



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an (...)“

Zur Frage eines Zusammenhanges zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich - Eine Annäherung

Verfasser

Mag. phil et Mag. theol. Alexander Wessely

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, März 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

*Wie ich klein war, hat der Vater
 mich oft g'führt ins Kasperltheater
 und mit großen Augen sah
 Wurstels Lebensweg ich da.
 Wie er seinem Weiberl schmeichelt,
 wie ers weiße Haserl streichelt.
 Dann erschlägt er seine Frau -
 warum weiß ich nicht genau.*

*Das sind bitterböse G'schichten,
 doch der Wurstl kann sich's richten.
 Mit dem Tod und Teufel raft,
 bis ihn d'Polizei verhaft.
 Wird auch's Krokodil gefährlich,
 ausgehn tut sich alles herrlich
 und ins BÜchserl kommt zu Schluß
 der berühmte Obolus.*

*Dann sagt mir der Vater,
 ich will dir fürs Leben einen Rat
 den's verstehn wirst,
 wenn'st älter bist geben.*

*Den Wurstl, mein Lieber,
 den kann keiner derschlagen,
 das kann jedes Kind,
 das im Prater war sagen.
 Haut ihm auch der Teufel
 mit'n Hammer am Schädel,
 dem Wurstel geschieht nix
 und der Teufel ist der Wedel.
 Ja, er wurstelt sich durch
 und er wurstelt sich raus,
 schaut er am Ende
 ganz verwurstelt auch aus.
 Er kann, wie der Wiener,
 a Menge vertragn,
 doch eins kann man nicht,
 den Wurstel derschlagen!¹*

¹ Trittbrettl (Hrsg.); ProgrammHeft; Eigenverlag, Wien, 1987.

Danksagung

Gleichsam einer Widmung steht der Liedtext des alten Wienerliedes am Anfang dieser Arbeit, denn letztlich verdanke ich dem unverwüstlichen Kasperl meine große Liebe zur Kunstform des Figuren- oder Puppentheaters, ja des Theaters, der Kleinkunst und der Gaukelei überhaupt. Was liegt also näher, als ihm zu danken, dem Kasper, Kasperl, Hans Wurst, Pickelhäring, und, und, und,...

Natürlich gilt auch mein Dank jenen, die mir „meinen“ ersten Kasperl geschenkt haben, meinen Eltern Margarete und Georg Wessely, gilt mein Dank meinem Bruder Wolfgang Wessely, dessen (für mich damals riesig großes) Kasperltheater ich mit drei oder vier Jahren durch einen zu stürmischen Auftritt des Kasperltheaterkrokodils auf dem Kacheln des elterlichen Balkons zerschmettert habe.

Dank gilt Georg Knöfler, der mit mir, nach einer durchzechten oder kreativen Nacht in jugendlichem ungebremsten und wohl unreflektiertem Eifer im Jahr 1991 „unsere“ bis heute bestehende Puppenbühne gegründet hat, ebenso Kurt Ebner, der sich dieser Idee einer „Puppenbühne unserer Zeit“ lange Jahre anschloss und mitwirkte, -klebte, -malte und -hämmerte, damit Kasperl und seine Freunde ein „zuhause“ hatten. Dank gilt „meinen“ ehemaligen Mitspielern und „meinem“ heutigen Ensemble, welches für mich die Puppenbühne noch immer zum künstlerischen Erlebnis mit Augenzwinkern macht.

Dank gilt aber auch meinem restlichen Freundeskreis, der mich als Kasperl und nun auch als Seelsorger akzeptiert wie ich bin, sowie meinen Vorgesetzten, die um meine Kasperlein wissen und noch immer lächeln können, wenn sie mich sehen.

Mein Dank gilt letztlich aber auch Prof. Wolfgang Greisenegger für all seine Bemühungen, Hilfestellungen und Gespräche.

Nicht zuletzt danke ich allen, die mich, wie meine Freunde, als Seelsorger und Schau-, bzw. Puppenspieler sehen, vor allem jene die mich (nur allzu oft abfällig und einfältig) als „Gaukler Gottes“ bezeichnen: Für mich allerdings ein Ehrentitel. Gibt es was Schöneres? Ich danke dafür.

Alexander M. Wessely

Wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an (...)²

Zur Frage eines Zusammenhanges zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich - Eine Annäherung

Inhalt	4
I. Teil	
0. Aufgabestellung	8
1. Die Geschichte des Handpuppenspiels und seiner komischen Figur im mitteleuropäischen Raum	19
1.0. Vorbemerkung	19
2.1. Erster Rückblick in die frühe Geschichte des Puppenspiels: Von der Urzeit über das Mittelalter bis zur Renaissance	20
2.1.1. Der Ursprung: Das religiös- mythologische Spiel	20
2.1.2. Das Figurenspiel in der Antike	24
2.1.3. Die Anfänge de Figurentheaters im Mitteleuropäischen Kulturraum ..	27
2.1.3.1 Die Komische Figur wird geboren, Beginn des Kasperls	37
2.2. Die weitere Entwicklung des Puppentheaters um die Zeit Kaiserin Maria Theresias, der beginnenden Zensur und im Biedermeier	49
2.2.1. Das Puppenspiel unter staatlicher Zensur	50
2.2.2. Die komische Figur als fixer Bestandteil des Puppenspiels	63
2.2.2.1. Exkurs: Das Papiertheater und seine Möglichkeiten	78
2.2.2.1.1 Begriffsklärung	79
2.2.2.1.2. Geschichtliche Entwicklung	80
2.2.2.1.3. Die Einordnung des Papiertheaters in die Welt des Bür-	

² Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J.; S. 23.

gertums	83
2.2.2.1.4. Das Papiertheater als Ort der Komischen Figur?	86
2.3. Zwischen Biedermeier und Jahrhundertwende: Derbes Spiel auf den Puppenbühnen der Jahrmärkte	87
2.3.1. Exkurs: Das Marionettentheater	91
2.3.1.1. Beginn des Marionettentheaters	93
2.3.1.2. Graf Franz von Pocci	96
2.3.1.3. Die Salzburger Marionetten	103
2.4. Das Puppenspiel um die Jahrhundertwende und im Ersten Weltkrieg	113
2.5. Das Puppenspiel in der Zwischenkriegszeit	136
2.5.1. Exkurs: Das tägliche Leben der Puppenspieler anhand ausgewählter biographischer Beispiele	140
2.5.1.1. Biographie Karl Dehner	140
2.5.1.2. Biographie Walter Büttner	144
2.5.1.3. Biographie Kurt Dombrowskys	146
2.5.2. Fernab der Einzelschicksale des Handpuppenspiels: Puppenspiel der Pädagogik und Kunst	150
2.5.2.1. Exkurs: Das Figurespiel Richard Teschners	150
2.5.2.1.1. Biographie Richard Teschners	151
2.5.2.1.2. Die Technik d. Figurespieles Teschners	155
2.5.2.1.3. Die erste Bühne: Der „Goldene Schrein“	156
2.5.2.1.4. Die zweite Bühne: Der „Figurespiegel“	157
2.5.2.1.5. Die Bühnendekorationen der Teschner Bühnen.....	158
2.5.2.1.6. Die Figuren Richard Teschners	160
2.5.3. Kasperl, Jugendbewegungen und Pädagogen	162
2.5.3.1. Exkurs: Max Jacobs „Hohnsteiner Kasper“	190
2.5.4. Weitere Erziehungstätigkeit des Kaspers in der Tradition der Zwischenkriegszeit	202
2.6. Das Figurentheater im Dritten Reich	205

2.7. Das Puppentheater nach dem Weltkrieg bis zur Gegenwart im größten Überblick und drei Exkursen	219
2.7.1. Exkurs: Die Urania Puppenbühne	222
2.7.2. Exkurs: Das Figurenspiel des Jim Henson	235
2.7.3. Exkurs: Der Kasperl in Radio und Fernsehen	242
II. Teil	
3. Das Figurentheaterspiel im Dritten Reich – Einsatz und Propaganda	258
3.1. Als Auftakt : Der Parteitag zu Nürnberg	258
3.2. Die Figurentheaterpropaganda im Dritten Reich - Der Beginn	260
3.2.1. Der Weg zum „Reichsinstitut für Puppenspiel“	261
3.2.2. Die Eingliederung in Rosenbergs „Kampfbundes für Deutsche Kultur“	264
3.2.3. Die „Reichsfachschaft für das deutsche Puppenspiel“	266
3.3. Das Reichsinstitut für Puppenspiel	280
3.3.1. Exkurs: Die Ideologie des Nationalsozialismus und die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“	286
3.3.1.1. Die Geschichte der NSDAP im Überblick	287
3.3.1.1.1. Die politische Festigung der NSDAP	290
3.3.1.1.2. Die Machtergreifung	291
3.3.1.1.3. Die NSDAP als „Staatspartei“	293
3.3.1.1.4. Die NS-Organisation Kraft durch Freude	305
3.3.2. Die weiterführenden Planungen zum entstehenden Reichsinstitut	314
3.3.3. Nach der Gründung: Das Reichsinstitut für Puppenspiel und sein Ertrag	327
3.3.3.1. Das Heft „Das Deutsche Puppenspiel“	330
3.3.3.2. Die tatsächliche Gründung des Institutes: Die Stiftungsurkunde	332
3.3.3.3. Die konkrete Arbeit des Reichsinstitutes für Puppenspiel und das Spiel der restlichen Puppenbühnen	336
3.3.3.4. Die vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ verlegten Texte	

und Spielskizzen	342
3.3.3.4.1 Der Jude im Dorn	344
3.3.3.4.2 Mr. Tommy Regenschirm und Co	348
3.3.3.4.3 Die Hamsterhexe und die Bezugsscheinanna ...	367
3.3.3.4.4. Der Lügenlurch und die „Weltlüge“	372
3.3.3.5. Die Puppenknöpfe des Reichsinstitutes	374
3.3.3.6. Der Kasper und seine Gegenspieler: Held und Feind	381
3.3.3.6.1. Der „arische“ - deutsche Kasper	384
3.3.3.6.1.1. Die Figur des Kaspers des Reichsinstitutes ...	390
3.3.3.6.1.2. Der Hohensteiner Kasper	392
3.3.3.6.2. Das Feindbild: „Das Ausland“ und „Der Jude“ oder „Der Feind im eigenen Land“	394
3.3.3.7. Das Zusammenspiel der HJ und des BDM mit der Puppenspieler- szene	403
3.3.3.8. Das Spiel im Dorf, im Grenzland- und Frontspiel der Puppenbüh- nen	412
3.3.3.8.1. Das Spiel im Dorf und in den Grenzdörfern	412
3.3.3.8.2. Das Spiel an der Front	418
3.3.4. Das Handpuppenspiel im Dritten Reich	427
3.3.4.1. Die Tradition des Handpuppenspiels aus der Sicht der Nati- onalsozialisten	427
3.3.5. Als Fazit: Nochmals die Frage nach dem <u>Handpuppenspiel</u> im Drit- ten Reich	431
4.1. Anhang 1 Das Heft: Das deutsche Puppenspiel	448
4.2. Anhang 2 Brüder Grimm „Der Jude im Dorn“	496
5. Literaturangabe	500

0. Aufgabestellung

Freier Blick auf die Mandeln – die Kinnlade hängt tief. Die Augen glänzen, die Sitzposition entspricht der Erwartungshaltung. Der kleine Georg ist ein Kind wie jedes andere. Also auch Kasperl-Fan. Und auch Mama und Papa haben ihren Spaß. Sie denken an früher. Ganz früher. Manches im Leben ändert sich nicht. Das nennt man „Generationskitt“...³

Der Kasperl ist tatsächlich "Generationskitt" und dennoch hätte das Genre wohl kaum überlebt, und wäre, wie es Alfred Lehmann schon 1923 schrieb

(...) längst Opfer des `Kulturfortschritts` geworden, wenn nicht) Instinkt breiter Kreise und uneigennützig Bestrebungen, sowie eifrigste Sammeltätigkeit es immer über Wasser gehalten hätten.⁴

Zeitlich früh reichen Berichte über Figurentheatervorstellungen zurück und wirken hinein in die Gegenwart jedes Einzelnen, der eine ganz persönliche Geschichte mit dem Kasperl aus seinen Kindertagen hat. Die Erfahrungen sind so vielfältig wie das Figurentheater selbst. Wohl keine andere Theaterform gliedert sich in so viele Facetten auf und wohl keine Theaterform hat in so kurzer Zeit so viele Veränderungen durchgemacht wie das Figurentheater.

Wohl kaum ein anderes Medium wurde so im allgemeinen Sprachgebrauch heimisch wie das Puppenspiel. Vor allem durch den Kasper oder Kasperl:

Eine bestimmte, typisierte, komische Figur, die wir unter dem Namen Kasper kennen und die schließlich diesem Spiel seinen deutschen Namen gab, bildet Mittelpunkt einer begrenzten, aber in ihren Grenzen außerordentlich reichen Kunst.⁵

Gerade in Wien, der Heimat des Wiener Hans Wurst und des Prater- oder Wurstelpraterkasperls hat sich die Welt des Puppenspiels in der volkstümlichen Sprache ausgebreitet. Vom „Pausen-“, über „Klassenkasperl“ bis hin zum medizinischen „Herzkasperl“ reicht die verbale Palette, wie Katharina Maria Heilig in ihrer

³ Vgl.: Kurier; 10. November 2002.

⁴ Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24, S. 1.

⁵ Schenk, Gustav; Ein Hausbuch für das Puppenspiel - Spielschule und Spiele für Handpuppen; Theaterverlag Langen/ Müller, Berlin, 1936, S. 8-9.

Diplomarbeit an der Universität Wien hinweist⁶, letztlich bis hin zu vermeintlichen Beschimpfungen, die aus der Welt des Kasperls stammen.

So soll der österreichische legendär gewordene Bundeskanzler Bruno Kreisky den nicht minder legendär gewordenen Au-Schützer, Grünaktivisten, Auto und Politiker Günther Nenning einmal „Wurschtel“ genannt haben, worauf dieser erwidert haben soll:

Danke, welches Kompliment⁷.

Also: Schmähungen, Wortverdrehungen, derbe Alltagssprache und Prüfungen für den Kasperl, all die Jahre und Jahrhunderte hindurch. Dennoch ist er

(...) der Erbe dieser Narren. Er verwaltet das Erbe und wendet es noch heute Tag für Tag seinem Publikum gegenüber von seiner kleinen Bühne herab an.⁸

Dennoch könnte man durchwegs sagen, dass das Puppentheater und das Puppenspiel wegen den Umgang der Öffentlichkeit mit diesem Medium längst Opfer des „Kulturfortschritts“ geworden wäre, wenn nicht Instinkt durchwegs breiter Kreise und uneigennützig Bestrebungen, sowie eifrigste Sammlertätigkeiten es immer über Wasser gehalten hätten. Rabe und Purschke sind beispielsweise herausragende Namen von solchen Sammlern und Puppentheaterforschern, welche sich wohl am methodisch reflektiertesten in ihrer wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Geschichte und Entstehungsprozessen des - und im Puppentheater auseinandergesetzt hatten.

Das Hauptverdienst des Historikers Purschke bestand aber weniger darin, solche Prozesse (Anm.: und Stücke) rekonstruiert oder gar dahinter verborgene Strukturen freigelegt zu haben, sondern vielmehr in der außerordentlichen akribischen quellenkritischen Sichtung der vorhandenen Kanon-Literatur.⁹

⁶ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 100.

⁷ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 100.

⁸ Arndt, Friedrich; Das Handpuppenspiel - Erzieherische Werte und praktische Anwendung; Stauda, Kassel, 1980, S. 17.

⁹ Weinkauff, Gina: Kasperforschung – Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk – Komischen und der lustigen Figur de Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhunderts bis Heute; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauff, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag

Auch die Literatur Rabes ist für die heutige Forschung unverzichtbar, letztlich auch, weil er erstmals in der Forschung über das Figurantentheater deutlicher als anderswo die Unterschiede zwischen Handpuppenspiel und Marionettentheater hervorgehoben hat.¹⁰

Johannes E. Rabe verstarb am 24. August 1924 in Hamburg, im Alter von 86 Jahren.

*Eine seiner letzten Freuden war es gewesen, sein Handpuppenbuch in zweiter, wesentlich erweiterter Ausgabe und in schmucken Gewände vor sich liegen zu sehen.*¹¹

Er hatte in seinem Leben verschiedene Schriften verfasst,

(...) die ihm – zumal in seiner Vaterstadt Hamburg – ein ehrenvolles Ansehen sichern. Aber keine reicht in ihrem Wert auch nur entfernt an „Kasper Putschenelle“ heran, keine hat eine solche Bedeutung nicht nur für Hamburg und das niedersächsische Stammesgebiet, sondern für das gesamte deutsche Vaterland, ja für alle Kulturländer. Wer immer in Zukunft über Wesen und Geschichte des Handpuppenspiels schreiben will, der wird, wenn anders er seine Aufgabe ernst nimmt, wohl noch lange hinaus auf „Kasper Putschenelle“ zurückgehen müssen.

*In „Kasper Putschenelle“ wurde zum ersten Male deutlich und folgerichtig der Trennungsstrich zwischen der Handpuppe und der Marionette gezogen, während man in früheren Schriften die Glieder- und die Handpuppen fast immer gemeinschaftlich behandelt, und sie in der Regel auch nicht einmal begrifflich auseinander gehalten hatten, so daß eine heillose Verwirrung entstand, wobei noch hinzukam, daß auch der Ausdruck „Kasperpuppe“ vieldeutig war, da Kasper nicht nur als Person des Handpuppen-, sondern auch des Marionettenspiels auftritt, ja sogar im großen, von lebenden Menschen gespielten Theater auftreten kann. Wenn Rabes Wirken wesentlich zur Klärung der Begriffe beigetragen hat, so ist die nicht nur ein Gewinn für die Wissenschaft, sondern hat auch seine Bedeutung für das gewöhnliche Leben, da dem Käufer von Puppenstücken daran liegen muß, genau zu wissen, ob sich das Buch nur zur Aufführung auf dem Marionettentheater oder auch auf der Handpuppenbühne eignet.*¹²

Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994; S. 28.

¹⁰ Polenz v., Benno; „Kasper Putschenelle“ in zweiter Auflage; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 8.

¹¹ Polenz v., Benno; „Kasper Putschenelle“ in zweiter Auflage; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 8.

¹² Polenz v., Benno; „Kasper Putschenelle“ in zweiter Auflage; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes

Letztlich ist aber „Kasper Putschenelle“ von besonderer Bedeutung, weil hier, wie schon angedeutet wurde

(...) zum ersten Male der Versuch gemacht wird, eine Geschichte des Handpuppenspiels zu schreiben.¹³

Die Werke wurden auch durchwegs in der Puppenspieler Szene diskutiert, besann man sich doch auf die eigenen Wurzeln, und so schrieb schon beispielsweise Richard Hühnerkopf 1925:

(...) der Puppenspielforscher (...) wird Nutzen daraus ziehen, wenn er einen Blick auf die Geschichte des Handpuppenspiels wirft.¹⁴

Bei der zuvor genannten von Rabe und Purschke durchgeführten Sichtung der Figurentheaterliteratur und der Aufarbeitung der Figurentheatergeschichte ist deutlich erkennbar, dass in der Geschichte immer wieder Zeiten gegeben in welchen dem Puppenspiel mehr Beachtung geschenkt wurde. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wird das Puppentheater als Objekt kulturhistorischer Aufmerksamkeit zunehmend interessant.¹⁵

Auch die Romantik nahm sich des Puppenspiels sehr an. Es war die Zeit, in der man ein offenes Ohr hatte für alle, das Volksdichtung und Volkstum hieß.¹⁶

zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 8.

¹³ Polenz v., Benno; „Kasper Putschenelle“ in zweiter Auflage; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 8.

¹⁴ Hühnerkopf, Richard; Vom Werden und Wesen des Handpuppenspiels; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925/26; S. 1.

¹⁵ Vgl. dazu: Weinkauff, Gina: Kasperforschung – Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk – Komischen und der lustigen Figur de Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhunderts bis Heute; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauff, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994; S. 16.

¹⁶ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 9.

Diese in der Romantik vorhandene Nähe des Puppenspiels zu Volksdichtung und Volkstum wurde später von den Nationalisten und letztlich auch von den Nationalsozialisten aufgegriffen. Diese Zeit des Dritten Reiches sollte auch jene Zeit werden, in welcher das Figurenspiel wohl eine der größten „Prüfungen“ zu bestehen hatte, als es für die nationalsozialistische Propaganda missbraucht und staatlich eingesetzt wurde. Es war jene Zeit, wo auch durch das Figurentheater

(...) nationale Gefühlswerte (...) ¹⁷

vermittelt werden sollten und

(...) wo die Erziehung (...) den politischen Begriff „Deutschland“ ¹⁸

auf nationaler Ebene gedrillt werden sollte. In dem Buch „Handbuch der Kasperei“ von Erich Scheuermann¹⁹, fasst dieser diesen Aufschwung des Figurentheaters wie folgt zusammen:

Die Sinne der Menschen jener Zeit waren allzu sehr nach außen gerichtet und daher zu abgestumpft, um sich eine Liebe und ein Interesse zu allem zu bewahren, was wir das kindliche, Einfache, Herzechte nennen. Dieses Kindliche, Einfache, Volksechte, aber war das Volkslied, das Märchen und der Kasper. Diese drei waren die eigentlichen und reinsten Wurzeln, welche uns mit dem Mutterboden des Volkes verbanden. Sie starben ab, und Volkslied und Märchen wären für immer vergessen gewesen, wenn sie nicht von liebenden Geistern in den Zeiten der Romantik gesammelt wären. Und auch der Kasper piff aus dem allerletzten Loch, er war als „kindisch“ abgetan, und sein Tod schien gewiß. Nun aber, wo der Mensch wieder beginnt, von innen heraus zu leben, besinnt er sich erneut auf seine Märchen und Lieder, um sich an ihnen zu verjüngern und zu erfrischen, und da ist es natürlich, daß auch der scheinotote Kasper wieder lachend und lebendig aus dem Grabe steigt. Mit seiner Auferstehung erfüllt sich eine Notwendigkeit der Zeit.²⁰

Und so wurde schließlich der Kasper selbst gesehen.

Kasper ist ein so wertvolles Stück deutschen Volksgutes, daß wir dessen Bewah-

¹⁷ Schimrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 10.

¹⁸ Schimrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 10.

¹⁹ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J.

²⁰ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 7.

*rung und Kräftigung ernsthaft angelegen sein lassen müssen. Haben wir doch gerade heute alle Ursache, unsere geistigen Besitztümer wachsam zu betreuen, damit wir nicht auch noch innerlich verarmen.*²¹

Schließlich wurde auch der Kasper als deutsches Volksgut gefördert und politisch, bzw. parteipolitisch im Sinne der zunächst nationalen, später nationalsozialistischen Propaganda eingesetzt, wenngleich man aber feststellt, dass die politischen Tendenzen

*(...) nicht platt und grob dem ahnungslosen Besucher ins Gesicht geschleudert werden*²²

dürfte. Michael Freismuth spricht in diesem Zusammenhang über einen Abschnitt des Puppentheaters

*(...) in seiner wahrscheinlich schlimmsten Zeit (...).*²³

Aber auch davor und danach wurde das Figurentheater immer wieder von den Mächtigen instrumentalisiert und zumeist nicht minder offensichtlich als im Dritten Reich.

Die vorliegende Arbeit soll versuchen dem Leser Einblicke in die mit Figurentheater betriebene Propaganda zu geben, welche mit dem Figurentheater in totalitären Systemen, vor allem aber durch die Nationalsozialisten wurden und wie diese in die generelle Propaganda des Dritten Reiches einzuordnen ist.

Vor allem soll aber untersucht werden, warum für die Propaganda durch das Puppenspiel im Dritten Reich in erster Linie auch das Medium des Marionettenspiels, viel mehr aber noch des Handpuppenspiels gewählt wurde, während die anderen auftretenden Figurentheaterformen, wie das Stock- und Schattenspiel, das Papiertheater, oder das „künstlerische Figurentheater“ - etwa des Graphikers und Puppenspielers Richard Teschner - die in jener Zeit vorkamen nicht oder nur teilweise und punktuell für Propagandazwecke eingesetzt wurden, wie Gerd Bohlmeier feststellt:

²¹ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 8.

²² Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 23.

²³ Freismuth, Michael; Puppentheater in der Nazi-Zeit; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2002, S. 4.

Akzent einer Puppenspielpropaganda lag auf dem Handpuppen- und Marionettenspiel, nicht auf Stock und Schattenspiel²⁴

So soll die Frage geklärt werden, ob es einen Zusammenhang zwischen nationalsozialistischer Propaganda und vor allem Handpuppenspiel, bzw. den Charakteren des Handpuppenspiels gibt, oder ob gerade diese Art des Figurentheaters mehr noch als das Marionettenspiel zufällig ausgewählt wurde.

Ausgehend von der Geschichte des Figurentheaters soll untersucht werden, wo die Gemeinsamkeiten zwischen dem Handpuppenspiel und der Propaganda des Dritten Reiches liegen, bzw. warum andere Figurentheaterformen in diesem Ausmaß nicht dafür in Frage kamen, wenngleich es auch einen

(...) Konflikt der Nationalsozialisten zum Jahrmarktkaspertheaterspiel²⁵

gegeben hatte, wie es mitunter in der Fachliteratur diskutiert wird.

Auch kurze Blicke in die Bereiche der Mythologie und Psychologie des Puppenspiels werden hier nötig sein, um das Verständnis zu wecken und die erst auf den zweiten Blick auftretenden Gemeinsamkeiten aufzuzeigen.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich also in einen zunächst unerlässlichen Blick in die Geschichte des Puppenspiels, beginnend in den teilweise im Dunkel der Geschichte liegenden Anfängen des Figurenspiels. Dieser historische Rückblick soll durch Exkurse kurz die wichtigsten Figurentheaterformen der Zwischenkriegszeit (aber auch der Zeit vor und um den Ersten Weltkrieg herum) beleuchten, um später aufzeigen zu können, warum die meisten der vorgestellten Formen nicht für die Propaganda der Nationalsozialisten in Frage kamen.

Auf einige Erscheinungsformen, wie das Spiel mit beweglichen Figuren in kirchlichen Diarahmen und bewegliche Krippen, von welchen es auch in Wien mehrere gab,²⁶

²⁴ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 43.

²⁵ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 50.

²⁶ Vgl. dazu: Reischl, Friedrich: Bei den Krippenspielen; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereins; Heft 5;

Figurenautomaten und Trickfiguren, dem - dem Figurentheater ähnlichen – Spiel mit Masken, sowie Sonderformen des Figurenspiels wie beispielsweise dem „Kölner Hänschentheaters“ oder das in verschiedenen Varianten vorkommenden „Höttinger Peterlspiel“, sowie das Figurenspiel in außereuropäischen Gebieten der Welt, wie beispielsweise dem 1684 in Osaka entstandenen Bunraku, d.h. dem japanischen Dreimannpuppentheater oder dem Schattenspiel in der Türkei - aber auch in Europa und anderswo - wurde nicht explizit eingegangen. Lediglich wo für die generelle geschichtliche Entwicklung des Figurentheaters bedeutende Entwicklungen zu beobachten sind, wird auf diese kurz eingegangen, gleichsam ein Fenster in eine „andere Welt des Puppentheaters“ geöffnet werden, oder Blicke riskiert werden, wie Künstler der näheren Vergangenheit, wie beispielsweise H.C. Artmann, dieses Phänomen betrachtet haben. Ansonsten muss aus Gründen des Umfanges der vorliegenden Arbeit auf die Vorstellung und Einarbeitung jener Formen des Figurentheaters verzichtet werden.

Hier sei der Leser bei Interesse auf die mittlerweile reichhaltige, leider aber auch überschneidende und durchwegs nicht immer befriedigende Fachliteratur verwiesen, als unmittelbare Orientierungshilfe für die Begriffswelt des Figurentheaters ist aber dem interessierten Leser als Basis das von Walter Kipsch 1951 erstmals geschriebene und dem großen Puppentheaterfachmann und Figurentheaterliebhaber und Forscher Purschke herausgegebene Büchlein „Zur Systematik und Terminologie des Figurentheaters“, sowie: „Die Welt des Puppenspiels – Versuch eines systematischen Inhaltsverzeichnisses“ empfohlen.

Dem Teil über die kurze Darstellung der Geschichte des Figurentheaters soll ein kurzer mythologischer und teilweise (entwicklungs-)psychologischer Blick auf das traditionelle Figurentheater, vorzugsweise auf das Handpuppenspiel und seine Charaktere geworfen werden. (Hierbei ist aber zu beachten, dass die geschichtliche Entwicklung des Figurentheaters zur Zeit des Dritten Reiches im Kapitel über die Geschichte des Figurenspiels nur punktuell behandelt wird und versucht nur einige historische Fakten zu streifen. Der geneigte Leser ist aber eingeladen seinen Blick zwischen diesem Kapitel und dem später folgenden Kapitel über die Propagandawirkung

des Figurenspiels im Dritten Reich hin- und herwandern zu lassen, um ein versuchtes Gesamtbild des Figurentheaters jener Zeit erhalten zu können.)

Gefolgt wird der historische Rückblick auf die Geschichte des Puppenspiels von generellen kurzen Überlegungen zur Propaganda und Manipulation durch das Puppenspiel, schließlich zu der von den Nationalsozialisten betriebenen Propaganda mit dem Figurentheater. Hatte doch Hitler selbst der Propaganda einen hohen Stellenwert eingeräumt:

Bei meinem aufmerksamen Verfolgen aller politischen Vorgänge hatte mich schon immer die Tätigkeit der Propaganda außerordentlich interessiert.²⁷

Der letzte Teil schließlich wird sich der Frage widmen, ob und wie Zusammenhänge zwischen dem traditionellen (Hand-)Puppenspiel und nationalsozialistischer Propaganda, bzw. „Erziehung“ bestehen und wie letztlich (Hand)Puppenspiel für die Propaganda eingesetzt wurde. Schließlich wird auch kurz beleuchtet werden müssen, ob auch andere totalitäre Systeme sich des Mediums des Figurentheaters bedienen, bzw. welche propagandistischen und erzieherischen Aufgaben es heute noch hat, bzw. haben kann, ob Figurentheater auch heute noch so fesseln können, dass sie – in welche Weise auch immer - erzieherisch – wirken können, wie etwa der „Fernsehkasperl“ oder das moderne Puppentheater des Jimmy Henson und seinen „Muppets“.

Vieles in dieser Arbeit muss fragmentarisch bleiben, zu sehr verzweigt, überschneidend und oft Jahrhunderte lang parallel laufend war die Geschichte des Figurentheaters. Gleichsam einem großen Baum mit seinen unterschiedlichsten Hauptästen und Zweigen, aber auch mit Aufpfropfungen und Kreuzungen liegt die Geschichte des Figurentheaters vor dem Betrachter. Und der Stamm des Baumes, die Wurzeln?

Der Stamm ist wohl die Sehnsucht des Menschen nach Darstellung seiner Umwelt im Spiel, die Darstellung seiner Vorstellungswelt und seiner Götterwelt, was folgt ist Geschichte, mit all ihren Verzweigungen und Überschneidungen, welche in der Geschichte des Figurentheaters und auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit demselben vorkamen und vorkommen, wie Gerd Taube die bisherige Puppentheaterforschung charakterisiert:

²⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 193.

Die bisherige wissenschaftliche Praxis hat die Begründung des Puppenspiels als Gegenstand der einzelnen fachwissenschaftlichen Kontexte erbracht. Von der Germanistik wurde und wird das Puppenspiel als vorrangig literarisches Phänomen begriffen. Es ist auch insofern Gegenstand germanistischer Forschung, als es mit Texten in Beziehung zu bringen ist.

Die Volkskunde begriff das Puppenspiel zumindest in seinem sozialen und kommunikativen Kontext, vereinseitigte die Betrachtung aber letztlich auf den Aspekt der volkskulturellen Äußerungsformen, als die das Puppenspiel (...) begriffen wurde und wird.²⁸

Wenn also der geneigte Leser die Geschichte des Figurentheaters erkunden will, muss er sich letztlich auf eine Linie, auf eine Hauptast des Baumes der Geschichte des Figurentheaters konzentrieren, letztlich auch um seine eigene Geschichte des Figurentheaters zu finden, denn die Geschichte des Figuren- oder Puppentheaters gibt es nicht, nur jeweils die eigene!

So meint auch Wolfgang Wessely:

Die Geschichte des Puppentheaters setzt sich im Kleinen fort und spiegelt nicht zuletzt unsere eigene ganz persönliche Geschichte wieder.

Wer erinnert sich nicht, wenn er „seinen „ Kasperl, den einzig wahren und echten, später wieder sieht, an so manche Vorstellungen im Kreis der Familie, bei den Großeltern und Verwandten sich dem Kunstgenuss hingeben mussten.

Und wem schließlich bei der Betrachtung des „Fernsehkasperls“ und seiner hochtechnisierten Bühne nicht so manche Gedanken durch den Kopf, so manche Erinnerung an die eigene Kindheit. Und vielleicht geht man denn auf den Dachboden oder in den Keller um sich wieder einmal mit seinem Kasperl, der die Jahre in einer staubigen Truhe überdauert hat zu unterhalten.

Es ist also nicht verwunderlich, dass auch unsere Puppen in Kisten verstaut die Jahre überlebten, ehe wir uns ihrer wieder besannen. (...) Als Spiegel der Kulturgeschichte und unserer ganz persönlichen.²⁹

Letztlich wird aber gerade auch diese eigene Geschichte des Figurentheaters auch ausschlaggebend sein, ob der Leser sich meiner Meinung über die Stellung und Bedeutung des Figurentheaters im Dritten Reich übereinstimmen wird oder nicht.

Niemals darf aber bei allen Überlegungen außer Acht gelassen werden dass es sich bei der Geschichte letztlich auch immer (und vor allem) um die Geschichte der Puppenspieler und ihrer Familien handelt...

²⁸ Taube, Gerd; Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels; Niemeyer, Tübingen, 1995, S. 11.

²⁹ Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne (Hrsg.); Festschrift 5 Jahre WME; Eigenverlag, Wien, 1996, S. 48.

Sie führten oft ein gar kärgliches Leben, als Außenseiter der Gesellschaft, verachtet, ungeliebt, oftmals verjagt, politisch missbraucht und stets von der Obrigkeit abhängig - und dennoch schufen sie mit ihren Figuren für viele wunderbare, lustige und traurige Stunden der Unterhaltung für ihr Publikum. Dabei traten sie stets hinter ihre Figuren zurück, überlassen ihnen den Applaus des Publikums - bis zum heutigen Tag. Und die Illusion dieser Kunstgattung wurde wohl in diesem Bezug zur Perfektion gebracht, wenn sich im „Salzburger Marionettentheater“ am Ende der Vorstellung eben nicht die Spieler, sondern die Marionetten vor dem begeisterten Publikum verbeugen, ihren Kollegen auf der Opernbühne gleich Vorhang um Vorhang geben, wie wenn sie Seele hätten und empfinden könnten...

Und tatsächlich ist es so, dass die gespielte Puppe beseelt wird, Teil hat an der Seele des Puppenspielers, ohne den sie nichts wäre, zum musealen, leblosen Gegenstand verkommen würde, letztlich ihrer Geschichte beraubt werden würde. Gretl Fröhlich fasst dies so zusammen:

(...) um nicht seelisch zu verhungern bedarf die Puppe die Hand des Spielers, einen Teil seiner eigenen Seele, seines eigenen Schicksals und seiner eigenen Menschlichkeit und dennoch sieht man ihn nicht, überläßt er seinen Figuren den Applaus, bleibt im Dunkel der Vorhänge verborgen.³⁰

Um diese Welt der Puppenspieler und des Puppenspieles verstehen und auch die gegenwärtige Situation nachvollziehen zu können, ist ein Blick in die Geschichte des Puppenspieles und seiner (bekannten und unbekannt) Künstler und Meister unerlässlich. Ein Blick, der den geneigten Leser in diese Arbeit führen soll...

³⁰ Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne (Hrsg.); Jahresrückblick 2000/ 2001; Eigenverlag, Wien, 2001, S. 21.

1. Die Geschichte des Handpuppenspiels und seiner komischen Figur im mitteleuropäischen Raum.

1.0. Vorbemerkung

Die vorliegende kurze Abhandlung über die Geschichte des Figurentheaters ist unumgänglich um das Puppenspiel des Dritten Reiches in die gesamte Geschichte des Figurentheaters des mitteleuropäischen Raumes einordnen zu können.

Dabei setzt sie sich in erster Linie mit der Figurentheatergattung auseinander, die in unserem Kulturraum wohl am bekanntesten ist und die sich über die Jahrhunderte hinweg bis zur Gegenwart - unter den verschiedensten politischen und gesellschaftlichen Umständen - verändert hat, aber dennoch ihren fixen Platz in der gegenwärtigen Welt des Puppenspiels behaupten kann: Das Handpuppenspiel; oder wie es oft, aufgrund der lustigen Figur eben noch genannt wird: Das Kasperltheater, wenngleich die Welt des Puppentheaters wesentlich größer ist, was auch im folgenden Abschnitt nicht außer Acht gelassen werden darf - wenngleich sich die Nationalsozialistische Propaganda vor allem am Handpuppenspiel(aber auch am Marionettenspiel) orientierte.

In der Folge wird - für den historischen Rückblick der Geschichte des Puppentheaters die lustige Figur des (Hand)Puppenspiels - nach regional bedingten Unterschieden im deutsch-österreichischen Sprachraum - entweder als „Kasperl“, „Kasperle“, oder „K(C)asper“, - bzw. die Bühnen als „Kasperltheater“, „Kasperletheater“ oder „Kaspertheater“ - titulierte, letztlich je nachdem wo die zitierten Texte oder Begebenheiten der Puppenspielgeschichte regional anzusiedeln sind.

2.1. Erster Rückblick in die frühe Geschichte des Puppenspiels: Von der Urzeit über das Mittelalter bis zur Renaissance

2.1.1. Der Ursprung: Das religiös- mythologische Spiel

Die Ursprünge des Figuren- oder Puppentheaters liegen zeitlich und geographisch völlig im Dunkel der Geschichte verborgen. Kurt Schreiner³¹ weist darauf hin, dass man durchwegs davon ausgehen kann, dass sich die verschiedensten Puppenspiel- und Puppentheaterformen autochthon in den einzelnen Kulturen entwickelt haben, und

*(...) auf ihren Wanderwegen den Bedürfnissen der jeweiligen Völker angepasst wurden.*³²

So kann man sich durchwegs jener in der Fachliteratur vertretenen Meinung anschließen, dass die Heimat des Puppenspiels nicht aufgezeigt werden kann, dass es sie letztlich auch nicht gibt, sondern sie vielmehr gleichzeitig - oder nur zeitlich gering versetzt - in einzelnen Kulturen zu suchen ist.

Ältere Thesen, wie jene des Indologen Richard Pischel oder von Hans Netzle, dass in Indien die Wiege des Puppenspiels zu suchen sei, oder die von Herman Reich und Max von Böhn vertretene Ansicht, dass in der Antike in Ägypten und Griechenland das Puppentheater zur ersten Hochblüte kam, sind heute so nicht mehr widerspruchsfrei haltbar, bzw. beleuchten nur einen Teilaspekt der frühen Figurentheatergeschichte.³³

Dennoch ist die heute in der Fachliteratur vertretene Vermutung zulässig, dass sich das Figurenspiel, wie das Theater selbst, im kultischen Bereich, im vollzogenen dramatischen Ritus und gläubigen Lebenswillen³⁴ über die Jahrhunderte - tradiert von Generation zu Generation - entwickelt hat.

³¹ Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung - Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986.

³² Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung - Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986, S. 229.

³³ Dobrawsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952, S. 2.

³⁴ Vgl. dazu: Rohden, Peter; Der Sinn des Puppenspiels; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verban-

Ellwang und Grömminger³⁵ fassen diese Frühzeit wie folgt zusammen:

*Es (Anm.: Das Puppenspiel) gehört in den Bereich des magisch-religiösen Götterkultes, der Beschwörung von Glück und Leid, von Liebe, Fruchtbarkeit, Geburt und Tod und kommt in dieser Bedeutung bei vielen Völkern der Erde vor.*³⁶

In vielen fernöstlichen Kulturen und so genannten (auch durchwegs heute noch vereinzelt vorkommenden) „Naturreligionen“ findet man noch heute starke Verknüpfungen vom magischen Denken der Religion³⁷ und im (heiligen) Spiel und Einflüsse des Puppenspiels in religiös-rituellen gottesdienstähnlichen Handlungen. So diente und dient - beispielsweise im Javanischen Puppentheater und in den verschiedenen Spielmöglichkeiten des wayang³⁸, welches sich über die Jahrtausende entwickelt hat und erhielt³⁹ - das Figurenspiel mit den häufig verwendeten perforierten Flachleder-schattenfiguren noch immer als Medium um die Geisterwelt der Ahnen verständlich und sichtbar zu machen, zu deuten und mit ihr in Kontakt zu kommen. Der Spieler – Dalang genannt – des wayang auf Java, aber auch Bali, besitzt, auf Grund seiner Funktion letztlich auch priesterliche Würde.⁴⁰ Diese wayang-Spiele dauern zumeist vom Abend bis zu frühen Morgen.

*Wer Zuschauer ist, bleibt die ganze Nacht von bösen Einflüssen und Wirkungen verschont.*⁴¹

So ist es nachvollziehbar, dass die Aufführungen des wayang vorzugsweise bei wichtigen Ereignissen im Jahres-, oder Lebensablaufes stattfinden, wie etwa bei Lebens-

des zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923, 1. Jahrgang, 1. Heft, S. 3 ff.

³⁵ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989.

³⁶ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 11.

³⁷ Schoeps, Hans Joachim; Religionen – Wesen und Geschichte; Bertelsmann, Gütersloh, 1961, 31ff.

³⁸ Wayang heißt Schatten und die Schatten des Spiels sind die Geister der Ahnen, die - vom Spieler beschworen – mit ihrer Anwesenheit die Menschen beschützen. Vgl. dazu: Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 11-12.

³⁹ Vgl. dazu auch: Ramm-Bonwitt Ingrid; Figurentheater: Lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien; Belser, Zürich, 1991.

⁴⁰ Vgl. dazu: Behrendt Klaus; Metamorphose des Wayang Goleg; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel - Richard Teschner; Böhlau - Köln – Weimar, 1991, S. 59.

⁴¹ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 12.

wendepunktfesten wie Geburten und Hochzeiten, aber auch Geburtstagen und Verleihungen von Würden und Ehren.⁴² Hier ähnelt das wayang -Spiel in seinen Einsatzmöglichkeiten durchwegs dem chinesischen, oftmals farbige Schattenspiel, welches schon sehr früh ein außerordentlich hohes Spielniveau erreicht hatte. Das chinesische Schattentheater hat einer Legende zufolge seinen Ursprung in der Regierungszeit des Kaisers Wu (140 - 87v. Chr.). Der Kaiser, so die Legende, trauerte um seine verstorbene Gemahlin, als ihm ein Mann namens Shao-Wong versprach, die Gestalt der Toten wieder erscheinen zu lassen. Nach Sonnenuntergang sah der Kaiser hinter einem gespannten Tuch schemenhaft eine Frauenfigur, die der Verstorbenen glich.

Interessanter Weise besitzt das zuvor genannte und kurz beschriebene Javanische Puppenspiel mit der Figur des Nidufala eine dem Hanswurst oder Kasperl ähnliche Figur, bzw. einen ähnlichen Charakter.⁴³

Schon vom wayang-purwa-Spiel - dem Spiel hinduistischer Epen mit Flachlederfigurenschattenspiel bis hin zum wayang-wong, dem rituellen Tanzschauspiel ohne Masken und dem spielerischen Einsatz vom Menschen anstatt Puppen, welches aber erst im zwanzigstem Jahrhundert entstanden ist, liegen ein Entstehungs- und Entwicklungszeitraum von mehr als eintausend Jahren, was die langen Traditionen, aber die gleichzeitig damit verbundene und Anpassung und Wandlung des Mediums Puppenspiel immer wieder dokumentiert.

Die klassische wayang-golek-Figur, eingeteilt in die Gruppen purwa, suluh und pantjasila⁴⁴, dürfte aber der noch existierende älteste tradierte und „durchkomponierte“ Figurentyp sein und verdient solchermaßen, sozusagen als „Urvater der Puppentheaterfiguren“, einige Beachtung.

Diese Figuren bestehen lediglich aus einem Rumpf aus Holz, durch den der drehbare Führungsstab geführt wird, welcher den herzförmig, geschnitzten Kopf drehen kann. Bei geschicktem Spiel ist also eine unterschiedliche, d.h. gegengleiche Bewegung

⁴² Vgl. dazu: Höpfner, Gerd; Schattenspiele auf Java; Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz Berlin, Museum für Völkerkunde Abteilung Ostasien, Berlin, 11. Blatt, S. 165.

⁴³ Rohden, Peter; Das Puppenspiel; Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1922, S. 10.

⁴⁴ Vgl. dazu; Fraser, Antonia; Spielzeug – Die Geschichte des Spielzeugs in aller Welt; Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg/ Hamburg, 1966, S. 142-145.

von Rumpf und Kopf durchaus möglich. Die aus kleinen beschnitzten Hölzern bestehenden Arme sind mittels Fäden an der Schulter der Figur befestigt und werden durch Führungsstäbe, welche ebenfalls mit Schnüren an den Händen befestigt werden, geführt.

Beine und Füße besitzen wayan-golek-Figuren – wie die wesensähnlichen Handpuppen - nicht, der Bereich der gedachten Füße ist mit einem bodenlangen Lendenschurz oder gewickelten Batikrock verdeckt.

Die Muster dieser Stoffe (und ebenso die der für die verschiedensten Figurentypen verwendeten Jäckchen und Brustbinden) gehen auf alte traditionelle Muster zurück, die aus dem mythologisch-religiösen Bereich stammen und als spezifisch javanisch zu bezeichnen sind. Dennoch sind auch Einflüsse des traditionellen chinesischen Figurentheaters erkennbar, wenn die Figuren auch für das Spiel auf Java offensichtlich in Kostüm und Technik leicht verändert wurden.

Bei den Figuren aus Tjiribon sind diese alt-chinesischen Einflüsse im Aussehen der Figuren, wie schlanke Linien und herzförmige Gesichter etc. noch am stärksten bemerkbar⁴⁵. Weiters dürften es einen Zusammenhang, bzw. eine gegenseitige Beeinflussung des javanischen Figurenspiels mit dem indischen Puppenspiel geben. Diese These wird durch Ähnlichkeiten im Aussehen der indischen Fadenpuppen gefestigt.

Die Figuren wurden in erster Linie für mystische und mythologische Spiele verwendet, die zunächst mit Schattenfiguren und in späterer Zeit durch vollplastische, technisch einfach ausgeführte Stabfiguren aufgeführt wurden. Schon der Bau der Figuren war eine rituelle Handlung, die genauen Richtlinien zu folgen hatte, welche von Generation zu Generation weitergegeben wurden.

So entstanden Puppenspielerdynastien, welche mit der Zeit zahlenmäßig sehr große und durchwegs kostbare Puppenspielsätze und dazupassende Bühnendekorationen und Bühnen besaßen.

Zu einem klassischen Figurensatz eines Spielers gehörten zwischen fünfzig und hundert mystischen und mythologischen Figuren, die in verschiedene dramaturgische Gruppen einteilt werden können. So kann man grob in einem durchschnittlichen Spielsatz Götter und Halbgötter, Dämonen, Priester, Adelige, Helden und Krieger und Figuren ohne Namen, sowie tierähnliche Fabelwesen, welche durchwegs göttliche

⁴⁵ Vgl. dazu: Ramm-Bonwitt, Ingrid; Figurentheater: Lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien; Belser, Zürich, 1991.

oder halbgöttliche Wesenszüge tragen können unterscheiden.

Diese Unterscheidung erfolgt durch verschiedene Faktoren wie Kostüm, Kopfform und Kopfneigung, Farbgebungen⁴⁶ sowie Abnormalitäten, die in erster Linie bei Göttern, Dämonen und den komischen Figuren zu finden sind, ähnlich wie später bei den komischen Figuren Mitteleuropas.

Aber nicht nur im javanischen Kulturraum sind bis zum heutigen Tag existierende Hinweise auf eine reiche Figurentheatertradition im rituellen Bereich zu finden. Auch in den Veden, den ältesten (rituellen und religiösen, zwischen 1500 und 800 v. Chr. entstandenen) Werken der indischen Literatur⁴⁷, finde wir Hinweise auf die Kunst des Figuren- bzw. Marionettenspiels. Weiters finden wir im ältesten Teil der vedischen Literatur, dem im 5. Jahrhundert v. Chr. grammatikalisch bearbeiteten⁴⁸, indischen Sanskrit das Wort "sutradhara", welches soviel bedeutet wie „Theaterdirektor“, aber schließlich auch „Fadenführer“.⁴⁹

2.1.2. Das Figurenspiel in der Antike

In Europa - vor allem in Mitteleuropa - hingegen nahm das Puppenspiel dem jetzigen Forschungsstand nach, erst ab dem frühen 12. Jahrhundert und danach eine wichtigere Rolle ein, obwohl wir schon möglicher Weise bei den Ägyptern⁵⁰, gesichert aber bei den Griechen wie zum Beispiel bei Xenophon im 4. Jahrhundert v. Chr. in seinem „Symposion“, Athenäus zweihundert Jahre später in den „Deipnosophistae“⁵¹, sowie Aristoteles, Herodot und bei Plato Hinweise auf ein (kultisches) Spiel mit Marionetten aus „Ton, Holz, Wachs, Elfenbein, Bronze oder Silber“⁵² finden, ebenso auf die mögliche Existenz von Puppenbühnen.

⁴⁶ Die Farbgebung der verschiedenen Figuren bezieht sich ebenfalls auf die Mythologie und ist auch mythologisch-rituell zu verstehen.

⁴⁷ Vgl. dazu: Schoeps, Hans Joachim; Religionen – Wesen und Geschichte; Bertelsmann, Gütersloh, 1961, S. 171-172.

⁴⁸ Schoeps, Hans Joachim; Religionen – Wesen und Geschichte; Bertelsmann, Gütersloh, 1961, S. 171.

⁴⁹ Vgl. dazu: Nader, Josef; Das Handpuppenspiel im modernen Unterricht; Jugend und Volk, Wien, o. J., S. 12.

⁵⁰ Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986, S. 10.

⁵¹ Vgl. dazu: Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 7.

⁵² Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung

So schrieb der griechische Offizier, Geschichtsschreiber und Schriftsteller Xenophon,

*(...) die Marionette biete nur einen Zeitvertreib für Kinder und Toren.*⁵³

Platon wiederum beschreibt Figuren, die über die Bewegungsfähigkeit für Arme, den Hals und den Kopf verfügen. Lediglich Beine haben - so der Text Platons - gefehlt - es kann sich also bei den von Plato beschriebenen Figuren spieltechnisch gesehen nicht um Marionetten handeln, denn diese benötigen, um das Spiel der verschiedenen Kräfte vor allem der Schwung- und Schwerkraft, wirken lassen zu können, auch Beine, da sich sonst der Schwerpunkt der Figuren ändern würde und diese spielunfähig, oder zumindest bühnentechnisch unkontrollierbar wären.

Dennoch haben Grabungen auch Figuren mit Beinen ans Licht gebracht, wie sie auch von anderen antiken Autoren beschrieben wurden.⁵⁴

Bei diesen gefundenen Figuren mit – durch Fäden beweglichen - Gelenken dürfte es sowohl um kultische Figuren als auch Theaterpuppen in unserem Sinne gehandelt haben, was aber von einigen Figurentheaterforschern bestritten wird. Ellwang und Grömminger hingegen vertreten die These, dass im Griechenland der Antike durchwegs profan und nicht nur rituell Figurentheater gespielt wurde berufen sich in ihren Ausführungen auf Flögel und Böhmer, wenn sie bemerken:

*Sehr zu Missfallen der Stoiker, zeigten in Athen die Marionettenspieler ihre Künste sogar im öffentlichen Theater, und es gab einen kleinen Skandal, als man dem Puppenspieler Potheinos erlaubte, im Dionysostheater aufzutreten, wo auch die Tragödien des Euripides gespielt wurden.*⁵⁵

Aber auch komische Szenen fanden sich durchwegs im griechischen Spiel, zumindest in einer „Realtheatersituation“, wie Margot Berthold in ihrer „Komödiantenfibel“⁵⁶ ausführt:

und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 12.

⁵³ Rohden, Peter Richard; Der Sinn des Puppenspiels; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24, S. 3.

⁵⁴ Vgl. dazu auch: Fraser, Antonia; Spielzeug – Die Geschichte des Spielzeugs in aller Welt; Gerhard Stallng Verlag, Oldenburg/ Hamburg, 1966, S. 49-52.

⁵⁵ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 12.

⁵⁶ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München,

Schauspieler, Gaukler und Akrobaten, Artistinnen und Straßenmusikanten sind auf griechischen Bilddarstellungen zahlreich überliefert. Als zum körperlichen Ausdruck der Wortwitz hinzukam, entstanden – im Bereich des Straßentheaters – improvisierte kleine Szenen. Gut beobachtete, weit verbreitete Typen begannen sich abzuzeichnen.⁵⁷

Es ist also durchwegs denkbar, dass schon auch das Figurenspiel des alten Griechenland komische Typen kannte.

Der Einsatz des profanen Figurentheaters würde auch erklären, warum das Figurentheater letztlich, vermutlich mit den römischen Eroberungen⁵⁸, von Griechenland nach Rom gelangte und dort, belegt durch Horaz, Petronius und Mark Aurel, die Figuren vorzugsweise in Komödien eingesetzt wurden. Aber auch in öffentlichen Spielen fanden als „Mandukus“, d.h. „Menschenfresser“ bezeichnete Figuren Verwendung.⁵⁹ Da diese Figuren laut Berichten vor allem auf freien Plätzen und Straßen eingesetzt wurden, ist durchwegs die Vermutung zulässig, dass sie fast lebensgroß sein mussten, zumindest größer als heute übliche Figurentheaterfiguren.

Diese grotesken Figur, welche eigentlich ein Schreckbild der Kinder sein wollte und den erwachsenen Leuten zum Gelächter diente, hatte dicke (...) Backen, bewegliche (...) Augen, einen weit offen stehenden Mund, große und spitze Zähne, mit denen sie schrecklich knirschte und eine blasse Totenfarbe. (...) Sie diente auch bei Aufzügen den Pöbel auseinanderzutreiben.⁶⁰

Solche im Bereich des Mythos angesiedelten Figuren des „Menschen-“ oder „Kinderfressers“ findet sich im Bereich des Puppenspiels, als Spiel mit (zum Teil menschengroßen) Figuren, aber auch durch kostümiert auftretende Spieler und Tänzer in Brauchtums- und Perchtenläufen in vielen Völkern der Vergangenheit bis hin zur Gegenwart wieder, wie beispielsweise in Holland die Figur des „Bitebau“, dem „Barburaud“ aus Frankreich oder die „Wilde Berta“ aus Deutschland.⁶¹

1979.

⁵⁷ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979, S. 28-29.

⁵⁸ Vgl. dazu: Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 7.

⁵⁹ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 12.

⁶⁰ Flögel, Karl Friedrich; Geschichte des Grotesk-Komischen; neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling, Leipzig, 1862, S. 15-16.

⁶¹Vgl. dazu: Flögel, Karl Friedrich; Geschichte des Grotesk-Komischen; neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling, Leipzig, 1862, S. 16-20.

2.1.3. Die Anfänge de Figurentheaters im Mitteleuropäischen Kulturraum

Da ausführliche Berichte von Figurentheateraufführungen und Figuren aus der Antike so spärlich, dass sich die Forschung um die Geschichte des Figurenspiels im europäischen Raum in erster Linie auf die Zeit ab dem Mittelalter beschränken muss, aus dem uns einige dokumentarische Belege, die aber nicht mit dem Entstehungszeitpunkt der Figurenarten gleichgesetzt werden können, vorliegen.

Auch ist nicht restlos geklärt, ob das Schattenspiel wie das Puppenspiel generell über Süditalien oder Spanien nach Mitteleuropa kam. Spätestens ab dem 17. Jahrhundert sind Auftritte italienische Komödianten und Puppenspieler in Deutschland belegt, welche auf Volksfesten ihre „lebenden Schatten“ vorführten, woraus sich auch in Mitteleuropa im Laufe der Jahre und Jahrhunderte ein poesievolles Spiel zur Erbauung gehobener Gesellschaftsschichten entwickelte, mit welchem sich Zeichner, Maler und Dichter beschäftigten und so ihren literarischen Inhalte transportierten.

Im Gegensatz zum farbigen Schattenspiel in Asien wurden aber in den meisten europäischen Ländern lichtundurchlässige Silhouettenfiguren verwendet. Diese feingliedrigten Figuren bestanden aus Pappe oder Holz und waren mit einer Bewegungsmechanik versehen.

Doch zurück zur der Entstehung des Figurenspiels in Mitteleuropa.

Die oben genannte These, dass das Figurenspiel mit Händlern und Kaufleuten nach Europa gekommen ist, wäre durchwegs nachvollziehbar, da auch zu späterer Zeit beispielsweise der Karagöz, der „türkische Kasperl“ mit Gesandten und Kaufleuten verbreitet wurde und dem Kasperl durchwegs ähnlich war, wie Margot Berthold zusammenfasst:

Karagöz, der Titelheld (Anm.: des türkischen, bzw. osmanischen Spiels), ist mit den osmanischen Gesandtschaften über Griechenland bis nach Ungarn und Österreich gewandert. Er wurde, als vorderasische Kasperfigur, zum Liebling des Volkes und zum Stimmungsbarometer des Zeitenlaufes. Es gab keine menschliche Schwäche, keinen Standesdünkel, keine aktuellen und lokalen Misslichkeiten, die Karagöz nicht dem Gelächter preisgegeben hätte.

Er nahm kein Blatt vor den Mund, und er erntet – wie später Harlekin – Beifall auch dort, wo man kaum die Worte, wohl aber die beziehungsvolle, grotesk-komische Aktion verstand.⁶²

⁶² Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München,

Es wäre aber auch möglich, dass in Europa das Figurenspiel - dem mythischen Spiel der Urvölker verwandt - schon vor der Christianisierung im mitteleuropäischen Raum zu finden wäre, wie dies beispielsweise Ebeling⁶³ in seinen - allerdings nicht wirklich stichhaltige belegten - Thesen vertritt.

Aus dieser frühen Zeit des mitteleuropäischen Puppenspiels sind uns vor allem drei Figurenarten bekannt, wobei man lediglich bei einer die exakte spieltechnische Handhabung erklären kann: nämlich bei der Handpuppe, die sich fast unverändert bis in die Gegenwart erhalten hat.⁶⁴

Bei den beiden anderen Figurenarten, die überliefert sind, der Tatermane oder dem Kobold und der Mantelpuppe, fehlen klare Beschreibungen, so dass sich nur ein unkomplettes Bild über Spielart und Einsatz dieser Figuren erstellen lässt.⁶⁵ Ebeling weist in diesen Zusammenhang allerdings auch auf Hugo von Trimberg hin, der unter anderem als Minnesänge von den fahrenden Gauklern und Jongleuren des 13. Jahrhunderts erzählte, dass diese solcherlei Figuren mitführten und neben ihren Gesang mit Figuren ihr Publikum zu unterhalten versuchen. Die Spielhandlungen jener Stücke dürften, neben religiösem Spiel und Spiele aus dem Leben der Heiligen, vor allem aus Sagen und Legenden des Mittelalters genommen worden sein. Ebeling hält auch zu diesem Zeitpunkt den Einsatz einer komischen Figur für möglich und wahrscheinlich.⁶⁶

Dennoch sind die bildlichen und schriftlichen Zeugnisse aus der Zeit des Mittelalters mehr als spärlich. Überliefert ist aber beispielsweise,

(...) dass im Jahr 1363 Graf Jan de Blois in Dordrecht anordnete, ein Puppenspiel vorzuführen; dass 1395 ein Mann für Aufführungen eines Puppenspiels vor dem Grafen von Holland eine Zahlung erhielt; dass im Jahr 1451 Aufführungen

1979, S. 23.

⁶³ Vgl. dazu: Flögel, Karl Friedrich; Geschichte des Grotesk-Komischen; neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling, Leipzig, 1862, S. 205-206.

⁶⁴ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasparstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 9.

⁶⁵ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasparstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 9.

⁶⁶ Vgl. dazu: Flögel, Karl Friedrich; Geschichte des Grotesk-Komischen; neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling, Leipzig, 1862, S. 205f.

*von Puppentheatern während der Osterzeit verboten wurden. Aber dies sind spärliche Nachrichten. (...)*⁶⁷

Diese „spärlichen Nachrichten“, welche aber in der Fachliteratur immerzu zitiert werden, erlauben allerdings - wie zuvor angedeutet - kaum einen genaueren Einblick in die Welt des Figurentheaters jener Zeit.

Lediglich eine, um so wertvollere – und ebenfalls häufig abgebildete - Graphik, genauer gesagt eine Zeichnung aus der zwischen 1160 und 1180⁶⁸ entstandenen Enzyklopädie „Hortus deliciarum“ (zu Deutsch „Garten der Wonnen“) der Äbtissin Herrad von Landsberg (od. Landsperg) aus dem Jahr 1170⁶⁹ lässt annähernd die Spielart der Tatermane⁷⁰ erkennen, welche als Gliederpuppe an Schnüren befestigt war und ähnlich einer einfachen Schaukelpuppen, Kniepuppe oder Marionettes à la planchette⁷¹ durch hin- und herziehen der Schnüre oder Drähte bewegt wurde.

Unter der Graphik steht geschrieben:

Ludus monstrorum (Ein Spiel von Wunderdingen)

Noch im 19. Jahrhundert war diese Art des Figurenspiels vor allem in Frankreich sehr beliebt und wurde beispielsweise in Paris von Kindern und Straßenmusikanten gespielt, die damit versuchten ihren Lebensunterhalt zu verdienen und die aus dem Straßenbild jener Zeit eben so wenig wegzudenken waren wie zum Beispiel Schuhputzer oder Straßenhändler aller Art.

Ebenso lässt die Graphik den Schluss zu, dass es sich bei dieser Art der Darbietung wohl in erster Linie um eine Volksbelustigungen mittels 'mechanischer Ritterkämpfe' gehandelt haben könnte⁷², aus welchen sich – zumindest Inhaltlich - die heute noch

⁶⁷ Fraser, Antonia; Spielzeug – Die Geschichte des Spielzeugs in aller Welt; Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg/ Hamburg, 1966, S. 63.

⁶⁸ Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986, S. 10.

⁶⁹ Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen; o. J., S. 4.

⁷⁰ Anm.: Nach dem mittelhochdeutschen Verb: tatern (= schlottern, zittern, hin- und herwackeln). abgeleitet. Auch heute ist der Ausdruck „Tatergreis“ im umgangssprachlichem Gebrauch erhalten geblieben.

⁷¹ Vgl. dazu einen Kupferstich aus der Serie „Le Bon Genre“ der Sammlung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum.

⁷² Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986, S. 10.

in Sizilien existierenden Theater der 'opera de pupi' hervorgegangen sein könnten, deren Spielinhalt sich in erster Linie auf den bewaffneten Kampf zwischen rivalisierenden Ritter (z.B. im Stück „Die Geschichte der Paladine in Frankreich“) oder dem Abwehrkampf zwischen Rittern und Sarazenen beschränkt.⁷³

Maria Dobrawsky verweist in diesen Zusammenhang darauf, dass auch der junge Erzherzog Maximilian im Jahr 1513 mit ähnlichen ritterähnlichen Figuren⁷⁴ gespielt haben soll, wie dies bildlich festgehalten wurde.⁷⁵ Wer die Spielenden sind - ob Gaukler, Diener und Herr, „Spilmann und Spilwip“ - und wie sie in Verbindung stehen, nach wie vor, bis zum heutigen Tag Inhalt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, wie sie schon bei Dobrawsky beschrieben ist.

Die zweite historische überlieferte Puppenart - die Mantelpuppe - ist als einfachere Vorform der traditionellen Handpuppe zu verstehen.

Um in der Technik der Mantelpuppe spielen zu können, traten oftmals zwei Spieler auf, wobei einer - meist ein Kind - unter den Mantel oder Umhang des zweiten Spielers kroch und durch zwei Öffnungen handpuppenähnliche Figuren, oder Stockpuppen, bzw. Stabpuppen tänzerisch bewegte, während der andere Darsteller diese Darbietung mit einem Musikinstrument begleitete. Von dieser Figurenart zur selbständig agierenden (frühen) Handpuppe, war es nur noch ein kleiner Entwicklungsschritt, letztlich der Schritt der Figur heraus aus der Mantelöffnung auf die Puppenbühne.

Bereits im 14. Jahrhundert, genauer gesagt zeitlich angesiedelt zwischen den Jahren 1338 und 1344, finden wir im mitteleuropäischen Raum die erste eindeutige Darstellung von einer Handpuppenspielszene auf einer Figurenbühne in der flämischen Handschrift „Li romans du bon roi Alixandre“ (Blatt 54b), welche Johan de Grise zugeschrieben wird und sich derzeit als Blatt Nr. 264 in der Bodleian Library in Oxford befindet.⁷⁶

⁷³ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 10.

⁷⁴ Vgl. dazu auch: Fraser, Antonia; Spielzeug – Die Geschichte des Spielzeugs in aller Welt; Gerhard Stallng Verlag, Oldenburg/ Hamburg, 1966, S. 67.

⁷⁵ Vgl. dazu: Dobrawsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952, S. 7.

⁷⁶ Vgl. dazu: Nader, Josef; Das Handpuppenspiel im modernen Unterricht; Jugend und Volk,

Bei diesem erwähnten für die Puppentheaterforschung hoch interessanten frühen mittelalterlichen Dokument handelt es sich um eine farbige Miniaturmalerei. Sie zeigt zwei ritterliche Darstellungen, sowie möglicherweise die Darstellung eines Narren in (Spiel-)Aktion mit einer gestikulierenden Figur, ausgestattet mit einer Keule, Pritsche oder einem überdurchschnittlich großen Knüppel.

Die dargestellte Bühnenform ist - auf der Miniaturmalerei gut erkennbar - als befestigte Burg oder Schloss mit Zinnen dargestellt.

Ebenso gibt es einige schriftliche Zeugnisse, welche die ritterliche Herkunft des Spiels (vgl. auch Tatermane) betonen.

So kann durchwegs auch der Vers von Ottokar von Lichtenstein in der von ihm verfassten 'Österreichischen Reimchronik' (in Bezug auf den burgartigen Bühnenaufbau) verstanden werden, wenn er schreibt:

zuo uns niht gehöret solher goltpurgen spil⁷⁷ (Zu uns gehört nicht solcher Possenburger Spiel).

Auch heute heißt noch, Bezug nehmend auf die mittelalterliche Erscheinung der Puppenbühne - als Burg oder Kastell - im Französischen die Handpuppenbühne 'castelet', in Italien „castello“ und „castillio“ in Spanien.⁷⁸ Schon 1211 finden wir in diesem Zusammenhang erstmals die Erwähnung „castels“ bei Girauz de Calansons in der Provence, höchst wahrscheinlich für eine Bühne, ähnlich der zuvor beschriebenen.

In Holland wiederum tauchte die Handpuppe erstmals im „Redentiner Osterspiel“ auf, dessen Datierung in der Fachliteratur ebenso nach wie vor diskutiert wird, welches aber aller Wahrscheinlichkeit nach zwischen 1363 und 1464 zeitlich anzusiedeln sein dürfte⁷⁹ und vor Augen führt, wie durchwegs beliebt das Figurenspiel schon zu dieser Zeit gewesen sein dürfte. In diesem von dem Zisterzienser-Mönch Peter Calf auf dem

Wien, o. J., S. 12.

⁷⁷ Seemüller, Josef; Ottokars österreichische Reimchronik (Bd. 5 der Monumenta Germaniae Historica).-I. Halbband -Hannover, 1890.- S. 334, Verse 25361-25362, zit. nach: Feustel, Gotthard; Prinzessin und Spaßmacher: Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt; Edition Leipzig, Leipzig, 1990.

⁷⁸ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 13.

⁷⁹ Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 4.

Hofe zu Redentin bei Wismar gedichteten Werk, befiehlt Luzifer seinen dienstbaren Geistern:

*Bringt mir die, die da spielen mit den Docken und den Toren ihr Geld ablocken*⁸⁰

Und im Gedicht „Der Renner“ auf welche noch später verwiesen werden wird, heißt es weiter:

*Von fraze ist maniger worden lam.
Swer siner nature ir reht behielte,
Gesundes libes er lange wielte.
Fleischlich gelust kann uns zuo locken
Und spilt als lange mit uns der tocken
Mit manigerleie tranke du spise,
Biz wir uns selber werden unwise.
Und unser leben heimlich
Uns selber steln Jemerlich*⁸¹

Um diese Zeit gilt Existenz von (hand)puppenähnlichen Spielfiguren, den „Docken“ (oder „Tocken“ und „Dokke“, trivial übersetzt mit "Holzklotz"), was nach Purschke soviel bedeutet wie „Dämon“, auch in den deutschsprachigen Gebieten durchwegs als historisch gesichert. Die Gleichsetzung des „Dämon“ mit der Puppenspielfigur generell könnte möglicherweise ein Brückenschlag zu einer der ersten komischen Figuren des Puppenspiels geschlagen sein, mit der Figur des „Meister Hämmerlein“, dessen Entstehung später noch beleuchtet werden wird. Bis heute existiert das Wort der beschriebenen „Docken“ z.B. in Nürnberg als "Dock'n Gäßla", eine Gasse in welcher vermutlich Spielzeuge verkauft wurden. Ebenso lebt in der schwedischen Sprache als "dockteater" für Puppentheater weiter.

Bezeichnet wurden die Puppen über Jahrzehnte und Jahrhunderte hinweg weiterhin auch als "Kobolde“, was aus dem um 1300 vollendeten Lehrgedicht „Der Renner“ (Vers 5001f) des schon zuvor genannten mittelalterlichen Minesängers⁸², in Bamberg

⁸⁰ Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen: o. J., S. 4.

⁸¹ Ehrismann, Bd. II, S.16, Verse 9820-9828; zit. nach: Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 21.

⁸² Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 4.

auch Magister und Rektor⁸³ gewesenen Hugo von Trimberg, aus eines Lobgedichtes Wilhelm (Willehalm) von Oranse im 13. Jahrhundert, oder ein Vers des Minnesängers Meister Sigeheers datierte um 1253⁸⁴, sowie beispielsweise einer Eulenspiegelbildbeschriftung aus dem fünfzehnten Jahrhundert ersichtlich ist und hervorgeht, die ebenfalls eine narrenähnliche Handpuppe zeigt.⁸⁵

Vollständige spieltaugliche Puppentheaterfiguren sind aus der Zeit des Mittelalters allerdings keine erhalten geblieben. Es gibt lediglich wie aus der Antike nur einige wenige Fragmentfunde von Figuren, deren Funktion aber noch nicht zur Gänze geklärt ist und wohl kaum mehr zu klären sein wird. So wurde zum Beispiel 1986 in Schwerin (Deutschland) in einem Brunnenschacht - neben Tonscherben, Knochen und anderen mittelalterlichen Bodenfunden - ein handtellergroßer Halbreliëfholzkopf aus dem 14. Jahrhundert gefunden.⁸⁶

Da sich auf der Rückseite des Figurenkopfes gebohrte Löcher für - aller wahrscheinlich nach - Daumen und Zeigefinger, also für eine mögliche Manipulation finden, ist durchwegs der Rückschluss zulässig, dass es sich bei diesem dreidimensionalen Kopffragment tatsächlich um den Rest einer frühen Form einer Figurentheaterpuppe handeln könnte, welche aber (auf Grund seiner geringen Größe von nur 15,7 cm) wahrscheinlich kaum für die öffentliche Aufführung, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach für die Aufführung im kleinen Rahmen gedacht gewesen sein dürfte, was aber durchwegs den sonstigen Beschreibungen widersprechen würde, welche Figurentheaterdarbietungen durch Minnesänger, Gaukler und Spielleute stets im öffentlichen Bereich ansiedeln.

Hingegen besteht aber die Möglichkeit, dass diese Art der Figur (wenn von den Dimensionen auch durchwegs größer gearbeitet) schon bei karnevalistischen Veranstaltungen, oder wie es später aus dem 18. Jahrhundert bildlich belegt ist, als durchwegs üblicher Werbeeffekt von Gaukler auf Jahrmärkten eingesetzt wurde, wo auch

⁸³ Dobrawsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952, S. 8.

⁸⁴ Dobrawsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952, S. 8.

⁸⁵ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 12.

⁸⁶ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 12.

die meisten Puppenspieler, neben den Schaustellern, Moritatensängern und Zahnziehern zu finden waren.⁸⁷

Oftmals boten aber Puppenspieler - wie später am Beispiel des Hans Wurst Darstellers Stranzky gezeigt werden wird - durchwegs auch als Attraktionen zusätzlich zu ihrem Spiel „Darbietungen“ wie öffentliches Zahnziehen oder sonstige Belustigungen für Jahrmarkt- und Messebesucher an. Im Jahr 1622 wurde diese Symbiose erstmals aus Italien, welches nach E. Rabe als Ursprungsland des späteren Kasperls gilt⁸⁸, von einem gewissen Burattino, - d.h. Kasper - der zunächst am Markusplatz in Venedig⁸⁹, und einige Zeit später in Paris auftrat⁹⁰, ebenso 1643 in Frankreich als der Quacksalber Brioché oder Briocci mittels Handpuppen Neugierige zu seiner Jahrmarktsbude lockte, bekannt.

Sein Sohn Franchon hingegen trat schon ausschließlich mit Figuren auf und unterhielt schließlich mit seinen Handpuppen vier Monate lang am königlichen Hof in Paris den Daupin.⁹¹

Auch in Deutschland soll 1648/49, so aufgezeichnet in einer alten Chronik, in Nürnberg ein Malteser, namens Manfred

*(...) den Pollizinello mit kleinen Dockelerin (Anm.: Puppen) agiert (...)*⁹²

haben.

Ein anderer Italiener, mit Namen Petrop Simonde de tel Bologna, spielte mit seinen Figuren in Frankfurt am Main und im Jahr 1673 gab es schließlich ein großes Puppenspiel am Dresdner Hof.⁹³

⁸⁷ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 13.

⁸⁸ Rabe, Johann; Kasperl Putschenelle - Historisches über die Handpuppe; Boysen, Hamburg; zit. nach: Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen-Verlag, Buchenbach-Baden, o. J., S.10.

⁸⁹ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen-Verlag, Buchenbach-Baden, o. J., S. 10.

⁹⁰ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen-Verlag, Buchenbach-Baden, o. J., S. 11.

⁹¹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 13.

⁹² Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen-Verlag, Buchenbach-Baden, o. J., S. 11.

Drei Jahre davor hatte ein Bildschnitzer Matthias Schütz für den kleinen Prinzen von Bayern Holzköpfe und Hände hergestellt, in die man die Finger stecken konnte, so dass sie mit der Hand geführt werden konnten⁹⁴. Das Handpuppentheater war also durchwegs hoffähig, was sich im Laufe der Geschichte aber ändern sollte.

Dennoch können diese Fälle nicht darüber hinweg täuschen, dass die meisten Puppenspieler und Wanderschausteller mehrere Angebote für ihr Publikum haben mussten und sich nicht alleine auf das Puppentheater stützen konnten um ihre Lebensgrundlage und die Lebensgrundlage ihrer Familien und Truppen zu sichern. Dieser Umstand sollte noch mehrere Jahrhunderte lang in ganz Europa anhalten.⁹⁵

Auch Abraham a Santa Clara (1644 -1709) berichtet in diesem Zusammenhang aus Wien:

Mir ist jederzeit wohl bekannt, dass bey den Jahr-Märckten gleich Anfangs die Arzten, Marcktschreyer und Quacksalber mit ihrenn Schlacks-Narren sich auff denen Schau-Bühnen und Theatern einfinden ... Der Scharlatan oder Pickelhäring, das Volck herauszulocken, macht allerhand Possen ... Nebst diesen tritt öfters ein schönes Frauenzimmer aus der Scen heraus auff das Theatrum; hat allerley Schattier-Flecklein in dem Angesicht, einen weiten Raiff oder Strick-Rock, fängt sodann mit dem Harlequin und Pickelhäring verschiedene lustige Diskurs an, so spreitzen alle Umstehende die Mäuler auff und lachen ihnen die Haut voll.⁹⁶

Wie also der Kleriker Abraham a Santa Clara beschreibt, war das Spiel auf der Bühne und die ihm umgebenden Darbietungen kaum bis nicht geachtet, noch viel weniger die Puppenspieler selbst, bzw. die Bühnen und Schausteller, die auch Puppenspiel anboten, was später auch noch gezeigt werden wird.

So begann die Zeit in der die Puppenspieler ähnlich den reinen Schauspielertruppen „kreuz und quer“ durch Europa, bis nach Russland zogen, wie das restliche „Fahrende Volk“ rechtlos und vogelfrei waren und letztlich auf eine gesellschaftlichen Stufe mit

⁹³ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen-Verlag, Buchenbach-Baden, o. J., S. 11.

⁹⁴ Brehm, Willi; Das Spiel mit der Handpuppe - Eine Anleitung zur Herstellung von Handpuppen und Handpuppenbühnen und zum Spielen; Verlag der katholischen Schulorganisation Deutschlands, Düsseldorf, 1931, S. 7.

⁹⁵ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 13-14.

⁹⁶ Dietrich, Margret, Greisenegger, Wolfgang; Hanswurst lebt noch; Bergland, Salzburg/Stuttgart, 1965, S. 14.

Zigeunern und Vagabunden gestellt wurden⁹⁷ und mit ihren Figurentheateraufführungen immer mehr ums tägliche Überleben zu kämpfen hatten um sich selbst und ihre Familien, die stets in den Spielbetrieb eingebunden waren über die Runden zu bringen. Obwohl die Zeit für die Puppenspieler schwieriger wurden, war dies aber auch die Zeit, in der wieder vermehrt handgreifliche Hinweise in Bezug auf das Puppenspiel und Puppenspieler zu finden sind, unter anderem in den erhalten gebliebenen Ansuchen um Spielerlaubnisse der Bühnen bei Stadtverwaltungen und zahlreichen Ratsprotokollen der Städte und Märkte, in welchem um die oben kurz erwähnten viel begehrten Spielgenehmigungen angesucht wurde, worauf später noch kurz eingegangen werden wird.⁹⁸

Besonders gut dokumentiert ist das Spiel der fahrenden Puppenspielern für den Österreichischen Raum in Eva Friedländers - 1948 an der philosophischen Fakultät der Universität Wien erschienen – Dissertation „Das Puppenspiel in Österreich“, auf die an dieser Stelle besonders verwiesen werden soll.⁹⁹

Aufgeführt wurden „Pollicinellen-“ oder „Dockeleinspiele“, welche uns beispielsweise von 1649 aus Nürnberg überliefert sind, oder „Porzionellenspiele“, wie wir von 1701 in Danzig kennen.¹⁰⁰

Weiters wurde (z.B. neben dem schon länger in unterschiedlichster Form und Ausführung für das Puppentheater überlieferten Fauststoff¹⁰¹, der zumindest bis ins Jahr 1587/88 zurück dokumentierbar ist¹⁰² oder dem ebenfalls vielfältig aufgearbeiteten

⁹⁷ Vgl. dazu: Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 7.

⁹⁸ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 13.

⁹⁹ Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948.

¹⁰⁰ Vgl. dazu: Nader, Josef; Das Handpuppenspiel im modernen Unterricht; Jugend und Volk, Wien, o. J., S. 13.

¹⁰¹ Vgl. dazu. u.a.: Kunz, Otto; Faust und Kasperl; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 3. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1929, 7/8. Heft, S. 97 - 100.

¹⁰² Vgl. dazu: Scherrer, Max; Das Puppenspiel vom Doktor Faust; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923, 4. Heft, S. 62.

„Don Juan“ - Thema¹⁰³) biblisches (Schau-)Spiel, d.h. Szenen aus dem Alten Testament, wie z.B. „Die Historia von dem Propheten Jona und der großen Stadt Ninive“ oder die „schöne historia des hochberühmten und weyßen khünig Salomon, wie er in sein ersten gerichtsitzen das weiß urti der zweyer weiber mit dem toten und lebendigen kind“ und dem Leben und der Passion Jesu.¹⁰⁴

2.1.3.1. Die Komische Figur wird geboren, Beginn des Kasperls

War das religiöse Moment in den dargebotenen Spielen auch vorherrschend, so durfte von Anfang an die komische Figur im Puppenspiel nicht fehlen, oft auch in Verbindung mit dem Religiösen Spiel.

So verdankt auch möglicherweise eine der ersten lustigen Figuren des spätestens 16. bis 18. Jahrhunderts im Puppentheater, Meister Hämmerlein, ein Urvater unseres heutigen Kasperls seinen Namen letztlich dem Einfluss aus dem religiösen Bereich, bzw. ist in diesem zu suchen. In einem Bibelwort aus Jeremias 50, 23 es heißt:

*Wie geht es zu, dass der Hammer der ganzen Welt zerbrochen und zerrieben ist?*¹⁰⁵

Der Theologe Hieronymus Laurentius führt dazu aus, dass Hammer selbst mit dem Teufel gleichzusetzen wäre, Hämmerlein also mit „Teufelchen“, dem kleinen verniedlichten Teufel. Das Treiben und Agieren Meister Hämmerleins auf der Bühne wurde oftmals, sah man doch - wie die in Thomas Murners Szenen seiner 1512 erschienenen „Narrenbeschwörung“ beschrieb, das Figurenspiel als „Himmelreich“ (die Puppenspieler somit als „Himmelreicher“) gesehen, mit dem Treiben der Dämonen, der „bösen Geister“, zumindest mit dem Spiel unberechenbarer Mächte verglichen. Wieso das Puppenspiel allerdings als „Himmelreich“ bezeichnet wurde, ist nach wie vor nicht geklärt. Fest steht aber, dass sich der Ausdruck „Himmelreich“ in den südlichen

¹⁰³ Vgl. dazu u.a.: Hünnerkopf, Richard; Vom Werden und Wesen des Handpuppenspiels; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1926, 2. Jahrgang, 1. Heft, S. 1 - 4.

¹⁰⁴ Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 5.

¹⁰⁵ Vgl. dazu: Röbl, Helene; Die Fahrt zur Insel Nantucket - Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetisches Verfahren; Hans-Dieter Heinz - Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, S. 114f.

Gegenden Deutschlands sehr beliebt war und sich bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts in jenen Gegenden hielt.¹⁰⁶

Maria Dobrowsky führt hierzu 1952 in ihrer Dissertation mehrere Erklärungsmöglichkeiten an:

Wieso die Puppenbühnen zu der Bezeichnung Himmelreich kamen ist noch nicht ganz aufgeklärt. Hampe meint, sie könne von der mittelalterlichen Mysterienbühne kommen, welche durch drei Gestelle in drei Teile: Himmel, Erde und Hölle geteilt war und von den Puppenspielern mitgeführt wurde.

Frischlein nimmt an, dass die Bezeichnung daher stammt, dass die Puppen (Anm.: es wird hierbei von Marionetten ausgegangen) von oben her gezogen und öfters herabgelassen wurden, für die Zuschauer vom Himmel herab kommend.

Weiters besteht die Annahme, dass sich diese Benennungen auf fahrende Leute bezogen haben, welche außer Puppenspieler auch Luftspringer und Seiltänzer gewesen seien, also Gaukler, deren eigentliches Element die Luft war.

Auf jeden Fall wurde die Bezeichnung Himmelreich und Himmelreihler in ganz allgemeiner Form für Spielleute verwendet.¹⁰⁷

Ist auch über die Herkunft der Verwendung des Ausdrucks vieles im Unklaren, so gibt es doch Belege, welche Stücke von jenen „Himmelreichern“ gespielt wurde und letztlich auch, dass sich dieses Spielrepertoire sich vor allem – wie schon zuvor angedeutet wurde – aus dem geistlichen Spiel, oder den geistlichen Spielen mit all ihren Charakteren zusammensetzte. Hier wäre also auch jener Meister Hämmerlein zu suchen, der mit den negativen Charakteren in Verbindung gebracht wird.

In der Rolle des „bösen Geistes“ wird Meister Hämmerlein beispielsweise im „Ambrasser Liederbuch“ von 1582 vorgestellt (und charakterisiert), wenn es heißt:

*mit fressen und saufen, mit schelten und fluchen,
in dem weinhaus, da leben sie im saus,
mit tanzen und springen, mit pncketieren.
Das kann gar wol die arge welt,
welchs meister hemmrlein wol gefelt,
das sich die welt so arg gewlich stelt¹⁰⁸*

Ob diese Erklärungen aus dem religiösen Bereich stimmen mögen, oder ob der Na-

¹⁰⁶ Dobrowsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952, S. 9.

¹⁰⁷ Dobrowsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952, S. 9-10.

¹⁰⁸ Bergmann, Joseph; Das Ambrasser Liederbuch vom Jahr 1582; Stuttgart, 1845, S. 142; zit. nach: Purschke, Hans Richard; Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge, Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1979, S. 78.

men des „Meister Hämmerlein“ lediglich aus der Schlagfertigkeit und dem Schlaginstrument¹⁰⁹ dieser Figur heraus entstanden ist, welches – so eine weitere These – vom bäuerlichen Ursprung der Figur kommen würde, der leicht diabolische Gesichtstypus der ersten komischen Figuren würde sich daraus durchwegs erklären lassen. Herbert Hohenemser dazu:

Er entwickelte sich (...) aus einer Mischung der verschiedensten Figuren, die früher im religiösen Puppenspiel ihren Auftritt hatten, und aus denen einzelne Züge genommen wurden, um sie später in der Figur des Meister Hämmerlein zu vereinigen. So finden sich in Meister Hämmerlein vier verschiedene Typen wieder: Teufel, Knecht, Bauer und Narr.¹¹⁰

Letztlich wird hier deutlich, dass sich der Kasper oder Narr aus mehreren Charakteren zusammensetzt, wie auch Gerd Taube feststellt:

Der Narr, gleich welchen Typus, in welchen Kontinenten und Zeiten, ist als Figur entweder in eigener Person antinomisch angelegt oder tritt von vornherein in zwei und mehr wesensmäßig differenten Figur auf.¹¹¹

Und weiter meint er in diesem Zusammenhang:

Die Doppel- oder Mehrfachbelastung der lustigen Figur hat eine lange Tradition (...) Pimper und Kasper¹¹²

Johannes Minuth fügt in seinem Werk „Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte“¹¹³ - neben der Feststellung, dass sich der Meister Hämmerlein letztlich aus (den schon genannten) Teufel und Knecht, sowie Bauer und Narr zusammen-

¹⁰⁹ Anm.: Wobei sich Schlagfertigkeit in diesem Fall sicher nicht nur auf verbale Fakten bezieht, sondern auch die Schlaginstrumente dieser Figur des Hammers oder der Pritsche miteinbezieht.

¹¹⁰ Hohenemser, Herbert; Pulcinella; Harlekin, Hanswurst – Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne; Emsdetten, Lechte, 1940, zit. nach: Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 48.

¹¹¹ Brauneck, Manfred, Schneilin, Gerhard (Hrsg.); Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles; Reinbeck bei Hamburg, 1990, S. 614; zit. nach: Raithel, Andreas. Der Pimper – eine lustige Figur im Puppentheater; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 3, Eigenverlag, Wien, 2002; S. 13.

¹¹² Raithel, Andreas. Der Pimper – eine lustige Figur im Puppentheater; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 3, Eigenverlag, Wien, 2002; S. 15.

¹¹³ Minuth; Johannes; Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996.

setzten würde¹¹⁴ - noch konkretisierend hinzu, indem er auf „Frischs Wörterbuch“ verweist, dass das Volk mit dem Namen „Meister Hämmerlein“ nicht nur den Spaßmacher, sondern - wie zuvor schon angeführt - auch einen Dämon oder Teufel, gar den Henker selbst verband:

*Hemmerling oder Hemmerlein, Meister Hemmerlein:
Im Puppenspiel, da man die Hand in die Puppe steckt und damit den Leib, Kopf und Arme derselben bewegt, ist es der Pickehering. Morio.
Meister Hemmerlein nennen einige den Henker. Carnifex.
Meister Hemmerlein ist bei Sebald in Brevario historico der Teufel, weil der Pickelhering im Puppenspiel meistens ein abscheuliches Gesicht hat. Diabolus.¹¹⁵*

Ein weiterer Urahn der komischen Figur des Kasper(l)s, die nun verstärkt auftrat, könnte aber auch - neben dem aussehensmäßig Meister Hämmerlein ähnlichen und mit ähnlichen Charaktereigenschaften ausgestatteten vermutlich aus Neapel kommende – auf der Realbühne und (wie folgender Textausschnitt zeigt) auch auf der Puppenbühne zu findende Pulcinella sein, von dem Schütz im Jahr 1800 schrieb:

Polcinella ist der kleinste, wengleich nicht feinste, schauspielernde Spaßmacher oder Bühnennarr. Er stammt aus Italien her, und sitzt in einem Kasten auf den Fingern seines Herren und Organs, des Direktors der Bühne, die keine stehende ist, sondern eine von Gasse zu Gasse, von Dorf zu Dorf wandernde ist und gewöhnlich aus einem Kasten besteht, aus dessen Öffnung Polcinella seine Späße und Zoten sagt, Kopfstöße und Prügel erhält usw. Ist gleich auch dieser Puppe Kopf von Holz und Pappe, wie seine Hände, so trägt er doch Fleisch und Bein, aber fremdes in Leib und Armen, und regt und bewegt sich trotzdem Bestens.¹¹⁶

Aber auch die Figur des „Zanne“, der sich aus den Bergtälern von Bergamo nach Venedig durchschlug könnte mit ein Vorfahre des Kasperls sein.

*Ein kurzstämmiger, kräftiger Bursche im bäurisch-groben, weitem Gewand, ein Holzsword im Gürtel, einen ausgefransten Filzhut auf dem Kopf.
Sein Name - Zanne – Zannone - Zan – Sanni – lässt vermuten, dass es sich um*

¹¹⁴ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 25.

¹¹⁵ Frischs Wörterbuch, zit. nach: Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 25.

¹¹⁶ Schütz; Satirischen-ästhetisches Hand- und Taschenwörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde, Hamburg, zit. nach: Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 44.

*eine venezianische Kurzform von Giovanni handelt.*¹¹⁷

Ebenso könnte der „geile Bauerntöpel der alten Fasnachtspiele, eine Verkörperung des Volkswitzes“¹¹⁸ könnte für die Weiterentwicklung der komischen Figur Pate gestanden sein, wie Helene Röbl bemerkt und der sich über die erstarrten Masken des Pickelhering bei den englischen Komödianten und dem Harlekin(o) der Commedia dell' Arte Truppen zur schlagfertigen, witzreichen Figur des in unseren Breiten vorfindbaren Hans Wurst (oder Hanswurst) hin entwickelte.

Dessen Name und die ausgeprägte Gestaltung der Rolle auf der Bühne geht aber letztlich auf die Hans Wurst-Auftritte des - aus dem Österreichisch-Schlesischen oder aber, wenn man der Matrikeleintragung der Universität Wien aus dem Jahr 1707 Glauben schenken darf aus der Steiermark stammenden¹¹⁹ - Joseph Anton Stranitzky (1676-1727) zurück – der, bevor er sich schließlich in Wien sesshaft machte, als fahrender „Polcinellenspieler in Deutschland und zwar 1609 in Augsburg und München und 1702 wieder in Augsburg“¹²⁰ - neben seiner Funktion als Schauspieler und Prinzipal einer Theatertruppe bestehend aus zehn bis zwölf Ensemblemitgliedern, unter ihnen auch Gottfried Prehauser (der, wenige Monate vor Stranitzkys Tod, am 26. August 1725 als Nachfolger in der Rolle des Hans Wurst dem Publikum vorgestellt wurde), auch als Zahnzieher und Wunderarzt auftrat, bzw. sein Publikum zu belustigen versuchte. Neben diesen Tätigkeiten führte er zeitlebens, wie bei seiner Tätigkeit als Polcinellenspieler in Deutschland, auch noch weiterhin ein Marionettentheater.

Er (Anm.: Stranitzky) spielt mit ein Meter großen Puppen, über die der Stadthauptmann von Prag berichtet, dass „es mit Kleidern ausgestaffierte Statuen seien, die sowohl Cavaleries als Damen Personen vorstellen“; sie würden mit Drähten bewegt und könnten „vivam vocem von sich geben“. Aufgeführt wurden fünfzig verschiedene Komödien und gesungene Opern, Balette und Pantomimen, die offenbar auf einer mit modernsten Maschinen eingerichteten Miniaturbühne gespielt wurden, die auch zu „offener Veränderung des theatri“ imstande war. (...) Vermutlich waren die Puppen, das Repertoire und die Marionettenbühne Stranitzkys

¹¹⁷ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979, S. 57.

¹¹⁸ Röbl, Helene; Die Fahrt zur Insel Nantucket - Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetisches Verfahren; Hans-Dieter Heinz - Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, S. 114.

¹¹⁹ Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948, S. 51.

¹²⁰ Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948, S. 51.

*ähnlich geartet.*¹²¹

Stranizky verwandelte den traditionellen harlekinähnlichen Possenreißer (oder Possenreiter) zum traditionellen Wiener Spaßmacher Hans Wurst, welcher zum „Urvater“ der „typischen komischen Figur Wiens“ wurde, wie Berthold zusammenfaßt:

*Stranizkys, dessen Lungauer Herkunft möglicherweise eine von ihm selbst erfundene, werbewirksame Legende ist, wurde – wie der Zanne der Commedia dell'arte – zum Stammvater ganzer Generationen unverwüstlicher Volkstheater-typen bis hinauf zu Raimund und Nestroy. Mozarts Figaro und der Vogelfänger Papageno aus der „Zauberflöte“ nicht ausgenommen.*¹²²

Diesen neuen Typus der komischen Figur setzte er, wie zuvor schon kurz angedeutet, als tölpelhaften Bauern mit roter Nase, schwarzen Kinnspitzbart, schwarzen aufgeknoteten Haarzopf, grünen Spitzhut, sowie bunter, farbenfroher Kleidung - bestehend aus einer offenen roten Jacke mit bauschigen Ärmeln, einem blauen Brustfleck, gelber weiter Hose, die bis zu den Knöcheln hinunterhängt und weißer Halskrause, die möglicherweise eine Anlehnung an die italienischen Harlekine darstellte, im Gürtel wie ein Schwert - die Pistole - eine einfache Holzpilsche tragend - lokal ins Salzburger¹²³ und „versah“ ihn mit dem Beruf des Sauschneiders, bzw. ließ ihn generell der Zunft der Kraut- und Sauschneider angehören.

Stranitzkys selbst eher stämmige und behäbige körperliche Statur, die im Gegensatz zu den hageren Commedia dell'Arte - Darstellern stand, könnte durchwegs ein Motiv seiner Wahl gewesen sein eine plump-bäuerliche Figur als Hauptfigur seiner Auftritte zu wählen. In der Rolle des Hans Wurst trat er immer ohne Maske auf, die bei den italienischen Darstellern durchwegs üblich waren, da die lebhaft ausdrucksvolle Mimik neben der trotz Behäbigkeit quirligen Körpersprache von großer Bedeutung war, ebenso wie der, der im Dialog schnelle Wechsel des gesprochenen derben und humorvollen Wortes.

Der Dialog war ein natürliches Sprechen von höchster Bewegtheit. Scharfe, ja

¹²¹ Kindermann, Heinz: Theatergeschichte Europas. III. Band. Das Theater der Barockzeit. – Salzburg: Otto Müller Verlag, 1959, S. 554.

¹²² Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 77.

¹²³ Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung - Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986, S. 232.

*grobe Worte fielen im Aufeinanderprallen der Gegensätze, und eine lebhafte Mimik und Gestik brachte den erregten Dialog zu stärkster Wirkung. Diese Stücke waren ganz Leben, Kraft, Leidenschaft. Und das Wesentlichste war: die Komik war nicht herkömmliches, hundertmal gesehenes Intermezzo, bei dem man kaum noch lachen konnte, nein, auch sie war von Lebendigkeit und Natürlichkeit, der niemand widerstehen konnte.*¹²⁴

Fast immer war bei den Stücken Stranizkys Hans Wurst in die Haupthandlung des Stückes eingebaut. Ob Stranizky jedoch, wie in der früheren Theaterforschung angenommen, diese Stücke selbst geschrieben hat, oder ob er lediglich Auftraggeber und Verleger derselben war, ist in der heutigen Forschung umstritten, aber - auf Grund der unterschiedlich verwendeten Sprache - eher anzunehmen als eine Autorenschaft Stranizkys.¹²⁵

Als Vorlagen für die Aufführungen der Truppe Stranizkys dienten hauptsächlich italienischen Opernlibretti. Diese wurden nicht nur ins Deutsche übersetzt, vielmehr wurden die lyrischen Gesangspartien auch vielfach als Monologe oder Dialoge wiedergegeben oder aber auch zusätzliche (komische) Arien eingefügt.

Die Umarbeitungen und Ergänzungen des Textes hatten vor allem den Zweck die Dialoge auf der Bühne lebendiger zu gestalten und letztlich auch (politisch) zu aktualisieren. Ebenso wurden aber auch erklärende und auflockernde Monologe, die meist von Hans Wurst selbst gesprochen wurden, in die Spielhandlung eingefügt.

Eine ähnliche Aufgabe hatte vergleichbarer Weise auch Pickelhering (oder Pickelhäring). Dieser fungierte ebenfalls wie Hans Wurst gleichsam als Dolmetscher um Spielszenen aus dem - auf der Bühne dargestellten - höfischen Lebens dem Publikum aus dem Volk verständlich und nachvollziehbar zu machen.¹²⁶

Manchmal waren die tragischen und komischen Szenen aus Stranizkys Stücken aber auch etwas freier aneinandergesetzt. Dann trat neben Hans Wurst auch oft noch sein „Kamerad und Kumpan“ Riepel, ein Salzburger Bauer bei dem Hanswurst laut eigener Erzählungen ein Knecht war auf, oder eine andere zusätzliche komische Figur. Die Wortspielereien mit denen Hans Wurst agierte wurden schließlich später von

¹²⁴ Rommel, Otto; Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte im Barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys; Schroll&Co, Wien, 1952, S. 274.

¹²⁵ Würtz, Hermann; Hanswurst und das Zauberbertheater. Von Stranitzky zu Raimund. (Wechseiausstellung im Wiener Rathaus, Juni - September 1990); Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien, 1990, S. 5.

¹²⁶ Vgl. dazu: Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 103, bzw. Scheit, Gerhard; Hanswurst und der Staat; Deuticke, Wien, 1995, S. 32.

Wiener Autoren, unter anderem von Johann Nestroy noch weiter – durchwegs auch im selben Wortlaut - verwendet und sprachlich verfeinert, bzw. fortgeführt.

Möglicherweise griff Stranzky bei der Auswahl und der Ausgestaltung seines Wiener Hans Wurst auf jene „Hans Wurst – Figur“ seines späteren Co-Prinzipals und Kollegen, des Salzburger „Theaterfachmanns, Hofmusikus und Trompeter“¹²⁷ Johann Baptist Hilverding zurück, der - neben den Fahrten mit seiner Bühne, bei welchen er unter anderem, folgt man historischen Aufzeichnungen, bis nach Basel und Stockholm kam¹²⁸ - im Dienste des Erzbischof von Salzburg stand und dessen Vater, Johann Peter Hilverding im Jahr 1673 aus Westfalen, manche Autoren wie Katharina Heilig meinen aus Holland¹²⁹ nach Salzburg gekommenen war.

Schon vor Stranzky trat Hilverding als „Sauschneider Hans Wurst“ auf, bzw. ließ in seinem Figurentheater, für welches er erstmals 1672 und letztmals 1721 eine Konzession für Auftritte in Wien - beispielsweise auf der Freyung - erhielt ähnliche Charaktere als geschnitzte Marionetten, wie beispielsweise den „Kilian Brustfleck“ auftreten.¹³⁰ Als Sohn einer Salzburgerin geboren stand ihm das Salzburger Brauchtum - welches er in seiner komischen Figur auf der Bühne darzustellen versuchte - näher, als die Tradition aus der Heimat seiner Väter und

(...) so wählte er seine Stoffe und Figur unmittelbar aus seiner bäuerlichen Umgebung. Der `Pulcinella`, die lustige Figur, die in den verschiedensten Formen und unter den lustigsten Namen durch alle Puppenspiele geisterte, tat bei ihm als `Sauschneider` auf.¹³¹

Und weiter beschreibt Gottfried Kraus:

Sauschneider waren Leute, die auf der untersten Stufe der bäuerlichen Rangordnung ihre Notwendigkeit damit zur Beliebtheit auszubauen wussten, dass sie sich bunt und grell kleideten und gleichsam die `Hofnarren` der Bauern spielten. Sie stammten zumeist auf den Dörfern des Lungau und waren wegen ihres saftigen

¹²⁷ Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 9.

¹²⁸ Vgl. dazu: Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948, S. 51-53.

¹²⁹ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 105.

¹³⁰ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 105.

¹³¹ Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 9.

*Humors und des bei ihrem Wanderberuf erworbenen vielseitigen Wissens vor allem in den Wirtsstuben stets willkommen.
Einen solchen Sauschneider nahm sich auch Johann Baptist Hilverding zu Vorbild, als er seinen `Hans Wurst` schuf, der mit seinen Späßen, seiner lustigen Kleidung und seiner Fähigkeit, sich überall zurechtzufinden, im Marionettentheater bald dieselbe Rolle spielte, wie sein Vorbild in den Wirtshausstuben.¹³²*

Dennoch kam die Figur erst durch den zuvor beschriebenen Stranizky zur Hochblüte auf der Bühne, möglicherweise weil Stranizky schon einige Bekanntheit hatte und Wien durchwegs auch das passende „bühnentechnische Umfeld“ zur Etablierung einer eigenen komischen Figur bot. Stranizkys Spieltradition des Hans-Wurst-Spiels hielt auch sein Nachfolger in der Rolle als Hans-Wurst, Gottfried Prehauser, im großen und ganzen aufrecht, vor allem was das Kostüm betraf, wenngleich er durchwegs einige Charaktermerkmale änderte und einen „gutmütigeren, ruhigeren, auf Zwischentöne angelegten“¹³³ Hans Wurst auf die Bühne brachte, anders als ihn das Publikum in Wien vom Spiel Stranizkys her gewöhnt war.

Schließlich übernahm auch später Johann Joseph Laroche (1745-1806) für seine Auftritte des in der städtischen Unterschicht angesiedelten „Kasperl Larifari“ am Wiener Kärntnertortheater, bzw. an einem neu gegründeten Leopoldstädter Vorstadttheater¹³⁴, Wesensmerkmale des Hans Wurst von Stranizky und Prehauser, wo er gegen Bühnenverbannung unter dem aufklärerischen Denker Johann Christoph Gottsched (1700-1766) ankämpfte.

Diese „Bühnenverbannung“ der komischen Figur hatte vor allem symbolischen Wert. Der genaue szenische Vorgang des Spiels auf dem Rossmark zu Leipzig ist nicht überliefert.

Vermutlich lief es darauf hinaus, daß Hanswurst und Scaramuccia – im Sinne Gottscheds gescholten – ihre bunten Gewänder ausziehen und die Bühne räumen mußten.¹³⁵

Federführend waren der schon genannte Gottsched, welcher die philosophische

¹³² Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 9-10.

¹³³ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998.

¹³⁴ Vgl. dazu u.a. auch: Zitzenbacher, Walter; Hanswurst und die Feenwelt - Von Stranitzky bis Raimund; Stiasny, Graz-Wien-Köln, 1965; bzw.: Sieczynski, Rudolf; Altwiener Komiker; Wiener Verlag, Wien, 1947.

¹³⁵ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 85.

Grundlage lieferte und die „Neuberin“.

Für die Neuberin kam als persönliche Genugtuung hinzu, auf diese Weise einen Trumpf gegen die in Leipzig mit ihr rivalisierende Truppe des beliebten Harlekin J.P. Müller ausspielen zu können. Aber sie musste bald genug erkennen, daß die „mit Kleister und Schere“ gefertigten Römer-Dramen Gottscheds und seiner kunstsinnigen Frau Adelgunde, ihr keinen anhaltenden Publikumszulauf garantierten.¹³⁶

Im Gegensatz dazu war Laroche höchst erfolgreich, wie Margot Berthold nochmals zusammenfasst:

Die Verbannung des Harlekin durch die gemeinsame Aktion der Neuberin und Gottscheds hatte auch über das Theaterleben seine Schatten geworfen. Mit der Eröffnung des Theaters in der Leopoldstadt, 1781, aber betrat ein neuer Publikumsliebbling die Bühne: der Kasperl des Schauspielers Johann Laroche (...)¹³⁷

Seine Bezeichnung des „Kasperl Larifari“ setzte sich schließlich am Ende des 18. Jahrhunderts auch für die lustige Figur im Puppenspiel durch. „Kasperltheater“ wurde aber durchwegs in Wien schon bald das von Laroche gegründete vorhin genannte Leopoldstädter Theater bezeichnet¹³⁸, in welchem er größte Erfolge feierte.

Das Publikum stürmte das Haus, wenn Laroche auftrat, und das Theater blieb leer, wenn kein Kasperlstück auf dem Spielplan stand.¹³⁹

Und weiter schreibt Berthold:

Der Kasperl Larifari brachte einen neuen kräftigen Farbtupfer in die Narrengographie. Halb von Wien her inspiriert (...), halb der bayrische Herkunft verpflichtet, stellte er sich seinem Publikum. (...)¹⁴⁰

Eine weitere mögliche Erklärung des Namens der komischen Figur des „Kasper(l)“, wie der zuvor genannte Laroche seine Bühnenfigur nannte, sehen Ellwanger und

¹³⁶ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 85.

¹³⁷ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 95.

¹³⁸ Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung - Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986, S. 232.

¹³⁹ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 97.

¹⁴⁰ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 101.

Grömminger in der Ableitung des Namens eines der „Heiligen Drei Könige“ aus den späteren weltlichen Varianten des geistlichen Weihnachtsspieles, in welchen dieser oftmals die Rolle der „lustigen und komischen Person“ übernahm.¹⁴¹ Und Karl Friedrich Flögel stellte diesbezüglich zur Aufgabe „Kaspers“ in diesen Aufführungen der Mysterien fest:

Oft wenn ein Märtyrer gegeißelt, oder Christus gekreuzigt wird, liest man zwischen zwei Klammern die Anmerkung: hier redet der Narr. Dieser Narr war der Lustigmacher der Truppe, der Hanswurst, der mit plumpen Scherzen das Trauerspiel zu beleben suchte¹⁴²

Weitere Namen der komischen Figur im Figurentheater waren und sind teilweise bis zur Gegenwart unter anderem - die teilweise schon vorhin genannten - Possenreißer, den in den Wandertheatertruppen aus England stammende Pickelhering oder Pickelhäring, der ab 1801 im Leopoldstädter Theater auftretende kasperlähnliche „Kleinbürger und Parapluimacher¹⁴³ mit Aufstiegschancen“ Herr Chrysostomus Staberl (die Figur des Wiener Schauspielers Ignaz Schusters),¹⁴⁴ der infantile, kasperlhafte Züge tragende, vom Schauspieler Anton Haselhut im Leopoldstädter Theater dargestellten Thadääd (oder Dadääd)¹⁴⁵, Larifari, Morio, Hemmerling, Carnifex, der italienische Maccaroni, der französische Jean Potage, Punch(inello), der schweizerische und französische Guignol und Kasperli, der aus England stammende Vorgänger des noch heute anzutreffenden Punch, Jack Pudding, der russische Petruschka und dem Wurschel (dem Kasperl des Wiener Wurstelpraters¹⁴⁶), Hans Worst (Hans Wurst)¹⁴⁷, nicht ausschließlich mit den Zügen Stranizkys Hans Wursts, sondern mit den Zügen des Narren.¹⁴⁸

Von ihm, dem Narren, ist durchwegs schon 1519 in einer niederdeutschen Übersetzung von Sebastian Brands „Narrenschiff“ die Rede und stellt möglicherweise nach

¹⁴¹ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 33-34.

¹⁴² Flögel, Karl Friedrich; Geschichte des Grotesk-Komischen, neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling, Leipzig, 1862; S. 80.

¹⁴³ Paraplui = Regenschirm

¹⁴⁴ Vgl. dazu: Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 101.

¹⁴⁵ Vgl. dazu: Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 101.

¹⁴⁶ Vgl. dazu: Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948, S. 127ff.

¹⁴⁷ Vgl. dazu: UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES (Hrsg.); Hervorragende Puppentheater aller Welt: Schweizer Marionetten; Eigenverlag, Prag, 1931, S. 3.

¹⁴⁸ Vgl. dazu: Brandt, Sebastian; Das Narrenschiff, Niemeyer, Stuttgart, 1986.

Meister Hämmerlein, dessen typologischer Nachfolger er zu sein scheint eine der ältesten „durchkomponiertesten“ komischen Figuren dar, welche bei genauerer Betrachtung einige wenige Gemeinsamkeiten mit dem italienischen Harlekin der *Commedia del Arte* aufweist.

*Er ist dem Anschein nach ein einfältiger, sehr naiver und geringer Kerl oder allenfalls ein Possenreißer, im Grunde aber ein sehr listiger, dabei witziger und scharfsinniger Bube, der an anderen jede Schwachheit und Torheit richtig bemerkt und sie auf geistreiche, aber sehr naive Weise bloßstellen kann.*¹⁴⁹

Als die Possenspielfigur des Hans Wurst oder Harlekin wie vorhin schon angedeutet schließlich durch die Schriften Gottscheds und ein inszeniertes Spiel der Neuberin in einem 1737 in Leipzig aufgeführten feierlichen allegorischen Spiel von der Bühne¹⁵⁰ und damit schließlich mit der Zeit von den deutschsprachigen Bühnen – letztlich auch wegen dessen Stehgreifspiel - verbannt wurde, entstand an seiner Stelle über Umwege unser zuvor beschriebene Kasperl; oder besser gesagt: entstand wie aus dem Text erkennbar ist, der aus den unterschiedlichsten komischen Figuren zusammengesetzte Kasper, oder Kasperl, der vor allem im zwanzigsten Jahrhundert durch die Gestaltung der von deutschen Puppenspieler und Puppenspieltheoretiker Max Jacob entworfenen und Theo Eggink geschnitzten puppentheatertechnischen Figur des „Hohensteiner Kasper“ einen auch noch heute gebräuchlichen (Aussehens-)Typus bekam.¹⁵¹ Das Handpuppenspiel, in dem nun die komische Figur eine neue Heimstätte gefunden hatte, hatte sich schließlich seinen festen Platz in der Welt des Volkes erobert. Das - die reale Theaterbühne nachahmende – Marionettentheater, welches nun aber auch immer mehr präsent wurde, konnte aber kaum mit der raschen Verbreitung der Handpuppenbühnen mithalten. Letztlich war Handpuppenspiel nicht mehr zu verdrängen und

*(...) blieb sehr lange Zeit eines der wichtigsten Medien des Volkes, des `kleinen Mannes`.*¹⁵²

¹⁴⁹ Flögel, Karl Friedrich; *Geschichte des Grotesk-Komischen*; neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling, Leipzig, 1862; S. 34.

¹⁵⁰ Heilig, Katharina, Maria; *Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade*; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 110.

¹⁵¹ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: *Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung*; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 34.

¹⁵² Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 17.

2.2. Die weitere Entwicklung des Puppentheaters um die Zeit Kaiserin Maria Theresias, der beginnenden Zensur und im Biedermeier

In weiterer Folge soll nun versucht werden vor allem weiterhin die Geschichte des Handpuppenspiels und des „Pratermarionettenspiels“, vor allem im deutschsprachigen, deutsch-österreichischen Raum zu durchleuchten, da diese Formen letztlich für die Fragestellung des Figurentheaters im Dritten Reich von Bedeutung sein wird. Um dabei einen annähernd vollständigen Überblick zu geben, wird es aber unerlässlich sein an gegebener Stelle die Entwicklung anderer Figurentechniken, Neuerungen und Einflüsse anderer Kulturen und deren Puppentheatertraditionen und das Leben der oft fahrenden Puppenspieler und ihren Konkurrenzkampf gegen die Schauspieler der Bühnen, sowie ausgewählte Ausschnitte von Originaltexten verschiedener Epochen kurz einfließen zu lassen, letztlich auch um aufzuzeigen mit welchen Texten die (fahrenden) Puppenspieler unterschiedlichster Epochen auf neu auftretende soziale, künstlerische, politische und wirtschaftliche Veränderungen reagierten und letztlich reagieren mussten bis hin zum Kasperl des Grafen Pocci.

*Auch der Pocci-Kasperl hat sich nicht gescheut, ein gezieltes Wort der Zeitkritik zu wagen, aber er war doch, seiner Herkunft und Verwurzelung nach, eher auf eine herzhafteste Daseinsfreude als auf halsbrecherische politische Feldzüge eingestellt.*¹⁵³

So gilt es zunächst vor allem die staatliche Zensur und den Umgang der Puppen- und Schauspielern zu betrachten, beginnend in der Zeit der Regentschaft Maria Theresias und ihres Beraters Joseph von Sonnenfels, der versuchte gegen Stehgreifbühnen insoweit durchzugreifen, indem er, wie andere Staatsmänner seiner Zeit ebenfalls, die Verschriftlichung der Stücke verlangte, was immer mehr zur totalen Zensur führte und die Aktualität der Stücke stark beschnitt. Dennoch wurde weiterhin mit dem Kasperl geworben.

*Als Anreiz für das Publikum entschädigten sich viele Prinzipale mit dem lakonischen, aber attraktiven Hinweis „Kasper ist stark vertreten“ auf der Spiel-Ankündigung.*¹⁵⁴

¹⁵³ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 101.

¹⁵⁴ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München,

Solcherlei durchwegs provokante Ankündigungen waren nur deshalb möglich, da man nicht vergessen darf, dass das Kasperltheater mitunter auch im Herscherhaus zum Teil angesehen war und letztlich auch von einigen Mitgliedern des Erzhauses selbst durchwegs – im höfischen Theaterspiel – gespielt wurde.

So ist beispielsweise von dem späteren Reformkaiser Joseph II., dem Sohn Maria Theresias, in den Memoiren des Komponisten Karl Ditter von Dittersdorf überliefert,

(...) dass Joseph II. einmal vor einer Hofgesellschaft als Kasperl aufgetreten sei und nachher voll Stolz gefragt habe: „Nun, habe ich die Arie vorgetragen wie ein Kasperl?“

Darauf habe ein Höfling die devote Antwort gegeben: „Majestät sind der leibhaftige Kasperl“¹⁵⁵

2.2.1. Das Puppenspiel unter staatlicher Zensur

Seit jeher war das traditionelle Stehgreifpuppentheater, vor allem das traditionelle (Hand-)Puppenspiel, oftmals einziges, letztlich aber auch beim Volk beliebten und kostengünstigen (künstlerischem) Mittels die immer stärker werdende staatliche Zensur zu umgehen.

Durch die unzähligen spielerischen Möglichkeiten, vor allem aber durch das gezielte Einsetzen der, schon zuvor beschriebenen stets vertretenen komischen Figur, hatten die Puppenspieler und hier vor allem die Handpuppenspieler Möglichkeit durch ihren erben bis ordinären Sprachwitz die

(...) pathetische Rhetorik und das Gehabe der Oberschicht aufzubrechen und politische sowie wirtschaftliche Missstände aufzuzeigen.¹⁵⁶

Der derbe Humor in den Stehgreifstücken der Puppenbühnen war seitens der Spieler „destruktiv und zersetzend“¹⁵⁷ und stets darauf ausgerichtet mit Schlagfertigkeit und Spontaneität gegen die, die fahrenden Puppenspieler oftmals diskriminierende Obrig-

1979; S. 102.

¹⁵⁵ Heindl, Gottfried; Die Purpurschmiere – Die Geschichte des Wiener Burgtheaters in Anekdoten; Paul-Neff-Verlag, Wien, 1990, S. 13.

¹⁵⁶ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 17.

¹⁵⁷ Röbl, Helene; Die Fahrt zur Insel Nantucket - Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetisches Verfahren; Hans-Dieter Heinz - Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, S. 114f.

keit anzukämpfen, was durch das sprachgewandte und spontane und stets politisch aktuelle Spiel auf der Puppenbühne problemlos möglich war.¹⁵⁸

Die Spontaneität und die Technik des Stehgreifspiels war auch sehr lange Zeit ein großer Vorteil des (Hand-)Puppenspiels, der dadurch gegeben war, dass die Puppenspieler (bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts) - wenn überhaupt - nur vorgeschriebene (kurz skizzierte) Text- und Handlungsgerüste hatten, die durch gekonnte und bewusst gelenkten Spielergänzungen, Aktualisierungen und sprachlich raffinierte Suaden ausgebaut werden konnten.

Im politischen Tageskampf wurde natürlich auch das Kasperltheater zum Tribunal.¹⁵⁹

Die Aufführungen wurden für die staatlichen Behörden bald unduldbar, weil letztlich unkontrollierbar wurden. Selbst in traditionellen Figurentheaterstücken wurde die komische Figur eingesetzt um aktuelle Inhalte zu vermitteln, wie beispielsweise aus England bekannt ist:

Als zeit- und gesellschaftskritischer Beobachter hatte er sich in England schon seit 1685 in einer Puppentheater-Bearbeitung des „Doktor Faustus“ von Christopher Marlowe hervorgetan: „The Life and Death of Doctor Faustus, Made into a Farce“ (...), wo Harlekin und Scaramucci auftreten.¹⁶⁰

Dies führte aber dazu, dass sich die Obrigkeit nicht einmal mehr auf die schriftlich fixierten Text einlassen wollten, da sich die Spieler kaum an den genehmigten Text hielten. Eine Tatsache, welche sich bis in die Gegenwart hinein hält. So schrieb auch Erich Schermann in der Mitte des 20. Jahrhunderts:

Auch (...) Scherze sind durch Generationen die gleichen, sie werden von Mund zu Mund überliefert.¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; Die geschichtliche Entwicklung des Puppentheaters im deutsch-österreichischen Raum: Ein kleiner Überblick unter Berücksichtigung der politischen Strömungen; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 1, Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 1999, S. 8.

¹⁵⁹ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979, S. 109.

¹⁶⁰ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979, S. 103.

¹⁶¹ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 20.

Kurt Schreiner gibt für das Jahr 1751 das erste geschriebene Hans-Wurst-Stück an, welches seitens der Behörden verlangt wurde um Extempores bestmöglich Einhaltung zu gebieten.¹⁶² Und Johann Kurz-Bernadon löste nur ein Jahr später, im Jahr 1752 mit seinen Auftritten den „Hanswurststreit“, oder wie ihn Katharina Maria Heilig nennt, den „Bernadonstreit“¹⁶³ aus, der letztlich erst durch einen Erlass Maria Theresias „beendet“ werden sollte.

Die Comödie sollte keine andere Composition spielen, als die aus den französischen oder wälischen oder spanischen theatris herkommen, alle hiesigen Compositionen von Bernadon und andere völlig aufzuheben, wann aber einige Gutte, doch wären von Weiskern, sollen, selbe ehender noch gelesen werden und keine Equivoques noch schmutzige Worte drinnen gestattet werden, auch denen Comödianten ohne Strafe nicht erlaubt werden, sich selber zu gebrauchen.¹⁶⁴

Die Bevölkerung stand solchen Verboten mit gemischten Gefühlen gegenüber. Zum einen genossen sie das Spiel des Kasperls auf der Bühne, zu anderen wollten sie aber als aufgeklärte Bürger gelten. Friedrich Nicolai hat auch diese Doppelmoral, bei all seiner Kritik am Kasperl kritisch beobachtet, wenn er anprangert:

Von Herzen lachen ist etwas sehr gutes; nur muß freilich das Lächerliche nicht von der Art sein, dass ein vernünftiger Mensch sich dessen schämen muß. Jetzt ist in Wien mancher Mann, der über das Possenspiel in Gesellschaft die Nase rümpft, weil es so der Ton ist, und des Abends in seinem Mantel gewickelt zum Kasperl schleicht, um sich einmal satt zu lachen, wenn ihm das große Schauspiel einige Male hintereinander lange weile gemacht hat. (...)¹⁶⁵

Diese Entwicklung dieses permanent quellenden Konfliktes zwischen den staatlichen Behörden und den Puppenspielern lässt sich gut mit den in der Biedermeierzeit auftretenden Auseinandersetzungen zwischen den Vertretern des Wiener Volkstheaters - wie Nestroy - mit der Obrigkeit vergleichen.

¹⁶² Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung - Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986, S. 232.

¹⁶³ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 113.

¹⁶⁴ Urbach, Reinhard; Die Wiener Komödie und ihr Publikum; Jugend & Volk, Wien, 1973, S. 47.

¹⁶⁵ Urbach, Reinhard; Die Wiener Komödie und ihr Publikum; Jugend & Volk, Wien, 1973, S. 62.

Dieser verwendet in seinen Volksstücken auch ähnliche Charaktere wie die Puppenspieler seiner Zeit und hatte wie sie ebenfalls permanent mit den Behörden zu kämpfen, die erbarmungslos seine Stücke zu zensurieren versuchten.¹⁶⁶

Anders als die Puppenspieler mit ihren schriftlichen Spielgerüsten hinterließ Nestroy aber auch schriftlich, worum es (ihm) bei der stattlichen Zensur geht, wenn er in seinem Bühnenwerk „Freiheit im Krähenwinkel“ meint:

Wir haben sogar Gedankenfreiheit gehabt, insofern wir die Gedanken bei uns behalten haben. Es war nämlich für die Gedanken eine Art Hundsverordnung. Man hat's haben dürfen, aber am Schnürl' führen müssen.

und weiter schreibt er im selben Stück:

Die Zensur ist die jüngere von zwei Schwestern, die ältere heißt Inquisition.

Ähnlich wie bei Nestroy augenzwinkernd dargestellt, stellte sich die Problematik bei den Puppenspielern, Gauklern und Schauspielern in der Realität – bei ihren täglichen Auftritten – dar.

Um den, für die Behörden politische bedenklichen Auswüchsen Einhalt zu gebieten, kam es in weiten Teilen Europas neben den strengen (aber eben oft wirkungslosen) schon zuvor beschriebenen Stückzensuren immer wieder zu einzelnen Aufführungsverboten - von seitens der Puppenspieler angesuchten Puppentheaterveranstaltungen - oder generellen Auftrittsverboten für einzelne Bühnen oder Spieler.

Die Aufsässigkeit der komischen Figur des nur mehr auf dem Puppentheater auftretenden Kasperls, der von den Städten schließlich auch in die „Provinzen abwanderte“¹⁶⁷, als Sprachrohr der „kleinen Leute“ veranlasste schließlich auch Reichskanzler Fürst Clemens Wenzel Metternich von 1810 bis zur Revolution 1848 die Zensur auch auf die Puppenspieler und ihre Bühnen auszudehnen, welche daraufhin 'sprachlos' weiterspielten und aus dem wortgewandten Kasperl den stummen Wurstel werden ließen.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 18.

¹⁶⁷ Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung - Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986, S. 232.

¹⁶⁸ Vgl. dazu: Röbl, Helene; Die Fahrt zur Insel Nantucket - Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetisches Verfahren; Hans-Dieter Heinz - Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, S. 116.

Ein erhaltener Zirkular-Vorschlag aus Berlin aus dem Jahr 1810 zeigt die Situation recht deutlich auf, in dem es heißt:

Sämtlichen Puppen- und Marionettenspielern (ist) aufzugeben binnen 3 Monaten sämtlichen Stücke im Drucke oder Manuskripte einem hohen Polizei- Präsidium einzusenden, um das Imprimatur formal zu erhalten als auch den Concessionen das Verzeichniß der Stücke, die aufgeführt werden dürfen, beizufügen, mit der Androhung einer namhaften Strafe, wenn sie sich eigenmächtige Zusätze erlauben sollten.¹⁶⁹

Das konkrete gültige und in Umlauf gebrachte Zirkular wies zusätzlich noch auf die Strafbarkeit des Vergehens der unerlaubten Suade oder des Extempories hin. Im, am 31. August 1810 erschienenen Zirkulare heißt es also:

Denen sämtlichen concessionierten Puppenspielern hieselbst, wird hierdurch aufgegeben, bey zehn Thaler Strafe, innerhalb drey Monaten eine genaue Abschrift von allen Stücken, die sie aufzuführen pflegen, zur Censur einzureichen und für die Zukunft bey neuen Stücken, bevor sie dieselben vorstellen, ein Gleiches bey Vermeidung derselben Strafe zu beobachten.¹⁷⁰

Tatsächlich konnten oder wollten die Puppenspieler auf die, von der Obrigkeit gestellten Forderungen des Zirkularen oder anderen Verordnungen gar nicht eingehen. So antwortete beispielsweise der Marionettenspieler Friedrich Daniel Schuchart auf die Verordnung:

Ohnerachtet aller meines Bestrebens ist daß eine unmöglichkeit für mich jedes vorhhero von mir gespielte Stück wörtlich aufzuschreiben. Erstloich sind mir viehle davon schon aus dem Gedächtnis gekommen. Zweitens habe ich die meisten Stücke so auf dem National aufgeführt wurden nacherzählt, und zwar auf folgende Art. Wird zum Exempel auf dem National Theater ein beliebiges Stück gegeben, so fand ich mich dort als Zuschauer ein, um ein paar Tage darauf, wurde es von mir auf meinem Marionettentheater, doch unter einem anderen Tittel aufgeführt (...) Von allen diesen Stücken besitze ich (...) (kein)

¹⁶⁹ Polizeiinspektor Holthoff an den Polizeipräsidenten von Berlin Gruner, 27. August 1810. Staatsarchiv Potsdam, A Nr. 239, Bl. 5; zit. nach: Weigl, Alexander; „Denen sämtlichen concessionierten Puppenspielern hieselbst“ - Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 29.

¹⁷⁰ Zirkulare, Staatsarchiv Potsdam, A Nr. 239, Bl. 7; zit. nach: Weigl, Alexander; „Denen sämtlichen concessionierten Puppenspielern hieselbst“ - Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 29.

Scenarium, und würde also ein hohes Polizei-Präsidium belügen, wenn ich hier ein Stück wörtlich aufschreiben wollte. Wovon mir vielleicht das hundertste Wort welches ich gesprochen nicht mehr bekannt wäre. Ich lege also in Unterthänigkeit einem hohen Polizei Präsidio meine von mir selbst verfertigten Stücke örtlich und wahr vor, woraus zu ersehen ist wie weit meine Fähigkeiten als Marionettenspieler erstrecken. Was die gedruckten und Censur passirten Stücke, Lustspiele und Oper betrifft, so füge ich auch einige, so auf meinem Theater aufgeführt weren mit bey (...) Alles übrige habe ich einem hohen Polizei Präsidio in meiner Eingabe vom 22. Sber. 1810 gehorsamst eingereicht. Erstrebe ich in Ehrfurcht und Gehorsam als eines Hohen Polizei Präsidio/ Unterthänigster Knecht! Friedrich Daniel Schuchart/ Marionettenspieler.¹⁷¹

Versuchten zwar einzelne Puppenspieler, wie der Fall des Puppenspielers Schuchards vor Augen führt sich immer wieder gegen die Verordnungen aufzulehnen, so setzte sich parallel immer mehr und mehr die von den staatlichen Behörden ausgeübte Praxis der schon angedeuteten generellen Spielverbote für Puppenbühnen durch. Eine Praxis die letztlich weit ins zwanzigste Jahrhundert beibehalten wurde, wie später anhand der Puppenspielerbiographien von Karl Dehner und Walter Büttner noch exemplarisch kurz dargestellt werden wird.

Die Aufführungsverbote wurden - paradoxer Weise - nicht selten von Schauspielertruppen und deren Direktoren, bzw. Leitern verlangt und durchwegs begrüßt, die in den Puppenspielern und vor allem bei den Marionettenspielern eine künstlerische, sowie wirtschaftliche Konkurrenz fürchteten, da gerade diese letztlich mit der Zeit versuchten das Theater bis ins kleinste Detail zu kopieren.¹⁷²

Ebenso kam hinzu, dass die weltliche Obrigkeit und Behörde, vor allem aber auch die Kirchen einen Moral- und Sittenverfall der Bevölkerung durch allzu häufige Puppenspielbesuche orteten und so immer mehr und verstärkt gegen Puppentheateraufführungen und Volksbelustigungen der derberen Art auftraten, wie Margot Berthold feststellt:

Mimen, und Miminnen, Spaßmacher und Possenreißer ernteten im gesamten Abendland – überall da, wo sie mit Verstand und Witz den Nagel auf den Kopf

¹⁷¹ Johann Daniel Schuchard an Polizeipräsident Gruner, 27. November 1810; Staatsarchiv Potsdam, A Nr. 239, Bl. 14, 15; zit. nach: Weigl, Alexander; „Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hierselbst“ - Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 30.

¹⁷² Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 6.

*trafen – Jubel und Gelächter. Sie mussten aber auch den Bannstrahl der Kirche ertragen.*¹⁷³

Aber nicht nur inhaltlich-moralische Bedenken kamen hierbei ins Treffen, sondern auch sittliche, da es neben den Aufführungen auch des Öfteren zu wilden Schlägereien kam, wie mehrere Chronisten auf unterschiedlichste Weise belegen.¹⁷⁴ Im Antwerpener „Poesjenellenkelder“¹⁷⁵ war nachweislich diesbezüglich noch bis 1924 neben dem Bühnenausschnitt die Aufschrift angebracht gewesen, die dies wohl zusätzlich belegt. So war direkt neben der Bühne an die Wand geschrieben:

*Wie vecht, bleibt buiten (Wer schlägt, fliegt raus)*¹⁷⁶

und weiter noch:

*Niet Wefen! (Nichts werfen).*¹⁷⁷

Bezüglich der unbegründeten oder begründeten Weise ausgesprochener Spielverbote für Puppenspieler durch die Obrigkeit sei ein Fallbeispiel genannt, welches sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Halle zugetragen hat.

Obwohl seit Juli des Jahres 1700 ein - auf Initiative der Pietisten¹⁷⁸, sowie der Universität erzwungenes – generelles Verbot für Theateraufführungen herrschte, wurde - mit Billigung des Stadtrates 1702 ein Schauspiel aufgeführt, welches die Pietisten auf

¹⁷³ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 31.

¹⁷⁴ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 20-21.

¹⁷⁵ Anm.: Poesjenellenkelder = Poesjenellen (Mehrzahl von Poesjenel = Polichinelle in Dialektform) Kelder (= Keller)

¹⁷⁶ Vgl. dazu: Schmook, Gerd; Der Antwerpener Poesjenellenkelder; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1924, 7. Heft, S. 81 - 88.

¹⁷⁷ Vgl. dazu: Schmook, Gerd; Der Antwerpener Poesjenellenkelder; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1924, 7. Heft, S. 81 - 88.

¹⁷⁸ Der Pietismus ist eine im 17. Jahrhundert entstandene religiöse Bewegung im Protestantismus zur Erneuerung des frommen Lebens und einer ihm dienenden Reform der Kirche. (...) Der eigentliche Schöpfer des Pietismus war Philipp Jakob Spener. (...) zit. nach: Merckle Lexikon; Brockhaus, Wiesbaden, 1974, Band 14, S. 153.

den Plan gegen diese „Teufelsschule“ rief, wie sie das Marionettentheater bezeichnen, aufzutreten.¹⁷⁹

Aus der Schweiz wiederum ist ein noch älterer Fall dokumentiert, in dem Puppenspieler gar unter dem Verdacht standen mit dem Teufel im Bunde zu stehen:

Zu Bern in der Schweiz, als der Magistrat dieser Stadt einigen französischen Marionettenspielern die Erlaubnis gegeben hatten, in der Stadt ein theatrum aufzurichten und nachgehends erfuhr, was für seltsame Dinge sie mit den Puppen machten, dass sie redeten, die vorgelegten Fragen beantworteten, erschienen und i einigen Augenblicken verschwänden, plötzlich sich erhüben, als ob sie aus der Erde kämen, und was sie sonst noch für Possen machten, gebe er ihnen Teuffels Streiche schuldig, und wenn sie nicht eingepackt hätten und mit gleicher Geschicklichkeit und Geschwindigkeit wie ihre Marionetten verschwunden wären, würden diese armen unschuldigen Leute ohnfehlbar als Teuffel und Teuffelsmeister zum Feuer verdammt worden sein, ja vielleicht noch wohl eine härtere Strafe haben aussehen müssen.¹⁸⁰

Ähnlich diesem Beispiel und dem zuvor genannten pietistischen „Teufelschulsargument“ argumentierte später auch, am 8. April 1807, der Prediger Raymund Dapp in der preußischen Stadt Kleinschönebeck, indem er gegen aufgeführte Puppenspiele und weitere Volksbelustigungen vor Sonn- und Feiertagen, d.h. den Tagen des Gottesdienstes wetterte:

Die höchst schädlichen Marionetten- oder Schattenspieler kommen am liebsten des Sonnabends Nachmittag in die Dörfer, weil diese Abende in der Regel dem Dienstvolk gehören.

Gegen 8 Uhr fängt das Spiel an, und die meisten Zuschauer bleiben die Nacht durch in der Schänke, wo Glückspiele und Tänze gehalten werden. Eher mögen sie, wenn sie geduldet werden sollen, am Sonntag Abend ihr Spiel eröffnen, wo sich ohnehin ein großer Theil des Dorfes in der Schänke versammelt, denn es ist leicht einzusehen, daß die Schwänke des schmutzigen Hanswursts und die Nachtschwärmerey der darauf folgenden Sonntagsfeyer durchaus ungunstig sind. Wollte Gott, daß die Volksvergnügen entweder verbeßert, oder, da es schwerlich einer wahren Verbeßerung fähig ist, gänzlich abgeschafft werden möchte.¹⁸¹

¹⁷⁹ Vgl. dazu: Podehl, Enno; Verdecktes Spiel: Konflikt- Geschichten um das Wandermarionettentheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; in: Manfred Wegner (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 13.

¹⁸⁰ Geschichte des Teuffels aus dem Englischen übersetzt in zwey Theilen; Frankfurt/ Main, 1733; zit. nach: Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 52.

¹⁸¹ Zirkulare: Staatsarchiv Potsdam, Rep. 2 A II Gen. Nr. 260/61, zit. nach: Weigl, Alexander; „Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hierselbst“ - Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträ-

Auch schon ein Jahr davor, 1806, wurde in einem deutschen „Reglement wegen der Feyer der dem öffentlichen Gottesdienste gewidmeten Tag“¹⁸² wie folgt – ins selbe Horn stoßen, festgestellt, dass:

*Alles was an solchen Tagen der Abhaltung des öffentlichen Gottesdienstes hinderlich sein (...) kann, muß eben so sehr verhütet werden, als dem Aberglauben, dem Leichtsinn in der Religion, der Immoralität und der Üppigkeit Schranken gesetzt werden müssen.*¹⁸³

Ein weiterer, gut dokumentierter und durchwegs inhaltlich parallel liegender Fall ist uns schon vor dem Biedermeier aus 1734 aus Helmstedt bekannt, der Denunzierungen, Drohungen und Klagen gegen die Puppenspieler aufzeigt und hier - stellvertretend für ähnlich gelagerte Fälle – etwas ausführlicher dargestellt werden soll.¹⁸⁴

Dabei handelt es sich um die Komödianten- und Wandermarionettentruppe des Schaustellers Johann Gottlieb Förster, der erst nach einem längeren – erhalten gebliebenen und somit dokumentierten - Briefwechsel die Erlaubnis bekam im Rathaus von Helmstedt gastieren zu dürfen.¹⁸⁵

Im Wissen um die Schwierigkeit eine solche Spielerlaubnis seitens der Stadt zu bekommen legte Förster vorab ein tadelloses Führungszeugnis, sowie eine Qualitätsbestätigung seiner Aufführung vor, die er im Winter 1731 in Blankenburg vom dortigen Ratsvorsitzenden der Stadt ausgehändigt bekommen hatte.

Dieser bescheinigte darin, dass Förster

ge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 28.

¹⁸² Zirkulare: Staatsarchiv Potsdam, Rep. 2 A II Gen./ Bl. 38 ; zit. nach: Weigl, Alexander; „Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hieselbst“ - Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 28.

¹⁸³ Zirkulare: Staatsarchiv Potsdam, Rep. 2 A II Gen./ Bl. 47; zit. nach: Weigl, Alexander; „Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hieselbst“ - Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 28.

¹⁸⁴ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 22-25.

¹⁸⁵ Vgl. dazu: Podehl, Enno; Verdecktes Spiel: Konflikt- Geschichten um das Wandermarionettentheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Manfred Wegner (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 10 - 19.

*(...) nicht nur auff den hiesigen Schlosse in den Comoedienhause in höchster Gegenwart unseres Gnädigsten Fürsten und Herres, Herrn Herzog Ludwig Rudolphs Durchl. Und dero fürstl. Hofstadt unterschiedlichenemahl sondern auch nachher in hiesiger Stadt seine Comoedien mit guter Approbation aufführet, sich auch mit seiner bey sich gehabtten Compagnie zeit seines hierseyens solcher gestalt verhalten, daß man mit ihnen zufrieden seyn können.*¹⁸⁶

Da die Bestätigung allerdings - zum Zeitpunkt der Vorlage - schon über drei Jahre alt war, verlangte der Bürgermeister von Helmstedt eine zusätzliche Absicherung von Förster, der hierauf versprechen musste, sobald sein eigener Landesherzog von einer Reise zurückgekehrt sei eine Aktualisierung seines Leumundszeugnisses nachzubringen. So schrieb er an den Bürgermeister:

*(...) bey bald zu erhoffender glücklicher retour unseres gnädigsten Herrn Durchl. Aus fremden Landen die gnädigste Concession zu dem marionettenspiel hieselbst noch besonders beyzubringen.*¹⁸⁷

Für den 30. Juni konnte Förster und seine Truppe, nachdem er nun vom Bürgermeister endlich die langersehnte Spielerlaubnis erhalten hatte zu seiner Vorstellung mit „sehenswürdigen Marionetten“ einladen. Gespielt wurde:

*Die Durchlauchtigste Zigeinergesellschaft/ Worinnen der Hans Wurst ein Salzburger Bauer sich sehr beliebt machen wird.*¹⁸⁸

Nach zwei gespielten Vorstellungstagen durch Försters Truppe erhob die Universitätsleitung der Stadt - aus welchen Gründen ist nicht mehr nachvollziehbar – beim Bürgermeister Einspruch gegen die Darbietung. Letztlich berichtete der Vize-Rektor den Fall von Försters unerwünschten Darbietungen schriftlich dem Herzog von Wolfenbüttel und erinnerte diesen an einen Erlass aus dem Jahre 1725, worin dem Bürgermeister der Befehl erteilt worden war:

¹⁸⁶ Vgl. dazu: Podel, Enno; Verdecktes Spiel: Konflikt- Geschichten um das Wandermarinettentheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Manfred Wegner (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 10.

¹⁸⁷ Vgl. dazu: Podel, Enno; Verdecktes Spiel: Konflikt- Geschichten um das Wandermarinettentheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Manfred Wegner (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 10.

¹⁸⁸ Vgl. dazu: Podel, Enno; Verdecktes Spiel: Konflikt- Geschichten um das Wandermarinettentheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Manfred Wegner (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 10.

(...) daß denen Comödianten, Seiltänzen, Gauklern, Puppenspielern und dergleichen Leute ihre Spiel alhier zu treiben auff keine weise zugelassen werden solle.¹⁸⁹

So kam es zu einer Aufforderung die Aufführung zu untersagen. Da Förster mit seiner Spieltruppe aber, nach immerhin mittlerweile zehn Spieltagen, schon in die nächste Stadt weitergefahren war, war dieses Verbot nicht mehr sinnvoll oder exekutierbar. Dennoch erregte der soeben geschilderte Fall „Förster“ weiterhin die Gemüter und wurde letztlich zum politischen Spielball zwischen der Stadtregierung und der Leitung der Universität der Stadt.

Der Bürgermeister und der Stadtrat von Helmstedt zeigten gegenüber dem Herzog auf, dass die Universität, die sich nun hier als moralische Instanz zeigen wollte, selbst in den vergangenen Jahren künstlerische Darstellungen gestattet hätte und dies nicht in Einklang zu bringen wäre. So ließ man schließlich den Herzog von Wolfenbüttel wissen, dass

(...) auch der Vice-Rector und Professores selbst noch neuerlicher Zeit und vor ohngefähr einen halben Jahre denne Studiosis verstattet haben, in des Professoris Sprechers Witwen Behausung ein ordentliches theatre aufzurichten und mit Verkleidungen in gegenwart des academischen Frauenzimmers und vieler anderer Zuschauern theatralische actiones vorzustellen, ja sogar Sonntags unter dem Gottes-Dienste auff dem Collegien-Platzes Schau-Spiele mit Dachs-Hetzen erlaubet, so haben wir, bey sobewannnten Umständen, nicht mehr vor eine ohnerlaubte und unzulässige Sache gehalten, dem Comödianten J.G.F. bey seiner Durchreise die Aufstellung seiner marionetten auff wenige Tage frey zu geben.¹⁹⁰

Schließlich legte der Stadtsenat – zusätzlich - das von Förster vorgelegte Blankenburger Attest vor, um dem Unverständnis gegenüber der Beschwerde der Universität noch stärker Ausdruck zu verleihen.¹⁹¹

¹⁸⁹ Vgl. dazu: Podel, Enno; Verdecktes Spiel: Konflikt- Geschichten um das Wandermarinettentheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Manfred Wegner (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 10.

¹⁹⁰ Vgl. dazu: Podel, Enno; Verdecktes Spiel: Konflikt- Geschichten um das Wandermarinettentheater in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Manfred Wegner (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 11.

¹⁹¹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 24f.

Um zu untermauern, dass der Stadtrat nur „seriösen“ Künstlern eine Spielerlaubnis erteilen würde, schloss man dem Schreiben an den Herzog noch eine Liste mit den aufgetretenen Bühnen der letzten zehn Jahre an, denen man eine Erlaubnis zum Spiel erteilt hatte. So scheinen neben Samuel Rodrea Muht, der am 25. September 1725 nicht näher definierte Kunststücke zur Aufführung bringen durfte der Prinzipal und Hans-Wurst-Darsteller Johann Friedrich Beck auf, der mit seiner Truppe in Helmstedt ab dem 14. Jänner 1728 spielen durfte, da er wegen Staatstrauer in seinem „Stammland“ als „Königlich Polnischer und Kuhfürst. Sächsischer Hoff-Comoediant“ nicht auftreten konnte.¹⁹²

Ebenso wurde - neben anderen Künstlern - auch Jürgen Friedrich Schweiger genannt, der in Wolfenbüttel durch die Konkurrenz der vom Herzog privilegierten Schauspieltruppe mit seinen Marionetten nicht auftreten durfte und schließlich legte die Stadtverwaltung auch noch eine Spielerlaubnis vom 9. März 1733 bei in welcher der Neuberin eine Spielerlaubnis für ihrer Truppe in Helmstedt zugesagt wurde.

Durch diesen Streit zwischen dem Stadtrat und der Universität in Helmstedt sind uns also einige Namen von den Komödianten dieser Zeit erhalten geblieben und durch nähere Beschreibungen der Truppen einige Einblicke in deren soziale Situation.

Dennoch waren Angriffe gegen Puppenspieler und deren Truppen keine Seltenheit. Anders gesagt: Es lassen sich mehrere charakteristische Merkmale dem Verhalten der Stadtregierungen gegenüber dem „fahrenden Volk“ ablesen¹⁹³.

Ähnlich gelagert wie der zuvor beschriebene Fall von Förster und seiner Truppe mit den Schwierigkeiten zur Erlangung einer Spielerlaubnis, scheint ein erhalten gebliebener Erlass aus Hall in Tirol aus dem Jahr 1785 zu schildern, in welchem drei Mädchen die Aufführung eines Trauerspieles mit Handpuppen unter Androhung „schwerer Strafe“ verboten wird.¹⁹⁴

Auch in München gab es fünf Jahre lang – zwischen den Jahren 1772 und 1777 - ein generelles Spielverbot für Marionettenbühnen.

¹⁹² Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 25.

¹⁹³ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003., S. 25.

¹⁹⁴ Wessely, Alexander; Die geschichtliche Entwicklung des Puppentheaters im deutsch-österreichischen Raum: Ein kleiner Überblick unter Berücksichtigung der politischen Strömungen; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 1, Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhle, Eigenverlag, Wien, 1999, S. 8.

Obwohl nach einiger Zeit die generellen Spielverbote oftmals gelockert oder teilweise in manchen Städten zur Gänze aufgehoben wurden, so blieb dennoch lange Zeit der oftmals seitens der Behörden hilf- und sinnlose Versuch aufrecht die Puppenspieler durch eine verstärkte Zensur zu kontrollieren.

Die Puppenspieler hatten also immer wieder um eine Spielerlaubnis für ihre Bühnen anzusuchen, was aber mitunter sehr lange dauerte und die Künstler fast an den finanziellen Ruin brachte, da sie ohne diese Genehmigungen nicht auftreten durften und somit kein Einkommen hatten.

Die Vielzahl der Puppenbühnen war also ständig in einer unmittelbaren und fast entwürdigenden Abhängigkeit in Bezug auf die Gewogenheit der Behörden. Letztlich wurden dadurch nicht selten einzelne Puppenspieler in die Kriminalität getrieben, was dem Ansehen des ganzen Berufsstandes extrem schadete und somit zusätzlich die Behörden in ihrem Misstrauen gegenüber den Puppenspielern zusätzlich betätigte¹⁹⁵. Für den Fall einer Bewilligung einer Spielerlaubnis hatten die Puppenspieler schriftlich zu versichern, dass ihr Spiel sich nicht gegen die Religion, die staatliche Einrichtungen sowie die guten Sitten oder die Herrscher- und Erzhäuser richten würde. Nur so hatten die Prinzipale überhaupt eine reelle Chance eine Spiellizenz zu bekommen.¹⁹⁶ Dokumentiert ist dies beispielsweise auch aus Salzburg. Nicht jedem fahrenden Spieler wurden die Aufführungsrechte gegeben und die Hofräte des fürsterzbischöflichen Hofes waren mit der Vergabe streng. Die Puppenspieler hatten sich, wie auch schon zuvor beschrieben daran zu halten,

*(...) bey Aufführungen alles, was wider Religion und ehrbarkeit lauffe, bey Seite zu lassen, zur Nachtzeit die Hütte zur Vermidung aller Ungebühr hinlänglich zu beleichten, und mit den Spielen so anzutragen, dass die Hütte um 8 Uhr abend gänzlich geschlossen seye (...).*¹⁹⁷

¹⁹⁵ Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989, S. 13.

¹⁹⁶ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 26.

¹⁹⁷ Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 7-8.

2.2.2. Die komische Figur als fixer Bestandteil des Puppenspiels

Die bestehenden Zweifel der Behörde gegenüber den Puppenspielern waren allerdings objektiv betrachtet nicht gänzlich unberechtigt, denn viele Puppenspieler setzten weiterhin die, zuvor schon beschriebenen beliebten komischen Figuren ein - die nun, vertrieben von der Menschenbühne, ihren festen Platz auf der Puppenbühne gefunden hatte - um ihre derb Späße zu treiben oder ihre durchwegs obrigkeitskritischen Inhalte zu vermitteln, wie auch beispielsweise im japanischen Theater die komischen Figuren des No-Spiels oder die Schattenfiguren Karagöz und Hadschi-vat¹⁹⁸. Hier

*(...) unterbrechen kurze schwankhafte Szenen (...) die feierliche Strenge des No-Spiels, jener Spiegelungen der höfischen Kultur der Samurai (...).*¹⁹⁹

Hier wird vor allem deutlich:

*Das Rituelle und das profane, die Weisheit und Wirkkraft des Narren, hinter dessen Späßen der Mut zur Wahrheit steht, liegen in den Kulturen des Alten Orient dicht beieinander.*²⁰⁰

Ähnlich war eben das Auftreten und die Aufgabe der komischen Figur im Europäischen Spiel.

(...) Dieses Auftreten der komischen Figur und ihr inhaltliches Handeln war und ist fast in alle Ländern Europas und darüber hinaus im Puppenspiel zu finden. Ähnlich sind auch die Charaktere der einzelnen Typen, unterschiedlich oft nur die Namen: Kasper in Deutschland, Vasilache in Rumänien, Guignol in Frankreich, Vitéz László in Ungarn, Jan Klaassen in Holland, Curcunabaz und Karagöz in der Türkei, Pulcinella in Italien, Punch in England, Hans Joggeli in der Schweiz, Mester Jackel in Dänemark, lokalen Figuren wie Christoph Winters Kölner Hän-schen,²⁰¹ Kasperl oder Hans Wurst oder der stumme Wurs(ch)tel in Österreich, von welchem sich noch - auf Grund der (Hans-)Wurst-Buden - der Wiener

¹⁹⁸ Vgl. dazu: Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 22.

¹⁹⁹ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979, S. 18.

²⁰⁰ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979, S. 13.

²⁰¹ Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 8.

„Wurstelprater“ ableiten lässt, oder dem namensähnlichen, aber „gehemmten“ Kasper in Deutschland.²⁰²

Über den Kasperl und seinen Humor schrieb Graf Franz Pocci, einer der Väter des literarischen Kasperls im 19. Jahrhundert, auf welchen noch an späterer Stelle eingegangen werden wird, in der „Allgemeinen Zeitung“:

Nur schade, daß der Deutsche in gewissen Beziehungen den Humor nicht vertragen, und dem guten Kasperl nicht die Freiheit gegönnt werden kann wie dem Pulcinello, Cassandrino oder Consorten anderer Nationen.²⁰³

So unterschiedlich auch die einzelnen regional unterschiedlichen Namen und einzelne Charaktereigenschaften der komischen Figuren auch waren und sind, so sehr ähneln sie sich im Großen und Ganzen in ihrem Aussehen, Auftreten und ihrem Lebensschicksal.

So besitzen und besaßen fast alle der zuvor beschriebenen komischen Figuren wie Kasper, Punch oder Pulcinella bis auf den heutigen Tag ähnliche auffallende äußerliche Merkmale:

Am charakteristischsten und sofort auffallend ist wohl die überdimensionale und das Gesicht komplett dominierende Nase, die je nach Land und regionaler Puppenspielertradition in Länge und Krümmung mehr oder weniger stark ausgeprägt und teilweise wie ein Vogelschnabel gebogen ist und somit durchwegs an Pulchinellas Halbmaske aus der Tradition der Commedia dell'arte erinnert. Sie ist ebenso wie der Rückenhöcker des englischen Punch - gleichsam eine Verschmelzung von Richard III und Falstaff²⁰⁴ - oder dessen italienischen Vorgänger Pulcinella, oder der bei denselben Figuren seltener vorkommende Schmerbauch, sowie das stark nach oben gebogene (Spitz-)Kinn, das wie alle anderen auf der Figurenbühne sichtbare körperlichen Ano-

²⁰² Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 26.

²⁰³ Pocci, Franz; Allgemeine Zeitung, München, S. 26. November 1858, zit. nach: Nöbel, Franz; Franz Pocci - Ein Klassiker und sein Theater, in: Wegner, Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 57.

²⁰⁴ Pückler- Muskau, Hermann; Punch und Judy; in: Pruschke, Hans Richard (Hrsg.); Das allerzierlichste Theater – Alte und neue Geschichten vom Puppenspiel; Heimeran, München, 1968, S. 87.

malien, wie „Klumpfüße, Zwergenwuchs, Nabelbrüche, Schielaugen oder ähnlichen Missbildungen auf Jahrmärkten“²⁰⁵ bei Schaubuden oder im Puppenspiel in erster Linie karikaturistisch und symbolisch dargestellt, angedeutet und auch besungen, wie beispielsweise in dem um 1791 bis 1792 entstandenen Lied „Von Punch dem Possenreißer“:

*Wie ein Scheusal anzublicken,
Sielte Punch am linken Aug
Habichtsnase! Hoch am Rücken
Buckel, dazu Hängebauch. (...)*²⁰⁶

Diese symbolische Darstellung der Anomalien und Verkrüppelungen – besonders ausgeprägt bei den indonesischen Diener- und Spaßmacherfiguren des wajang (Pamalkawan)²⁰⁷, die auch bei den Herrscherhäusern bei deren Hofnarren durchwegs üblich und „hoffähig“ waren hat mehrere Gründe. Dazu Henryk Jurkowski:

*Der deformierte Narr ist die Negation der herrschenden Ordnung und seine Existenz stellt diese Ordnung in Frage.*²⁰⁸

Zusätzlich zur Erinnerung an die, die „herrschende Ordnung“ in humorvoll aber direkt in Frage stellenden (Hof-)Narren und der rein "technischen“, weil auffälligen Bühnenwirkung, sind jene Anomalien wie Nase, Kinn, Höcker und gebogener Schmerbauch auch als, den Charakter der komischen Figur unterstreichendes, Phallussymbol²⁰⁹ oder Fruchtbarkeitssymbol zu deuten, ebenso wie die von diesen Figuren oft mitgeführte - auch in Winteraustreibungs- und Frühlingsritualen des bäuerlichen Brauchtums oder Karnevals, Rute, der Stock, die Pritsche oder der auch so genannte „Tröster“, mit dem die komische Figur

²⁰⁵ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 38.

²⁰⁶ Collier, Payne; Punch and Judy, 1828, S.40; zit. nach: Rabe, Johann (Hrsg.); Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppe und Althamburgische Kasperszenen von J. E. Rabe; Quickborn, Hamburg, 1924, S. 28.

²⁰⁷ Vgl. dazu: Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei, München, 1986, S. 13-14.

²⁰⁸ Jurkowski, Henryk; Narr- Nationalheld – Sozialrebell; in: Suhr, Ernst Friedrich, Weinkauff, Regina; Revolte im Kasperlhaus - Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung; Fulda, Köln, 1983, S. 62.

²⁰⁹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 27.

(...) seine Widersacher so lange tröstet, bis sie eben keinen Trost mehr brauchen.²¹⁰

Die Spielinhalte waren also geradezu vorgegeben und blieben es lange Zeit.

Zu erwarten war (...) „derbe Dramaturgie (...), Wortgefecht, Geldsammeln, Prügelstrafe“²¹¹

Sogar H.C. Artmann lässt noch im 20. Jahrhundert in seinem Stück „die missglückte luftreise“ seinen Caspar mit einem Schlaginstrument auftreten:

*Caspar: ist dies ein prügeln in meiner hand..?
wollan.²¹²*

So ist schon in der Art der bildlichen Gestaltung und Charakterisierung der Puppentheaterfiguren erkennbar, dass sich viele Stücke und Stehgreifszenen der Figurentheaterfiguren neben dem aktuellen und politischen Geschehen vor allem erotischen, zweideutigen und sehr derb-grob-ordinären Themen und brutalen Spielsituationen zuwandten, also sicherlich ursprünglich ausschließlich für ein Erwachsenenpublikum gedacht waren, wenngleich selbstverständlich auch immer wieder und nicht in geringer Menge Kinder den Vorstellungen beiwohnten. Ihnen wurde man hingegen gerecht, als man als Besonderheit der Handpuppenspieler in einigen Ländern das Mitwirken lebender Tiere auf der Bühne forcierte. So wurden in Frankreich die Katze, in Böhmen Meerschweinchen und in England der Hund Toby ins Spiel einbezogen, der auf Kommando seinem Gegenüber in die Nase biss.

Neben derben und ordinären Szenen und Wortspielereien, die an Zweideutigkeiten kaum zu übertreffen waren und gleichzeitig das nach gerade solchen Szenen gierende Publikum zu wahren Begeisterungsströmen hinrissen, waren Prügel- und Todschlagszenen auf der Bühne, vor allem der Totschlag an Kaspers Frau ebenso fixer

²¹⁰ Resatz, Gustav; Kasperlgeheimnisse; Ertl, Wien, 1942, S. 101.

²¹¹ Teschau, Silke; Publikumsspiel – Eine Annäherung an Figur und Handwerk, Spiel und exemplarisches Wissen auf theateranthropologischer Grundlage; in Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip – Wandel und Kontinuität vorkultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauff, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 157.

²¹² Artmann, Hans Carl; die missglückte luftreise; in: Röhl, Helene; Die Fahrt zur Insel Nantucket - Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetisches Verfahren; Hans-Dieter Heinz -Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, S. 101.

Bestandteil im Spielplan wie der Auftritt und das Verprügeln des Teufels, Wachmanes oder Todes, den Kasperl erfolgreich auf unterschiedlichste Weise bekämpfte. Letztlich wurde auch hier in einer mystischen Bildersprache die Kritik gegenüber der Obrigkeit deutlich, zu der auch der Tod - oder besser gesagt die Majestät des Todes - zugezählt wurde. Im folgenden kurzen und skizzierenden Textauszug ist ein Ausschnitt einer Szene zwischen Kaspar und dem Tod wiedergegeben, der den respektlosen Umgang der komischen Figur mit Autoritäten im traditionellen Figurentheater charakterisiert²¹³:

*Tod: Krrr! Brrrr! Kurrrrriiiiiiiii!!!--
Ich bin der Tod
Und ess´ kein Brot
Und trink´ kein Bier,
Du mußt mit mir!
Huhuhuhuhuunuuu!!!*

*Kaspar: Du, sag´einmal, warum bist du eigentlich kein Dichter
geworden? Das Verslein war aber schön und reizend geradezu!*

*Tod: Da hilft kein Bitt´
Du mußt jetzt mit!!*

*Kaspar: „Und ich will nit!“ - Wie sich das doch jetzt vortrefflich gereimt hat!
Das war fein. Ich bin nämlich auch Dichter!*

*Tod: Und bist du nicht willig,
So brauch ich Gewalt!!!*

*Kaspar: Das geht nun gar nicht so schnell! Halt! Halt! Halt! (Holt seine
Keule.)*

Tod: (fährt auf ihn und will ihn packen).

*Kaspar: Komm um, mein Sohn!!! (schlägt auf den Tod ein, bis er am Boden
liegt.) So, das hat ja vortrefflich geklappt! Das wird ja wieder ein
Futter für mein Hündchen! (Legt den Tod beiseite.) Meinen Ner-
venkitzler wird ich hierher lehnen, falls ich ihn nochmals brauche
(stellt einen Stock beiseite), und jetzt werde ich ein wenig ausru-
hen! (Legt sich auf den Boden.) Wünsche guten Schlaf, mein lieber
Kaspar.²¹⁴*

Gerade die Auseinandersetzung mit dem Tod im traditionellen Puppenspiel – aber auch im späteren künstlerischen Puppentheater, beispielsweise bei Paul Branns Inszenierung „Der Tod des Tigntagiles“ oder bei Richard Teschners „Die Lebensuhr“ betonte den Kampf gegen die Autoritäten. Ein Phänomen, welches sich in ganz Eu-

²¹³ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 27.

²¹⁴ Autor unbekannt; Puppenspieltext, Sammlung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum, München, zit. nach: Till, Wolfgang; Puppentheater: Bilder/Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei u. Verlag, München, 1986, S. 20.

ropa fand.

In Europa hat der Tod im traditionellen Puppentheater eine besondere Gestaltung gefunden. Der Tod, der als Figur mit stereotypen Merkmalen u.a. im englischen, holländischen, französischen, tschechischen und deutschsprachigen Figurentheater auftritt, kämpft hier gegen die lustige Figur, die fast immer den Sieg davonträgt.²¹⁵

Aber nicht nur der permanente (Überlebens-)Kampf Kaspers mit dem personifizierten Tod war ein fester Bestandteil vieler Szenen und Spielskizzen, sondern auch die Beziehungserlebnisse Kasperls mit seiner Frau (später Freundin oder Gefährtin, die wie die lustige Figur selbst, regional verschieden, unterschiedliche Namen, von Urschel, Margret oder Gretel, bis hin zur englischen Judy hat), wie sie zum Beispiel in Walter Schade's Stück: „Bestrafter Geiz, oder: Wie der Kasper zu einer Frau kam“²¹⁶ beschrieben werden. Ähnlich auch in Otto Schmidt Stück „Marichen muß kapitulieren“²¹⁷.

In diesen Stücken und Szenen waren die stark übertriebenen häuslichen Reibereien und oftmals brutalen Auseinandersetzungen und Handgreiflichkeiten Kasper(l)s gegenüber seiner Frau - sowie deren zuvor angedeuteter Todschat durch Kasperl selbst - oft szenefüllend.

Diese Auseinandersetzungen (bis hin zum Totschat) sind neben erhalten gebliebenen Spielen wie „Kaspers Frau stirbt“²¹⁸ hin bis zur Gegenwart zum Beispiel im traditionellen englischen Handpuppenspiel erhalten geblieben und war dieser Spielinhalt ursprünglich nicht für Kinder gedacht, so sind diese heute begeistert vom nicht unbrutalem Spiel auf der Bühne. Dass es in diesen Stücken nicht gerade zimperlich und moralisch unbedenklich zugeht, zeigt ein kleiner Blick in ein typisches Punch-Stück (die Punch-Judy-Show, die heute noch von weit über hundert Punch- und Judy-Spielern in England in der Öffentlichkeit gespielt wird.²¹⁹

²¹⁵ Erbelding, Mascha; „Mit dem Tod spielt man nicht...“, Funktion und Gestalt des Tode im Figurentheater des 20. Jahrhunderts; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 2006, S. 15.

²¹⁶ Schade, Walter; Bestrafter Geiz - oder: Wie Kasper zu einer Frau kam - Ein lustiges Kasperle-Spiel; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

²¹⁷ Mariechen muß kapitulieren; in: Schmidt, Otto; Trullala - Kasperl ist wider da; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

²¹⁸ „Kaspers Frau stirbt“; in: Rabe, Johann (Hrsg.); Sünd Ji all`dor? - Alte Kasperlschwänke; Quickbornverlag, Hamburg, o. J., S. 51ff.

²¹⁹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 28.

Der englische - der Tradition nach um 1622 im London am Markt in Covent Garden erstmals aufgetretener²²⁰ - Punch wird dabei ebenso stets als der prügelnde, witzige, stets die Oberhand behaltende, hungrige Säufer - der unserem Kasperl ähnlich - ebenso mit seiner Frau permanent in Streit gerät und diese auch verprügelt dargestellt.²²¹ Die Kurzspiele Puncths sind, so Heilig, von Elementen des englischen schwarzen Humors durchsetzt.²²²

In folgender Spielskizze erhält Punch (der sich wahrscheinlich von Pulcinella, der lustigen Figur des neapolitanischen Volks- und Marionettentheaters im 18. Jahrhundert abgeleitet hat und seinen gekürzten Namen der Abkürzungsvorliebe der Engländer verdanken dürfte²²³) von seiner Frau Judy (oder Judy) den Auftrag, Jiggi, das gemeinsame Kind von Punch und Juddy zu hüten. Aufgrund des Geschreis von Jiggi wirft Punch, als er es nicht beruhigen kann aus dem Fenster. Eine Spielsequenz, die zum Gaudium des Publikums - wie die Folgeszenen - immer und immer wieder wiederholt wird. Im Folgenden die Szene, wie sie letztlich aufgezeichnet wurde:

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

Baby: Ow...ow...ow...ow!

Punch: Sei still, mein kleiner Liebling!

Baby: Ow...ow...ow...ow!

Punch: Still, du kleiner Lump!

Baby: Ow...ow...ow...ow!

Punch: Scher dich hinaus, du kleines Luder! (er wirft das Baby aus der Bude.)²²⁴

Als nun Puncths Frau von ihren Einkäufen zurückkommt, wird auch sie nach ihren Schimpftriaden gegenüber Punch von diesem tot geprügelt. Speaight vermutet, dass

²²⁰ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 86.

²²¹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 109.

²²² Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 85.

²²³ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 28.

²²⁴ Aus dem Katalog zur Ausstellung Comedy Characters: Harlekin, Punch and Pierriot in England; Brighton, 1985, zit. nach Feustel, Gotthard; Prinzessin und Spaßmacher: E. Kulturgeschichte d. Puppentheaters der Welt; Edition Leipzig, Leipzig, 1990.

sich die Szene um das aus der Puppenbühne geworfenen Kindes durch ein einmaliges, aber vom Publikum viel belachtes Missgeschick entstanden sein könnte, als das Wickelkind Judy einmal versehendlich aus der Bühne fiel. Danach dürfte diese Sequenz ins fixe Spiel aufgenommen und zur Kindesmordsszene ausgebaut worden sein. Auch H.C. Artmann hat in seinem 1969 entstandenen Stück „Punch“²²⁵ in Anlehnung an die traditionellen Spielskizzen auch die Mordsstory rund um Punchs Kind aufgegriffen und neu bearbeitet. Bei ihm erkennt man ebenso noch, sprachlich derb und ordinär aufgezeichnet, die reichhaltige (Sprach-)Tradition dieser Kindesmordszene:

*judy: (...) paß du selber auf deinen misthering da auf!
(sie geht ab das kind beginnt zu schrein)*

*punch: psst, willst du nicht stille sein, du ungeratenes kind?!
(er wiegt es, jedoch ohne erfolg. er versucht es eine weile noch)*

*punch: ich glaube ich werde dir ein schlafpülverchen verabreichen...
(er läßt das kind einige male fallen und hebt es wieder auf. das kind schreit weiter)*

*punch: na denn nicht!
(er legt das kind zu boden, geht hinter die bühne und holt ein aufstellbares fenster herein, stellt es in der mitte auf und wirft das kind durch. das kind ist sofort still)*

*punch: (singt) das wandern ist des müllers lust & co.
(judy kommt herein)*

judy: wo ist unser kind, unser kleiner grigri?

punch: auf wanderschaft, schöner blauer tag zum wandern, nicht wahr?

judy: wo hast du ihn hingelegt?

punch: hingelegt? was heißt hingelegt? zum fenster hab ich es hinaus geworfen. flieg vogel oder stirb!

judy: hilfe, mein girigri, mein süßer kleiner girigri.

(sie läuft händeringend ab)...²²⁶

Diese Kindesmordszene und Prügelszene der Punch-Show ist wohl im Kern eine der ältesten Szenen im traditionellen Figurentheater – der darin verwendete Prügel wurde später im „Slapstick“ mit neuer Bedeutung besetzt - und hat sich, wie aufgezeigt wurde, bis auf den heutigen Tag – vor allem - im traditionellen englischen Puppenspiel - aber auch im traditionellen Puppenspiel Italiens - erhalten können, sowie die der Kindesmord- und Todschlagszene folgen Szenen wenngleich auch nur in Variati-

²²⁵ Artmann, Hans Carl; die fahrt zur insel nantucket - theater; Luchterhand, Neuwied - Berlin, 1969.

²²⁶ Artmann, Hans Carl; die fahrt zur insel nantucket - theater; Luchterhand, Neuwied - Berlin, 1969, S. 446 f.

onen – an welchen das Figurentheater ja außerordentlich reich ist – als das Punch seiner Frau versprechen muss, nie wieder ein Kind aus der Bude zu werfen, beide aber dennoch in Streit geraten und er sie schließlich auf offener Bühne erschlägt.

Punch: Nun, unser Streit ist aus, liebe Judy, bist du zufrieden, ich bin's auch. Na, so steh wieder auf, gute Judy. Ah verstell dich nicht, das ist eine von deinen Finten! Wie, du willst nicht auf? Na, dann pack dich hinunter.

(und damit fliegt sie ihrem Kind nach auf die Straße. Er sieht ihr nicht einmal nach, sondern, in sein gewöhnlich schallendes Gelächter ausbrechend, ruft er)

*Wer möchte sich mit einem Weibe plagen,
Wenn er sich Freiheit schaffen kann,
Und sie mit Messer oder Stock erschlagen,
Und über Bord sie werfen kann.²²⁷*

In manchen Spielen können sich an diese oder ähnliche Kindesmordszenen oder Szenen mit dem Todschatz an Judy Szenen mit dem herbeieilenden Doktor und/oder dem Constabler als Vertreter der staatlichen Obrigkeit ergeben und angeschlossen werden. Der Doktor und der Constabler - als Vertreter der staatlichen Obrigkeit – versuchen nun Punch, aufgrund seiner Taten gegenüber seinem Kind und seiner Frau zu belehren, bzw. zu verhaften. Aber auch sie werden von Punch ohne große Diskussion ebenfalls tot geprügelt.

Doktor: (tritt auf) Hörte ich hier nicht jemanden in Bedrängnis

Punch: Mein armes Weib hat einen Anfall gehabt.

Doktor: (untersucht sie) Ich kann den Herzschlag nicht spüren!

Punch: (legt sich hin) Oh, lieber Doktor, ich fühle, wie mich eine Ohnmacht übermannt.

Doktor: (untersucht ihn) Ihr Herz schlägt einwandfrei. Mit ihnen ist nichts.

Punch: Ich glaub, ich bin tot.

Doktor: Gut, ich will Ihnen etwas Medizin geben, die Sie schnell zum Leben erwecken wird. (Er nimmt den Stock und beginnt Punch zu prügeln.)

Punch: (ergreift den Stock und schlägt den Doktor nieder, bis dieser tot zur Erde fällt.) Ich habe auch noch keinen Doktor kennen gelernt, der nicht an seiner eigenen Medizin gestorben wäre. So wird das gemacht.

Polizist: (tritt auf) Was ist das?

Punch: Oh, nur ein kleiner Unfall, Mister Constabler.

²²⁷ Pückler- Muskau, Hermann; Punch und Judy; in: Pruschke, Hans Richard (Hrsg.); Das allerzierlichste Theater – Alte und neue Geschichten vom Puppenspiel; Heimeran, München, 1968, S. 91.

Polizist: Mister Punch, sie sind ein boshafter Mensch.
Punch: Ja, ich nehme gerne Bockwurst mit Senf.
Polizist: Ich sollte sie festnehmen.
Punch: Und ich sollte sie niederschlagen! (Er schlägt den Polizisten, bis er tot umfällt.) So wird das gemacht!²²⁸

In manchen Punch-Aufführungen wird der Constabler gar - nachdem er totgeschlagen wurde - von Punch in einen überdimensionalen Fleischwolf gesteckt.

Zum größten Gaudium der Zuschauer kommen lauter kleine uniformierte Würstchen aus der Öffnung der Fleischmaschine. Auf Zurufen der Kinder dreht Punch so lange, bis der ganze Polizist „verarbeitet“ ist²²⁹.

In einer traditionellen Punch-Aufführung ist es durchwegs keine Seltenheit, dass innerhalb kürzester Spielzeit bis zu sechs Personen von Punch umgebracht werden - bis hin zu dem Priester, der Punks aufgrund seines Lebenswandel will²³⁰, oder dem vom Punch gehenkten Henker (wobei hier vergleichende Szenen durchwegs auch bei Pulcinella - der sich im deutschsprachigen Raum später geänderten Aussehen zu Putschenelle, in München zu Pritschenelle und Porcinella und in Frankfurt gar zu Borzenelle bis hin zum Kasper wandelte²³¹ - und anderen europäischen komischen Figuren zu finden sind)²³² und dem erschlagenen Teufel.²³³ Erwähnenswert ist dabei, dass auf Wunsch, d.h. auf Zuruf des Publikums durchwegs die eine oder andere Todschlagszene wiederholt wird, bis sich Punch, letztlich stolz auf seine Taten vom Publikum verabschiedet:

Punch: Hurra, hurra, der Punch der is ´ne Wucht
Alle seine Gegner hat er fertig gemacht
Ladies und Gentlemen, ich sag gute Nacht. (...)²³⁴

²²⁸ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 35.

²²⁹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 29.

²³⁰ Vgl. dazu: Purschke, Hans Richard (Hrsg.); Das allerzierlichste Theater; Heimeran, München, 1968, S. 85f.

²³¹ Die Wandlung Pulcinellas ist historisch nicht ganz geklärt und wird in der Fachliteratur durchwegs diskutiert. Eine ausführliche Darstellung der unterschiedlichsten Richtungen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Der Leser sei wiederum einmal mehr auf die Fachliteratur verwiesen.

²³² Esrig, David (Hrsg.); Commedia dell'Arte; Nördlingen, Delphi, 1985, S. 245.

²³³ Vgl. dazu: Parlondo, Pablo; Punch and Judy; McPharlin, Detroit, 1931.

²³⁴ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 37.

Auch im deutschsprachigen-mitteleuropäischen Raum hatten die aufgeführte Handpuppenstücke ähnliche derbe und brutale Inhalte und Handlungskonzepte, wie der folgende älteste erhaltene deutschsprachige Puppenspielertext aus dem Jahr 1843 stammende in einem Kinderbuch herausgegebener „Schwank in zwei Aufzügen“ mit dem Titel „Der siegreiche Held Herr Polichinell“ zeigt. Minuth dazu:

Gleich zu Anfang des Buches hält Pulichinell eine Publikumsansprache da zeigt warnend seinen schweren Stock, mit dem er „unerzogene Leute“ und „Gesindel“, die außer ihm auf dem heutigen Theaterzettel stehen, verprügeln wird. Nachdem Polichinell –ähnlich wie sein englischer Namensvetter Punch – wegen Ruhestörung das schreiende Wickelkind und die Amme, Frau Gänsehals, totgeschlagen hat, tritt der beunruhigende Magister Rhabarber, der Apotheker, mit der Klistierspritze unter dem Arme auf.²³⁵

Die darauf hin folgende Szene – ähnlich den Todschlagszenen aus der „Punch-and-Judy-show“ - erinnert sowohl an die Doktorszenen der Commedia dell’arte, als auch an die Quacksalberspiele, die sich rund um die Salbungszenen der mittelalterlichen Passions- und Osterspiele im Lauf der Jahrhunderte entwickelt haben. Hinzu kommt, dass Apotheker, Wunderheiler und Quacksalber seit jeher Ziel der Volkskomik waren, gleichzeitig aber auch zur (gebildeten) Obrigkeit gezählt wurden, was sie noch mehr zum Ziel von theatralischen Schmähspielen werden ließ. In der folgenden Szene wurde diese Quacksalberszene mit Elementen der Verspottung der komischen missgebildeten Figur verbunden.

Magister Rhabarber: (ganz geschmeidig) Monsieur Polichinell ich habe wiederholt Klageklänge aus Ihrem Hause erschallen gehört, dass es meine Pflicht als Ihr nächster Nachbar war, Ihnen auch ungerufen zur Hilfe zu kommen. Sie sind krank, haben Ärger, Schrecken, Gott weiß was gehabt: - erlauben Sie, dass ich ihnen meine Mittel gleich frisch appliziere; und Sie werden sogleich gesunden.

Polichinell: Wie, Sie spitznasiger Gläserlecker, Sie wollen sich wohl auf meine Kosten lustig machen? – Warten Sie (er langt nach seinem Stocke) und treten Sie mir nicht so auf den Leib, sie durchsichtiger homöopathischer Hungerdoctor.

Magister Rhabarber: Ach, ich hörte einen so kläglichen Hilferuf; ich dachte Sie, wertester Herr Polichinell, krank; doch bitte ich nur meine Zudringlichkeit wegen um Vergebung, wenn ich Ihnen lästig war. Allein wenn Sie nur die Gewohnheit

²³⁵ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 46.

haben wollten, mich zu belehren was dies für eine ungewöhnliche Erhöhung Ihres Rückens? – Vielleicht ein gefährliches Geschwür, da? eine geschickte Operation erfordert? –

Polichinell: Herr Magister Rhabarber, mit nichten; wenn Sie sich nur die Mühe geben wollten, sich in gehörige Ansicht zu stellen, so werden sie finden, da? es nichts als eine ungewöhnliche Wohlbeleibtheit ist.

Magister Rhabarber: (stellt sich sorgsam in die gebeugte Stellung, welche ihm Polichinell andeutet.)

Polichinell: So! nicht weiter nötig, sich zu bemühen; Ihre Ansucht muß nun die richtige seyn. Da! (Er versetzt dem Apotheker mehrere derbe Schläge, bis derselbe zu den Übrigen hinstürzt.)

(Singt)

Triumph, Polichinell

Gerbt jedem das Fell,

Der diese Ehrenstelle (auf seinen Buckel deutend)

Bemißt nach seiner Elle.

Es lebe unsere Compagnie,

Viel tausend Jahre als ist sie!!!

Vivat hoch!

(Er wirft seinen Stock in die Höhe und fängt ihn wieder auf.)²³⁶

Das Auflehnen und Aufbegehren gegen die scheinbar Mächtigen war immer in der Handlungsstruktur der Bühnenwerke des Figurentheaters enthalten, wenn auch teilweise nur in verbaler Form und ohne handgreifliche Brutalität. Mit Wortspielen und Verballhornungen wurden Lacher gegenüber der Obrigkeit erzielt und teilweise von den Spielern der komischen Figuren auf der Real- sowie Puppenbühne von Generation zu Generation weitergegeben. Auch andere komischen Sprachspielereien, Wortverdrehungen und Redewendungen, die sich bis zur Gegenwart in der Alltagssprache, beispielsweise im Wienerischen erhalten haben, stammen von komischen Figuren unterschiedlichster Bühnen, was folgendes Beispiel verdeutlichen soll, welches von Peter Wehle in seinem Werk „Singen Sie Wienerisch...?“²³⁷ verdeutlicht werden soll:

„Mein lieber Freund und Zwetschgenröster“ ist eine übliche, wenn auch schwer verständliche Begrüßungsformel. Sie stammt aus einer Bearbeitung des Volksstückes „Kasperl Larifari und seine Freunde“.

²³⁶ Der siegreiche Held Polichinell; Ein Schwank in zwei Aufzügen, Bäumgärtners Buchhandlung, Leipzig, 1843; zit. nach: Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 48.

²³⁷ Wehle, Peter; Singen Sie wienerisch?; Wien, Überreuter, 1986.

In seinem Auftrittslied hatte der Hanswurst „Mein lieber Freund und Seelenröster“ zu singen, und der Darsteller erzielte mit obrigem Versprecher einen unerklärlichen Lacher, der sich von Geschlecht zu Geschlecht fortpflanzte.²³⁸

Andere Wortspielereien auf der (Puppen-)Bühne waren hingegen durchwegs auch spieltragend und letztlich - wie zuvor angedeutet – nicht selten gegen die herrschende Obrigkeit gerichtet, wie die folgende Szene aus einem traditionellen Spiel aufzeigen möchte:

*Kasperl: (...) Schönen guten Tag, Herr Porzellist!
 Polizist: Was sagst du da? Polizeikommissar ist meine Amts-ti-tu-lation!
 Merk dir das!
 Kasperl: Hab ich recht gehört? Ein Postillion (...) ²³⁹*

In einer Szene zwischen dem zuvor kurz beschriebenen Pickelhäring und dem Prinzen (oder wie im Folgenden genannt: Printz) ist, wie bei vielen anderen Stücken und Stückfragmenten, Ähnliches zu finden. Auch in ihr ist der Wortwitz und die Spielereien mit dem gesprochenen, verdrehten und falsch gedeuteten Wort - welches vom höfischen für das „einfache Volk“ in der Manier eines Dolmetschers gedeutet werden sollte - wie folgt aus, sodass durchwegs Parallelen leicht erkennbar sind:

*Printz: O himmel, welch ein Dam!
 Pickelhäring: O hell welch ein schönes mensch!
 Printz: Was war das für ein gesicht?
 Pickelhäring: Was war das für eine gosch?
 Printz: Welch ein wol formierter leib?
 Pickelhäring: Welch ein propornierter arsch?
 Printz: Ich glaube Pickelhäring du bist verliebt
 Pickelhäring: Ich glaube Printz ihr seyt verschammeriert.²⁴⁰*

Das Figurenspiel und die daran angewendete Sprache selbst waren aber nicht nur von harmlosen Wortspielen durchsetzt, sondern auch, wie beispielsweise zuvor

²³⁸ Wehle, Peter; Singen Sie wienerisch?; Wien, Überreuter, 1986, S. 15; zit. nach: Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 95.

²³⁹ Autor unbekannt: Puppenspieltext, Sammlung Puppentheatermuseum im Münchner Stadtmuseum; zit. nach: Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei u. Verlag, München, 1986, S. 60.

²⁴⁰ Münz, Rudolf; Das „andere“ Theater, Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit; Berlin, Henschel, 1979, S. 127; in: Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 103.

kurz aufgezeigt wurde vielmehr quer durch Europa - beginnend bei Punch über Guignol, Hans Wurst usw., - vor allem von enormer Brutalität und derb-ordinären Ausdrücken und perversen, zweideutigen Anspielungen geprägt. Gerade diese lautstarken wirkungsvollen Szenen lockten verständlicher Weise vermehrt das interessierte Publikum zu den oft auf Plätze und an den Straßenrändern oder auf Jahrmärkten spielenden Bühnen,

(...) welche durch den direkten Kontakt von Puppenspieler und Publikum in Form von (als „Seid-ihr-alle-da?- Sequenz“ erhalten gebliebene) Frage- und Antwortspielen - über die Spielleiste hinweg - und die Einbeziehung der Zuschauer noch mehr im einfachen Volk verankerten.²⁴¹

Die Theaterform des „einfachen Volkes“ wurde also immer mehr, neben den fahrenden Spielertruppen das einfache, oft von denselben Spielern dargebrachte Puppenspiel, vorzugsweise das Handpuppenspiel, was unterschiedliche Gründe hatte, auf welche an späterer Stelle noch eingegangen werden wird. Das Spielschema des Handpuppenspiels war über Jahrhunderte ähnlich, wie auch folgende Erzählung von Felix Salten – Schöpfer des später von Disney verfilmten Buches „Bambi“ – in welcher er eine Vorstellung des „Wiener Prater-Wurstels“ und dessen begeisterte Publikum ausführlich und anschaulich beschreibt. Die Erzählung lässt alle Elemente eines traditionellen Handpuppenspiels erkennen und erinnert an das – im Vorwort der Arbeit abgedruckt – Wienerlied „Den Wurstel kann kana da´schlagen“.

„Kling, kling, kling!“ Kasperl erscheint, er schwingt eine Glocke, die so groß ist, wie er selber. Die Kinder bleiben stehen und lachen. Dann ist gleich Beginn der Vorstellung und das Stück wird aufgeführt, das so alt ist wie das Volkslied. Kasperl läutet, fährt hurtig auf der Bühne umher, schüttelt den Kopf, verneigt sich, klatscht in die Hände.

Sogleich kommt seine Frau, Kasperl umarmt sie, sie küssen sich, pressen Brust an Brust, so fest, dass sie hin und her wackeln. Kasperl hat was gefunden. Er schleppt einen kleinen Ambos herauf und einen Hammer. Damit schlägt er los. Das gefällt seiner Frau. Sie hat sich auch einen Hammer, schlägt auch zu. Nun klopfen die beiden wie besessen, aber Frau Kasperl war ungeschickt, Herr Kasperl auch –plumps 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.

Rasch eilt er fort und kommt mit einem ernsten Mann zurück, der einen Zweispitz auf dem Kopf trägt. Das ist der Totenbeschauer. Der schnüffelt an der Leiche

²⁴¹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 30.

herum. Dann wendet er sich zornig zu Kasperl und stellt ihm zur Rede. Kasperl leugnet. Er will zeigen, wie das Malheur geschehen ist, er greift den Hammer und erschlägt den Totenbeschauer. Jetzt ist Kasperl zum Verbrecher geworden. Er holt eine Kiste und schmeißt die beiden Toten hinein.

Nun tritt der Jud´ auf, Kasperl will ihm die Kiste verkaufen, aber der Jud´ feilscht, da wird der Kasperl böse und weil er jetzt schon ein Wüterich ist, bringt er den Juden auch um.

Das tragische Geschick vollzieht sich. Kasperl hat drei Mordtaten auf dem Gewissen, nun kommt der Teufel mit langer Zunge und schwarzen Hörnern, Kasperl bittet, fleht, wehrt sich, schon hat ihn der Luzifer beim Krawattel, da erscheint ein Engel und rettet ihn.

Kasperl springt und tanzt. Auf einmal kommt Kasperls Frau – sie ist wieder lebendig geworden, und nun ist die Freude groß. Die beiden holen ein Haserl, weil sie so gut aufgelegt sind, ein wirkliches lebendiges Haserl, und streicheln es und setzen es auf eine „Hutschen“ und das Haserl legt die Ohren zurück und lässt sich schaukeln.

Dem Haserl geht es ganz gut, so lange es beim Theater ist. Alle lieben es, alle applaudieren, wenn es auftritt, und e hat Erfolg über Erfolg. Aber, sowie es größer wird, darf es nicht mehr auftreten, und muß wieder zurück zum Tierhändler, zu den anderen Haserln im Käfig, wo es sich doch nicht glücklich fühlen kann, wenn es an seine Bühnenlaufbahn denkt.

Da drunten aber sitzt ein liebes Publikum. Ein unvergleichliches, gutes, aufmerksames, dankbares Publikum. Wie das zuhört, wie das erschrickt, wie sich das freut, wie das aufjubelt. In keinem anderen Theater findet ihr solch ein Horchen und hingebendes Lauschen auf alle Mienen, solch in bewundern, solch ein Stauen in all den Augen; solch eine unermüdliche Lust am Schauen und Spielen. Wer würde sich nicht auch solche in Publikum wünschen? Da möchten sich die größten Schauspieler und die größten Dichter drum reißen. Aber nur der Kasperl hat dieses Publikum, sonst Niemand.

Freilich sorgt er dafür, daß alle Stücke, die er gibt, ein gutes Ende nehmen. Denn das muß unbedingt sein. Er brächte e auch nicht über sich, ein schreckliches Mord- und Spektakelstück einmal schlecht endigen zu lassen. Nein. Das darf er seinem Publikum wirklich nicht antun.²⁴²

Weniger als das Handpuppenspiel war hingegen das Marionettentheater in der breiten Basis der Bevölkerung verankert, was in erster Linie rein aufführungstechnische und spielpraktische Gründe hatte. Das Marionettentheater erkämpfte sich aber vor allem in den nordöstlicheren Gegenden Mitteleuropas seine Position als Wandermarionetten oder Varieteemarionettentheater, ebenso in den Schlössern und Palais der Adeligen und in den Bürgerhäusern, bis hin zu den herrschenden Häusern.

²⁴² Salten, Felix; *Der Wurschtel*; in: *Wurstelprater*; o. J.; zit. nach: UNIMA Österreich (Hrsg.); *Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines*; Heft 4; Eigenverlag, 1998, S. 7.

In den Salons de Bürgerlichen hingegen zogen die Marionettentheater erst später ein, hier wurde zunächst vor allem die neu entstandene Form des „Papiertheaters“ zentrales Figurentheatermedium.

Ohne typischer komischer und ordinär-derber Figur und das reale barocke (Guckkasten-)Theater nachahmend, öffneten sich ihm schnell die Salons des immer stärker werdenden biedermeierlichen Bürgertums und später auch darüber hinaus.

2.2.2.1. Exkurs: Das Papiertheater und seine Möglichkeiten

Zunächst muss festgestellt werden, dass es, wie beim Puppentheater generell, „das“ Papiertheater als Erscheinungsform – nicht gibt.

Gemeint ist letztlich vor allem ein aus bunt bedruckten Papier und dünnen Holz zusammengesetztes (Miniatur-)Theater, bzw. eine (Guckkasten-)Bühne mit Papierdekorationen und - mittels von oben oder von der Seite geführten Stab oder Draht – beweglichen – Flachfiguren, oder kleinen Gliederpuppen am Draht, so genannte Pimperln (was eigentlich wiederum nicht als Papiertheater zu verstehen wäre, sondern als Sonderform einer vereinfachten Marionettenbühne zu verstehen wäre.)

Als das Papiertheater in seiner Hochblüte stand, gab es den Begriff des „Papiertheaters“ noch nicht, dieser wurde letztlich erst viel später durch den Puppentheatersammler und Forscher Walter Röhler geschaffen, indem er für diese Puppentheaterform einen Namen suchte, der sich auf den kleinsten gemeinsamen Nenner der verschiedenen Erscheinungsformen bezog, bzw. in diesem Fall auf das vorherrschende Material: das Papier.²⁴³ Wenngleich diese Erklärung sicherlich zu kurz greift, wurde dennoch ein heute noch gebräuchlicher Terminus geschaffen, der diesen Puppentheatertyp zu skizzieren versucht.²⁴⁴

Vor der – mittlerweile seit mehr als hundert Jahren - gebräuchlichen Bezeichnung „Papiertheater“ hieß diese Art des Figurentheaters - wie die andern Theater aus der Welt des Figurenspiels - einfach „Puppentheater“, bestenfalls noch „Kindertheater“, wenngleich dieser Begriff dem Papiertheater in keinsten Weise gerecht werden kann-

²⁴³ Vgl. dazu; Wessely, Alexander; Das Papiertheater im deutsch-österreichischen Raum – Kunst oder Unterhaltung und Einsatzort für die komische Figur?; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 6; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2006, S. 4.

²⁴⁴ Vgl. dazu: Röhler, Walter. Große Liebe zu kleinen Theatern. Hamburg: Marion v. Schröder, 1963; bzw.: Röhler, Walter, Dröse, Dietger (Hrsg.); Unveröffentlichte Beiträge zum Kindertheater; Selbstverlag, Hanau, 1988.

te.²⁴⁵

Der Fachbegriff des „Papiertheaters“ findet sich also – wie historisch skizziert - erst lange Zeit nach der Hochblüte dieser Theaterform im Kleinen, welche als rein europäische (Miniatur-)Bühne zu verstehen ist, die vor allem aus den Wohnstuben der bürgerlichen Gesellschaft nicht wegzudenken war und letztlich auch viele Persönlichkeiten künstlerisch prägte, zumindest erste kulturell-künstlerische Gefühle weckte, wie aus mehreren Biographien hervorgeht.

So spielte beispielsweise schon Friedrich Schiller als Kind mit einem selbst gemalten Papiertheater, ebenso mitunter Franz Werfel, Albrecht Goes und Peter Brook. Berichte über die ersten Papiertheater, welche zu Weihnachten unter den Christbäumen standen sind häufig anzutreffen, so berichtet beispielsweise auch Hans Fallada:

Ich hatte mich dem Drama zugewendet und mir ein Papiertheater gewünscht, mit der Dekoration zum Freischütz. Schon lange, ehe Weihnachten war, hatte ich mir ausgedacht, wie wunderbar ich die Wolfsschlucht ausstatten wollte. Der Mord sollte transparent gemacht werden und mittels einer hinter ihm angebrachten Kerze richtig scheinen, auch war bereits im Voraus Magnesium für Blitze beschafft. (...) Schon beim Aufsagen der Gedichte hatte ich das Proszenium des Papiertheaters entdeckt. (...) Jawohl, da war es, und gerade die Dekoration zur Wolfsschlucht war aufgestellt. Ich betrachtete sie, starr vor entzücken, sie übertraf all meine Erwartungen.²⁴⁶

Obwohl das Papiertheater offenbar weit verbreitet war, so spielt es heute in Mitteleuropa, außer bei Sammlern²⁴⁷, kaum mehr eine nennenswerte Rolle in der (Puppen-)Theaterlandschaft, abgesehen von wenigen Ausnahmen, die jedoch in der heutigen Puppentheaterszene eher als Exoten gelten. Anders ist hingegen die Situation in England oder Dänemark, wo die Tradition des Papiertheaters noch ungebrochen bis zum heutigen Tag fortbesteht.

2.2.2.1.1 Begriffsklärung

Bevor der Blick kurz auf die geschichtliche Entwicklung des Papiertheaters gelenkt

²⁴⁵ Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986, S. 114.

²⁴⁶ Fallada, Hans; Damals bei uns Daheim, 1941; zit. nach; Siefert, Katharina; Blätter, die die Welt bedeuten – Papiertheater in der Spielzeugabteilung des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg; UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereins; Heft 2; Eigenverlag, Wien, 2003, S. 7.

²⁴⁷ Vgl. dazu beispielsweise: Amt der NÖ Landesregierung (Hrsg.); Spielzeug die Welt im kleinen für jung und alt – Sammlung Dr. Mayer; Gradwohl, Melk, o. J.

werden soll, muss kurz geklärt werden, was Papiertheater überhaupt ist:

Zunächst kann man feststellen, dass das Papiertheater in erster Linie eine Druckgrafik - einzuordnen in die Unterabteilung „Ausschneidebogen“ ist²⁴⁸, dessen Teile aus großformatigen Papierbögen ausgeschnitten werden (also gleichsam eine lithographische Bogenware ist²⁴⁹) und erst in weiterer Folge aufgeleimt auf dünnes Sperrholz, bzw. Karton zu Miniaturtheatern zusammengefügt werden müssen, was letztlich die von Walter Röhler verwendete Bezeichnung erklärt. Für den Theaterwissenschaftler und Historiker sind die Papiertheater dreidimensionale Zeugnisse der Theater- und Bühnenbildgeschichte, sogar Sozialgeschichte, für die in unseren Breiten wenigen noch anzutreffenden Papiertheaterspieler ein theatrales Ausdrucksmedium und Spielobjekt und für die Sammler letztlich - wie den nach dem Zweiten Weltkrieg bekannt gewordenen Papiertheaterliebhaber Wieners Heinrich Ruprecht²⁵⁰ - ein begehrtes und mittlerweile hochbezahltes und selten gewordenes Sammelobjekt auf Antiquitäten- und Spielzeugmessen sowie Auktionen.

2.2.2.1.2. Geschichtliche Entwicklung

Die vermutlich ältesten, heute noch erhaltenen Papiertheaterbogen sind mit dem Jahr 1811 datiert und stammen von dem Londoner Druckmeister William West²⁵¹. Ältere Hinweise, aber kein erhalten gebliebenes Papiertheater oder dazupassende Figuren findet man nur noch in einem alten Katalog mit welchem Papiertheater beworben wurden und der 1803 von Georg Hieronimus Bestelmeyer aus Nürnberg aufgelegt wurde.

In Wien wiederum wird der Offizier der k.u.k. Armee Trentsensky als Erfinder des Papiertheater angenommen, dessen farbigen Ausschneidebogen aber erst frühestens im Jahr 1825 nachgewiesen werden können. In einer, am 13. Mai 1825 in der „Wiener Zeitung“ erschienenen Verkaufsanzeige war zu lesen:

²⁴⁸ Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986, S. 114.

²⁴⁹ Amt der NÖ Landesregierung (Hrsg.); Spielzeug die Welt im kleinen für jung und alt – Sammlung Dr. Mayer; Gradwohl, Melk, o. J., S. 12.

²⁵⁰ Vgl. dazu: Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948, S. 161.

²⁵¹ Fraser, Antonia; Spielzeug – Die Geschichte des Spielzeugs in aller Welt; Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg/ Hamburg, 1966, S. 134.

Figurentheater für Kinder

*Es enthält ein Schauspiel und 3 Lustspiele, eine Schauspielgesellschaft von 21 teils einzelnen Mitgliedern, teils in Gruppen zur Aufführung dieser Stücke, nebst den dazugehörigen niedlichen Decorationen. Im Etui. Von Anton Sturm. Fl. 30 kr. Dieses kleine Theater ist so ausgerichtet, daß es augenblicklich aufgestellt und die Stücke sogleich von einer Person, zur großen Belustigung, den Kindern vorgespielt werden können. Da dieser niedliche Apparat mit Recht erwarten läßt, daß ihm allgemeiner Beifall zuteil werden wird, so ist bereits von der Verlags-handlung die Veranstaltung getroffen worden, daß mehrere Lustspiele folgen, deren jedes höchstens 12 kr. kosten soll.*²⁵²

Dennoch gehen die Wurzeln jener Theater-, oder besser Puppentheater- oder Bilderform dieses Puppentheatertyps noch weiter ins 18. Jahrhundert zurück. Vermutlich begann die Geschichte des Papiertheaters mit den frühen Schauspielerporträts, die in Kupfer gestochen, von den bürgerlichen Familien gesammelt wurden und sich großer Beliebtheit erfreuten. Aus jenen Porträts wurden im Laufe der Zeit wiederum Ganzkörperminiaturfigurinen, so genannte „Kostümbögen“ der bekanntesten Schauspieler – beispielsweise die Abbildung von August Wilhelm Iffland auf den Blättern von „Arnz & Co“ aus Düsseldorf²⁵³ -, letztlich eine Vorform der spätern Spielfiguren des Papiertheaters, die später allerdings wegen des größer werdenden Absatzmarktes verallgemeinert wurden, also ihren realen Porträtcharakter verloren.

Parallel dazu gab es die – seit dem Barock begonnene - Entwicklung der Guckkastenbilder, Dioramen und theatral aufgebauter kirchlichen Krippen, welche auch als „gefrorenes Theater“ bezeichnet wurden.²⁵⁴

Seine Grundidee ist eben bereits in den alten Guckkastendioramen enthalten, in deren tiefgestaffelten Bühnenräumen beispielsweise Martin Engelbrecht aus Augsburg religiöses Geschehen und Bilder aus Sage und Geschichte im ruhenden Bild - später auch beweglich - in Szene setzte und so dem Betrachter präsentierte, vergleichbar den kirchlichen Figurenkrippenspielen,²⁵⁵ wie sie vor allem ab dem 17. Jahrhundert, beispielsweise in Tirol und Bayern – nicht mehr ausschließlich aus Holz

²⁵² Wiener Zeitung vom 13.5.1825; zit. Nach: Knoll, Alfred; Trentsnsky; Papiertheater und Lithographie; Dissertation, Universität Wien, 1971, S. 48.

²⁵³ Grünwald, Dietrich; Vom Umgang mit Papiertheater; Berlin, Volk und Wissen, 1993, S. 21.

²⁵⁴ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; Das Papiertheater im deutsch- österreichischem Raum – Kunst oder Unterhaltung und Einsatzort für die komische Figur?; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 6; Puppenspielensemble WME Kleinkunstbühne, Eigenverlag, Wien, 2006, S. 4.

²⁵⁵ Vgl. dazu für den Österreichischen Raum: Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948, S. 60ff

und letztlich vollplastisch, sondern – aus Papi belegt sind.²⁵⁶

Von da an musste nur noch ein Theaterbegeisterter einzelne Figuren mit der Schere „befreien“ und mittels Draht oder Stab beweglich, d.h. zumindest spielfähig machen und das Papiertheater, oder zumindest eine Ausprägung dieses Mediums war geboren – hatte es doch nun – neben Bühnenbildern und Proszenium (wie in den Barocken Kirchenkrippen) – alle Voraussetzungen um beispielbar zu sein.²⁵⁷

Dennoch konnte das Papiertheater erst durch die Erfindung der Lithographie durch Alois Senefelders zum Massenmedium des 19. Jahrhunderts werden, da bis zum Ende des 18. Jahrhunderts die Techniken des Holzschnitt als auch der Kupferstich Jahrhunderte lang nur begrenzte, d. h. letztlich auch teure Auflagen zuließen. Der Abdruck vom Lithographiestein war nahezu unbegrenzt und machte die reproduzierbaren Bilder jedermann zugänglich – und letztlich finanziell erschwinglich, wenngleich die Qualität der angebotenen Bögen sank.²⁵⁸

Die nun entstehenden Verlage begannen nun ihre Ware auf einem großen Markt zu bewerben:

„Knallrot, Blitzblau, Donnergrün, gedruckt und zu haben bei Gustav Kühn“ -wurde zu einem der frühesten Werbesprüche aus dem Webefeldzug des Papiertheaters. Neben Kühn war es die Firma Oehmigke & Riemschneider, die den „Neuruppiner Bilderbogen“ zu einem internationalen Begriff machten.²⁵⁹

Neben mehr als fünfzig Kleinverlagen kristallisierten sich in Deutschland und Österreich bald Verleger von Massenproduktionen heraus. So druckte die Verlage Trentsensky, Stockinger und Morsack aus Wien ab dem Jahr 1825 Papiertheater²⁶⁰, Winkelmann & Söhne mit Sitz in Berlin, ab 1830, Gustav Kühn und Oehmigke & Riemschneider, Neuruppin, ab 1835, die Firma Scholz in Mainz mit dem Produkti-

²⁵⁶ Grünwald, Dietrich; Vom Umgang mit Papiertheater; Berlin, Volk und Wissen, 1993, S. 16-17.

²⁵⁷ Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986, S. 114-115.

²⁵⁸ Fraser, Antonia; Spielzeug – Die Geschichte des Spielzeug in aller Welt; Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg/ Hamburg, 1966; S. 138-139.

²⁵⁹ Wessely, Alexander; Das Papiertheater im deutsch- österreichischem Raum – Kunst oder Unterhaltung und Einsatzort für die komische Figur?; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 6; Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne, Eigenverlag, Wien, 2006, S. 6.

²⁶⁰ Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948, S. 161.

onsbeginn 1840 und schließlich ab 1878 die Firma Schreiber aus Esslingen.²⁶¹

Auch in anderen mitteleuropäischen Ländern entstanden zahlreiche Papiertheaterverlage²⁶², wie beispielsweise in der Tschechoslowakei²⁶³ oder in England, wobei in England bei den Papiertheatern Motive aus der „Punch und Judy-Show“ vorherrschend waren, letztlich bis zum heutigen Tag.²⁶⁴

2.2.2.1.3. Die Einordnung des Papiertheaters in die Welt des Bürgertums

Das Papiertheater durfte in keinem Bürgerhaushalt des „Großbürgertums“ fehlen, war es doch letztlich ein liebenswertes sichtbares Symbol des „bürgerlichen Familiensinns“.²⁶⁵

Einige Ausschneidebogen, Schere, Kleister und etwas Bastelgeschick genügten, um sein eigenes Papiertheater herzustellen, ein paar (verstellte) Stimmen und Hände genügten um die Bühne zu beleben und den Darstellern eine Seele einzuhauchen. Nicht nur neue Figurenbögen, sondern auch immer mehr und neue Dekorationen wurden hergestellt und – weiterhin als „Kindertheater“ – beworben um auf die steigende Nachfrage aus der Welt des Bürgertums reagieren zu können.

Im Zuge der Zeit, stets vorwärts zu schreiten und Bessere zu bieten, folgend, habe ich es übernommen, den jetzigen Anforderungen entsprechend Dekorationen zu Kindertheatern zu schaffen.

Nicht ohne jede Mühe und große Kosten ist es mir gelungen, mit Hilfe eines praktischen Theatermalers es dahin zu bringen, daß in der Folge für Abhilfe auf diesem Gebiet gesorgt sein wird. Wir haben reichlich Stoff an Märchen und Sagen, welche teilweise längst für das Kindertheater recht geschickt bearbeitet sind und wohl auch große Verbreitung gefunden haben, aber bis jetzt nur sehr spärlich und in mangelnder Weise mit Dekorationen ausgestattet waren; deshalb habe ich die Sache im Interesse, zu vergnügen und zur Unterhaltung der Kinder in Ausführungen gebracht. (...).

Die Dekorationen unterscheiden sich von den früheren dadurch, daß sie ein ge-

²⁶¹ Vgl. dazu: Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei, München, 1986, S. 52.

²⁶² Wessely, Alexander; Das Papiertheater im deutsch- österreichischem Raum – Kunst oder Unterhaltung und Einsatzort für die komische Figur?; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 6; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2006, S. 6-8.

²⁶³ Blecha, Jaroslav; Über das tschechische Familien-Puppentheater; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreich mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereins; Heft 1; Eigenverlag, Wien, 2002, S. 21.

²⁶⁴ Vgl. dazu: Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 88.

²⁶⁵ Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986, S. 114.

schlossenes Ganzes bilden, indem Kulissen und Soffiten aus einem Stück sind, sodaß in dem kleinen Theater eine bildliche Darstellung sofort ersichtlich wird, was schon für sich eine hübsche Unterhaltung bietet.

Wir haben aber vorläufig noch allzuschwere Zusammenstellungen vermieden, um nach und nach, wenn sich das Verständnis und das Begriffsvermögen der Kleinen etwas mit der Sache vertraut gemacht hat, weiter zu gehen.

Unsere Kinder wachsen inmitten der großen Errungenschaft einer unaufhaltsamen vorwärts strebender Zeit auf, sie sehen täglich eine Menge neuer Wunder der Industrie, des Maschinenwesens, vor ihren Augen entstehen.

Der Lehrer erzählt von den stauenswürdigen Leistungen, Erfindungen, sie sehen die Vervollkommnung der vielfältigen Künste und ihre prächtigen neuen Gestaltungen; durch ihre Anschauungen wird der Geist und die Liebhaberei für Theatralisches schon frühzeitig geweckt.

Hauptsächlich geben sie aber die in den großen Theatern immer mehr in Aufnahme begriffenen Kindervorstellungen die größte Veranstaltung zum Selbstspielen, und diesem Drang bieten wir hiermit die beste Gelegenheit zur Anschaffung eines kompletten Kindertheaters.

Dem ausgesprochenen Bedürfnis wäre hiermit schon recht schön Abhilfe geschaffen, welche nach und auch durch hinzugefügten neuer Dekoration noch verbessert werden wird.

Man kann nun die bis jetzt geschriebenen kleinen Stückchen recht schön und getreu aufführen, und es dürfte sich die Anschaffung des neuen Kindertheaters als Geschenk ganz besonders empfehlen. (...)

Ich hoffe, daß der Hauptzweck, den Kindern eine sinnreiche und angenehme Unterhaltung zu schaffen, hiermit in jeder Hinsicht erreicht sein wird.²⁶⁶

Die filigrane Pracht der sich langsam beweglichen flachen Gruppen und Figuren erfüllte letztlich das Papiertheater mit der Illusion des Lebens, unterstützt von Lichteffekten und ausgefeilten pyrotechnischen Spielereien, welche die Papiertheaterverlagen in den Begleitheften beschrieben oder anboten und die umgelegt auf die Größe des Theaters den großen (Guckkasten-) Bühnen um nichts nachstanden.

Die Aufführungen, welche lediglich „Spiel“-Charakter – im wahrsten Sinne des Wortes, aber keinen „Aufführungscharakter“ – hatten und eher Gelegenheit zum geselligen Beisammensein boten, beschränkten sich, ähnlich wie die Hausmusikabende der Biedermeierzeit auf einige wenige Zuschauer aus dem (erweiterten) Familienkreis der (politisch machtlosen) bürgerlichen Familien.

Sie (Anm.: die Papiertheater) sind Spiegel des wirtschaftlichen Reichtums der bürgerlichen Mittel- und Oberschicht und zugleich Mittel zur Flucht aus der alltäglichen erfahrenen politischen Ohnmacht.²⁶⁷

²⁶⁶ Werbeblatt; Verlag Scholz, Mainz, 1885; in: Röhler, Walter; Was für ein Theater? Papiertheater. Beiträge zum Kindertheater. Bearbeitung und Materialsammlung. 1947-1953; zit. nach; Grünewald, Dietrich; Vom Umgang mit Papiertheater; Volk und Wissen, Berlin, 1993, S. 31-32.

²⁶⁷ Grünewald, Dietrich; Vom Umgang mit Papiertheater; Volk und Wissen, Berlin, 1993, S.

Die Bezeichnung „Kindertheater“, der in Zusammenhang mit Papiertheater – aber auch mit Figurentheater generell - oft verwendet wird dem die englische Bezeichnung „Juvenile Drama“ entspricht, schränkt ganz zu Unrecht den Kreis seiner Liebhaber auf Kinder und junge Leute ein - in Wirklichkeit spiegelt es die unersättliche Lust an Spektakel und Bühne, die nach den Napoleonischen Kriegen alle Schichten des Alters und der Bürgerlichen erfasst hatte.

Man begnügte sich nun nicht mehr damit ausschließlich selbst ins Theater zu gehen, man begnügte sich nicht mehr damit die Porträts der beliebter Darsteller zu sammeln, man wollte – als bürgerliche Bildungselite – selber sein eigenes Theater nicht nur lesen, sondern auch spielen, gleichsam

*(...) klassisches Bildungsgut aus Theater und Oper in den bürgerlichen Salon zu verpflanzen (...).*²⁶⁸

Für die außerordentlich weit gestreute Verbreitung des Papiertheaters im 19. Jahrhundert fallen zwei besondere Voraussetzungen besonders ins Gewicht:

Die Verbürgerlichung des Theaters in der Romantik und das schon genannte Aufkommen der Lithographie, eines schnellen und billigeren Druckverfahrens, dass durch Schablonenhandkollierung noch günstiger wurde²⁶⁹ - das die damals in ganz Europa entstehenden Verlage populärer Bilderbogen letztlich auch animierte die Massenproduktion von Papiertheatern aufzunehmen.

Wie groß der Bedarf an solchen Papiertheaterblättern – sowohl Figuren, als auch meist sechsteiligen Kulissen samt Hintergrund²⁷⁰ - war, bezeugt der bekannte Papiertheaterforscher Walter Röhler mit der Feststellung, dass nach dem immensen Erfolg des „Freischütz“, der im Jahre 1821 in Berlin seine Uraufführung hatte, nicht weniger als 16 Firmen und Verlage 25 verschiedenen Figurenbogen zu dieser Oper herausbrachten, begleitet von „haustauglichen“ Textheften mit verschiedensten Kürzungen,

20.

²⁶⁸ Walters, Ulrike; Premiere in Ulrich Chmels Papiertheater; in: Österreichischer Puppenclub (Hrsg.); ÖPUS – Österreichische Puppenspiel- Journalette – Das Wirken der Puppe auf dem Theater, in der Musik und in anderen Künsten; Nr. 69, Eigenverlag, Eschenau, 2006, S. 9.

²⁶⁹ Grünewald, Dietrich; Vom Umgang mit Papiertheater; Berlin, Volk und Wissen, 1993, S. 22-23.

²⁷⁰ Siefert, Katharina; Blätter, die die Welt bedeuten – Papiertheater in der Spielzeugabteilung des germanischen Nationalmuseums in Nürnberg; UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2003, S. 7.

die teilweise kaum mehr den Handlungsverlauf nachvollziehbar machten und in unterschiedlicher Qualität, was die Kontroverse anheizte, ob man bürgerliche Kunst so einfach beschneiden könne. Trotz mancher künstlerischen und inhaltlichen Abstriche war der Wunsch ungebrochen

(...) große Bühnenwerke zur Erbauung und Belehrung der Familie im trauten Heim aufzuführen.²⁷¹

In einigen Textbüchern wird noch, beispielsweise an allzu unüberlegten Textkürzungen oder holprigen Versen, deutlich, dass diese in großer Eile für ein großes Publikum geschaffen wurde und kaum für das exakte Nachspielen gedacht sein konnten. Beispielsweise klingen die Verse aus dem Hauff-Märchen „Kalif Storch von Bagdad“ in der „Bearbeitung“ von Theodor Overbeck aus dem Jahr 1883 kaum künstlerisch ansprechend.

*Kalif: Nun geht hinaus und kündet es den Ohren
Des Volkes, daß bei allen Konditoren
Ein jeder, sei es Kind, Frau oder Mann,
Soviel erhält, als er vertragen kann,
An Konfitüren, Torten oder Kuchen;
Die Bäcker können´s auf mein Konto buchen.²⁷²*

2.2.2.1.4. Das Papiertheater als Ort der Komischen Figur?

Eine Figur ähnlich dem Kasper(l) des Handpuppentheaters kennt das Papiertheater nicht wirklich, oder nur bedingt, wenn man beispielsweise von einzelnen Ausnahmen, wie der „typischen Kindertheaterfigur, genannt Rimbozzi, der schwarze Zauberer“ absieht, wie sie vom Verlag West in seiner „Harlekinserie“ zwischen den Jahren 1815 und 1825 produziert wurde.²⁷³

Schon die rein technische Beschaffenheit der Papiertheaterfiguren lässt ein Spiel ähnlich wie auf der Handpuppenbühne, der beiläufig als „Kasperlbühne“ bezeichneten Hauptform der „Bühne der komischen Figur“, nicht zu. An Bewegung arm und an

²⁷¹ Walters, Ulrike; Kleine Bühne – Große Literatur; in: Österreichischer Puppenclub (Hrsg.); ÖPUS – Österreichische Puppenspiel- Journalette – Das Wirken der Puppe auf dem Theater, in der Musik und in anderen Künsten; Nr. 68, Eschenau, Eigenverlag, Winter 2005/06, S. 7.

²⁷² Overbeck, Theodor; Der Kalif von Bagdad; 1883; in: Grünwald, Dietrich; Vom Umgang mit Papiertheatern; Volk und Wissen, Berlin, 1993, S. 35.

²⁷³ Fraser, Antonia; Spielzeug – Die Geschichte des Spielzeugs in aller weit; Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg/ Hamburg, 1966; S. 134.

Geschwindigkeit zu langsam, wird der Papiertheaterfigur jede Möglichkeit genommen ein rasches Spiel zu entfalten. Auch die zweidimensionale starre Darstellung der Figur, welche keine andere Position, außer der Verschiebung auf der Bühne ermöglicht²⁷⁴, würden einen Einsatz einer kasper(l)ähnlichen Figur erschweren, wenn nicht gar zur Gänze unmöglich machen.

Vereinzelte Darstellungen von Kasper(l)n, Narren und dem englischen Punch einzelner Papiertheaterverlage können nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei diesen Figuren fast ausschließlich um starre Schaubilder, bzw. Figuren für Diarahmen gehandelt haben dürfte, die aber kaum ein Spiel zugelassen haben.

Die komische Figur, wie sie durchwegs in Opern und anderen Bühnenwerken vorkommt, findet sich aber durchwegs auch in der Welt des Figurentheaters, weil sie ja letztlich in diesen Bühnenwerken für den Verlauf des Stückes von Bedeutung ist, bzw. benötigt wird.

Ihr Einsatz wird aber durch die oben beschriebenen Auftritts- und Bewegungsmöglichkeiten stark beschnitten, sodass zusammenfassend durchwegs gesagt werden kann, dass das Papiertheater wohl kaum der geeignete und befriedigende Einsatzort der komischen Figur im Figurentheater gewesen sein kann.²⁷⁵

2.3. Zwischen Biedermeier und Jahrhundertwende: Derbes Spiel auf den Puppenbühnen der Jahrmärkte

Parallel zum Papiertheater und zum zuvor ausführlicher beschriebenen Handpuppenspiel entwickelte sich auch immer mehr das Marionettentheater – in manchen Teilen Europas mit derselben Bedeutung wie das Handpuppenspiel, als Puppentheater des Volkes durchgesetzt. Auf die Entstehung des Marionettenspiels und dessen Bedeutung soll etwas später eingegangen werden. Zunächst soll aber kurz auf die weitere Entwicklung des Handpuppenspiels eingegangen werden.

Die Puppentheaterforschung geht heute davon aus, dass in erster Linie das Spiel mit Handpuppen in den deutsch-österreichischen Gebieten sehr stark verbreitet war, wengleich auch dieser Zeit wenige bis überhaupt keine schriftlichen Zeugnisse vorliegen. Im Gegenteil bezeugen Aufzeichnungen von der Festigung des Marionetten-

²⁷⁴ Vgl. dazu: Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948, S. 161.

²⁷⁵ Wessely, Alexander; Das Papiertheater im deutsch-österreichischem Raum – Kunst oder Unterhaltung und Einsatzort für die komische Figur?; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 6; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2006, S. 12-13.

theaters jener Zeit. Schriftliche Unterlagen von Ritter- und Zauberstücken oder Skizzen zu Dauerbrennern des Puppentheaters wie beispielsweise dem Puppenfaust, welche erhalten geblieben sind, geben einen guten Einblick in die Marionettentheaterszene jener Zeit.

Um so mehr ist es – darin besteht Einigkeit in der Puppentheaterforschung – Johannes E. Rabe zu verdanken, dass im mitteleuropäischen Raum zumindest ältere niederdeutsche Kasperstücke, wie beispielsweise aus Hamburg erhalten geblieben und dokumentiert sind.

Ebenso können auch aus den - von C. Reinhardt illustrierten - Szenen des „Münchener Bilderbogens“ Hinweise auf Handpuppenspiele jener Zeit entnommen werden. Aus diesen – und jenen von Rabe dokumentierten - Stücken geht hervor, dass sich das zuvor beschriebene Bild des komischen Figur – welchen Namens auch immer – immer derber und dessen Spiel durchwegs immer ordinärer wurde, was dem Ansehen des (Hand-)Puppenspiels extrem schadete. Auch der von Raben beschriebene Kasper sank immer tiefer, wie die Spieler selbst, ab. Minuth fasst dies wie folgt zusammen:

Die Beschreibung (Anm.: des Kasper und seiner Herkunft) trifft für die Elendsviertel der Großstadt zu. Kasper ist Proletarier, ein Vertreter der „kleinen Leute“. Die Beschäftigungsmöglichkeiten sind gering und er hält sich mit Gelegenheitsjobs „über Wasser“. (...) Kaspers unregelmäßiges und vom Zufall abhängiges Einkommen ist zu gering, seine soziale Situation zu verbessern. Er und seine Frau (...) durchlaufen lebenslange „Armutkarrieren“. Immer wieder ist der Hunger das auslösende Moment für Streitereien und Ehekrisen.²⁷⁶

Wie aufgezeigt wird, hat sich an der Situation der komischen Figur wenig bis nichts geändert. Die soziale Notsituation, immer auftretender Hunger und Streit kennzeichnen die familiären Situationen und Szenen. Nebenbei hat der bei Rabe beschriebene Kasper immer wieder – in unveränderter Weise – gegen die staatliche Obrigkeit anzukämpfen. Die Szenen mit dem vom Kasperl gehängten Henker sind ebenso zu finden, wie andere Todschlagszenen wie beispielsweise die Szenenkomplexe um den „Feldhusar“, eine der verbreiteten und ältesten Spielsequenzen, wie Rabe festhält:

Der „Feldhusar“, ohne Zweifel eine Dichtung höchst erwürdigen Alters, erregt in Hamburg immer das entzücken der Jugend, vermutlich weil der Darsteller die

²⁷⁶ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 52.

Gestalt des alten ausgedienten Söldners, der Überlieferung gemäß, mit besonderer Liebe pflegte. Gewöhnlich schloß sich daran „Kasperl soll gehängt werden“ an.²⁷⁷

Die Szenen um den Feldhusaren oder die Werbeszenen unterschiedlichster Art, z.B. mit dem werbenden Oberst oder dem Werber der Osmanischen Armee waren also fixer Bestandteil der Handpuppenaufführungen. Die exemplarisch angeführten Szenen sollen vor Augen führen, dass sich, neben den „häuslichen Querelen“, auch an Kasper(l)s Verhalten gegenüber der Obrigkeit, so wie an seinen Wortspielereien nichts verändert hat und das er ganz in der Tradition seiner Vorfahren steht.

Die Szene mit dem Feldhusaren:

Feldhusar: (tritt singend auf)
Schier dreißig Jahre bist du alt, hast manchen Sturm erlebt –
Kasper: (erscheint, um gleich wieder zu verschwinden) Sihste woll –
Feldhusar: - du hast mich wie einen Bruder beschützt und wenn die Kanonen geblitzt –
Kasper: (wie vorher) bum - bum – bum –
Feldhusar: - ich bin ein alter lustiger Feldhusar –
Kasper: (wie vorher) un da is man garnichts von wahr –
Feldhusar: Das ist aber stark –
Kasper: (wie vorher) aber kein Käsequark –
Feldhusar: Wie? Was? Will mich einer da vielleicht verkohlen?
Kasper: (wie vorher) nee ee – versohlen –²⁷⁸

Was folgt ist die übliche, in der Regel mit dem Todschat des Feldhusaren, oder seines herbeigerufenen Dieners endende Prügelszene, schließlich die Szene „Kasper hängt den Henker“, die sich nach wie vor ungebrochener Beliebtheit erfreute.

Ähnlich – mit Wortspielereien durchsetzt – aufgebaut war die zweite exemplarisch angeführte Szene, des für den Krimkrieg rekrutierenden Oberst oder des Sultans. Die Szene erinnern in Aufbau und Sprache an frühere Werbungsszenen, die nicht nur die (zu dieser Zeit noch existierende) Abneigung der komischen Figur zu Militarismus und Armee, sondern auch die Kritik an der Obrigkeit verdeutlichten:

Oberst: (...) Du sollst mir einen Eid der Treue schwören.
Kasper: So is dat. Na, denn swörn Se man to, ick will woll mitkomen (ins Publikum) Tjä du, min Mudder is ut Veerlann !

²⁷⁷ Rabe, Johann (Hrsg.); Vivat Putschenelle! – Der alten Kasperlschwänke neue Folge; Quickbornverlag, Hamburg, o. J., S. 14.

²⁷⁸ Vgl. dazu: Rabe, Johann (Hrsg.); Vivat Putschenelle! - Der alten Kasperlschwänke neue Folge; Quickbornverlag, Hamburg, o. J., S. 1.

Oberst: *Jetzt halte deine zwei Finger in die Höh´ -*
 Kasper: *Hier sünd se alle tein.*
 Oberst: *Und sprich mir Wort für Wort nach.*
 Kasper: *Dschawoll . Wurst für Wurst nach.*
 Oberst: *(sehr feierlich.) Ich schwöre, bei den Gestirnen –*
 Kasper: *Ick swör – bi min Großmudder ehr ohlen Latirren –*
 Oberst: *- daß ich meinem Kaiser und Vaterland treu und redlich dienen werde –*
 Kasper: *-dat ick min Kaiser un Voderland (bei Seite) nich mehr as hundertmol disortirn ward.*
 Oberst: *Kerrrl, wenn du desertierst, musst du Spießruten laufen!*
 Kasper: *Kerl, wenn du dissotiert, mußst du all de Spitzboben nolopen.*
 Oberst: *Ach was, das gehört ja nicht dazu.*
 Kasper: *Och was, das gehört do gor nicht zu.*
 Oberst: *Kerl, du bist ein Esel!*
 Kasper: *Kerl, du bist ein Pesel!*
 Oberst: *Kerl, ich sage dir, du sollst schweigen.*
 Kasper: *Kerl, ich sog´ dir, du sweigen.*
 Oberst: *Nein, der Kerl ist zu dumm.*
 Kasper: *Ne, de Kerl is zu dumm.*
 Oberst: *Ich sage dir, halt das Maul!*
 Kasper: *Ick segg di, holl das Maul.*
 Oberst: *Willst du jetzt ruhig sein! Wart, ich will dich mores lehren!*²⁷⁹

Es folgt wieder die Todschlagszene, allerdings in jener Form, des beim Exerzieren ungeschickten Kaspers, der beim Schultern des Gewehres oder bei sonstigen Ausbildungsschritten des militärischen Übens durch scheinbare Unachtsamkeit den Oberst erschlägt. Ebenfalls ein Motiv, welches sich zu jener Zeit großer Beliebtheit erfreute.

In der folgenden Szene aus dem „Münchner Bilderbogen“ mit dem Titel „Kasperl als Rekrut in der Türkei“ sind die Parallelen zur vorher skizzierten Szene mehr als auffällig:

Kasperl: *(kommt gesungen) Radi, ridi rulala, rulala, rulala – radi ridi rulala ru-*
(er rennt an den Werber.) Au weh, da bin i an´n Stock gestoßen und
hab mir meine ganze Nase verkrumpft!
 Der Werber: *Nein Du bist an mich gestoßen, und ich bin ein kaiserlicher Werber!*
 Kasperl: *Schau, schau, dass hätt´ich nit geglaubt, dass Du a Gerber bist!*
 Der Werber: *Nein, nicht ein Gerber – Ein Werber, ein Werber!*
 Kasperl: *Ah so, a Färber, a Färber!*
 Der Werber: *Du musst Dich jetzt werben lassen zum Soldaten.*
 Kasperl: *Was? Ich soll mich färben lassen zum Sallat? Da wird nix d´raus,*
denn wenn ich a Salat wird´, dann fressen ich die Gäns´.
 Der Werber: *Du mußst jetzt exerzieren.*

²⁷⁹ Rabe, Johann (Hrsg.); Vivat Putschenelle! - Der alten Kasperlschwänke neue Folge; Quickbornverlag, Hamburg, o. J., S. 119-120.

*Kasperl: Wart´ich will Dich vexiren.
 Der Werber: Da hast Du eine Flinte, damit musst du schießen!
 Kasperl: So? Da giß ich wohl a Wasser rein und zünd´s hernach an?!
 Der Werber: Nein, Du dummer Kerl, da kommt Pulver und Blei hinein, und wenn ich kommandir: „schlag an“, so gibst Du Feuer. Also pass´ auf: „schlag an!“ (Kasperl schlägt ihn mit der Flinte auf den Kopf.) Au weh, au weh!
 Kasperl: Siehst Du dummer Färber, (gibt ihm mit der Flinte noch ein paar Streiche) Du sollst mich nit mehr färben!²⁸⁰*

Was sich an solche Szenen oftmals anschloss war wieder die Szene des gehängten Henkers oder des von Kasperl mit dem Galgen erschlagenen Feldmarschalls.

Eine solche Szene dürfte dem niederen Volk, dem Publikum Kaspers, aus der Seele gesprochen haben, denn immer wieder war die Bevölkerung in Kriege verwickelt. Und diese Kriege nahmen an Brutalität zu (...)²⁸¹

Die Brutalität des in der Zeit zwischen dem Biedermeier und der Jahrhundertwende im Alltag und in den Kriegen spiegelte sich, wie aufgezeigt in der Brutalität, Derbheit und Obszönität der Spiele auf den (Hand-)Puppenbühnen wieder, die sich zwar großer Beliebtheit erfreuten, aber an Qualität immer mehr zu wünschen übrig ließen.

Im Marionettentheater hingegen versuchte man – gerade in dieser Zeit - vermehrt künstlerische Qualität zu sichern und zu halten.

2.3.1. Exkurs: Das Marionettentheater

Das Marionettentheater, also das Puppentheater mit an Drähten und Fäden von oben geführte Figuren, war (zumindest in Österreich) nicht so deftig (anders als den Böhmisches Kronländern der osterreich-ungarischen Monarchie, in denen vor allem das Spiel mit den Marionetten (Anm.: Das heute gebräuchliche Wort "Marionette" kommt aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem Französischen und bedeutet soviel wie "Mariechen", was einen möglichen Hinweis auf das (Oster)Spiel der „Drei Marien am Grab Christi“, d.h. einen Hinweis auf den religiösen Ursprung des Figurenspiels geben könnte) am Draht jenen Platz einnahm, den in Österreich und in weiten Teilen

²⁸⁰ Vgl. dazu: Münchner Bilderbogen; Kasperl-Theater, erstes Stück: Kasperl als Rekrut in der Türkei; Nachdrucke, Zürich, 1978, Nr. 101.

²⁸¹ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 64.

Deutschlands , bzw. des Deutschen Reiches - bis auf wenige Gebiete, wo das Marionettenspiel vorherrschte - die Handpuppen hatten).²⁸²

Im Gegensatz zu Handpuppendarstellungen können bei Marionetten die ganze Figur dargestellt und bewegt werden, also auch der Unterkörper was eine naturgetreuere Darstellung der Puppen zulässt. Ein weiterer wichtiger Punkt der Phänomenologie des Marionettenspiels ist, dass die Spieler – ähnlich wie beim Handpuppenspiel völlig verdeckt agieren können, sodass nur die scheinbar eigenständige Figur, als gleichsame Verkleinerung des Materialtheaters für das Publikum sichtbar bleiben. Dieser letztgenannte Umstand führte letztlich im 19. Jahrhundert dazu wie beim Papiertheater, Theaterstücke oder auch Opern unmittelbar auf die Marionettenbühne zu übertragen, was aber letztlich nur in den wenigsten Fällen, d.h. bei einigen anerkannten Puppenbühnen, weder den Stücken noch dem Medium des Figurentheaters gerecht wurde.

In Mitteleuropäischen Raum verbreitete sich das Marionettenspiel erst im 12. Jahrhundert. Die Stücke, welche die damaligen Puppenspieler inszenierten, kamen oft aus der Theaterliteratur oder waren mündlich überlieferte Legenden und Geschichten, ähnlich den Handpuppenspielen dieser Zeit. Die vermutlich älteste Marionettentheaterdynastie Deutschlands ist die Theaterfamilie Bille aus dem Erzgebirge, welche seit 1638 ihre Aufführungen anbietet, daneben gab es noch die bekannten „Hänschen“-Marionettenbühne der aus Schlesien stammenden und sich in Köln niedergelassenen Familie Winter, welche die Gründung ihres Theaters auf das Jahr 1802 datieren können, das Marionettentheater der Familie Richter aus Thüringen und schließlich auch die Bühne der Theaterfamilie Schichtl (deren Nachfahren noch als Varieté-Theater Schichtl auf dem Oktoberfest in München vertreten sind und auf welche an späterer Stelle – in Bezug auf die Geschichte des Figurentheaters im Dritten Reich noch eingegangen werden wird) aus Süddeutschland.

Das Salzburger Marionettentheater und das Marionettentheater Schloss Schönbrunn führen beispielsweise die oben genannten Opern und Theaterstücke mit Marionetten auf in großer Perfektion auf und sind somit weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt. Große Tradition haben Marionetten insbesondere auch im Tschechischen

²⁸² Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 30.

Nationalpuppenspiel (neben der Aufführungen der traditionellen Drahtmarionetten bis hin zu „Spejbl und Hurvínek“), im Chinesischen Puppentheater und im Sizilianischen Puppentheater, der so genannten „Opera dei Pupi“.

Als Sonderformen, auf welche aber nicht näher eingegangen werden wird gelten die vietnamesische Wassermarionetten, welche gleichsam auf dem Wasser „schwimmen“, während die Spieler im Nassen sitzen, um sie zu bewegen. Diese Marionettengattung stammt aus den Gegenden Vietnams, wo die Felder zum Nassreisanbau unter Wasser liegen. Als weitere Beispiele wären auch noch die beinlosen Marionetten aus Indien oder die traditionellen Puppen der belgischen Stadt Liège zu nennen, deren Arme und Beine in ständiger, aber vollkommen zufälliger Bewegung sind.

Die Romantik, bzw. die Romantiker hatten eine besondere Affinität zum Marionettentheater. Es faszinierte sie, dass man mit den Figuren scheinbar die Gesetze der Gravitation außer Kraft setzen konnte, wie bei Kleist in seinem Werk „Über das Marionettentheater“ zu lesen ist. So kam es zu dem bekannten Dahinschweben der Figuren, so wie es auch Feen, Elfen etc. in der Phantasie der Romantiker vermochten. Es wundert daher nicht, dass sie diese Theaterform favorisierten, worauf noch eingegangen werden wird.

2.3.1.1. Beginn des Marionettentheaters

Auch in dieser Puppentheaterform findet sich eine komische Figur, allerdings in einer anderen Funktion wie im Handpuppenspiel.

Während der Marionetten-Kasper als eine kleinbürgerlich domestizierte Form der lustigen Figur im Puppenspiel bezeichnet werden kann, muß der Handpuppen-Kasper des Jahrmarkts und der Straße als ein Rudiment des vorbürgerlichen Stehgreiftheaters – des teatro dell’arte – begriffen werden.²⁸³

Der Kasperl Larifari des Münchner Marionettentheaters, der Hanswurst des Salzburger Marionettentheaters oder der böhmische Kasperek, Gasparko oder Pimperle²⁸⁴,

²⁸³ Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip: Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauf, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 42.

²⁸⁴ Vgl. dazu: Vgl. dazu: Raithel, Andreas. Der Pimper – eine lustige Figur im Puppentheater; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kul-

der in den dreißiger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts eingeführt wurde und in der Zwischenkriegszeit sicherlich den Höhepunkt seiner „Beliebtheitskala“ erreicht hatte, wie die Statistik jener Jahre zeigt hatten also eine andere spieltechnische Funktion.²⁸⁵

Um in historischen Texten unterscheiden zu können, muss man auch beispielsweise bei Beschreibungen der Pimper oder Kaspareks jener Jahre beachten welche Art von Puppentheaterfiguren gemeint ist, denn mit

Mit „Pimperle“ hat man in Böhmen, ebenso in Österreich, auch die Theaterpuppe ganz allgemein bezeichnet, die Marionette bzw. die Handpuppe, wobei das Wort wahrscheinlich eher im geringschätzigen Sinne gebraucht wurde.²⁸⁶

Im Gegensatz zu den grimmigen Gesichtszügen anderer lustiger Figuren, wie Punch, oder Kasper, hat Kasparek einen milden Gesichtsausdruck, oft einen kleinen Spitzbart und/ oder einen Oberlippenbart.

Im Gegensatz zur Figur des Kasper im Jahrmarktspiel, nicht im Kunsthandpuppenspiel (da spielt auch Kasper nur Nebenrollen, wie zum Beispiel den Diener im Puppenfaust), spielt beispielsweise Kasparek, sowie die anderen komischen Figuren in den Figurenstücken der Marionettenbühnen generell nicht die Hauptrolle, sondern schlüpft in erster Linie in Nebenrollen, oder in Rollen, die den zuvor beschriebenen Dolmetschcharakter hatten.

Diese Spielform des Marionettentheaters entwickelte sich eher zur Puppentheaterform der Bürgerlichen, die ihren Kindern auch Figurensätze zum Nachspielen der gesehenen Stücke kauften.

So entstanden ganze Marionettentheaterverlage, zum Beispiel die Firma Münzberg, die unter anderem mit Katalogen und Musterkollektionskoffern versuchten ihren Kundenstock zu vergrößern.

tur- und Museumsvereines; Heft 3, Eigenverlag, Wien, 2002; S. 7.

²⁸⁵ Vgl. dazu: Vesely, Jindrich; Puppenspiel in der Tschechoslowakei - Übersicht über das Repertoire auf Grund der Statistik; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 3.Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1928, 3. Jahrgang, 1. Heft, S. 15 - 19.

²⁸⁶ Raithel, Andreas. Der Pimper – eine lustige Figur im Puppentheater; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 3, Eigenverlag, Wien, 2002, S. 7.

Das Marionettentheater war auch (im Gegensatz zum Handpuppentheater) in aristokratischen Kreisen hoch angesehen, wie auch z.B. die Aufführungen der so genannten - nach französischem Vorbild entstehenden - Puppenopern, die „Opéra des Bamboches“ zum Beispiel in Hamburg oder Basel - einen Hauptanziehungspunkt für Puppenbühnen aus ganz Europa, zeigen.²⁸⁷

Unter Maria Theresia gab es bereits ein Hofmarionettentheater in Schönbrunn, für welches die Regentin oft das ganze Puppenspielensemble des Fürsten Esterházy engagierte. Dieser hatte in seinem Schloss in Eisenstadt ein Marionettentheater einrichten lassen, für welches er von Josef Haydn eigene Kompositionen für Singspiele in Auftrag gab. Heute ist nur noch der historische Ort der Aufführungen in Schloss Esterházy in Eisenstadt erhalten geblieben, hingegen aber keine Figuren oder Bühnenbilder. Die Informationen über Puppenspieldarbietungen finden wir fast ausschließlich in Briefen und in den Finanzaufstellungen des Fürsten.

Das Marionettentheater entwickelte sich, als „Theater im Kleinen“, als eine – zuvor kurz beschriebene - fast perfekte Kopie der großen Bühnen und brachte vereinzelt den Betreibern der Theater neben dem gewaltigen Ruhm auch ein beträchtliches Vermögen ein, wie man am Beispiel des Direktors des Mailänder Puppentheaters sieht. So ist in einem Reisebericht einer Italienreise von 1824 zu lesen:

Der Direktor des Puppenspiels in Mailand starb kürzlich mit Hinterlassung eines Vermögens von 300.000 Franken, das er freilich zumeist seinen vorzüglichen Balletten verdankte. Man muß es gesehen haben, um es zu glauben welche Anmut (...) er den Beinen und Tanzsprüngen seiner kleinen Holzfiguren zu geben verstand. Man konnte in Mailand nicht selten hören, Gerolamos erste Marionetten wären besser als er erste Ballettänzer der Scala.²⁸⁸

Die Situation der Hochschätzung für das Marionettentheater hielt weiter bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts an. In unzähligen Städten entstanden Bühnen und auch in den Gesellschaften und Familien wurde das Marionettentheater salonfähig.

²⁸⁷ Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 6.

²⁸⁸ Leydi, Roberto/ Leydi, Renata Mezzanotte; Marionette e Burattini. Testi da repertorio classico italiano de Teatro delle marionette e die burattini; Milano, 1958, S. 246ff; zit. nach: Weigl, Alexander; „Denen sämtlichen concessionirten Puppenspielern hieselbst“ - Das Marionettentheater und die Theaterpolizei in Berlin 1810; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 26.

Kunstvolle Bühnen, ähnlich den biedermeierlichen Papiertheatern für das eigene Heim angeschafft, wobei, zumindest in Mitteleuropa, die fein ausgeführten und oft kunstvoll handgeschnitzten Figuren, wie zum Beispiel des Schnitzers J. Goldmann und seines Sohnes Ernst aus Ulm²⁸⁹, immer mehr und mehr den relativ günstigen Massenproduktionen aus dem Nordosten der österreichisch - ungarischen Monarchie, den günstigen Masse- oder Gipsmarionetten weichen mussten, die finanziell erschwinglich waren.²⁹⁰

Begünstigt wurde diese Produktion der preislich erschwinglichen Massefiguren, die bald darauf im ganzen mitteleuropäischen Raum zu finden waren letztlich durch den Aufschwung des tschechischen Amateurpuppentheaters in den Familien, aber auch in Schulen und Vereinen. Vor allem der Puppenmacherbetrieb Antonin Münzberg machte sich auf dem Gebiet der Puppenherstellung und des Figurentheaterzubehörs einen Namen in der (Amateur-)Puppentheaterszene, aber auch darüber hinaus.²⁹¹

2.3.1.2. Graf Franz von Pocci

Das zuvor genannte Papiertheater und das Marionettentheater schafften letztlich auch so den Sprung in die Kinderzimmer der „Bürgerlichen“, der dem Handpuppenspiel noch einige Zeit verwehrt geblieben ist, wenn sich auch immer wieder Künstler, bzw. Mäzene wie der Kammerherr des bayrischen Königs Graf Franz von Pocci²⁹² dafür einsetzte, dass das Spiel auf der Puppenbühne nicht nur den „ernsthaften“ Marionetten der zu dieser Zeit oftmals und gerne gespielten „Sagen und Märchen, (...) Ritterstücke und Moritaten“²⁹³ vorbehalten sein sollte. Waren die Kasperlge-

²⁸⁹ Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24, S. 9.

²⁹⁰ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; Die geschichtliche Entwicklung des Puppentheaters im deutsch-österreichischen Raum: Ein kleiner Überblick unter Berücksichtigung der politischen Strömungen; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 1, Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 1999, S. 11.

²⁹¹ Blacha, Jaroslav; Über das tschechische Familien-Puppentheater; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2002, S. 21-23.

²⁹² 1807 - 1876

²⁹³ Kraus, Gottfried; Das kleine Welttheater; Die Salzburger Marionetten; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2002, S. 21-23.

schichten des „völlig unprofessionellen Universalgenies“²⁹⁴ beispielsweise in Silouettenform als „Münchner Bilderbogens“ erschienen, so schuf nun er letztlich „seinen“ Kasperl Larifari für die Marionettenbühne und ließ ihn nicht mehr ausschließlich in Kinderbüchern und Schwänken auftraten.

Spielte er in den Jahren 1846 bis 1849 ausschließlich für seine Familie kleinere Marionettenstücke und wollte er auch diese nur im familiären Rahmen aufführen, so legte er, motiviert von General von Handek²⁹⁵, letztlich zusammen mit Joseph Leonhard Schmid²⁹⁶ (oder wie er im Volksmund liebevoll genannt wurde „Papa Schmid“) 1858 den Grundstock zum „Münchner Künstlermarionettentheater“ in der Münchner Blumenstraße.

Josef Leonhard Schmid wurde 1822 als Sohn des Stadtorganisten in Amberg geboren und war von den Märchen und Geschichten Poccis begeistert, so dass die zuvor genannte Zusammenarbeit im „Münchner Marionettentheater“ nur eine logische Konsequenz war. In einem Brief wandte er sich schließlich an Pocci.

An Seine Exzellenz den Grafen Franz von Pocci, k. Kämmerer und Hofmusik-Intendanten, ect., ect.

Rechnen E.E. es mir nicht zur Ungnade, wenn ich´s wage, Hochdieselben in einer besonderen Angelegenheit um deren gütigen Rath und Beistand anzuflehen und Ihnen zu diesem Ende mein Projekt mitzutheilen.

Die k. Haupt- und Residenzstadt bietet eine Reihe Auswahl von Sehenswürdigkeiten, Kunstveranstaltungen, Unterhaltungen u.a.m., nur für die Kinderwelt, d.h. für eine geistige Erholung derselben findet sich hier keine Anstalt.

Da es eine bekannte Erfahrung, daß kein Gemüth für alle Eindrücke von Außen empfänglicher, als das des Kindes ist, so war es oft schon mein Aerger, wenn ich auf Dultern u. dergl. die Policinellenbuden von Kindern umlagert und sich an diesen die Rohheit der Jugend mehr oder minder fördernder Hanswurstiaden ergötzen sah.

Nicht minder kommt es täglich vor, daß Eltern in Ermangelung etwas Besseren, ihre Kinder in die Volkstheater führen, oder schicken, wo selbst oft das unverdaulichste vorgesetzt wird.

²⁹⁴ Vgl. dazu: Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei, München, 1986, S. 83.

²⁹⁵ Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 8.

²⁹⁶ 1820 – 1912.

Um nun diesem Uebelständen abzuhelfen und gewissenhafte Eltern Gelegenheit zu erschaffen, ihren folgsamen Kindern ohne Gefährde für Moral ein belohnendes Vergnügen verschaffen zu können, bin ich gesonnen ein hübsches Marionetten-Theater für Kinder zu errichten und auf demselben nur solche Stücke zur Aufführung zu bringen, die dieselben nicht bloß unterhalten, sondern auch Sittlichkeit und Religiosität mehr und mehr in den Kinderherzen erwecken und erstarken machen sollen. Ist nun die Aufführung dieses Projektes gleichwohl mit vielen Schwierigkeiten und, für meine Person, mit nicht unbedeutenden Kosten verbunden, so bin ich doch besonders von dem Gedanken beängstigt, wie ich das Repertoire gehörig auszufüllen im Stande sein werde.

E.E. haben schon so vieles Schönes und Edles für die Kinderwelt geliefert, daß nicht leicht Gleiches sich wieder finden wird und existieren auch viele Kinderschauspiele und andere für mein Unternehmen passende Schriften, so sind selbst doch nicht mit dem was aus E.E. Feder fließt, vergleichbar.

Was E.E. noch bisher geschrieben, strotze von Humor und unterhält jung und alt und zeigt, mit welcher Liebe hochdieselben zu den Kindern erfüllet und stets darauf bedacht sind, durch Schrift und Bild auf deren Gemüth wohlthätig zu wirken.

Aus diesem Grunde wage ich es auch, E.E. um deren gnädigen Beistand zu bitten und bin überzeugt, daß, wenn dieser mir wird, ich dem Gelingen meines Unternehmens getrost entgegensehen darf. Da ich bis zum kommenden Winter, wenn anders mir die Erlaubnis erteilt wird, das Theater eröffnen möchte und ich auch der Schul-Com. mein Projekt mittheile und um deren gutachten gebeten habe, so würde es für mich die größte Beruhigung sein, wenn ich darüber Gewissheit erlangt hätte, daß ich E.H. als meinem hohen Protector betrachten und darauf rechnen dürfte, daß bei einem soliden Bestehen des Theaters das Repertoi durch die Gnade E.H. hie und da einen Beitrag erhalten würde.

Sollte mir die Gnade zutheil werden, in dieser Angelegenheit mit E.H. persönlich sprechen zu dürfen, so würde ich es mir zur größten Ehre rechnen. Gewähren E.H. des gestellte Ansuchen und seien hochdieselben meines innigsten Dankes im Voraus und für alle Zeiten überzeugt ect. Ect.

J. Schmidt²⁹⁷

Poccis Antwort kam prompt und beinhaltete eine positive Antwort auf die ihm von Schmid gestellte Anfrage und Bitte.

*Ammerland am Starnbe. See
17. Sept. 58.*

Er. Wohlgeboren

Haben mich durch die freundliche Mittheilung vom 3. d. Monats sehr gefreut. Allerdings fehlt so etwas in München für die Kinderwelt. Meine geringen Kräfte stehen zu Ihren Diensten, insoferne Sie dieselben gebrauchen wollen. Jedenfalls

²⁹⁷ Vgl. dazu: Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei, München, 1986, S. 85-86.

dürfte es darauf zunächst ankommen, der Jugend nur Gesundes und frisches zu bieten, da eine etwas superfeine Sentimentalität ebenso schädlich auf die Gemüther wirkt als die Rohheit des Dultkasperl, dem ich aber stets selbst als der aufmerksamste u. theilnehmenste Zuschauer angehöre. In einigen Tagen werde ich in München wieder eintreffen um frei sein Dieselben von meiner Anwesenheit in Kenntnis zu setzen, damit ein mündlicher Austausch ermöglicht sei.

*Mit vollkommenster Hochachtung
Pocci²⁹⁸*

Schon vor der Eröffnung des Theaters am 5. Dezember 1858, für welches Josef Schmidt ein Monat davor eine Erlaubnis auf „unwiderrufliche Weise“²⁹⁹ bekommen hatte, mit dem Pocci-Stück „Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiß“ oder „Die bezauberte Lilie“ mit einem Eröffnungsmonolog des „Münchner Kindels und Kasperls“ war ein großer Erfolg, sodass Pocci kaum mit dem Schreiben der Stücke nachkam, Schließlich standen im ersten Spieljahr nicht weniger als 18 verschiedene Stücke auf dem Spielplan.³⁰⁰

Auch schuf er in seinen lustigen Schwänken und literarischen Schnurren durchaus einen auch für die Handpuppenbühne tauglichen, literarischen Kasperl, bzw. Hanswurst, den er an die komischen Gestalten von Ferdinand Raimunds Zaubermärchen³⁰¹, bzw. den komischen Typen der Stücke Goldonis, die er somit vom österreichischen, bzw. vom italienischen Raum nach Süddeutschland trug³⁰².

Kasper ist bei Pocci voll und ganz zu einer dramaturgischen Figur geworden, deren literarische vorgeprägte Bühnenexistenz das einstmals mit dem Kasper-Spiel verbundene Prinzip nicht mehr erahnen lässt. Die Domestizierung des Kasper zu einem kleinbürgerlichen Rentier (in den Stücken des Kasper-Grafen) und die Umformung des Kaspers von einer Theaterfigur zu einer Figur der dramatischen Literatur, waren letztlich die Voraussetzung für seine Instrumentalisierung im Kontext reformpädagogischer und jugendbewegter Adaption des Kaspertheaters als Kin-

²⁹⁸ Vgl. dazu: Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei, München, 1986, S. 86.

²⁹⁹ Kraus, Gottfried; Das kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 11.

³⁰⁰ Vgl. dazu auch Kraus, Gottfried; Das kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988, S. 12.

³⁰¹ Vgl. dazu: Schott, Georg; Pocci und das deutsche Puppenspiel; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925, 2. Jahrgang, 8. Heft, S. 131 - 137.

³⁰² UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES (Hrsg.); Hervorragende Puppentheater aller Welt: Schweizer Marionetten; Eigenverlag, Prag, 1931, S. 3 - 4.

*dertheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts.*³⁰³

Und Pocci sagt selbst über seinen Kasperl, bzw. Hanswurst:

*Ich machte aus ihm den humoristischen Realisten, dessen Lebenszweck so ziemlich allein Essen und Trinken ist.*³⁰⁴

Vielleicht nahm Pocci aber auch den Puppenspieler „Papa Schmid“, mit dem ihn eine tiefe Freundschaft verband, selbst als Vorbild:

*Der Unternehmer Schmid hat wirklich eine wahre Manie für die Sache, denn sein materieller Gewinn ist unbedeutend und seine Mühe groß. Er spricht den Kasperl selbst mit viel Humor und Lust, so daß er auch außerhalb der Bühne selbst zum Kasperl geworden.*³⁰⁵

Ermutigt durch die Zusammenarbeit mit Schmid, der 53 Jahre als Puppenspieler tätig war und schließlich über 300 Stücke im Repertoire hatte, schuf Franz Pocci unzählige Bühnenwerke – darunter beispielsweise „Kasperl wird reich“ oder „Kasperl unter den Wilden“, wovon Schmid für 53 die alleinigen Aufführungsrechte besaß.

Pocci selbst schrieb über seine, zu Lebzeiten beliebten Stücke an einen Freund in einem Brief am 15. Februar 1855:

*Ich wollte dem Volke, nicht den ästhetischen Kritikern, ein Stück schreiben, einfach, poetisch und gesund, ohne Phrasen und Tendenzen*³⁰⁶

Und seinen – nach dem Vorbild des Wiener Hans Wurst oder dem Kasperl Larifari

³⁰³ Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip – Wandel und Kontinuität vorkultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauf, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 50.

³⁰⁴ Schott, Georg; Pocci und das deutsche Puppenspiel; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925, 2. Jahrgang, 8. Heft, S. 134.

³⁰⁵ Pocci, Franz; Das Marionettentheater in München (1873); in: Schott, Georg; Die Puppenspiele des Grafen Pocci, Ihre Quellen und ihr Stil. Diss. Phil. Frankfurt/M. 1911, S. 93, zit. nach: Nöbel, Franz; Franz Pocci - Ein Klassiker und sein Theater; in: Wegner, Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 57.

³⁰⁶ Kerner, Justinus; Briefwechsel mit seinen Freunden; 2. Bd. Stuttgart/Leipzig, 1879, S. 438, zit. nach: Nöbel, Franz; Franz Pocci - Ein Klassiker und sein Theater, in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 53.

geschaffenen –„von Banausentum und Kleinbürgerlichkeit“³⁰⁷ gekennzeichneten Kasperl legt er selbst in den Mund:

*Von Geburt aus war ich nämlich gar nix als der Kasperl Larifari, allein allmählich drohte die Kultur des modernen Zeitalters mich abzuschaffen (...) da bin ich halt allweil gewandert und gewandert, bis ich ganz aus der Zeit ´nausmarschiert bin.*³⁰⁸

Jenen „von Geburt aus nichts gewesen seienden“ bedenkt Pocci allerdings in seinen Stücken durchwegs mit mehreren Berufen, wie beispielsweise als Porträtmaler oder Prinz und befindet sich somit durchwegs wieder in der Spiel- und Stücktradition, welche auch ihren Kasperl zum Teil mit Berufen bedachten. Bei Pocci bekam dieses „Schlüpfen in verschiedene Rollen“ einen durchwegs festen Platz in der Dramaturgie. Auch nach Pocci sollten noch weitere Generationen von Puppenspielern und Puppentheertextautoren ihren Kasperl in verschiedene Rollen schlüpfen lassen, wie beispielsweise Max Jacob dessen Kasperl gar Mäuseminister³⁰⁹, Arzt und Kammerdiener³¹⁰ wird, oder bei anderen Autoren wie Homann, Fechenbach oder Schade, die ihn als Wunderarzt³¹¹, Sterngucker³¹², Radiobastler³¹³ oder Nachtwächter³¹⁴ sehen wollten.

Eine Liste der Berufe, welche Kasperl zugeordnet wurden ließe sich mühelos fortsetzen. Schließlich fußen aber alle „Berufe Kaspers“ in den Werken Poccis. Auch noch bei H. C. Artmann wird noch, bezugnehmend auf diese Tradition eingegangen, wenn er seinen Caspar gleichsam historische „Stationen“ aus dessen „Berufswelt“ herausgreifen lässt. So bezeichnet sich Caspar an einer Stelle Artmanns selbst als:

³⁰⁷ Heilig, Katherina Maria; Kann man den Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Wien, 1998, S. 98.

³⁰⁸ Nöbel, Manfred; Franz Pocci – Ein Klassiker und sein Theater; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe – Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989.

³⁰⁹ Jakob, Max; Kasper beim Zauberer/ Kasper als Mäuseminister; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

³¹⁰ Jakob, Max; Kasper als Kammerdiener/ Kasper als Arzt; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

³¹¹ Schade, Walter, Kasperl als Wunderarzt – Ein lustiges Spiel in 7 Aufzügen; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

³¹² Schade, Walter, Kasperl als Sterngucker – Ein lustiges Spiel; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

³¹³ Homann, Hermann; Kasper als Radiobastler – Ein Spiel von Bastlers Freud und Leid und endlichem Erfolg nebst einigen ergötzlichen Szenen aus Kaspers trauten Familienleben für die Handpuppenbühne erdichtet; Danner; Mühlhausen in Thür., o. J.

³¹⁴ Fechenbach, Felix; Der neue Kasperl: Kasperl als Nachtwächter; Kaden & Comp., Dresden, 1926.

*Caspar: bin der caspar, der luftschiffer.. der künstler.. der dichter.. künstler.. schäfer.. liebhaber.. kunstpfeifer raufbold lustknabe bettler ministrant brunnegräber extemporist gemsjäger und hungerleider.. alles bin ich.. alles was ihr wollt*³¹⁵

Aber nicht nur in der Berufswelt ließ Pocci seinen Kasper tauchen, eben bediente er mit seinen Kasperstücken auch die orientale und afrikanische Sehnsucht seiner Zeit, welche auch bei anderen Bühnen aufgegriffen wurde, welche dem Publikum „afrikanische“ Bühnenstücke vorsetzten, in welchen sie alle Klischees bedienten. So

*(...) boten die Spieler ihren Besuchern ein zum Teil klischeehafte, ein zum Teil menschenverachtendes Afrika-Bild.*³¹⁶

Pocci trat hingegen in seinen „afrikanischen“ Stücken massiv gegen die

*(...)schwindelerregende und menschenfressende Expansion des Kapitalismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.*³¹⁷

In seinen Werken „Kasperl bei den Menschenfressern“, „Kasperl bei den Wilden“ oder „Der artesische Brunnen oder Kasperl bei den Luwutschen“³¹⁸ sind diese Motive, welche beispielsweise auch später bei den Hohnsteinern unter Jacob aufgegriffen wurden, zu erkennen.³¹⁹

Wenn auch Poccis Werke zum Teil später von den Kritikern nicht, oder nur unzureichend gewürdigt wurden, so hielten sie sich dennoch lange auf den Spielplänen der Puppenbühnen Europas,³²⁰ vorzugsweise wurden sie aber auf Schmid's Bühne, welche in München mehrere Standortwechsel erleben musste gespielt.

Bemerkenswert scheint, dass Schmid den Poccischen Kasperl nicht nur auf seiner Marionettenbühne auftreten ließ, sondern im Jahr 1865 auch parallel dazu ein (Handpuppen-) „Policinellentheater“ für Kinder einrichtete.

³¹⁵ Artmann, Hans Carl; die missglückte luftreise; in: die fahrt zur insel nantucket – theater; Luchterhand, Neuwied – Berlin, 1969, S. 190.

³¹⁶ Artmann, Hans Carl; die missglückte luftreise; in: die fahrt zur insel nantucket – theater; Luchterhand, Neuwied – Berlin, 1969, S. 190.

³¹⁷ Röhl, Helene; Die Fahrt zur Insel Nantucket – Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetisches Verfahren; Hans-Dieter Heinz-Arkademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, S. 132f.

³¹⁸ Pocci, Franz; Lustige Kasperlkomödien; Inselverlag, Leipzig, o. J.

³¹⁹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 107-108.

³²⁰ Vgl. dazu: Kaed, Siegfried; Das Kasperlbuch - Beiheft zu 'Werk und Wille'; Deutscher Schulverein Südmark, Wien, 1934, z.B. S. 63.

Die Bühne Schmidts fand nach seinem Tod 1912 viele Nachahmer, wie beispielsweise die Marionettenbühnen von Salzburg, St. Gallen, Ljubljana oder Bad Tölz, musste selbst aber schließlich nach einer Weisung des Münchner Stadtrates 1933 geschlossen werden. Parallel zu dem Ende des Spielbetriebes der Schmidischen Bühne, etablierte sich das knapp zuvor gegründete „Marionettentheater Münchner Künstler“.

2.3.1.3. Die Salzburger Marionetten

In Österreich wurde vor allem, neben dem Marionettentheater des Fürsten Esterhazy das Marionetten Theater der „Salzburger Marionetten“ von Anton Aicher bekannt. Er war der Gründer des Salzburger Marionettentheaters und ließ mit seinem Kasperl die alte Tradition des Salzburger Kasperls wieder aufleben. Den entscheidenden Impuls gab ihm – wie vielen Marionettenspielern - auch der zuvor genannte Josef Schmid. Anton Aicher holte sich bei Schmid die notwendigen Anregungen, um 1913 sein eigenes Marionettentheater in Salzburg aufbauen zu können. Schließlich konnte er sein Theater fest in der Kulturlandschaft Salzburgs und letztlich auch Österreichs etablieren, was auch der noch heute, seit 1972 bestehende, bespielte Bühnensaal der „Salzburger Marionetten“ belegt. Anlässlich seines 75. Geburtstages im Jahr 1977 gab das Ensemble der „Salzburger Marionette“ einen großen Auszug seines Könnens.

Das folgende Spielkonzept der Geburtstagvorstellung des Prinzipals der Salzburger Marionettenbühne, welches hier in voller Länge wiedergegeben ist, zeigt sehr deutlich Einsatz, die Möglichkeiten und das Breite Spektrum, welches das Marionettentheater innerhalb des breiten Spektrums des gesamten Puppenspiels einnimmt. Beginnend bei Heinrich von Kleists philosophischen Auseinandersetzung mit dem Marionettenspiel über den wortgewaltigen und im Dialekt sprechenden Marionettentheaterkasperl bis hin zu einer der wohl bekanntesten Aufführung der „Salzburger Marionettenspiele“ Mozarts Zauberflöte und anderer Operaufführungen. Das Spielkonzept, vor allem die Ausführungen Kasperls zeigen, dass das Marionettentheater bis in die höchsten Kreise „salonfähig“ wurde und ein breites Spektrum des künstlerischen Marionettentheaters abdeckte.

Inmitten der ringförmigen Welt

Szenarium von Gottfried Kraus, aufgeführt am 10. Juni 1977 in der Regie von Klaus Gmeiner zum 75. Geburtstag von Hermann Aicher

W.A. Mozart: „Die Zauberflöte“, Marsch der Priester (Während der Musik allmähliches Verlöschen des Lichtes/links ein Rednerpult/Scheinwerfer auf Sprecher.)

Sprecher: Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“

„Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte, traf ich daselbst eines Abends, in einem öffentlichen Garten, den Herrn C. an, der seit kurzem, in dieser Stadt, als erster Tänzer der Oper, angestellt war, und bei dem Publikum außerordentliches Glück machte.

Ich sagte ihm, dass ich erstaunt gewesen wäre, ihn schon mehrere Male in einem Marionettentheater zu finden, das auf dem Markte zusammengezimmert worden war, und den Pöbel, durch kleine dramatische Burlesken, mit Gesang und Tanz durchwebt, belustigte.

Er versicherte mir, dass ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, dass ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne.

Da die Äußerung mir, durch die Art, wie er sie vorbrachte, mehr als ein bloßer Einfall schien, so ließ ich mich bei ihm nieder, um ihn über die Gründe, auf die er eine so sonderbare Behauptung stützen könne, näher zu vernehmen.

Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr graziös gefunden hätte.

Diesen Umstand konnte ich nicht leugnen. Eine Gruppe von vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte, hätte von Teniers nicht hübscher gemalt werden können.

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz erfordere?

Er antwortete, dass ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde.

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Inneren der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

Er setzte hinzu, dass diese Bewegung sehr einfach wäre; dass diese Bewegung sehr einfach wäre; dass jedes Mal, wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschrieben; und dass oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.

Diese Bemerkung schien mir zuerst einiges Licht über das Vergnügen zu werfen, das er in dem Theater der Marionetten zu finden vorgegeben hatte. Inzwischen ahndete ich bei weitem die Folgerungen noch nicht, die er späterhin daraus ziehen würde.

Ich fragte ihn, ob er glaubte, dass der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sei, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsste?

Er erwiderte, dass wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, dass es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne. Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, scheine das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewe-

gung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen.

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers; mund er zweifle, dass sie anders gefunden werden könne, als dadurch, dass sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d.h. mit andern Worten, tanzt.

Ich erwiderte, dass man mir das Geschäft desselben als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt. Keineswegs, antwortete er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.

Inzwischen glaubte er, dass auch dieser letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, dass ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt, und vermittelt einer Kurbel, so wie ich es mir gedacht, hervorgebracht werden könne.

Ich äußerte meine Verwunderung zu sehen, welcher Aufmerksamkeit er diese, für den Haufen erfundene, Spielart einer schönen Kunst würdige. Nicht bloß, dass er sie einer höheren Entwicklung für fähig halte: er scheine sich sogar selbst damit zu beschäftigen. Er lächelte, und sagte er getraue sich zu behaupten, dass wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelt derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgend ein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen imstande wäre.

Haben Sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug: haben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben?

Ich sagte, nein: dergleichen wäre mir nie vor den Augen gekommen.

Es tut mir leid, erwiderte er; denn wenn ich Ihnen sage, dass diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben.

Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.

Ich äußerte, scherzend, dass er ja, auf diese Weise, seinen Mann gefunden habe. Denn derjenige Künstler, der einen so merkwürdigen Schenkel zu bauen imstande sei, würde ihm unzweifelhaft auch eine ganze Marionette, seinen Forderungen gemäß, zusammensetzen können.

Wie, fragte ich, da er seinerseits ein wenig betreten zur Erde sah: wie sind denn diese Forderungen, die Sie an die Kunstfertigkeit desselben zu machen gedenken, bestellt?

Nichts, antwortete er, was sich nicht auch schon hier fände; Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte.

Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde?

Der Vorteil? Zuvörderst eine negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, dass sie sich niemals zierte. Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (*vis motrix*) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so

sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht.

Sehen Sie nur die P... an, fuhr er wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht: die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellbogen.

Solche Missgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.

Ich lachte. - Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist. Doch ich bemerkte, dass er noch mehr auf dem Herzen hatte, und bat ihn, fortzufahren. Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, dass sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselt. Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren Entrechats und Pirouetten, zu Hilfe käme? Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nicht anfangen lässt, als ihn möglichst verschwinden zu machen. Ich sagte, dass, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, dass in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.

Er versetzte, dass es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen.“

(Während des Vortrages ist der Vorhang aufgegangen, ganz allmählich Licht auf die Puppen, die im Hintergrund der Bühne reglos hängen, aber nur angedeutet sichtbar werden. Während des letzten Satzes von Kleist Licht auf die Puppe der Pawlowa, Musik einblenden, die Puppe beginnt zu tanzen).

C. Saint-Saens: „Der sterbende Schwan“

(Musik endet/Applaus/Puppe verbeugt sich/während des Applauses hat rechts im Vordergrund der kleine Kasperl die Bühne betreten, sieht sich verwundert um, reibt sich die Augen, klopft sich den Staub von den Kleidern.)

Kasperl: „Was ist denn da heut für ein Lärm?! Hat mir des träumt?! (schaut ins Publikum). – O pardon! San Leut im Theater! Ja mei, wia schaut's denn da aus?!

Des kenn i ja gar net. Mir scheint, i muass sehr lang gschlafn haben. Des is ja a mord's Theater, Respekt, Respekt!

Ob I da richtig bin bei die Salzburger Marionetten? Zu meiner Zeit, da san da hauptsächlich Kinder gsessn, ka Bundespräsident und ka Prominenz. Und des Theater is auch viel kleiner g'wesn – und (zögert) -, I habs auch schäbiger in der Erinnerung – gmütlicher vielleicht, aber net so a Pracht! (tritt an die Rampe und sieht nach unten). Ob I da richtig bin? Wo san denn die Leut', die da unten gsungen und g'redet hab'n? (sehr verwundert). Keine Menschenseele! Alles, was I seh', san grad a paar Lautsprecher oder wie des Zeug hasst. Und sag'amal Kasperl, da oben (blickt zum Schnürboden), da is a nix mehr?! A ja doch! Da san'immer noch Händ und G'sichter. I moan, a par davon kenn'!! Wo is denn der, der mi immer g'führt hat, der mit'n schwarn Bart und die energischen Augen? Den siach I net! (schaut herum und blickt ins Publikum) – Jessas, da sitzt er ja! Mei, weiß is er wor'n, aber der Bart is no da – und die Augen auch! Was hat ma Träumt?! Professor bist wor'n und ganz berühmt bist – überall in der Welt! Und alles weg'n uns! (schüttelt den Kopf). Kaum zum glaub'n. Wan I denk, wie mir ang'fangen hab'n – völlig sentimentalisch könnt ma wer'n! Sag amal, Professor, gibt's da no welche aus meiner Zeit, außer dir und mir? Puppen, zumindest! Menschen, sagt ma, wern ja alt, aber wir – I weiß net, I fühl mi narrisch jung! I tät am liebsten schau'n, ob is noch kann! Ob mir no a Text einfallt – und ob die Leut no lachn über mi. Geh, hast net irgendwo noch a par Trümma von früha? Zum Beispiel aus der schönen G'schicht vom Doktor Faust –

(seitlich wird ein Bühnenfragment aus dem „Faust“ hereingeschoben, Kasperl, der sich umgesehen hat, läuft drauf zu).

*Da schau her! Des is ja! Ob I des Stichwort noch weiß?! Ob mei Stimm'no net eing'rost is in der langen Zeit?!
(Kasperl springt auf die Bühne, stellt sich in Positur und beginnt.)*

Altes Faust-Spiel: Szene Dr. Faust – Kasperl. (Applaus, Kasperl verbeugt sich und springt dabei von der Faust-Bühne herunter, diese verschwindet.)

Kasperl: Na, Professor, was sagst. Alles hab I doch net verlernt! Und der Dr. Faust, der is auch noch ganz munter. Aber a wengerl verlorn bin I mir vorkommen. So ganz wohl fühl I mi da net! (schaut sich um). Es ist alles so riesig – so – so, als ob unserans da nix mehr z'suchen hätt! I muß amal schau'n, ob I wen find't, der mir des erklärn kann.

(Kasperl wandert langsam, sich umsehend, über die Bühne zum Hintergrund der reglosen Puppen, die allmählich etwas stärker ins Licht geraten. Er bleibt unmittelbar vor den Puppen stehen und schaut erstaunt an ihnen hinauf)

Da schau her! Was is denn des!? Da is ja glei a ganza Hauf'n von unsere Puppen. Wui, san die groß! Und schön anzog'n! Da schaut die an! Ganz schäbig kumm i ma vor, in mein g'flickt'n rock! Was san denn des für welche?! I kenn net an davon. Ob die in den gleich'n Stück'n auftreten wie wir früher? – Na, I weiß net! Die schau'nso arrogant, mir scheint'gar, die san aus'n Festspielhaus auskommen – die haltn sich für was besseres! (erblickt die Puppe des Papageno). – Halt! Da is einer, der schaut recht vertrauenserweckend aus. Der kummt mir irgendwie bekannt vor. Is a net ganz so groß wie die anderen! Und lustig schaut er aus! I moan, mit dem kunnts a Hetz sein, vielleicht! Ob der red't mit mir? (geht ganz nahe zu Papageno und rüttelt ihn am Bein). Hallo, Du –

*schlafst oder bist auch schon in Pension? Geh, sei net so fad, red was mit mir!
Wer bist denn du?*

(Papageno hebt den Kopf, springt auf den Boden, ist sogleich in seiner Rolle.)

*Papageno: Wer ich bin, dumme Frage, ein Mensch wie du! Wenn Ich dich
aber nun fragte, wer du bist?*

Kasperl: Des is erst recht a dumme Frag! Ich bin der Kasperl!

*Papageno: (verwundert umschauend) Was isn das?! Das is ja a falsches
Stichwort? Und Tamino ist auch keiner da! Mir scheint, da hat mich jemand auf-
geweckt, ohne dass ich dran bin. Oder ich bin im falschen Stück (erblickt den
Kasperl). Was ist das? Ein Fremder gestaltet sich vor meinem Blick?! Geh´ Pa-
pageno, sei g´scheit, das ist ja wieder ein falsches Stück! - Was willst du von mir,
Knirps?!*

*Kasperl: Bitt´s schön, i wüßt so gern, wer Sie sind, und wer die andern da
alle....*

*Papageno: (nicht ohne selbstgefälliges Pathos): Mein Name ist Papageno,
ich bin die wichtigste Figur in Mozarts „Zauberflöte“ und einer der Stars der welt-
berühmten Salzburger Marionetten. Ich bin schon in der ganzen Welt aufgetreten
– in Amerika, in Japan, in Australien, sogar bei die echten Neger in Südafrika –
überall hat man mir zugejubelt – mir – und den andern! Mann nennt uns – „die
Puppen Mozarts!“*

*Kasperl: (sichtlich beeindruckt): A da schau her! Wie der schön
daherredt. Is des jetzt Mode bei die Salzburger Marionetten? Reds ihr alle so
dass net a jeds Kind Euch versteht?!*

*Papageno: Das kommt ganz auf die Aufgabe an und auf unser Publikum!
Du wirst es nicht glauben, aber wir können englisch – französisch – und spanisch
– und sogar japanisch, wens drauf ankommt. Und verstanden haben uns noch
alle! Aber – Ich weiß schon, was du meinst! So volkstümlich, wie früher, sind wir
nur mehr selten. Im Herbst, an den Tagen, wo die Salzburger Kinder kommen
und wo wir die Märchen spielen, die von früher! Halt! Ich kenn dich doch! Du
g´hörst ja auch zu uns! Jetzt weiß ich überhaupt! Du bist der kleine, der da drau-
ßen aus der Vitrine, einer von früher?!*

*Kasperl: (ebenso stolz): I bin net einer, i bin der erste! Mit mir hat des
alles, da ang´fangen und ohne mich gäb´s Euch alle net! Aber des is a lange
Geschicht! Die können wir jetzt nicht erzähl´n, die müsst ma lesen. Aber weißt,
Papageno, was mi interessierat? Wie lebt´denn ihr heute so? Was spielt´s ihr da
für Stücke? Seis allweil so langweilig, wie die da hinten alle ausschaun – und gar
so vornehm? Oder könnt´s Ihr auch lustig sein, und springen – wie wir früher! I
mein, immer war´n wir auch net fidel!*

*Der Faust zum Beispiel, aus dem wir da vorher a Stückerl g´spielt haben´n, der
war auch net zum Lachen, sondern zum Nachdenken! Aber, über mich – (reckt
sich) – hab´n die Leut halt doch imma was zum Lach´n g´habt!*

Papageno: Da geht's dir genau wie mir heute. Weißt, die Rolle, die ich darstelle, ist eigentlich auch nicht lustig! Der Papageno ist ein Mensch mit sehr viel Gemüt und Seele, nur einfach ist er, ein Naturbursch. Die Leute, die über mich lachen, merken oft gar nicht, wie weit ihre Einfalt von meiner entfernt ist! Aber so ist das auf dem Theater! Auf die Kleider kommt's nicht an, oder auf die Federn! Das war sicher bei dir auch nicht anders! Überhaupt, glaub ich, wir haben viel Ähnlichkeit, wir zwei! Weißt was, Kasperl, ich werd' nicht viel reden, ich werd' dir lieber ein bisschen was vorführen, damit du uns kennenlernst – und das, was wir machen! Schau, ich zum Beispiel, ich hab's dir schon gesagt, Ich spiel in der „Zauberflöte“ von Mozart. Das ist ein wunderschönes Stück mit einer ganz herrlichen Musik. Und ich bin da so – na eben, der Naturbursch! – im Gegensatz zu den vielen gescheidten Leuten, dem Sarastro, den Priestern, dem Prinzen Tamino. Aber ich bin sehr wichtig. Und ich habe auch mit der Prinzessin zu tun, die heißt Pamina und ist sehr hübsch. Wart, Kasperl ich frag sie, ob sie das Duett mit mir singt? (läuft in den Hintergrund und winkt Pamina). Pamina! Pamina, geh' wach auf! Erster Akt, vierzehnter Auftritt!

(Pamina springt von ihrem Platz und schwebt seitlich herein, während die Musik beginnt, Pamina und Papageno fassen sich bei der Hand und beginnen.)

Mozart: Das Duett aus dem 1. Akt „Zauberflöte“. (Applaus, Verneigung, Pamina bleibt, Papageno läuft zu Kasperl, der reglos vorne zugehört hat.)

Papageno: Na, Kasperl, wie g'fällt dir das?

Kasperl: Pst, laß mich nachdenken. I weiß net, ob I des alles so richtig verstand'n hab. Des mit der Liebe und der Gottheit. Aber schön war's! Und liab is die Prinzessin Pamina! Hast du was mit der? I mein, in dem Stück?

Papageno: Aber, Kasperl, wo denkst du hin. Pamina und unsereins. Weißt, des ist wo: wir, der Prinz Tamino und ich, wir suchen Pamina im Reich des Sarastro.

Und ich find' sie als erster. Und dann laufen wir, Pamina und ich, und suchen den Tamino. Und das ist gar nicht so ungefährlich. Pass auf – wir spielen noch eine Szene für dich. Da kommt dann auch noch der böse Mohr vor!

(Papageno läuft zurück, nimmt Pamina an der Hand und beide beginnen.)

Mozart: „Die Zauberflöte“ 1. Akt. Finale von „Schnelle Füße“ bis „ist kein Glück auf Erden“.

Kasperl: (ganz aufgeregt, unterbricht): Du, Papageno, wo hast denn du die Glocken her?! G'hörn die dir? Hast du die immer?!

(Pamina, die erstaunt Kasperl betrachtet hat, läuft hinaus, Papageno kommt vor zu Kasperl.)

Papageno: Aber Kasperl, jetzt hast' uns unterbrochen – und wir waren so schön im Zug! Aber vielleicht ist es besser so! Jetzt wäre nämlich eine große Szene gekommen, mit dem Sarastro und seinen Löwen und vielen Priestern. Ob des so gegangen wäre, so improvisiert, weiß ich sowieso nicht. Wart', ich zeig dir

lieber was anderes. Wir spielen ja viele Stücke, fast alle sind von Mozart. Und alle, die du siehst, haben da ihre Rollen.

Kasperl: Sag´amal, Papageno (läuft auf die Puppen zu und zeigt auf Don Giovanni), wer ist denn der da hinten? Der Fesche mit dem schönen schwarzen Wams und den roten Hosen? Spielst du mit dem auch?!

Papageno: Der, nein, mit dem spiel´ich nicht. Das ist ein ganz berühmter Mann, ein Frauenheld, wie er im Büchel steht. Der kommt aus Spanien und heißt Don Giovanni – das heißt, aus Spanien kommt er nicht wirklich. Unter uns gesagt, er ist ein Salzburger wie du und ich! Aber er spielt einen Spanier. Und der versteht´s sage ich dir mit den Frauen. Er braucht nur zu winken und sie gehen schon mit ihm. Paß auf eine Szene aus dem Stück, da geht´s besonders schnell – auch wenn er nicht zum Ziel kommt, der Herr Verführer – aber das brauchen wir heute nicht zu spielen. Komm´setz dich wieder hin da, ich komm zu dir und schau auch zu. Giovanni, Zerline (klatscht in die Hände), auf die Bühne bitte!

(Don Giovanni und Zerline verlassen ihre Plätze und kommen nach vorne, Zerline schüttelt kokett ihre Glieder, Don Giovanni macht einige Fechtbewegungen und stellt sich in Positur.)

Mozart: Don Giovanni, Duett, *La ci darem la mano*“ aus dem 1. Akt (Applaus, Puppen verbeugen sich und eilen nach rechts, kehren an ihre Plätze zurück.)

Kasperl: (begeistert): Bravo, der versteht´s. Aber weißt, Papageno, die Kleine da, die ist schon a Tschapperl. Also i weiß net, ob I dem so hineinfallert – freilich, a fescher Kerl ist er schon, der Don – wie hasst er? Was g´schicht nachher mit ihm? Hat er immer so a Glück mit die Weiber, oder holt ihn am End der Teufel wie den Dr. Faust?

Papageno: Du hast ganz recht, Kasperl – wie den Dr. Faust. Über die Ähnlichkeit dieser beiden haben schon viele gescheite Leute nachgedacht. Aber zum Denken haben wir jetzt keine Zeit. Ich wollte dir ja zeigen, was wir so alles können! Hast du schon einmal Puppen trinken gesehen? Nein? – Da wirst du Augen machen. Das sind überhaupt zwei Lustige. Schau, der Dicke dort hinten mit dem großen Turban. Das ist ein echter Türk! Der spielt eine wichtige Rolle in der „Entführung aus dem Serail“. Aber keine Angst, er ist nicht ganz so böse wie er ausschaut – im Grunde ein recht ein guter Kerl mit einer Mords-Stimm! Und der kleine neben ihm, das ist auch so eine lustige Figur. Pass auf, der heißt Pedrillo, und die zwei, die singen jetzt und schaufen. He Osmin, und Pedrillo – habt nicht Lust für ein kleines Saufduett für unsern Gast hier? Der möchte so gerne sehen, wie lustig wir sein können!

(Osmin und Pedrillo betreten von verschiedenen Seiten die Bühne, stellen sich voreinander auf und vollführen eine drollige Verbeugung, während die Musik beginnt.)

Mozart: „Die Entführung aus dem Serail“, 2. Akt, Duett „Vivat Bachus“ (Verbeugung, Applaus, Kasperl klatscht begeistert mit.)

Kasperl: Bravo, Papageno! Des hat ma g´falln. Wia die zwei saufen, ma kriagt richtig an Durst! Du, sag´amal – wie machen denn die des? Mit die großen Flasch´n ! Also wir hab´n auch viel können, seinerzeit, und zaubert hab´n wir auf der Bühne, und durch die Luft simma g´flog´n und so. Aber so a Flaschn halten – allerhand. Da vergeß sogar I, dass alle an Fäd´n hängen!

Papageno: (geschmeichelt). Ja, Kasper, es gibt heute kaum mehr was, was wir nicht können, Ist ja auch nötig - Du darfst net vergessen, so viel Phantasie wie die Kinder zu deiner Zeit g´habt ham, kann man heute nicht von allen voraussetzen. Paß auf, Ich zeig dir noch was. Noch ein hübsches Mädal – und die singt nicht nur, die kann noch ganz was anderes. Serpetta heißt sie – die kleine Schlange – und sie spielt in einem ganz lieben Stück vom Mozart, in der „Gärtnerin aus Liebe“. Serpetta! Geh´, zeig uns die Arie aus dem 2.Akt!

(Die Musik beginnt, Serpetta betritt die Bühne.)

*Mozart: „Gärtnerin aus Liebe“, Arie „Sobald sie mich sehen“
(Applaus, Serpetta verbeugt sich, Kasperl ist ganz still.)*

Papageno: Na, Kasperl – du klatscht gar nicht mit? G´fällt dir das nicht, die Serpetta?

Kasperl: Weißt, Papageno – I muaß denk´n – an früha, an uns. Des war sicher nett, was wir g´macht ham, und schön auch manchmal. Und g´sungen is bei uns auch wor´n. Da unten im Grab´n sind´s g´essen. Und die Frau von unsern Professor, die hat a süaße Stimm g´habt – grad, wie die –wie hats gheißn? Sepetta oder so! Wo ist denn die, die jetzt g´sungen hat? Oder singt´s Ihr am Ende selbst?

Papageno: Aber nein, Kasperl, das sind net wir, die da singen. Das sind ganz berühmte Leut´, die uns da ihre Stimmen borgen. Die singen sonst nur im Festspielhaus drüben. – Apropos singen! Da fällt mir noch eine liebe Szene ein, vielleicht könnten wir dir die noch vorstellen. Paß auf –da brauchen wir ein Klavier (das Klavier wird hereingezogen) – da ist es schon! Und einen Stuhl – auch schon d! Und dann brauchen wir ein paar von unseren Puppen. Wart! Ich such sie! Da ist die Rosina – Rosina! – dann der junge Graf Almaviva – du, Gräflein, da hinten, dich mein ich, auch wenn du so ausschaust wie der Musiklehrer Basilio! – Und dann, dann brauchen wir den Dr. Bartolo – und den Figaro, den brauchen wir aber später erst.

Paß auf, Kasperl. Jetzt stell dir vor – da ist ein hübsches Zimmer, beim Dr. Bartolo. Und der Graf, der Junge da, der ist verliebt in die Rosina, aber der Alte, der will das nicht. Also verkleidet sich der Graf als Musiklehrer und gibt der Kleinen eine Gesangstunde. Aber Dr. Bartolo ist misstrauisch. Er kommt dazu und will selber auch singen. Paß auf.

(Inzwischen haben sich die Figuren alle richtig aufgestellt, die beginnt.)

Rossini: „Der Barbier von Sevilla“, Szene aus dem 2. Akt bis nach dem Rasieren, (Bartolo bleibt zurück, Licht aus, die Bühne ist dunkel, Kasperl und Papageno im Vordergrund, Kasperl hat während der turbulenten Rasierszene seinen Platz

verlassen und die Bewegungen auf der Bühne mitgemacht.)

Kasperl: (ganz begeistert): Herrlich, Papageno, herrlich! Das gefällt mir. Ich versteh´ zwar kein Wort von dem, was die singen, aber wie die singen und wie der den eing´seift hat! Wunderbar! Geh, Papageno – ich möchte die noch amal sehn! Die Rosina und den alten Dicken, und den Grafen und den lustigen Friseur! (bettelnd) Geh´, sei so nett, zeig´ mir die noch amal!

Papageno: Kasperl, das geht nicht. Es ist schon spät und wir sind auch schon fast durch, durch die Stücke, die wir so spielen. Das letzte, das war schon kein Mozart mehr, das war von Rossini. Aber halt, Du, ich habe eine Idee. Ich muß nur frag´n ob das auch möglich ist. (Geht in die Seite und gestikuliert heftig – kommt dann zurück): Du, Kasperl, es geht! Du wirst jetzt was sehen, was noch keiner gesehen hat, der bei den Salzburger Marionetten zu Gast war! Weißt du, Ich habe da was läuten gehört von einem neuen Stück, in dem die wieder vorkommen – Der Figaro, die Rosina, der Graf und der Dr. Bartolo. Das ist wieder von Mozart und spielt ein paar Jahre später. Die Rosina ist inzwischen Frau Gräfin geworden und der Graf ist hinter der Susanna her, die eigentlich die Braut vom Figaro ist. Und der Bartolo ist so eine Art Schloßfaktotum. Und da gibt´s einen riesen Wickel, sehr kompliziert – und schwer zu spielen. Aber das Ende ist gut – da gehen alle feiern. Pass auf! Da brauchen wir einen Garten – den nehmen wir aus der „Gärtnerin“

(klatscht in die Hände, der Prospekt aus der „Gärtnerin“ wird hereingefahren, ebenso Bäume, Paravents etc. für die Gartenszene aus „Figaro“)

...und dann brauchen wir ein paar Büsche, eine Bank. Na, schau an! Alles da! Und der Graf, der g´hört da hinter die Büsche. Und Figaro und seine Susanna g´hören vorn auf die Bank. Und jetzt gib Obacht! Der Graf, der eigentlich hinter der Susanna her ist, hält sie in der Dunkelheit für die Gräfin und ist eifersüchtig, weil er hört, wie der Figaro mit ihr turtelt. Na schau selbst, mehr verrät ´ich dir heut´ nimmer!

(Papageno und Kasperl bleiben vorn und sehen dem Folgenden zu, verschwinden aber allmählich im Dunkel, sodaß allein die Schlussszene aus „Figaro“ übrigbleibt.)

Mozart: „Figaros Hochzeit“, 4. Akt, ab „Pace, pace, mio dolce tesoro“ bis „Corriam tutti a festegiar“. (Während des Finales kommen so viele Puppen wie möglich von rechts und links auf die Bühne und feiern das Finale mit. Vorhang. Applaus. Licht im Zuschauerraum.)³²¹

³²¹ Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988; S. 60 – 66.

2.4. Das Puppenspiel um die Jahrhundertwende und im Ersten Weltkrieg

Dennoch wurde zu dieser Zeit das Spiel der Wanderbühnen und festen Häuser, die sich wie zuvor schon angedeutet in allen mittleren und größeren Städten wie Hamburg, München, Leipzig, Köln, Essen, Salzburg und anderorts gebildet hatten³²², seltener und so musste sich das Puppentheater - um konkurrenzfähig zu bleiben - einigen inhaltlichen Änderungen unterziehen, um gegenüber dem neuen Medium des Filmes überhaupt eine Überlebenschance zu haben.

Anfangs des 19. und im 20. Jahrhundert führte ein großes Missverständnis zur Domestizierung und Instrumentalisierung der Kasper-Figur. Das dem Kasper-Theater zugrunde liegende (...) Kasper-Prinzip³²³ war als solches nicht erkannt.³²⁴

Auch die verstärkte Verwendung des Puppentheaters – ob Handpuppen- oder Marionettenspiel – als Kinderspielzeug sicherte letztlich auch die Überlebenschance des Mediums Figurentheaters.³²⁵ Eine Tendenz, welche also um die Jahrhundertwende des neunzehnten Jahrhunderts begonnen hat und welche bis heute anhält und nicht ganz unumstritten ist, wie Gerd Taube feststellt:

Im allgemeinen umgangssprachlichen Verständnis wird Puppentheater heute als eine Form des Kindertheaters aufgefasst. Die historischen Wurzeln und Gründe für diese Gleichsetzung von Puppentheater, das bis Mitte des 19. Jahrhunderts keine altersmäßige Beschränkung seiner Zuschauer kannte und Kindertheater wäre wiederum eine eigene Untersuchung wert. Neben einer Reihe soziokultureller Veränderungen, in deren Folge sich die soziale Bewertung des Kindseins radikal änderte, wären auch wichtige ökonomische Gründe zu nennen, weshalb das Puppentheater zum Kindertheater wurde.³²⁶

³²² Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen-Verlag, Buchenbach-Baden, o. J., S. 12.

³²³ Vg. dazu: Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip: Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauff, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994; S. 39-56.

³²⁴ Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip: Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauff, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994; S. 49.

³²⁵ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 35.

³²⁶ Taube, Gerd; Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels; Niemeyer, Tübingen, 1995, S. 149.

Darüber kann auch nicht hinweg täuschen, dass vor allem die einfachen Kasperlburden – mit den traditionellen Spielinhalten - hier und da noch immer im europäischen Straßenbild zu finden waren, wie beispielsweise jene von A. A. Hemert vor dem königlichen Palais am Amsterdamer „Dam“, wie Joseph Bück noch 1923 zu berichten weiß³²⁷ oder auch jenes des Puppenspieler Xaver Schichtl aus Magdeburg von seinem Familienbetrieb.³²⁸

Neben den traditionellen Spielinhalten des derben „Jahrmarktspiels“ und dem „vollzogenen Einzug des Handpuppenspiels in die Welt der Kinder“³²⁹, sowohl als Selbstspiel- als auch als Vorspielmedium, bekam aber auch eine neue Chance, als von einigen engagierten Spielern versucht wurde das Figurentheater einen künstlerischen Anspruch gerecht werden zu lassen, wie der beispielsweise vorhin genannte Papa Schmidt, der Handpuppenspieler Theodor Schück, der nicht ganz unumstrittene Handpuppenspieler Max Jacob, oder der noch später beschriebene Richard Teschner, oder in weiterer Folge um exemplarisch einige Künstler vorzustellen. Diese neue Sicht des „künstlerischen Puppentheaters“ war auch letztlich notwendig geworden, da immer mehr Unterhaltungsgeräte und Attraktionen, wie der zuvor genannte Film, aber auch Karusselle, Schaubuden und Bahnen aller Art auf den Rummelplätzen und Messen das Figurentheater (fast) verdrängten, zumindest den ersten Rang abliefen, weil sie zum einen mehr Gewinn abwarfen und wegen ihrer Neuartigkeit das größere Interesse des Publikums weckten.

Hierzu der Puppenspieler Xaver Schichtl in seinen – in diesen Zusammenhang gerne zitierten³³⁰, weil deutlichen - Erinnerungen:

³²⁷ Vgl. dazu: Bück, Joseph; Rundschau: Handpuppentheater in Amsterdam; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923, 3. Heft, S. 46f.

³²⁸ Schichtl, Xaver; Das Puppenspiel auf Messen und Volksfesten; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923, 8. Heft, S. 121 - 123.

³²⁹ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 35.

³³⁰ Vgl. dazu beispielsweise auch Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/Main, 1996, S. 83.

(...) Andere Zeiten, andere Geräusche: Ewig fortspielende Drehorgeln größter Dimension, (...) Maschineratterei der großen Karussells, Autohupen – Sie töten das Wort, und was wäre ein Märchen ohne Wort?

(...) Also fort vom Festlärm, an einen ruhigen, stillen Platz, wo ich ungestört meine Besucher befriedigen konnte.

Auf einer Messe heißt es aber leider: ruhiger Platz, schlechter Platz. Gerne gaben mir die Behörden einen stillen Platz in der hintersten Reihe (...). Da erwies sich jedoch der sonst so zugkräftige Namen nicht wirkungsvoll genug. Die Besucher kamen spärlich, die Einnahme war gering.

Jetzt kam der Kampf mit der Behörde resp. Den Festveranstaltern. Wie oft kam ich auf dementsprechende Eingaben die Antwort: „wir haben Ihr Geschäft zu unserem Volksfest sehr gerne hier, aber wir können auf der Hauptreihe keine Auslese der Geschäfte in Bezug auf Lärm usw. zu Ihren Gunsten treffen, da diese Plätze die teuersten sind und dem Meistbieter übergeben werden. Sie haben ja eine solche Auswahl in ihrem Programm, so lassen Sie eben hier diese Märchenspiele fort, usw.“ Wo ich in die Lage kam, meine Märchen und Volksstücke auf den Volksfesten aufzuführen, hatte ich stets wachsenden Erfolg, aber es waren eben nur Ausnahmen. (...)”³³¹

So wie Schichtel ging es vielen Puppenspielern jener Zeit, dass es aber „schien“, dass es mit dem „Puppentheater zu Ende“ ging, wie Johannes Minuth in diesen Zusammenhang schreibt³³², muss bezweifelt und verneint werden. Vielmehr fand eine neue Entwicklung innerhalb in der Welt des Figurentheaters statt - die sich neben den traditionellen Bühnen, welche sich immer mehr nationalistischen Inhalten zuwendeten – entwickelte: Das „künstlerische (Hand-)Puppenspiel“. Die Vertreter des „Künstlerischen Puppenspiels“ wollten sich klar von den derben Jahrmarktspielern abgrenzen, was sich auch schon in der Bezeichnung des Figurentheaters ausdrückte. Gerd Taube in seiner Auseinandersetzung mit dem Figurentheater dieser Zeit und dessen Geschichte hierzu:

Ein (...) auffälliges begriffliches Phänomen ist die synonyme Verwendung von Puppentheater und Kasperltheater, wobei letzteres wohl eher auf die im Geiste der Jugendbewegung wiederbelebte Volkstümlichkeit des alten Jahrmarktkasperltheaters rekurriert als auf die volksculturelle Tradition des Kasperltheaters selbst. Das domestizierte und pädagogisierende Kasperltheater wird dabei im allgemeinen Verständnis mit dem Puppenstheater überhaupt identifiziert.

Puppenspiel wird weiterhin als eine relativ einfach zu betreibende kreative Frei-

³³¹ Schichtl, Xaver; Das Puppenspiel auf Messen und Volksfesten; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24, S. 123.

³³² Minuth; Johannes; Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 83.

zeitbeschäftigung gepflegt, bei deren Realisierung eine Person genauso gut alleine zu beschäftigen ist, wie mehrere Personen gleichzeitig. Auch diese Indikation ist historisch bedingt; seit den zwanziger Jahren hatte die deutsche Jugendbewegung das Puppenspiel als Laienspiel propagiert, und eine Reihe von Berufspuppenspielern hatte die Bewegung durch Lehrgänge und gedruckte Spiel- und Bauanleitungen unterstützt. (...)

Es sind also vor allem drei Aspekte, die das öffentliche Ansehen und die allgemeine Bewertung des Puppenspiels prägen:

- 1) Das Image des Puppenspiels als Kindertheater.
- 2) Das Image des „Volkstümlichen“ des Puppenspiels.

Das Image des Unprofessionellen und von jedem Nachvollziehbaren des Puppenspiels.

Gegen dieses Bild vom Puppentheater wenden sich die neuen Begriffe hauptsächlich, denn alle diese Charakteristika sind im öffentlichen Bewusstsein mit einer gewissen Geringschätzung verbunden und von daher nicht geeignet, im Legitimierungsdiskurs des Puppen- und Figurentheaters die Spezifik desselben zu betonen.³³³

Und weiter meint er:

Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte sich schon eine interne, hauptsächlich sozial akzentuierte Differenzierung der Puppenspieler ergeben. So sprachen die Marionettenspieler über die Jahrmarktkasperspieler abfällig vom „Kasper Oberaus“, und die über eine feste Spielstätte verfügenden Marionettenspieler fühlten sich etabliert und den fahrenden Marionettenspielern überlegen. Diese der Konkurrenzsituation entspringende Differenzierung beschränkte sich aber hauptsächlich auf die interne soziale Hierarchie der Puppenspieler, die in der gesellschaftlichen Bewertung noch immer global als Schausteller galten.³³⁴

Die Opposition der „künstlerischen“ Puppenspieler zu den „volkstümlichen“ zielte aber vor allem auf ihre Heraushebung aus dieser im gesellschaftlichen Bewusstsein nicht differenzierten Masse der Puppenspieler. Sie definierten ihre Besonderheit über das Kriterium des Künstlertums und damit verbundener gesellschaftlicher Akzeptanz.

Vom „volkstümlichen“ Puppenspiel grenzten sie sich programmatisch ab, indem sie es als unsauber, derb und zotig galten. Die von den „künstlerischen“ Puppenspielern erhoffte soziale Aufwertung ihres Berufsstandes (und damit die Anerkennung des Puppenspiels als Kunst und ihre Forderung desselben durch die öffentliche Hand) erreichten sie jedoch durch diese innere Reinigung nur bedingt.³³⁵

³³³ Taube, Gerd; Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels; Niemeyer, Tübingen, 1995, S. 149-150.

³³⁴ Taube, Gerd; Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels; Niemeyer, Tübingen, 1995, S. 154.

³³⁵ Taube, Gerd; Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels; Niemeyer, Tübingen, 1995, S. 154-155.

Das „Künstlerische Puppenspiel“ hatte also auf den unterschiedlichsten Ebenen um eine Neuakzentuierung des Figurenspiels zu kämpfen. Nochmals wie Gerd Taube feststellt auf den Punkt gebracht:

*Einerseits sollte die „Wiedergeburt des Puppenspiels“ und des damit identifizierten Kaspers eine nationale Wiedergeburt bewirken und andererseits sollte das Kaspertheater seine nationale Aufgabe als Konkurrent und Streiter gegen das kinematographische erfüllen.*³³⁶

Dies sollte eben letztlich durch das künstlerische Marionettenspiel, oder das künstlerisch reformierte Handpuppenspiel erfolgen.

In ihm wurde Kasperl, entgegen seiner traditionellen Sicht des derb-ordinären Charakters, als „Kind unter Kindern“ gesehen. Dieser Charakter- und Persönlichkeitswandel hatte zwangsläufig auch geänderte Stücke zur Folge, die verstärkt auf ein dramaturgisches Konzept verweisen konnten und auf die bis zu diesem Zeitpunkt unverzichtbare Brutalität verzichteten. Stücke wie „Kasperl unter den Wilden“ oder „Kasperl wird reich“ wurden mitunter von Franz Poggi und seinem Marionettentheater übernommen und nun nicht mehr auf Jahrmärkten oder Messen, sondern für ein Kinderpublikum in Schulen, Kindergärten oder Pfarrsälen gespielt. Auch Kasperlbücher mit den nachlesbaren Abenteuern und bunten Illustrationen erfreuten sich großer Beliebtheit und prägten das „neue“ Kasperlbild, aus welchem sich letztlich später der Kasperl der Jugendbewegungen, wie der „Wandervogel“, der Pädagoge, aber auch – mit einigen Abstrichen und Änderungen – der Kasperl der sozialistischen und nationalsozialistischen Einrichtungen entwickeln sollte, worauf später noch eingegangen werden wird.

Einzelne Druckwerke jener Zeit unterstrichen gar die absolute Wichtigkeit des geschriebenen Stückes und lehnten „billigen Witz“ und „Improvisation“ für das Puppenspiel ab, um zu einem „guten Stück“ zu gelangen. Philipp Frank schrieb hierzu:

Die wichtigste Grundlage eines Kasperltheaters oder eines Marionettenspiels ist das Stück. Es ist falsch zu glauben, daß ein künstlerisch wertvolles Puppenspiel mit billigen Witzen und Improvisationen allein bestritten werden kann. Es hat sei-

³³⁶ Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip – Wandel und Kontinuität vorkultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauf, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 50.

ne künstlerischen gesetzte, wie das Ernsthafte Theaterstück. Aufbau und Fabel müssen genauso überlegt und abgewogen sein. Wer ein Puppenspiel aufführen will, muß zuerst im besitze eines guten Stückes sein.

Da ist freilich guter Rat teuer, denn die guten Stücke sind dünn gesät. Es gibt die Stücke de Grafen Pocci, die zum Teil auch heute noch sehr brauchbar sind. Auch einige Hans Sachsschen Schwänke lassen sich verwenden. Es liegt wohl der Grund für das nicht häufige Vorhandensein guter Stücke darin, daß die Mehrzahl der Puppenspiele nicht aufgeschrieben wurde, sondern in mündlicher Tradition von Hand zu Hand ging. Die Stücke des „Kölsch Hännssge“ waren trotz mannigfacher Versuche nicht zu erlangen. Sie waren, im Gegensatz zu dem wertlosen Witz der Kasperltheater der Rummelplätze und Jahrmärkte, fast immer Stücke ernsthafter Art und Struktur, die sich oft an die Art Moliérescher Stücke anlehnte. (...)³³⁷

Nicht vergessen darf aber werden, dass es daneben weiterhin, wenn auch in geringerer Zahl, das traditionelle Puppenspiel mit einem prügelnden Kasperl und aneinander gefügten Spielsequenzen, wie den traditionellen Werber- und Henkerszenen, gab.

Verstärkt wurden diese traditionellen Szenen und Spiele wieder mit Beginn des Ersten Weltkrieges. Diesmal wurden aber erstmals diese Spiele bewusst von den Behörden eingesetzt, hatte man schließlich durch das neu entstandene „Künstlerische Puppenspiel“ gesehen, dass man durchwegs pädagogische Arbeit mit dem Spiel mit der Puppe betreiben konnte. Mit diesem Spiel wollten nun die Behörden gegen die eigentliche (immer größer werdende) Kriegsunlust der Bevölkerung vorgehen, letztlich aber auch den Kriegsgegner der Lächerlichkeit preisgeben und gleichzeitig vor ihm und seinen Kriegsabsichten zu warnen, wie beispielsweise im Stück „Kasperl und die Franzosen“³³⁸, welches alte Spielmotive „im neuen Gewand“ aufgreift.

Franzosenhauptmann: (...) Achtung ganzes Bataillon, halt. Ja, wir, die Franzosen, werden das Deutsche Reich mit Krieg überziehen; wir werden einen Einfall machen, und fürchterlich werden wir wüten. (...)³³⁹

³³⁷ Frank, Philipp; Puppenspiele; Rembrand-Verlag, Berlin, o. J., S. 5-6.

³³⁸ Hünnerkopf, Richard; Zwei Stücke des Handpuppenspielers Kühn; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24, S. 173ff.

³³⁹ Hünnerkopf, Richard; Zwei Stücke des Handpuppenspielers Kühn; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24, S. 173ff.

Und weiter hieß es:

*Franzosenhauptmann: Wenn wir nach Berlin kommen, werden wir grausam hausen. Kein Stein soll auf dem anderen bleiben, alles werden wir dem Erdboden gleich machen. (...)*³⁴⁰

Letztlich hatte man durch solche Spiele - verbunden mit nur geringen finanziellen und materiellen Aufwand und im Volk traditionell verankert - die Lacher der Zuseher auf seiner Seite und in diesem Sinne den politischen Zweck durchwegs erfüllt.

Das man mit Figurenspielen auch (ideologische und kritische) Inhalte an das Volk heranbringen konnte, war der Behörde - geschichtlich gesehen - immer ein Dorn im Auge gewesen.

*Dennoch machte man sich nun gerade diese Eigenschaft des Puppentheaters, rasch, verdeckt und günstig Inhalte bis hin zur gelenkten Propaganda an eine breite Bevölkerung zu bringen, zu nutzen und band Puppenspieler in die politische 'Basisarbeit' ein. Für diese waren (halb-) staatliche Engagements eine wirtschaftliche Notwendigkeit gewesen, um sich und ihre Familien ernähren zu können. Dass die vorgeschriebenen und zahlreich aufgelegten Stücke pädagogisch und politisch nicht ganz unbedenklich waren, scheint einleuchtend.*³⁴¹

So erschienen auch bereits um das Jahr 1900 im deutsch-österreichischen Raum immer mehr franzosenfeindliche Kasperltheaterstücke, wie das zuvor zitierte, die ihren geschichtspolitischen Ursprung sicherlich in den politisch-kriegerischen Auseinandersetzungen, zwischen dem Deutschen Reich und Frankreich, vor allem um das Elsass-Gebiet im 19. Jahrhundert hatten und diese letztlich auch aufgriffen.

Spielinhalt bei diesen Stücken war, wie zuvor aufgezeigt wurde, stets die Unterlegenheit der Kriegsgegner, bzw. der anderen Nationen. Letztlich wurde hier dasselbe Schema des überlegenen Spiels – unter Beibehaltung der traditionellen Szenen, wie der Werberszene - nur leicht modifiziert.

In „Kasper und die Franzosen“ sah eine solche Szene wie folgt aus:

³⁴⁰ Hünnerkopf, Richard; Zwei Stücke des Handpuppenspielers Kühn; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24, S. 173ff.

³⁴¹ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 35-36.

Kasper: Ja, siehste Dicker, ich bin ein Deutscher.
Hauptmann: Wwwwaas! Aiiin Doiitscher.
Kasper: Jjjjaaaa!
*Hauptmann: Ja, weißt du denn nicht, dass die Franzosen die Deutschen be-
 kriegen und über sie siegen?*
*Kasper: Ja, weißt du denn nicht, dass die Franzosen von den Deutschen
 Knüppel kriegen? (Schlägt ihn)³⁴²*

Inhaltlich ist in diesem Stück die traditionelle Werberszene gleich geblieben, letztlich nur - mit leisen Zwischentönen – ergänzt:

Hauptmann: Doch zuvor musst du einen körperlichen Eid ablegen.
Kasper: (lacht unbändig)
Hauptmann: Was lachst du denn so?
Kasper: Weil du gesagt hast, ich müsste ´nen Korb voll Eier legen.
Hauptmann: Ach was, du musst jetzt schwören.
Kasper: Ich muß jetzt schmieren.
Hauptmann: Ja, was willst du denn schmieren?
Kasper: Mein ´ Mund mit Speck und dein ´ mit Dreck. (Stößt ihn.)
Hauptmann: Sage mir nur alles nach!
Ich schwöre-
Kasper: Ich schmiere
Hauptmann: Bei unserem großen Gott Mahomet –
Kasper: Bei unserem großen Koch Machmersrecht –
Hauptmann: Bei den vier Elementen –
Kasper: Bei meinen vier zerrissenen Hemden –
Hauptmann: Bei Sonne Mond und Sterne –
Kasper: Bei meiner zerbrochenen Laterne –
*Hauptmann: Daß ich im Kriege wie im Frieden französischer Soldat sein
 will.*
*Kasper: Daß ich im Kriege wie im Frieden französischen Salat fressen
 will.*
Hauptmann: So, jetzt hat er geschworen.
Kasper: Was, wer ist geschoren?³⁴³

Elisabeth Strauss beschreibt in ihrer 2002 in Wien verfassten Diplomarbeit: „Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20.

³⁴² Vgl.: Zwei Stücke des Handpuppenspieler Kühn, wiedergegeben durch Richard Hünnerkopf, in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1.-3. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, Erster Band, 1923/24.

³⁴³ Hünnerkopf, Richard; Zwei Stücke des Handpuppenspieler Kühn; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24, S. 173ff.

Jahrhundert“³⁴⁴, dass sich durch das erwachende Nationalbewusstsein der Nationen Europas letztlich mit der Zeit auch die komische Figur eben jenes Nationalbewusstseins erlangte. So handelt Kasper als Deutscher im Namen aller Deutschen, als Österreicher im Namen aller Österreicher usw.

Spielinhalte waren aber immer ähnlich: Der von den Feinden unschlagbare und ungeschlagene Kasperl, wenngleich sich das Verhalten der komischen Figur gerade gegenüber den eigenen staatlichen Autoritäten gegenüber verständlicher Weise immer mehr angepasst wurde, d.h. die bisher stets angebrachte Kritik gegenüber der Obrigkeit verzichtet wurde, was später am Beispiel der traditionellen Werberszene aufgezeigt werden wird.

Die Aktualisierung der einzelnen Stücke und Spielskizzen wurde stets den politischen Umständen angepasst. So weist Minuth darauf hin, dass das vorhin zitierte Stück durchwegs Textpassagen aus Carl Rheinhardts Stück „Kasper als Rekrut in der Türkei“ enthält³⁴⁵ und Strauss bemerkt, dass beispielsweise beim so genannten Boxeraufstand in China 1901 die Rolle der französischen Soldaten durch chinesische Rekruten ersetzt wurde. Ansonsten blieb das Stück weitgehend unverändert³⁴⁶ ähnlich dem (nach-)revolutionäre Spruch Kasperls:

*Bübchen, wirst du ein Rekrut, hau den Hauptmann an de Schnut*³⁴⁷

Aus dem Jahr 1854/55 änderte sich rund fünfzig Jahre später bezeichnender Weise in:

*Junge wirst du ein Rekrut, hau den Franzmann auf die Snut, Giv dem Russ éen op dem Hot, un `John Bull een mit`m Foot!*³⁴⁸

³⁴⁴ Vgl. dazu: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 13f.

³⁴⁵ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 74

³⁴⁶ Vgl. dazu: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 16.

³⁴⁷ Vgl. dazu: Wriede, Paul: Kasperl in Russland, in: J.E. Rabe: Kasper Putschenelle, zit. nach: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 17.

³⁴⁸ Vgl. dazu: Wriede, Paul: Kasperl in Russland, in: J.E. Rabe: Kasper Putschenelle, zit. nach: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 17.

Diese leicht merkbaren Aussprüche erinnern an die später immer wieder propagandistisch verwendeten Aussprüche - die auf (Feld-)Postkarten ebenso zu lesen waren, wie in Zeitungen, oder die von Bühnen gerufen wurden - wie

*(...) Serbien muß sterbien. Jeder Schuss ein Russ. Jeder Stoß ein Franzos`.
Jeder Tritt ein Britt (...),³⁴⁹*

oder

*Die Russen und die Serben
die hauen wir in Scherben!³⁵⁰,*

welche später im Ersten Weltkrieg auf den Straßen und Plätzen der Monarchie zu hören waren und mit „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus sogar Einzug in die (Welt-)Literatur gefunden haben.³⁵¹

Beginnend mit dem Ersten Weltkrieg erscheinen Kasperltheaterstücke, welche die Bevölkerung der mitteleuropäischen Länder auf den zeitlich nicht absehbaren Krieg einstimmen, gleichzeitig aber auch die schlechte wirtschaftliche Lage erklären sollten.³⁵²

Kasperl trat in den kurz gezeigten Stücken gezielt für Propagandazwecke auf, wenn auch (noch) nicht politisch berechnend. Dennoch trugen die Puppenspieler dem Umstand des wachsenden Nationalismus Rechnung und spielten so gesellschaftspolitisch- tendenzielle Spielskizzen mit einem den Feind prügelnden Kasperl, denn Kasperl zu dieser Zeit nur selten der klassische Pazifist³⁵³, wie ihn Elisabeth Strauss darzustellen versucht. Vielmehr war er immer – wie historisch aufgezeigt wurde - der durchwegs zur Gewalt und Aggression neigende Kumpan, wie er von den althergebrachten Jahrmarksszenen bekannt war.

Auch das von Strauss wiedergegebene Zitat deutet auch lediglich auf einen anfänglichen Antimilitarismus Kasperls hin, nicht aber auf Pazifismus, wie man bei einem (sozialistisch geprägten) historischen Rückblick schon 1936 richtig erkannte:

³⁴⁹ Kraus, Karl; Die letzten Tage der Menschheit; Suhrkamp, Frankfurt/Main, S. 71.

³⁵⁰ Kraus, Karl; Die letzten Tage der Menschheit; Suhrkamp, Frankfurt/Main, S. 79.

³⁵¹ Vgl. dazu: Kraus, Karl; Die letzten Tage der Menschheit; Suhrkamp, Frankfurt/Main.

³⁵² Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 36.

³⁵³ Anm.: Pazifismus: Bestreben den Frieden um jeden Preis zu erhalten.

Kasperls Beliebtheit ist Jahrhunderte alt. Das liegt darin begründet, dass sich hinter all seinen Späßen und lustigen Streichen ein Freund des Volkes, ein Rebell verbirgt,

Schon im Mittelalter trieb er sein lustiges Wesen. Bei den großen Kirchenfesten fehlte er nie. Dicht neben dem Dom schlug er sein Haus auf. Aber damals belustigte er nicht die Kinder. Er spielte vor Erwachsenen, verhöhnzte alle Mächtigen der Autorität, war Verkörperung der derben Güte des Volkes, kämpfte gegen alles, was das Volk bedrückte, und ängstigte Feldherrn und Fürsten. Ritter und Pfaffen waren vor seinem kräftigen Prügel nicht sicher. (...) Kasperl war auch Antimilitarist. Das blieb er auch noch im kaiserlichen Deutschland bis zum Weltkrieg. wie sprang er doch handgreiflich mit Feldwebeln und Offizieren um. (...)

Zuweilen wurden solche Szenen nach Russland oder in die Türkei verlegt. Aber bald sollte es anders kommen. Der Krieg zog in die Kasperlbude ein und aus dem Antimilitaristen wurde ganz plötzlich ein Soldat (...)³⁵⁴

Einige der erhaltenen Texte, wie beispielsweise die Serie „Kasperl im Weltkriege“ aus dem Danner-Verlag mit den Stücken: „Kasperl zieht in den Krieg“, „Kasperl auf Vorposten“ oder „Kasperl in Gefangenschaft“, die bereits schon wieder 1934 als „veraltete Prügelstücke mit wertloser Handlung“ beschrieben wurden³⁵⁵ oder das Stück „Kasperl und die Hühner“, tragen schon viel verratende Titel, die schon die Stückinhalte skizziert erahnen lassen und das Ziel hatten die Bevölkerung für den Krieg zu motivieren.³⁵⁶

Bei einer genaueren Durchsicht der Texte kann man die klaren Hintergedanken der Behörden erkennen. Schon 1915 versuchte Werner von Schulenburg das Figurenspiel als rein politische Propaganda einzusetzen, was aber in diesem speziellen Fall keine größere nennenswerte Beachtung fand, ebenso wie der Einsatz einer rein politischen Figurentheatersatire, wie Philipp Leibrecht feststellt:

Von geringem Erfolg begünstigt war auch ein Gedanke, der während des Krieges aufgetaucht ist: das Puppenspiel als satirisches Ventil in der politischen Hochspannung.³⁵⁷

³⁵⁴ Vgl. Das Felix-Fernbach-Buch, Arbon, 1936; S. 373, zit. nach: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 13.

³⁵⁵ Vgl. dazu: Kaed, Siegfried; Das Kasperlbuch - Beiheft zu 'Werk und Wille'; Deutscher Schulverein Südmark, Wien, 1934, S. 83.

³⁵⁶ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 36.

³⁵⁷ Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J., S. 10.

Mehr Beachtung wurde hingegen den Spielszenen von Paul Wriede geschenkt, welche im selben Jahr in der „Hamburger Woche“ fortlaufend erschienen und Kasperls Erlebnisse an den unterschiedlichsten realen und fiktiven Kriegsschauplätzen beschrieben.³⁵⁸

Parallel zu den vorhin beschriebenen antifranzösischen Stücken erschienen beispielsweise auch zu dieser Zeit im Grazer Verlag Leuchter und Lubensky ebenfalls Kasperlstücke mit eindeutigem kriegerischen, antibritischen Inhalten wie das Stück „Kasper und die Geheimnisse“ oder „Kasper nach, von, über, unter und in England“.

Im Jänner des Kriegsjahres 1917 erschien der Spielbehelf „Kasperl im Kriegsdienst“³⁵⁹ von dem ehemaligen Offizier Fritz Oberndorfer. Schon in seinem ausführlichem Vorwort ‘erklärt’ er seinen Lesern, warum Kasperl, der bis zu diesem Zeitpunkt in den traditionellen Werberszenen jeden Kriegsdienst zu verweigern suchte nun für den ‘Kriegsdienst’ herangezogen wird und als vaterlandtreuer Soldat dient.

Wie alles, ist auch der Kasperl in den Kriegsdienst eingerückt. Es war ihm in den letzten Jahrzehnten nicht besonders gut gegangen, dem bunten Kerl, dem eine lustige Menschenhand den Leib abgibt. Seinen kunst- und ziervollen Vettern an Schnüren und Drähten, die Marionetten-Kasperln, haben ihren Münchener Stammsitz³⁶⁰ in fröhlicher Würde behauptet und sich da und dort ein feines neues Haus aufgetan; aber die Jahrmärkte und Kinderstuben (Anm.: Vor der Jahrhundertwende treten Handpuppen aus den unterschiedlichsten Materialien in den Kinderzimmern auf.) , in denen der Handpuppen-Kasperl sein rechtes herzhaftes Wesen treiben durfte, sind immer weniger geworden, erwachsene Leute kümmerten sich nur selten mehr um sein Spiel. Und wo er noch auftrat , war er fast nicht mehr der lustige Spaßmacher, in dem ein frisches Naturleben hell und rein aufsprudelte; er hatte den immer versöhnenden Glanz seiner Augen verloren, er vergaß Sprache und Handeln und es war Gefahr, daß er verblöde, daß er bald nur mehr voll und fett ohne Behagen und Lebenslust, faul und träge ohne Gemütlichkeit und Herzenslaune sein werde und immer besoffen, ohne je heitertrunken zu sein. Fraß und Suff in sich mehr

³⁵⁸ Vgl.: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 14.

³⁵⁹ Oberndorfer, Fritz; Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky´s Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917.

³⁶⁰ Anm.: Gemeint ist das „Marionetten Theater - Münchner Künstler“³⁶⁰, welches als Grundstock und Motivation der Münchner Puppentheatersammlung anzusehen ist. Das heute noch existierende Heute zählt das 1939 gegründete Münchner Puppentheatermuseum mit seinen rund 55 000 Exponaten (Von Figuren über Requisiten, Programmzettel und Karten, bis hin zu ganzen Theatern) und einer 11 000 Bände umfassende Fachbibliothek zu den größten Puppentheatersammlungen weltweit.

*oder minder zu verarbeiten, Prügel und ein paar gelallte Schimpfworte sinn- und ziellos hinzuhaufen, sein seines Wesen Ende zu werden.*³⁶¹

In diesem ersten Abschnitt des Vorwortes von Fritz Oberndorfer kann die Situation der Handpuppenspieler und die längst schon routinierten Spielmuster um die Jahrhundertwende gut erkannt werden, die sich in den Jahrhunderten davor – wie zuvor beschrieben wurde - in erster Linie auf das Charakterschema ‘Fraß’ und ‘Völlerei’, ‘Prügeleien’ und ‘derb-ordinären Schimpforgien’ beschränkten und, beispielsweise wie in der Erwähnung vom „Münchner Marionettentheater“ zeigen, wesentlich niveauloser waren als das thematisch kurz gestreifte schon fest etablierte „Kunstmarionettentheater“ und das „Künstlerische Handpuppenspiel“.

Oberndorfer, auf die europäische Puppenspielertradition Bezug nehmend, führt im Anschluss wie folgt weiter aus:

*Es war höchste Zeit, daß der fröhliche Taugenichts, unseres Volkes geliebtes ungezogenes Kind, sich aufraffte. Da und dort fand er eine treue haltende Hand, in die der Pulsschlag eines starken, lebensfrischen Herzens wirkte. An der Nordsee in Hamburg hielt ihn ein guter Onkel bei seiner alten Art fest; in Dresden bekam er den Kopf neu geschnitzt zurechtgesetzt, so daß er wieder zu allem Lachen und allem Weinen, Stolzsein und Ducken, Pfiffig- und Dummsein fähig war; in der Innsbrucker Gegend trug der Höttinger ‘Peterl’ wohl noch manchen Fasching sein aus altem Spielgut köstlich gemengtes Weltabbild von Stube zu Stube herum; und im Hause Böcklin im Süden durfte fein ausstaffiert an manchem Abend der ‘tapfere Kaspar nach Hause gehen.*³⁶²

Zu mir hat er sich in meinem Leben auch gerne gehalten und, von einer lieben Hand geführt, als sinnenfroher lustiger Kumpan gebärdet. Als Krieg wurde, hat er auch bald angeklopft. Doch mein eigener Kriegsdienst ließ mir für ihn keine Zeit. Als mich aber Erkrankung ins Haus zurückbannte, da konnte ich den Kerl mir vornehmen und ihn darauf hin anschauen, ob er als Rekrut abgerichtet werden könne. War doch der Hamburger Kaspar Putschenelle inzwischen schon ins Feld und in den Schützengraben gezogen. Sollte es mein Kasperl, der österreichische, nicht auch können, er, der einst in den Zauberkreis des Doktor Faust³⁶³ getreten war und dessen Wunderluftfahrt³⁶⁴ nach seiner Weise mitgemacht hatte?

³⁶¹ Oberndorfer, Fritz; Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky’s Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917, S. 2.

³⁶² Oberndorfer, Fritz; Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky’s Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917, S. 2-3.

³⁶³ Anm.: Der Fauststoff war ein beliebter Puppenspielstoff. Noch heute ist ‘Doktor Johannes Faust’ sowohl in der Fassung des Ulmer Puppentheaters, als auch in der Greißelsbrechtschen Fassung erhältlich und auf den Spielplänen mehrerer Puppentheater zu finden.

³⁶⁴ Anm.: Im Faustpuppenspiel tritt Kasper als Diener des Faust auf und folgt Faust, der mit Mephistos Zaubermantel wegfliegt, mit dem erschienenen Geist Auerhahn auf einem feurigen Drachen.

*Er konnte es. Ich sah seinem gesunden Lebenskern die Tauglichkeit fürs Feld und fürs Hinterland, das auch seine ernsten Forderungen stellt, an. (...) So wurde der Kasperl ernstlich mein Rekrut.*³⁶⁵

Schließlich kommt Oberndorfer nach einer Ausführung über seine Vorstellungen der Einsatzmöglichkeit des Handpuppenspiels zu den (für seinen Berufsstand der Puppenspieler) wünschenswerten Zukunftsaussichten:

*In seiner neuen Kraft will er auch in den Kriegshilfsdienst der Heimat treten; er will auch in den Friedenszeiten auf seinen Posten bleiben und im stehenden Heer des kräftigen Volkssturms wirken. Für ihn soll es keine Demobilisierung geben.*³⁶⁶

Und Kasperl beschreibt auch im selben Stück sein eigenes neues Schicksal und seine jetzige „Aufgabe“ in seinem Auftrittstext so:

*Kasperl: Da bin ich und grüße ringsherum
Mein hochverehrtes Publikum.
Euch wundert: Gib`s denn heut kein Spiel?
Ist denn der Kasperl in Zivil?
Der Kasperl, dieser große Held,
Ist der nicht als Soldat im Feld?
Und stets frisch drauf bei jeder Hatz,
Der wär beim Sturm doch recht am Platz,
Und könnte seine Pritsche schwingen,
Soll wo mit Dreinhaun was gelingen.*

*Oh glaubt nur nicht, ich hätt mich druckt
Und schön vorm Krieg vorbeigeduckt.
Der Kasperl hat sich gleich gestellt
Sofort zum Mitzieln in das Feld,
Fürs Vaterland, - und ganz enorm
Hätt ihn gefreut die Uniform.*³⁶⁷

Kasperl hatte somit als „feldgrauer Kasperl“ den Weg in die Armee, später auch den Weg in den Schützengraben gefunden und dies nicht nur auf der Bühne, sondern

³⁶⁵ Oberndorfer, Fritz; Kasperl im Kriegsdienst; Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917, S. 4.

³⁶⁶ Oberndorfer, Fritz; Kasperl im Kriegsdienst; Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917, S. 5.

³⁶⁷ Oberndorfer, Fritz; Kasperls Kriegsdienst; Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917, S. 5f.

auch in der Realität des Kriegsalltages, was an späterer Stelle noch dargestellt werden wird. Der Kriegsalltag der Truppe und der Bevölkerung wurde schnell in die Stücke aufgenommen, auch so beispielsweise der Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg. Der um die Jahreswende 1916/1917 aufgelegte Spieltext „Kasper und die Amerikaner“ spiegelt den Kriegseintritt der Amerikaner wieder. Auf der Bühne sah die Szene auszugsweise wie folgt aus:

Kasper: (...) Werda? Werda?

Amerikaner: Nich schießen, ich bin´s.

Kasper: Ich? Wokeen is ich? Büst du ich, oder is ich du? Stell die man erstmol vernünftig vor.

Amerikaner: Ich bin ein Vertreter der Juneitet Stets.

Kasper: O, wenn du pedden wullt, denn gev ick di en Bax! (Schlägt)

Amerikaner: O, das ist eine Unmenschlichkeit, das sag ich Wilson! Du sein ein Hunne!

Kasper: Denn wohr die vor de Hunn´n! De biet(schlägt)!

Amerikaner: Du lässt deine groben Unmenschlichkeiten auf der Stelle, anderweis´-

Kasper: Na?

Amerikaner: Anderweis´laß ich schicken Note nach Berlin und an alle Neutralen.

Kasper: Och, Noten, dor sünd wie gornich um verlegen, de makt wi sülsen; schick uns leeber Twintigmarkstücken. Oder segg mi erst mol, wo kummst du her un wt wullt du hier?

Amerikaner: Ich hier? Was soll ich uollen hier? Kann ich nicht gehen uo ich uill? Bin ich nicht ein freier Ömörrikaner?

Kasper: Free blos so lang, as wi di nich verschütt!

Amerikaner: Hat keiner zu verschutten. Was soll ich nicht gehen bitwien die Schutzengrabens?

Kasper: Weil wi scheet, Dösbattel!

Amerikaner: O, dazu du haben kein Recht! Uenn ich leik zu gehen spazieren zu meine Erholung zwischen die Grabens, so tu´s und kein Mensch hat zu schießen. Ich bin hierher gekommen mit eine Exkörshen der Firma Cook änd Sön, for zu besehen en Kriegsschauplatz.

Kasper: So, mit de Firma Kuck to Kieken!

Amerikaner: Uell, und solange Ömörrikaner auf der einen oder anderen Seite sind, hat sich die Schießerei ganz aufzuhören – hauptsächlich bei die Dschörmens!

Wo Amerikaner sind, ist geheiligter Boden, auch auf Munitionschiffe, erst recht in Schutzengrabens.

Kasper: Dor lett Hindenborg sick garnich op in!

Amerikaner: Er soll müssen. Anderweis´gibt´s Noten, Abbruchung diplomatischer Bezüge, Rückrufung des Botschafters, Krieg!

Kasper: Du hest woll´n engelschen Splien, du? Goht dor doch einfach nich, wo schoten ward!

Amerikaner: Kann ich tun, uie ich will. Sind geheiligte Menschenrechte als Neutrale – Nutrells, ju önderständ?

Kasper: Na west du, mit de amerikonische Neetrolität – na, ick dank!

Amerikaner: O, wir sein neutrell, frag jeden Engländer, aus uir nicht sein. Und luk hier, uir leiken die Dschörmemenns auch sehr, wenn sie nur Engländer auch leiken uollen. Da sind so nette Leute, uollen nur euer Bestes!

Kasper : Ick weet, uns ´bitten Bestes.

Amerikaner: Ja, uollt ihr nicht, kriegt ihr Krieg auch mit uns.

Kasper: Un dorbi sünd ji so forn Freden!

Amerikaner: Sind uir auch. Aber ihr stört ihn. Ihr brecht Blockade durch und uollt nicht, dass ui an die Engländer Muniion schicken mit unsere Schiffe.

Kasper: Lebert jem doch nix, denn is´t jo all´in Botter. Uns schickt ji jo ook nix! Kannst du uns dat verdenken, dat wi nich wöhlt, daut je den Krieg in de Läng´treckt?

Amerikaner: Hauptsache ist: Gelegenheit zu verdienen Mönni! Bisseneß for ewer!

Kasper: Un wenn de Engelsmann uns ´Froon un Kinner uthungert, dat mokt woll nix ut? Un wenn dien Landslüd, de in Dütschland levt, t verhungert, wat denn?

Amerikaner: O, das ist eine Unmenschlichkeit von die Deutschen, uenn sie lassen hungern neutrale Ömörrikaner! Das ist der Grund zum Kriege. For uns und alle Neutralen.

Kasper: De richtigen Neutrolen, de wöhlt gewiß nich mit in son Krieg!

Amerikaner: Dann sie musen werden gezwängt, gezwingt.³⁶⁸

Das Spiel auf der Bühne gegen den Feind an den Fronten war in allen Phasen des Krieges allgegenwärtig. Ob Italiener, Franzosen, Amerikaner oder Russen, wie auch die Szenen jener Zeit zeigen.

Schon eineinhalb Jahre vor dem Eintritt der Amerikaner in den Krieg, im Jahr 1915 hörten sich die Texte generell ähnlich an, wie das folgende Zitat aus Paul Wiedes Stück „Kasper in Konstantinopel“, die Front im Osten beschreibend, zeigt:

Kasper: (...) haben schon viele Russen gefangen genommen. Diese ergeben sich alle. Es ist das reinste Kaspertheater, gar kein Krieg. Zu essen bekommen wir besser als zu Hause. Frauen und Mädchen kommen ins Feld und bringen uns gebratene Tauben und Hühner (...)³⁶⁹

Trotz dieser pathetischen Worte und der politisch stark gelenkten Spieltexte bot das Medium des Handpuppenspiels auch noch weiterhin die Möglichkeit die dennoch

³⁶⁸ Rabe, Johann (Hrsg.); Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppe und Althamburgische Kasperszenen von J. E. Rabe; Quickborn, Hamburg, 1924, S. 232f, zit. nach: Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 78-80.

³⁶⁹ Vgl.: Wriede, Paul; Kasper in Konstantinopel; in: „Hamburgische Illustrierte“, Nr. 27, Jahrgang 1915, zit. nach: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 17.

ernste Lage des Krieges, die – auch (wie in diesem Beispiel zu sehen ist) zu Beginn des Kriegs – nicht nur an der Front, sondern auch im Hinterland und in der Heimat alles andere bot als „gebratene Tauben und Hühner“, von der heiteren Seite zu sehen und – bei aller Vaterlandtreue - auch der Obrigkeit einen kleinen Vorwurf nicht zu ersparen.³⁷⁰

Dieses leise kritische Aufzeigen seitens der traditionellen Puppenspieler war nur allzu verständlich, gehörten sie doch nach wie vor zu den Ärmsten der Bevölkerung und spürten die schlechte wirtschaftliche Lage während des Krieges am stärksten. So findet sich unter andern in den Stücken „Kasperl und die Metallsammlung“ (in welchem Kasperl letztlich vergeblich versucht seine Frau als „Altes Eisen“ bei der Metallsammlung loszuwerden) und „Kasperl und die Hühner“ eine leicht anklingende Kritik um die Vergabe an notwendigen Lebensmitteln über die ausgegebenen Lebensmittelkarten, die oft nicht mehr das Papier wert waren, auf das sie gedruckt wurden.

Im veröffentlichten Spielentwurf (denn das traditionelle Kasperltheater hielt sich – wie zuvor beschrieben wurde - nach wie vor oftmals nicht an einen fest vorgeschriebenen Spieltext) zu „Kasperl und die Hühner“, geht es darum, dass Kasperl, trotz der strengen Gesetze und Vorschriften, welche zur Abgabe der in den einzelnen Haushalten gesammelten Lebensmittelvorräte aufforderten, noch genügend, illegal zurückgehaltenes Körndlfutter hat um seine Hennen ausgiebig zu mästen, so dass dies auch dem Gendarmen letztlich auffällt und er einschreiten muss³⁷¹:

Gendarm: (...) Wem gehören denn diese fetten Hendlin?

Kasperl: Diese Hendlin? Ja, das sind - das sind - meine Hendlin, das heißt, das sind meiner Frau ihre Hendlin. Ja, wir leben so gut zusammen, meine Frau und ich, daß es ganz gleich ist, ob es meine Hendlin sind oder ihre. Hat der Herr Gendarm auch eine Frau?

Gendarm: Nein. - Also das sind ihre Hendlin, Herr Kasperl. Schöne Hendlin! Womit füttert ihr diese Hendlin?

Kasperl: Diese Hendlin?

Gendarm: Ja.

Kasperl: Gott, mit allerhand!-

Gendarm: Nun -?

³⁷⁰ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 38.

³⁷¹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 38-39.

- Kasperl: Ja, so mit diesem und mit jenem.- (Beiseite): Wenn ich nur wüßt', womit man jetzt erlaubterweise die Hendl'n füttern darf! (...)*
- Gendarm: Herr Kasperl, ich frage Sie im Namen des Gesetzes, womit sie ihre Hendl'n füttern.*
- Kasperl: Ja - Herr Gendarm, es sind halt so schwere Zeiten, man weiß nicht, was man den Hendl'n geben sollt', daß sie´s wirklich mögen. Wissen sie, Herr Gendarm - und da - und da - und da gebe ich halt den Hendl'n jeden Tag das Geld, das Menagegeld, und sie können sich davon kaufen, was sie wollen. Sehen sie, dann schmeckt´s ihnen und da werden sie so fett.*
- Gendarm: (...) Was ist denn da auf dem Boden? Das sind ja Getreidekörner! Wie kommen die vor ihr Haus, Herr Kasperl?*
- Kasperl: Getreidekörner? Sind das Getreidekörner? Ja - wirklich, es sind Getreidekörner. Tut es denn Getreidekörner regnen! Der Herr Pfarrer sagt, es hat in der Wüste für die Juden Mana geregnet. Vielleicht regnet es jetzt in der Kriegsnot Getreide, Getreide für den braven Kasperl seiner Wirtschaft.*
- Gendarm: Herr Kasperl, diese Körner müssen aus ihrer Wirtschaft gekommen sein. Hier fährt kein Wagen und geht niemand mit Getreide.*
- Kasperl: Ja, dann ist es ein Marder gewesen. Ja, gewiß, der Marder. Der schleicht oft um meinen Hendl'stall und da wird er halt wo - wo anders Getreide gestohlen gehabt haben, und der Sack hat ein Loch gehabt und da hat es´s verloren.*
- Gendarm: So? Ein Marder, meint der Herr Kasperl? Ich meine, daß es ein Hamster verstreut hat, ein großer, schlimmer Hamster. Jetzt kenn ich ihre Wirtschaft, Herr Kasperl. (...)³⁷²*

Auch in weiteren Stücken, wie beispielsweise in dem Spiel „Der Kasperl und der Doktor³⁷³“ wurde die immer trister werdende Situation der Bevölkerung, vor allem im Bezug auf die nötigen Bezugskarten und die Einschränkung durch diese, auf der Figurenbühne dargestellt und überzeichnet, ja sogar durch die Aussagen des Kasperls karikiert.

Im Stück geht es darum, dass Kasperl weit mehr konsumiert hat als er durfte (und wohl auch konnte) und so letztlich die Hilfe eines Arztes in Anspruch nehmen muss. Der den Kasperl untersuchende Arzt kommt bald zu einer Diagnose und der passenden „Therapie“³⁷⁴:

³⁷² Oberndorfer, Fritz; Kasperl und die Hendl'n; in: Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917.

³⁷³ Oberndorfer, Fritz; Der Kasperl und der Doktor; in: Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917.

³⁷⁴ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 39-40.

- Doktor: Dir kann geholfen werden. (schreibt.)*
- Kasperl: Was ist denn das?*
- Doktor: Ein Rezept.*
- Kasperl: Hm! Das schaut aber komisch quatraddelt aus. Wie a kariierter Engländer.*
- Doktor: Das ist eine Brotkarte. Du wirst keine Rundsemmel mehr zu sehen bekommen.*
- Kasperl: So, so! Hm, hm! Na, wann ich nur noch meine Brateln hab. - Schreibst noch was auf?*
- Doktor: Das ist eine Fleischkarte.*
- Kasperl: Ah? Ja was ist denn das? Da sind ja drei Löcher drin?*
- Doktor: Das sind die fleischlosen Tage.*
- Kasperl: Ha?*
- Doktor: Da mußt du einen Stockfisch essen.*
- Kasperl: Auwed! Auwed! Auwed!*
(...)
- Doktor: Nur noch ein kleines Milchkarterl, ein Kaffeekarterl, ein Zuckerkarterl, ein Fettkarterl (...) eine Spinatkarte, eine Zwetschkenkarte, eine Hendelkarte, eine Trinkkarte, eine Schlafkarte, eine Luftkarte.*
- Kasperl: Auwed! Auwed! Ich dastick schon! Fehlt nur noch a Lederkarten, daß ich mir nit amal mehr an Riemen kaufen kann zum Engermachen für mein Bauch.*
- Doktor: Kommt alles noch! Die Lederkarte, die Hosenkarte, die Hemdkarte, Strumpfkarte, Schneuztüchelkarte, Schneuzkarte-*
- Kasperl: Ich sieh schon, ich sieh schon, ich kann nimmer aus. (...)³⁷⁵*

Das Stück endet dennoch, trotz der behördlichen Verplanung des Lebens durch eine Vielzahl von Bezugskarten und anderen „Lebensauflagen“, mit positiven Aussichten für den Kasperl:

- Kasperl: (...) Solange die Soldaten schießen ohne Pulverkarten, dreinhaun ohne Sabelkarten und im Schützengraben umsteigen ohne Umsteigekarten, solange macht der Kasperl sein Gspäß´ ohne Pritschenkarten! (Schwingt die Pritsche und springt davon.)³⁷⁶*

Trotz vereinzelt aufgelegter kritischer Texte, wie den zuvor auszugsweise zitierten, war doch die Mehrzahl der Stücke wie „Kasperl, Gespenst und Ungeheuer“, „Kasperl im Etappenraum“ oder „Kasperl als Geburtstagsdiener“, - ähnlich wie die schon davor genannten „Kasperl bei den Franzosen“ oder „Kasperl und der Amerikaner“ – vom

³⁷⁵ Oberndorfer, Fritz; Der Kasperl und der Doktor; in: Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917.

³⁷⁶ Oberndorfer, Fritz; Der Kasperl und der Doktor; in: Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917.

Spielinhalt so angelegt, dass sie die Bevölkerung zum Durchhalten ermunterten sollten und auch versuchen sollten die Pessimisten, Angst- und Miesmacher von der Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit des tatsächlich – spätestens mit dem Kriegseintritt Amerikas – immer unwahrscheinlich werdenden Sieges zu überzeugen.³⁷⁷

Im Kasperlstück „Kasperl und die große Glocke“ kann Kasperl aber zumindest auf der Puppenbühne „Herrn Schauderguck“, einen unverbesserlichen Pessimisten – gekennzeichnet mit den Worten: "Man muß immer das schlechteste denken“ – froh den Sieg der eigenen Truppen vermelden.³⁷⁸

Ähnlich - aber wohl kaum aus reinen Propagandazwecken, sondern eher aus Unterhaltungsgründen - verliefen die Stücke oftmals in den Schützengräbern, in welchen sich die Soldaten mit einfach gebauten und improvisierten Puppen die Zeit vertrieben. Oberndorfer schreibt in diesem Zusammenhang in „Kasperls Kriegsdienst“ 1917:

Soldatenkameraden von der Front sagten mir, dass er (Kasperl, Anm.) in einem Nachschube gerne begrüßt würde.

Er kann ja ein Stück Frohsinn herbeischaffen, dass gerade so wertvoll ist als eine gefüllte Pfeife oder ein paar Zigaretten oder zwei Pulswärmer oder eine Taschenlampe. (...)

Er will nicht bloß ein Lieferer des unentbehrlichen Spaßes und Frohsinnes, nicht ein Koch und Träger sein, er will als der über Tod und Teufel triumphierende fröhlich- gute Kasperlschelm in die Reihe der Kämpfer und Sieger treten.³⁷⁹

Auch der schon genannte Johann E. Rabe hat für eben jenen Zweck der „Kriegsunterhaltung“ aber auch darüber hinaus schon Jahre davor mehrere traditionelle Stücke beim Ansehen der Spiele auf Jahrmärkten und von Wanderbühnen gesammelt und nach und nach in Stücksammlungen publiziert³⁸⁰, worauf schon hingewiesen wurde. Dies und der Versuch Rabes erstmals eine umfangreichere Geschichte des (Hand-)Puppenspiels zu verfassen ist sicherlich der Hauptverdienst um das Figurentheater jener Zeit, auch letztlich ein Zeichen dafür dem Figurentheater, dem man nun eine

³⁷⁷ Vgl. dazu: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 18f.

³⁷⁸ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 41.

³⁷⁹ Oberndorfer, Fritz; Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien, Graz, Leipzig, 1917, S. 2f.

³⁸⁰ Vgl. dazu: Rabe, Johann (Hrsg.); Vivat Putschenelle! - Der alten Kasperlschwänke neue Folge; Quickbornverlag, Hamburg, o. J. und Rabe, Johann (Hrsg.); Sünd Ji all'dor? - Alte Kasperlschwänke; Quickbornverlag, Hamburg, o. J.

durchwegs „staatstragende Funktion“ zugestand, einen höheren gesellschaftspolitischen Stellenwert einzuräumen. So erwachte letztlich das Bewusstsein altes, nur mündlich tradiertes Spielgut aufzuschreiben, so zu sichern und auch abändern zu können um es gezielt zum Einsatz zu bringen.

Einige der Stücke, wie der Schwank „Konstabler, Jude, Kasperl“³⁸¹ des traditionsreichen Kasperlspielers Wilhelm Wilkens wurden eben auf diese Weise zum ersten Mal niedergeschrieben und sollte so – in leicht modifizierter Form - den Soldaten an der Front oder in den Lazaretten fröhliche - oder zumindest unbeschwertere - Stunden ermöglichen, wie unter anderen aus Texten der Sammlung Carl Niessen hervorgeht. Schon kurz nach dem Weltkrieg, im Jahr 1923 wurde die Publikation der von Rabe herausgegebenen Textbände gewürdigt, wenn es in „Das Puppentheater“ heißt:

*Das während des Weltkrieges an allen Fronten Kaspervorstellungen stattfinden konnten, war in erster Linie dem Umstand zu verdanken, dass endlich genügend gute Texte vorlagen.*³⁸²

Das Puppenspiel bereitete fröhliche Stunden und ließ zumindest für kurze Zeit die Schrecken des Krieges vergessen.³⁸³

Die Wirklichkeit war jedoch eine andere als das Spiel auf der Puppenbühne. Der deutsche Kasper und sein österreichischer „Bruder“ waren nicht in der Realität siegreich und die Berichte von Siegen und Triumphen der eigenen Truppen an der Front wurden seltener. Letztlich kamen viele Soldaten, darunter mehrere Puppenspieler, nach und nach in Kriegsgefangenschaft.

Diesem ist es letztlich zu verdanken, dass auch in den Kriegsgefangenenlagern das Puppentheater eine wichtige Rolle spielte, letztlich auch um fernab der Heimat Heimat zu vermitteln. Aber nicht nur die inhaftierten Puppenspieler versuchten, wie schon in den Schützengräben des Krieges aus allen möglichen Materialien Figuren - die heute als so genannten „Schützengrabenarbeiten“ bei Puppentheatersammlern aufgrund ihres seltenen Vorkommens hoch im Kurs stehen – anzufertigen und mit

³⁸¹ Rabe, Johann (Hrsg.); Sünd Ji all`dor? - Alte Kasperlschwänke; Quickbornverlag, Hamburg, o. J., S. 48ff.

³⁸² Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923, S. 67.

³⁸³ Vgl. dazu: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 20.

ihnen zu spielen sondern, auch andere Soldaten versuchten aus ihren (Kindheits-)Erinnerungen Stücke zu spielen Diese Spiele in den Schützengräben des Weltkrieges stellen ein wichtiges Detail der Puppentheatergeschichte der jüngeren Vergangenheit dar und während des Zweiten Weltkrieges wurde die Bedeutung der Schützengrabenspiele auch für Propagandazwecke verwendet, wenn Siegfried Raeck, späterer Leiter des nationalsozialistischen „Reichsinstitutes für Puppenspiel“, meinte:

Das deutsche Puppenspiel feierte seine Wiederauferstehung in den Schützengräben des Weltkrieges. Mit selbstgeschnitzten Köpfen spielten damals unsere Soldaten mitten in der Trostlosigkeit und Schwere de Stellungskrieges fröhliche Szenen von Tommy, Poilu und dem immer lustigen, alles besiegenden Draufgänger Kasper, (...) der durch sein Lachen alle Sorgen vergessen ließ und mit unbezwingbarem Humor das Fremde und Schwächliche geißelte und die Gemeinschaft der Guten formen half.³⁸⁴

Und dem Begleitheft „Herstellung einer Kasperle-Puppe“ der Unterrichtsstelle für den Unterrichtsfilm aus dem Jahr 1936 heißt es, Bezug nehmend auf die Beschäftigung der Soldaten mit Puppentheaterfiguren:

Im Weltkriege war das Kasperletheater eine beliebteste Abwechslung an der Front. Viele Soldaten schnitzten als Gedankenablehnung Kasperl-Figuren. In den Gefangenenlagern halfen sie über die traurige Lage hinweg.³⁸⁵

Nicht nur aus Textzeugnissen, wie dem eben zitierten kann man den Stellenwert des Schützengrabentheaters und auch später des Puppenspiels der Kriegsgefangenen erkennen, sondern auch aus mehreren Briefwechseln aus den Kriegsgefangenenlagern. Auch Wilhelm Stapel veröffentlichte zu Weihnachten 1918 in der Schriftreihe „Unser Volkstum“ eine Schilderung Peter Richard Rohdens über die Entstehung seines Marionettentheaters in einem Offiziersgefangenenlagers in Deutschland. Ein weiterer Beleg für die Existenz von Bühnen rund um Gefangenenlager während und nach des Ersten Weltkrieges.³⁸⁶

³⁸⁴ Raeck, Siegfried; in: Spiele und köpfe für das Figurentheater, Berlin, 1940, zit. nach: Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 80-81.

³⁸⁵ Kulturfilm-Institut (Hrsg.); Herstellung einer Kasperle-Puppe – Beiheft zum Unterrichtsfilm F60; Kohlhammer, Stuttgart/ Berlin, 1936, S. 3-4.

³⁸⁶ Vgl. dazu: Lipke, Katharina; Das Ende des Halbstädter Puppenspiels; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 4.

Das gesamte Werk Rohdens unter dem Titel „Das Puppenspiel“³⁸⁷ erschien schließlich 1922. In ihm werden, in Romanform, die Einsatzmöglichkeiten und die geschichtliche Entwicklung des Figurentheaters beschrieben, eingefügt in die Rahmenhandlung der Weihnachtsfeiernvorbereitung inhaftierter deutscher Soldaten in französischer Kriegsgefangenschaft nach dem Ersten Weltkrieg.³⁸⁸

Der folgende kurze Ausschnitt aus Rohdens Roman soll zeigen, wie sehr das Figurentheater für die Soldaten in der Gefangenschaft ein Stück ihrer Heimat in der Fremde wurde:

(...) Endlich bricht es aus dem Maler los: 'Wir müssen Weihnachten ins Auge sehn.

Kein Gedanke, daß uns der Franzose bis dahin freigibt! Wollen wir etwa am Heiligen Abend auch so stumpfsinnig bei einander hocken? Die Vorstellung allein macht mich rasend!' – Und nun entläßt sich die Angst ihrer gequälten Herzen in dem krampfhaften Willen zu handeln, zu wirken um nur der seelischen Unsicherheit eine Richtung, ein Ziel zu geben. Die Vorschläge überstürzen sich förmlich: ‚Ich will Bilder ausstellen‘ – ‚Ich will Lieder spielen‘ – ‚Ich will Gedichte vortragen‘. (...)

Da sagte der Wissenschaftler, der nun schon einige Zeit geschwiegen hatte: ‚Laßt die Hände von allen artistischen Experimenten! Was ihr bieten könntet, wäre bestenfalls Literatur, formvollendet, aber leer. Schürft tiefer! Jeder Mensch trägt in der Brust eine eiserne Glocke, übertönt freilich vom wirren Geklapper des Alltags: Sein Volksbewußtsein. Dies Erz bringt zum Klingen! Erzählt Märchen, oder besser noch - führt ein Puppenspiel auf!‘ ‚Bist du verrückt? Deutschland am Boden und wir spielen Hanswurstiaden?‘ (...)

Nun Puppenspiel ist Märchenspiel. Märchen aber ist Vorgeschmack des Glaubens. Schon einmal, nach den Gräulen des dreißigjährigen Krieges, bewährte Kasperl die Kraft, zermürbte Herzen emporzureißen‘ ‚Was aber sollen wir spielen?‘ ‚Unser eigenes Leid. Kasperl kann alles. So mag er dieses Mal im Trommelfeuer sitzen, von Tanks gehetzt, von Granaten verschüttet. Er mag dem Dolmetscher Rede und Antwort stehen. Mag fliehen, wieder erwischt werden, mit Kolbenstößen traktiert und von den wütenden Jagdhunden gebeutelt.‘ ‚Sind dir unsere Qualen so wenig ernst, daß du sie in das leitfertige Gezappel einer Marionette bannen willst?‘ ‚Gestalten heißt überwinden. Verkleinern wir unsere Leiden auf ein Fünftel ihrer natürlichen Größe, und wir werden sie belächeln.³⁸⁹

³⁸⁷ Rohden, Peter Richard; Das Puppenspiel; Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1922.

³⁸⁸ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 41-42.

³⁸⁹ Rohden, Peter Richard; Das Puppenspiel; Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1922, S. 8-9.

Schon bald nach dem Ersten Weltkrieg erkannte man den Wert der Front- und Gefangenenlager-Theatern und versuchte diese und ihr Wirken zu dokumentieren, so startete Carl Niessen schließlich den Aufruf:

An alle Mitglieder und Leiter von Front- und Gefangenenlager-Theatern!

Der Unterfertigte beabsichtigt ein umfassendes Sammelwerk herauszugeben, daß in Originalberichten von Beteiligten Werden und Wesen der deutschen Theater an der Front und in Gefangenenlagern (für Soldaten und Zivilisten) schildern soll. Damit alle Theater erfasst werden, erbitte ich zunächst freundliche Angaben über jedes Theater, das den einzelnen Einfendern durch tätige Anteilnahme oder durch entferntere Kenntnis bekannt geworden ist; dabei bitte ich möglichst mitteilen zu wollen, ob der Einsender selbst einen getreuen Bericht über die betreffenden Theater liefern könnte, oder wer dafür in Frage käme. Besonders erwünscht sind von vornherein Hinweise auf Abbildungsmaterial, das dem Buche beigegeben werden könnte. Varietés und Kleinkunstabühnen sollen grundsätzlich einbezogen werden, desgl. Marionettentheater.

Wenn erst der ganze Umkreis des zu bearbeitenden Materials festgestellt ist, werden die besondern Richtlinien über Umfang und wünschbaren Inhalt der Berichte den Einsendern unmittelbar zugehen

*Privatdozent Dr. Carl Niessen
Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln³⁹⁰*

2.5. Das Puppenspiel in der Zwischenkriegszeit

Ende des Jahres 1918 war der Erste Weltkrieg zu Ende und nach der Niederlage der Mittelmächte die wirtschaftliche Lage der Bevölkerung Mitteleuropas schlecht. Auch die Lage der Handpuppenspieler verschlechterte sich immer mehr. Dennoch wurde trotz der schlechten Lage und nun, wie schon zuvor kurz angedeutet, durch die immer stärker werdende Konkurrenz durch das laufende Bild, d.h. die ersten ernsthaften Filmversuche, in erster Linie dem traditionellen Marionettenspiel ein neues künstlerisches Interesse entgegengebracht, so wie - im österreichischen Gebiet beispielsweise dem schon zitierten „Salzburger Marionettentheater“ des akademischen Bildhauers und Professors für Bildhauerei Anton Aicher³⁹¹, welcher in der Zwischenkriegszeit durch seine rund 50 Produktionen und Auslandsgastspiele von sich Reden

³⁹⁰ Niessen, Carl; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 11.

³⁹¹ 1859 – 1930.

machte³⁹², oder dem „Marionettentheater St. Gallen“³⁹³ auf dem Gebiet der Schweiz mit Produktionen wie „Kalif Storch“³⁹⁴, sowie der Pocci-Bearbeitung von „Hänsel und Gretel“³⁹⁵, dem Theater vom Prof. Josef Skupa mit seinen Protagonisten Spejbl und Hurvínek – Vater und Sohn, die gegensätzliche Auffassungen zweier Generationen von der Welt repräsentieren - als erste professionelle Puppenbühne neuen Typs 1930 in Pilsen oder dem experimentellen Figurentheater mit Flachfiguren der Künstlerin Käte Baer-Freyer in Deutschland.³⁹⁶ Die Liste ließe sich wiederum problemlos weiter fortsetzen.

Dem Handpuppenspiel hingegen wurde weiterhin nicht diese Beachtung geschenkt, wie man unter anderem einer Schrift des „Deutschen Kulturverbandes Prag“ aus dieser Zeit entnehmen kann.³⁹⁷ Vor allem das traditionelle Spielgut hatte, obwohl es nach wie vor von vielen Bühnen gezeigt wurde, scheinbar ausgedient:

*Das Repertoire der fahrenden Puppenspieler zeigte im Allgemeinen nicht allzu große Verschiedenheit, wenn auch manches um ein oder das andere Stück reichhaltiger war. Die Anzahl der handelnden Personen stand mit der Größe der Truppe im Zusammenhang, die Namen, die Lieder und lokalen Bezeichnungen bezogen sich meist auf die Umgebung in der gerade gespielt wurde und ergaben oft manch witzige Anspielungen, die den Spielern die Verbindung zu der bereiten Masse des Publikums verschaffen.*³⁹⁸

Dass das Angebot schien gerade den Kritikern des traditionellen Puppenspiels eine große Angriffsfläche zu bieten. Richard Schimrlich meinte gar über das traditionelle Jahrmarkspiel:

³⁹² Vgl. dazu: UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES (Hrsg.); Hervorragende Puppentheater aller Welt: Prof. Anton Aicher, Salzburg; Eigenverlag, Prag, 1930, S. 10.

³⁹³ Vgl. dazu: UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES (Hrsg.); Hervorragende Puppentheater aller Welt: Schweizer Marionetten; Eigenverlag, Prag, 1931.

³⁹⁴ Vgl. dazu: Marionettentheater St. Gallen (Hrsg.); Kalif Storch - Ein Märchenspiel nach der Erzählung Wilhelm Hauffs - Fassung des Marionettentheaters St. Gallen; Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1928.

³⁹⁵ Vgl. dazu: Marionettentheater St. Gallen (Hrsg.); Hänsel und Gretel - Ein Märchen in fünf Aufzügen - Fassung des Marionettentheaters St. Gallen - auf Grund der Bearbeitung v. Poccis märchengetreu dargestellt; Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925.

³⁹⁶ Vgl. dazu: Bauer, Erich; Neues kleines Welttheater - Zu den Figuren von Käthe Baer-Freyer; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1926, 7. Heft, S. 109 - 113.

³⁹⁷ Herald, Hubert; Kasperl ist wieder da! Ein Wort für die Wiederbelebung des Handpuppentheaters; Eigenverlag, Deutscher Kulturverband, Prag, o. J.

³⁹⁸ Dobrawsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952, S. 54.

*Dort wird versucht, mit primitiven, ja oft ganz unzureichenden Mitteln grobe Publikumserfolge zu erzielen, die nicht über den Augenblick hinausgehen.*³⁹⁹

Dennoch wurde auch im Bereich des Spielrepertoires von einigen traditionellen Bühnen, Künstlergruppen und Autoren vereinzelt neue Wege beschritten, wie beispielsweise die national orientierten Puppentheaterstücke Richard Kralics, in welchen er eine

*(...) wesentliche Nachahmung des Lebens selber (...)*⁴⁰⁰

sah belegen.

Parallel zu den künstlerischen Figurenspielen erlebte auch das politisch motivierte Puppenspiel eine erste Hochblüte in welches sich manche Bühnen flüchteten. Dennoch hatte der Großteil der Puppenspieler weiterhin mehr als je ums Überleben zu kämpfen.

Ein Überlebenskampf, der durchaus bis in die nähere Vergangenheit hinein andauern sollte und der in den Puppenspielerzeitschriften durchwegs diskutiert wurde, wie folgender Artikel verdeutlicht:

Unsere Arbeit ums Puppenspiel

Diese Zeilen wollen nichts von der Arbeit am Puppentheater sagen, also vom Technischen, vom Eigenstil dieser Kunst, ihrer Spielliteratur usw. – das ist schon oft von berufener Hand geschehen und ist ja mit die Hauptaufgabe unserer Zeitschrift. Es soll vielmehr über unsere andere Arbeit, die Arbeit ums Puppenspiel, gesprochen werden, um seine Ausbreitung und Gestaltung zur Kunst des Volkes, die es einst mit war, nicht zuletzt die Ausgestaltung unserer Zeitschrift als eines wirksamen Mittels zu diesem Zwecke. Landläufig besteht ja noch immer die Ansicht, das Puppenspiel sei entweder ein Kinderspiel oder höchstens ein Tummelplatz außenseiterischen Ästheten- und Künstlertums. Was ist zu tun, damit es zum Eigentum und zur Angelegenheit unseres ganzen Volkes werde? Es gilt das überkommene Alte zu erhalten und zu bessern, wie das werdende Neue zu fördern, die breite Öffentlichkeit dafür zu interessieren wie unseren noch immerhin kleinen Kreis der Freunde noch enger durch Rat und Tat zusammenzuschließen.

Die alten Puppenspiele, wunderselten noch bodenständig, zumeist gepflegt von herumziehenden Spielerfamilien, drohen zu sterben.

³⁹⁹ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 6.

⁴⁰⁰ Dobrawsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952, S. 192.

Kaum, daß der schmale Erlös einer Vorstellung ausreicht, das nackte Leben zu fristen und die Unkosten zu decken, geschweige denn das Theater auszubauen. Nur in Kleinstädten und entlegenen Dörfern, wo es noch naive Menschen gibt, wohin Kino und Operette noch nicht reichen, blüht dem Fahrenden der Weizen. Hier muß und kann geholfen werden! Setzt euren Einfluß darein, dem Puppenspieler ein volles Haus zu schaffen! Wieviel tut da schon ein Zeitungsingesandt (sic!), eine Empfehlung durch die Schule und von Mund zu Mund! Und dann sucht den Mann aus der „fahrenden Heimat“ auf, sagt ihm ein liebes Wort zur Herzstärkung, gebt ihm neue, einwandfreie Texte in die Hand, empfiehlt ihm gute Holzschnitzer! ... Es ist jetzt die letzte Stunde zur Rettung gekommen. Versagen wir hier, dann stirbt triebkräftige Tradition, ein Stück Volkstum!

Liegen gar in einem Orte die Verhältnisse glücklich zur Gründung eines bodenständigen Puppentheaters, dann ans Werk! Holt euch Rat von unseren führenden Puppenspielen in München, Baden Baden, Karlsruhe oder wo es sei! Sie helfen bestimmt gern mit ihren Erfahrungen. Sichert euch interessierte Persönlichkeiten, Einfluß auf ihre Kreise haben, Jugendpfleger, Jugendbünde und – gruppen (die sich auch des Handpuppenspieles wieder annehmen), Heimatvereine, Lehrer an Volks- und höhern Schulen, Pfarrer (auch solche Arbeit ist Seelsorge!), Stadtvertretungen (Aschersleben!) – wie vielfach sind die Möglichkeiten, hier zu wirken! Noch mehr als bisher muß aber die breite Masse gewonnen und bearbeitet werden, damit endlich die rechte Einstellung zu unserer guten Sache im Herzen des Volkes Platz greift. Was kann da nicht schon die Presse tun! Ihr Federgewandten, heraus aus eurer Reserve: so manche Zeitung und Zeitschrift, so mancher Heimatkalender wären froh über einen Aufsatz aus eurer Feder über das Puppenspiel! Laßt euch nicht schrecken durch die Absage einer Schriftleitung, geht einfach „ein Haus weiter“ und welchen Segen können hier die Lehrer aller Schulen stiften! Ich habe selbst erlebt, mit wie viel Geschick und unterrichtlichem Erfolg Fr. M. Beyfuß-Leipzig (2. Höhere Mädchenschule) das Puppenspiel in ihren Deutschunterricht einbezog (...).

Wie kindertümlich und bildend zugleich ist es, wenn etwa der Lehrer im Handfertigkeitenunterricht ein Puppentheater – vielleicht gar mit Figuren -, im Zeichenunterricht Schattenfiguren für´s Schattentheater fertigen läßt, in der Literaturgeschichte auf die Bedeutung des Puppenspiels als dramatische Volkskunst eingeht! Die moderne Schule hat ja auch dramatische Darstellung als wichtige Ausdrucksform in ihr Arbeitsgebiet aufgenommen – sollte durch treues Wirken hier nicht viel Boden für´s Puppenspiel gewonnen werden können? Endlich noch ein Fingerzeig: in der Leipziger Volkshochschule wurden u.a. Vorstellungen über Puppenspiel, Basteln und Bauen gehalten ...

Zuletzt und doch nicht als letztes: in unsere mehr interne Arbeit, in unsere Zeitschrift, die einzige dieses Gebietes im deutschen Schrifttum, muß mehr Leben kommen. Wie wünschenswert wären da noch m e h r Artikel von Sachkennern, regste Beteiligung am „Briefkasten“ durch Anfragen und Meinungs austausch oder Zuschriften an die Schriftleitung! Und wenn die Antwort sich auch ja einmal verzögerte oder nicht nach Wunsch ausfiel: es geht nichts verloren, alles wird verarbeitet! Wo bleiben die Mitteilungen von guten Stücken, ev. Auch von Musik, die Nachrichten über Aufführungen, Gründungen, Literaturhinweise usw.? Wie viele vermissen z.B. Bekanntgabe guter Holzschnitzer! Die Schriftleitung wäre sicher jedem für solche Mitarbeit und Hilfe dankbar; liegt es doch im Wesen unserer kleinen Zeitschrift begründet „von allen - für alle“ zu sein.

*Arbeit ums Puppenspiel – ein weites Feld für schaffensfrohe, verantwortungsbewusste Menschen!*⁴⁰¹

Auch Puppenspielerbiographien aus dieser Zeit lassen erahnen welchen Belastungen diese Künstler dieser Zeit immer wieder ausgesetzt waren, um sich und ihre Familien ernähren zu können.

Stellvertretend soll an dieser Stelle die Autobiographie von Karl Dehner, die Kurzbiographie des Handpuppenspielers Walter Büttners und eine Lebensbeschreibung eines Vertreters des fahrenden Marionettentheaters, Kurt Dombrowsky zitiert werden, welche einen Einblick in das (tägliche) Leben der Puppenspieler um diese Zeit bis hin zur Gegenwart geben.⁴⁰² So unterschiedlich sich die Biographien in Stil und Länge auch darstellen, so unterschiedlich die Figurentechniken, mit welchen sich die hier zitierten Künstler ihren Lebensunterhalt verdienten so unterscheiden sich auch die persönlichen, sowie beruflichen Schicksale der Puppenspieler. Gemeinsam sind aber der Überlebenskampf der Puppenspieler und deren Familien.

2.5.1. Exkurs: Das tägliche Leben der Puppenspieler anhand ausgewählter biographischer Beispiele

2.5.1. 1. Biographie Karl Dehner

Die folgende Kurzbiographie Karl Dehners wurde erstmals im Jahr 1986 veröffentlicht. Bei der folgenden im Anschluss zitierten Wiedergabe wurde - so wie in der ersten Publikation derselben - die Ausdrucksweise und Rechtschreibung von Karl Dehner unverändert übernommen.

Lediglich kleine Strukturierungen des Textmaterials wurden vorgenommen, um den Lesefluss zu erleichtern.

⁴⁰¹ Bauer, Franz; Unsere Arbeit ums Puppenspiel; in Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 97-99.

⁴⁰² Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 43.

München, im Juni 1960

Kurzer Lebenslauf-Bericht

Ich wurde am 12.3.1898 in Krumbach, während eines Gastspiels meines Großvaters Karl Eisen geboren.

Mein Großvater war Marionettentheaterbesitzer.

Friedrich Dehner und Elisabeth Dehner, geborene Eisen, sind meine Eltern. Die Großeltern von Vaterseite aus waren Kasperlspieler und Moritatensänger u. von Jahrmarkt zu Jahrmarkt gezogen. Meine Großeltern von Vater u. Mutter hatten oft schwer zu kämpfen, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Ich stamme daher von Vaterseite aus von Kasperlspieler und von Mutterseite aus von Marionettenspieler ab.

Mit 8 Jahren mußte ich oft schon allein spielen, da mein Vater eine schwere Kehlkopftzündung hatte u. nicht sprechen konnte. Wie ich von der Front heimkam, holte ich 1919 meine erste „Lil“, (Wandergewerbeschein).

Ich spielte noch bis 1923 mit meinen Eltern, manche auch in eigener Regie. 1923 habe ich meine Frau geheiratet u. machte mich dann selbständig. Meine Frau war Artistin u. lernte sehr leicht, zuerst Kasperlspielen, dann Marionettenspielen. Von meinem Vater sowie Großvater habe ich Figuren bekommen und mein erstes Theater malte in Mindelheim der Kunstmaler Ernst Holzbauer, dann konnte ich seine Arbeit 5M-weis abzahlen.

Mein Vater schenkte mir seine Schießbude, da hatte ich Holz u. Leinwand für eine Bühne. Ich baute mir ein „Bodschinelle,-Theater (offenes Theater) u. spielte „Publik,, das nennt man unter uns so, weil das Publikum nicht in einem geschlossenen Zuschauerraum war, wo man zum „manschen,, (sammeln) gehen mußte.

Die Manschteller wurden von vielen Zuschauern furchtbar gehaßt u. hatten viele Angst, als ob der Teller eine Bombe wäre. Ich und meine Frau nebst Kindern hatten manche Tage nichts zu essen. Aber wir hatten immer guten Humor, wenn oft auch schwer fiel. Anfangs ging es oft hart her, wegen der „Boderei,, (Spielgenehmigungen).

Es gab viele „Schwofest,, (Bürgermeister) wo ganz sture Menschen waren.

Nach einigen Jahren hatte ich es geschafft, da hatte ich 15 Kinderfeste in Württemberg, vertraglich, solange ich im Besitze eines Kasperltheaters bin, jedes Jahr zu kommen und wurde meistens von der Stadt fix bezahlt.

Im März 1924 waren wir in Fürstenbruck u. hatten unser Theater aufgebaut, Reklame für die Genoveva gemacht, fuhren ich u. meine Frau nach München, um Samt, Borden usw. einzukaufen für Kostüme, u. wie wir nachmittags heimkamen, war unser Kind tot u. wir hatten den letzten Pfennig ausgegeben, mußten also spielen. Bei jeder Pause haben ich u. meine Frau die Köpfe zusammengesteckt und geweint. Das Kind tot, so ein trauriges Stück und die Kasperlrolle als Hofnarr mußte lustig sein. Das kann kein Mensch verstehen, was ich da mitgemacht hab. Wir hatten noch zwei Kinder.

Im gleichen Jahr im Oktober in Memmingen war ein Kind schwer krank u. mein Wohnwagen hat genau hinter meinem Theater gestanden. Der Doktor hat jede Minute auf den Tod vom Kind gewartet u. ich mußte spielen u. die anderen Kinder zum Lachen bringen. Unser Bub hat es aber überlebt. Nun mußten wir ihn in Memmingen lassen, weil wir bis Schwäbisch Gmünd fahren. Ich mußte im Tag oft 15 - 20 Stände (Vorstellungen) geben, da wußte ich am Abend bestimmt, was ich mich abgeplagt habe.

Wie oft kam es vor, daß wir kein Geld für die Fracht hatten u. uns Ketten an die Räder vom Wohnwagen hingemacht wurden von der Bahn aus, aber immer wieder habe ich es geschafft. Ich habe auch sehr viel in Klöster u. Heil- u. Pflegeanstalten gespielt. Ich habe dann 1926 in Geislingen a.St. einen alten Möbelwagen auf Abzahlung bekommen, dann hatte ich doch auch einen Packwagen.

Im gleichen Jahr noch baute ich mir ein geschlossenes Theater, 8 mtr Front und 9 mtr Tiefe u. konnte dann einen festen Eintritt verlangen. Ich habe alles auf „Zi-an„(Schulden) kaufen müssen. Mein Maler in Mindelheim hat mir wieder eine wunderbare Bühne u. außen eine Fassade gemalt, daß alles gestaunt hat. Ich und meine Frau, sowie auch meine Kinder hatten auch den nötigen Stolz auf unser Theater.

Wie ich dann geschlossen spielen konnte, war es auch besser für uns. Wir machten Parade u. meinen ältesten Sohn habe ich für den Kakauzki abgerichtet. Das hat überall ein Zugkraft gehabt.

Im Winter 1928 wurde ich von Freiburger (Breisgau) Zeitungen engagiert, pro Vorstellung 80 Mark u. alles frei, sogar essen, trinken u. rauchen. Da hatte ich Vorstellung auf Vorstellung (Spieldauer 2 Stund) den Saal so voll, daß die Kinder nicht in der Lage waren auf das Klo zu gehen. Diejenigen wo an den Fenstern waren, verrichteten ihre Not zum Fenster raus. Dann kam ich nach Offenburg, Rastatt, Baden-Baden, Karlsruhe, Mannheim, Heidelberg. Überall mußte ich 6-8 Vorstellungen wiederholen. Bei jeder Zeitung war immer eine Abschiedsfeier. Da habe ich mit meiner Familie schöne Zeiten verlebt.

1929 hat mir der Sturm in Göppingen (Württbg.) beim Kinderfest mein Theater vollständig zusammengerissen. In acht Tagen darauf habe ich schon wieder in einem geschlossen Theater gespielt u. in Aalen (Württbg.) zum Kinderfest aufgetreten, aber leider ohne Kulissen, ging aber auch. Die Zeitungen u. die Städte haben mir dann in Rastatt von einem Theatermaler, war Spezialist für Theater, eine Bühne malen lassen, die war auch wunderschön. In Aalen hat damals die Zeitung einen mords Artikel gemacht, daß im Kinderfest-Kasperle der Sturm alles zusammengerissen hat u. möchtet mich unterstützen durch Massen-Besuch. Da waren wenig Erwachsene da, wo nicht, statt 30 Pf. Eintritt 50, 1 bis 5 Mark bezahlt haben. Ich glaube, so lustig wie ich damals gespielt habe, habe ich selten gespielt. Im gleichen Jahr habe ich restlos meine Schulden bezahlen können.

Im Jahr 1930 bin ich im Winter in die Schweiz gefahren u. in dene Schülerinternate, Erholungsheime, Lehrer- und Priesterseminare gespielt. Da ging es mir sehr gut, hatte durchschnittlich pro Vorstellung 250 - 300 Fr.

Bin dann 1931 mit meinem Zelt in die Schweiz u. wie dann die Gaudi mit Hitler war, mußte ich die Schweiz verlassen. Ich hätte weinen können, weil ich hatte ein Bombengeschäft gemacht in der Schweiz. Tageseinnahmen 1500 Fr. waren keine Seltenheit. In Zürich beim städtischen Kinderfest habe ich in drei Tagen beinahe 6000 Fr. eingenommen. Eintrittspreise Kinder 50 S., Erwachsene einen Franken. Zirka 600 Kinder hat mein Theater gefaßt.

Wie ich dann wieder in Deutschland war, habe ich mich wieder so recht und schlecht durchgeschlagen. Im Krieg hatte ich drei Söhne an der Front stehen, davon ist mir einer mit 20 Jahren gefallen. Der Sohn wo gefallen ist, war der einzige wo spielen konnte, d.h. der auch Lust dazu hatte.

Ich mußte 1940 auch noch in Freising Soldat spielen, aber ich habe 11 Tage gekämpft in der Kantine, dann haben sie mich entlassen und ich mußte sehr oft für die K.d.F.⁴⁰³ spielen Sie haben gut bezahlt. Da hat sich einmal Birkenmeier Ernst engagieren lassen u. sich verpflichtet, den Bayrischen Hiesl zu spielen u. hatte gar keine Ahnung davon. Er kam zu mir, ich solle doch mitspielen, meine Frau war nicht da, Birkmeier meinte, das ist doch wurst, die 'Hacho' (Bauern) verstehen doch nichts davon. Wir hätten bei der Vorstellung bald noch Schläge bekommen. Bin dann in die zweite Ortschaft nicht mehr mit.

Die Stücke wo ich spiele sind alle vererbt von meinem Vater oder Großvater. Tagesvorstellungen auf Kinderfesten dauern 20 bis 25 Minuten. Da war Kasperl am Schilderhaus, Kasperl in franz. Gefangenschaft, Kasperl und das Krokodil, Kasperl als Metzga, Kasperl als Schmied, Kasperl als Drescher, Dr. Eisenbart, Zauberdose, Kasperl unter Tod u. Teufel, Kasperl als Scherenschleifer, Kasperl als Diener, Kasperl als Koch, Kasperl als lustiger Rekrut, Kasperl und die Köpfmaschine.

Als Abendvorstellungen mit dem Kasperltheater: Die Räuber 3 Akte, Der ungeiratene Sohn 3 Akte, Alter schützt vor Torheit nicht 3 Akte, Hochmut kommt vor dem Fall 3 Akte, Genoveva 7 Akte, Dr. Fauste 5 Akte, Bayrischer Hiesl 6 Akte, Der Bräutigam 4 Akte, Das Mädcl im Mehlsack 4 Akte.

Marionettentheater: Rosa von Tannenburg, Genoveva, Faust, Bayrischer Hiesl, Räuber auf Maria Kulöm, Königin und Bauer, Haberfeldtreiben in Ascholding, Zwiederwurzen, Verwirrung am Hof, Christ und Türk, Hedwig die Banditenbraut, Die grobe Wirtin von Fischlach, Sendlinger Bauernschlacht, Heinrich von Eichenfels.

Ich hatte sämtliche Stücke aufgeschrieben, sind mir alle verbrannt in der Harlachingerstraße 10, München 9. Mein Marionettentheater wo ich von meiner Stiefgroßmutter, Marx und Diehl geerbt habe, habe ich 1934 an die Regierung hier verkauft um 1000 Mark, hatte kleinen Platz zum aufheben u. war krank. Das Theater war damals nachweisbar schon 200 Jahre alt.

Drei Tage nachdem ich das Theater verkauft habe, ich hatte gerade alles in Kisten verpackt, kamen zwei Engländer und hätten mir 10000 M dafür gegeben. Ich bin ein Pechvogel.

Ich könnte ein ganzes Buch schreiben, aber das ist vorbei, spielen kann ich leider nicht mehr.

⁴⁰³ Anm.: „K.d.F.“ = „Kraft durch Freude“

Jetzt muß ich u. meine Frau von 130 M. Elternrente leben. Sie haben uns ja um ganze 20 M aufge bessert, ab 1. Juni 1960, aber bis heute haben wir noch immer nur die 130 M satt 150M. Ich wundere mich nur über das Wirtschaftswunder. Aber ich wünsche dene Herren wo uns Kriegseltern solche hohe Rente geben alles gute.

Das ist jetzt im kurzen mein u. meiner Frau ihr Lebenslauf.

*Karl Dehner*⁴⁰⁴

2.5.1.2. Biographie Walter Büttner

Eine weitere (Kurz-)Biographie, jene von Walter Büttner, soll einen weiteren Einblick geben, wenngleich sowohl die Biographie Dehners, als auch die Büttners nicht die gesamten Schicksale der Puppenspieler jener Zeit abdecken können, so können sie doch einen guten Einblick in den Alltag der Puppenspielerfamilien geben, was auch die nächste kurz angeführte Biographie Büttners zeigen soll:

Büttner stammt aus der Branche. In seiner Lebensgeschichte gibt es das übliche Klischee-Erlebnis nicht, wonach der Knabe durch Bekanntschaft mit einem Marionettenspieler oder wegen einer Handpuppe als Weihnachtsgeschenk dem Puppenspiel verfallen wäre. Sein Vater war August Büttner dem vom Zirkus zum Puppenspiel wechselte und 1910 mit seinem „Original Kunstfiguren- und Kasperltheater“ auf Reisen ging, dreieinhalb Jahrzehnte lang. Büttner kannte nichts anderes als die Puppe, den ungemütlichen Wohnwagen und den ranzig-staubigen Geruch des Rummelplatzes. Die Puppen mochte Walter Büttner am allerwenigsten.

Als Büttner 15 war, warf ihm der Vater eine Puppe zu „Jetzt spielst du.“ Der Junge hatte damit seinen Beruf; andere Möglichkeiten brauchten erst gar nicht diskutiert zu werden. Vier Jahre half er dem Vater, dann war er selbstständig, Puppenspieler.

Mit der rüpelhaften Jahrmarktsatmosphäre wollte der junge Puppenspieler so rasch wie möglich brechen. Den Ruch des Wohnwagens wollte er loswerden, was nicht gerade einfach war, denn das Odium des Fahrenden wird man nicht so schnell los.

Büttner setzte auf die Schulen. Die Stücke seines Vaters versuchte er zu „entschärfen“; allzu derbe Späße, die ihm Schulräte, Lehrer und Eltern nie verziehen hätten, ließ er weg. Büttner hatte Erfolg damit und er konnte von seinen Einkünften als Puppenspieler leben.

Er nahm sich der Märchen an, schrieb sich neue Stücke zusammen und verzichtete schließlich ganz auf die alten Kasperlkomödien. An den Schulen im Harz, Harzvorland, im Braunschweiger Land und in der Lüneburger Heide war Büttner

⁴⁰⁴ Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei und Verlag, München, 1986.

ein gern gesehener Unterhalter.

Büttner konnte sich jetzt auch eigene Puppen leisten, die ihm der Puppenmacher Rudolf Nickl aus Gloslar schnitzte. Natürlich versuchte der junge Mann auch mit den Großen der damaligen Puppenspielerzene in Kontakt zu treten. Ganz rasch merkte er aber, das er den Karren gesuch noch lange nicht losgeworden war: Dem kleinen Handpuppenkünstler vom Rummel zeigte man brüskiert die kalte Schulter. Büttner tat das weh, doch er war verbissen in seiner Arbeit, er wollte weitermachen, auch alleine und gegen alle, die ihm hätten helfen können.

Die Nazis waren an die Macht gekommen. Wie das Tausendjährige Reich für einen kleinen Puppenspieler Probleme mit sich bringen konnte, scheint ein Rätsel zu sein. Büttner unterhielt Kontakte zur Wandervogelbewegung (die ihn auch zu seinem neuen Standort im Kasperspiel geführt hatte), er sympathisierte mit den Sozialisten, gar den Kommunisten. Der Staat stellte ihn kalt: Büttner erhielt Berufsverbot; er wurde als Bauarbeiter dienstverpflichtet. Die Puppen wollte er trotzdem nicht aus der Hand legen, was rasch publik wurde. Büttner wurde in eine Munitionsfabrik abgeschoben. Bei Kriegsausbruch kam er als Soldat zum Küstenschutz nach Dünkirchen.

Sein Batteriechef sah die Dinge nicht politisch, sondern praktisch: Sobald ihm zu Ohren gekommen war, dass Büttner Puppenspieler war, schickte er den jungen Mann auf Sonderurlaub um seine Puppen zu holen. Fortan sorgte Soldat Büttner mit seinen hölzernen Freunden für Unterhaltung der Truppe.

Mit der Invasion in der Normandie kam für Büttner rasch das Aus: Am dritten Invasionstag fiel er den Amerikanern in die Hände.

Die Puppen ließ er nicht im Stich. In der Kriegsgefangenschaft in Alicivill in Alabama jenseits des Atlantischen Ozeans gründete er eine Arbeitsgemeinschaft für Puppenspieler. Büttner wusste die Leute mitzureißen. In dieser Situation konnte man nur mit Phantasie überleben. Lehrer, Musiker, Handwerker, Techniker und Schauspieler fanden sich in Büttners Gruppe, und unterstützt von der Lagerverwaltung, wurden drei große Handpuppenspiele und ein paar Marionettenstücke inszeniert. „Ich kann wohl behaupten,“ erinnerte sich Büttner, „dass ich nie wieder Puppentheater spielen kann wie damals im Kriegsgefangenenlager in Alabama. Hinter meiner Puppenbühne aßen 5-8 Musiker, die spielte exakt für mein Spiel geschriebene Musik. Jede technische Idee, die ich hatte, wurde verwirklicht, ob das aufklappbare Sargdeckeln oder schwebende Wolken oder huschende Ratten waren“. Im Lager nahm Büttner bei einem Schauspieler Sprechunterricht.

Als der Frühling 1946 in das zerstörte Deutschland einzog, kam Büttner aus Amerika zurück. Von seinem alten Leben war nichts übrig geblieben, weder die Wohnung noch die meisten seiner Puppen – drei Puppen hatte seine Schwester gerettet. Das Leben ging weiter. Büttner spielte in Schulen und Jugendheimen, in kargen Sälen mit einfachen Bänken, mit einer provisorischen Bühne

Die Jahre des Wiederaufbaues waren nicht leicht für das Einmanntheater de Heidekaspers. Walter Kipsch erinnert sich: „Auf dem Gepäckträger seines Fahrrades zwei Kisten mit Vorhängen – Leichtbaukisten zwar, die aus den liegen gebliebenen Leitwerken der V-Waffenproduktion gefertigt waren, darauf ein Koffer-

chen mit den persönlichen Unentbehrlichkeiten, oben auf den Plattenspieler. Die Hölzer für die Spielleistenbühne... lagen längs der Rahmenstange und ragten weit über das Vorderrad hinaus.“ So fuhr Büttner immer des Nachts zwischen den Kindererholungsstätten der Ostfriesischen Inseln hin und her.

1954 baute Büttner sich ein kleines Holzhaus in der nördlichen Heide, mitten im Wald, daneben ein Freilichttheater. 1973 ließ er über das Theater ein Dach spannen. Jetzt konnte er auch bei Regen spielen. Aber Büttner blieb nicht zuhause. Das Reisefieber ließ den Heidekasper bis heute nicht los.

Büttner hat viel erlebt, gesehen, mitgemacht, er kennt die Folgen der Politik, aber nichts hat ihn verbittert. Büttner spielt Märchen und Tierfabeln, seine Figuren reden, ganz in der alten Tradition. Mit seinem Spiel will er den Ausdruck menschlichen Sehns nach Zauber und Poesie vermitteln, Kindern wie Erwachsenen, er will nachdenklich machen.⁴⁰⁵

2.5.1.3. Biographie Kurt Dombrowskys

Die folgende Biographie Kurt Dombrowskys führt auszugsweise das Leben der fahrenden Marionettenspieler vor Augen, deren es im nordosteuropäischen Raum viele gab. Die Bühnen jener Spieler und deren Figuren und Wägen wurden von Generation zu Generation weitergegeben, ebenso die wenigen Spieltexte. Allerdings führte kaum eine Puppenspielerfamilie eine Familienchronik, sodaß sich nur schwer konstruieren läßt, wie das Leben der fahrenden Marionettenspieler ausgesehen haben. Generell kann aber festgehalten werden, dass es – wie bei den Handpuppenspielen ein ebenfalls kärgliches und entbehrungsreiches Leben war, welches die Puppenspieler und ihre Familien führten. Der Hausrat umfasste nur die allernotwendigsten Gegenstände, musste ja allen in Planwagen untergebracht und so von Ort zu Ort gebracht werden. Wie man alten Bilddokumenten, beispielsweise Fotografien der Wohn- und Bühnenwagen der Familie Anderle aus der Tschechien oder der Bühne Martha und Roland Ritscher⁴⁰⁶ aus der Bundesrepublik Deutschland, entnehmen kann, waren die Wagen sehr spartanisch, aber praktisch eingerichtet. Einige Bühnen konnten sich den Luxus mehrerer Wagen leisten, so dass die Bühne und deren komplette Ausstattung in einem eigenen Wagen untergebracht werden konnte, während andere Wagen als reine Wohnwagen diente.

⁴⁰⁵ Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986, S. 58-59.

⁴⁰⁶ Vgl. dazu: Walter-Moll, Petra; „Der Tod hat eine eigene Kiste“ – Beobachtungen über eine zur Unzeit gemäßen Existenz; in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 108f.

Im Stadtmuseum München ist beispielsweise noch ein Bühnswagen erhalten geblieben, der es die Spielern erlaubte direkt vom Wagen aus zu spielen, indem eine Wagenseite heruntergeklappt wurde und so die Bühne geschaffen wurde. Dass solche Konstruktionen durchwegs öfter vorkamen belegen noch einige weitere Bilddokumente. Solche Konstruktionen ermöglichten für die Spieler eine schnelle und relativ unkomplizierte Verfügbarkeit der Bühnen und bedeutenden auch eine ungemeine Arbeits- und Zeitersparnis gegenüber dem Aufbau der – oftmals sehr großen - Bühnenkonstruktionen an jedem Spieltag.

Die Tradition der fahrenden Marionettenspieler ist gegenwärtig beinahe ausgestorben. Um so mehr ist die folgende Kurzbiographie Kurt Dombrowskys, der nach wie vor mit seiner Bühne im Stile des 19. Jahrhunderts spielt – wenn sie auch nicht gänzlich geschichtlich an dieser Stelle einzuordnen ist und zeitlich bis nach das Ende der DDR führt – für das weitere Verständnis der täglichen Lebenssituation interessant, letztlich auch, weil sich Dombrowskys einer Tradition verschrieben haben, die im Jahr 1810 begann und die bis zur Gegenwart fortsetzte.⁴⁰⁷ Die Kurzbiographie führt aber auch den allgemeinen Verfall des traditionellen Figurentheaters in dem beschriebenen Zeitraum vor Augen und letztlich auch die Vielschichtigkeit der sozialen Lebensumstände der Puppenspieler.

Biographie Kurt Dombrowsky: Den Kasper spielt man nicht, man ist der Kasper

Kurt Dombrowsky hat es sich als Kind nicht träumen lassen, daß er einmal „Bubbschbilär“ werden würde. Sohn eines Buchhalters aus dem Baltikum, bei Kriegsende ins sächsische Dörfchen Öderan verschlagen, lernte er den ordentlichen Beruf des Elektrikers. Als 1946 ein fahrendes Marionettentheater in Öderan eintraf, ahnte er nicht, daß das der Wendepunkt seines Lebens sein würde. Er wollte anfangs gar nicht hingehen: „Ich war fünfzehn und fühlte mich ungeheuer erwachsen. Aber die Bühne blieb wochenlang, sie spielte und spielte, und endlich sagte ich mir: Es muß doch was dran sein. Ich schlich mich in eine Vorstellung und von da an war es um mich geschehen.“

Seit vierzig Jahren zieht Dombrowsky mit seiner Frau im Wohnwagen über die Dörfer und schlägt in Schulen, betrieben und Kulturhäusern seine Marionettenbühne auf. Er ist fast der einzige, bei dem man noch sehen kann, was ihn damals so beeindruckte: ein „Froschkönig“ oder ein „Schneewittchen“ nach Textbüchern aus dem 19. Jahrhundert. Sie Sage vom Stülpnerkarl, dem erzgebirgischem Ro-

⁴⁰⁷ Die Marionettentheater der Familie Kressig-Dombrowsky; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 1995, S. 19-20.

bin Hood. Oder die „Gräfin Cosel“, ein Rührstück um die Mätressen Augusts des Starken. Hätte der Elektriker nicht den Beruf gewechselt, das traditionelle Handwerk der fahrenden Puppenspieler wäre in Sachsen ausgestorben.

Seine Frau Roswitha entstammte einer Puppenspielerdynastie, deren Ursprünge sich bis ins Jahr 1810 zurückverfolgen lassen. Damals trat ein gewisser Johann Anton Kressing, der Urgroßvater von Roswitha Dombrowsky, in Sachsen als Seiltänzer und Puppenspieler auf. Ihr Urgroßvater Max Kressing leitete eine der einhundertfünfzig Wanderbühnen, die in der Blütezeit dieser Volkskunst um 1900 Sachsen bereisten – neben fahrenden Musikanten die einzigen Kulturträger und Übermittler von Weltneuheiten auf dem Lande.

Die kostbaren Bühnenbilder, in denen die Dombrowskys das traditionelle Repertoire aufführen, stammen zu großen Teilen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Während damals die Theaterleute in den Städten hungerten, ließen sich die fahrenden Puppenspieler von den Bauern mit Naturalien auszahlen. Gegen Milch und Eier malte der Chefbühnenbildner des Chemnitzer Theaters höchst persönlich für Max Kressig junior, Roswitha Dombrowskys Großvater.

1945 gab es noch 48 Wanderbühnen in Sachsen. Die Bemühungen Kurt Dombrowskys, an einer von ihnen das Marionettenspiel zu erlernen, blieben zunächst erfolglos. Alle Wanderbühnen waren Familienbetriebe, die außer dem Prinzipal, seiner Frau und den Kindern selten ein oder zwei Gehilfen ernährten. Da kam ihm die Liebe einer Marionettenspielerin zu Hilfe, die schon als Zwölfjährige die weiblichen Hauptrollen am Theater ihres Vaters beherrschte. Kurt Dombrowsky hat sie geheiratet und sich 1953 mit ihr selbstständig gemacht. Was war zuerst da, die Liebe zu der Puppenspielerin oder die Liebe zu ihr als Frau? „Ich hätte sie wohl auch geheiratet, wenn sie einen anderen Beruf gehabt hätte“, ist die Antwort. „Aber ohne sie wäre ich kaum Puppenspieler geworden.“

Die Kulturpolitik der DDR machte den Dombrowskys und fast allen anderen Bühnen den Garaus. Die sächsischen Kasper galten als ideologisch unzuverlässig und sollten als Identifikationsfiguren abtreten, um jungen Pionieren und Volkspolizisten Platz zu machen.

Als einzige private Theaterunternehmer waren die Puppenspieler den sozialistischen Kulturfunktionären ein Dorn im Auge. Lizenzen wurden, wenn überhaupt, nur für kurze Fristen und kleinere Spielgebiete erteilt. Als sie beim Spielen ohne Genehmigung erwischt wurden und auf gar keine Lizenz mehr hoffen konnten, traten die Dombrowskys eine Zeitlang als Amateure auf.

Trotz lächerlich niedriger Eintrittspreise hat die Familie davon leben können. Erst während der Kulturflaute nach Einführung der D-Mark sah es so aus, als hätte das Publikum das Interesse verloren. Mittlerweise strömt es wieder wie früher in die zwei bis drei Vorstellungen, die das Ehepaar täglich spielte.

Es ist ein harter Beruf. Die Tourneen müssen organisiert werden, die große Bühne alle paar Tage auf- und abgebaut, die Marionetten für jedes Stück neu kostümiert werden. Das Spielen auf der schmalen Brücke hoch über dem Bühnenraum erfordert nicht bloß höchste Konzentration, es ist auch körperliche Schwerarbeit. Wenn Frau Dombrowsky im traditionellen Nachspiel Kasper und seine Liebste Walzer tanzen lässt, dann hält sie ungefähr fünfzehn Kilo in der Schwebe. Nachher sitzt sie erschöpft auf einem Stuhl und erzählt, nach einer Tournee in Skandinavien habe sie große Schmerzen im rechten Unterarm gehabt, daß sie fürchte-

te, er sei gebrochen.

Beim Führen der knapp ein Meter großen Marionetten agieren die Dombrowskys wie eine einzige vierhändige Person. Oft wechselt mitten im Satz eine Figur von einem zum anderen Spieler. Nur den Kasper gibt der Prinzipal einer sächsischen Wanderbühne ungern aus der Hand. „Den Kasper spielt man nicht, man ist der Kasper“, erklärt Dombrowsky. Er ist die einzige Figur, die mit unverstellter Stimme gesprochen wird, das Markenzeichen jeder Bühne, und darf in keiner Vorstellung fehlen.

Dombrowskys Kasper ist eine schlichte Figur ohne überzeichnete Gesichtszüge, Narrenkappe und grelles Kostüm. Unter seinen hölzernen Kollegen bewegt er sich leicht wie ein lebendiges Wesen. Der Zuschauer fühlt die unsichtbaren seelischen Fäden zwischen Puppe und Spieler, ihr symbiotisches Verhältnis, das Geheimnis der Animation.

Dombrowsky spielt seinen Kasper seit 1957. damals passierte das größte denkbare Unglück für ein Puppentheater. Der Kasper wurde gestohlen! Der hundertjährige Kasperl des Großvaters mußte für ihn einspringen. Nach einigen Wochen tauchte die verschwundene Figur wieder auf, doch entzwischen hatte Dombrowsky bei einem bekannten Schnitzer einen neuen Kopf in Auftrag gegeben. Als er fertig war, kam ihm die Figur zu jung vor. Da der Kasper in allen möglichen Rollen auftreten muß, sollte er von unbestimmbarem Alter sein. Der Schnitzer fertigte umsonst einen neuen Kopf, der zum Erkennungszeichen von Dombrowskys Bühne wurde.

Den jüngeren Kasper hat sein Schwiegersohn vor einigen Jahren aus dem Fundus auferstehen lassen. Lange Zeit sah es so aus, als werde mit den Dombrowskys die Kressigsche Puppenspielerdynastie aussterben. Doch sie geht mit gleich drei Bühnen in die siebte Generation: Der Sohn und die beiden Töchter der Dombrowskys haben sich in den achtziger Jahren mit ihren Ehepartnern als wandernde Marionettenspieler selbstständig gemacht.

Bis zum Herbst will die Familie gemeinsam mit Sängern und einer kleinen Kapelle eine alte Bearbeitung von Webers „Freischütz“ einstudieren. „Sie sind im besten Sinne ein lebendiges Museum“, sagt Olaf Bernstengel vom Radebeuler Puppenspielmuseum, der das Projekt wissenschaftlich begleiten.

(...)

Und neue Inszenierungen, neue Stücke? Er (Anm.: Dombrowsky) schätze neuere moderne Formen des Puppenspiels, sagt Kurt Dombrowsky, aber dafür gebe es am Land kein Publikum. Sein Theater sei deshalb kein Museum: „Wir machen nicht auf Nostalgie. Wenn wir ein Museum wären, kämen die Leute einmal, und damit gut. Aber wo wir spielen, kommen die Leute in mehrere Vorstellungen. Das beweist doch, daß sie Marionettentheater sehen wollen.“⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Bienet, Michael; „Den Kasperl spielt man nicht, man ist der Kasperl“; in UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2004, S. 12-14.

2.5.2. Fernab der Einzelschicksale des Handpuppenspiels: Puppenspiel der Pädagogik und Kunst

Im künstlerischen Bereich entdeckten nach dem Ersten Weltkrieg die Künstler des Dadaismus, des italienischen Futurismus und des russischen Konstruktivismus das Medium des Puppentheaters für sich und erkannten darin eine weitere und für sie letztlich neue Möglichkeit um ihrer Kunst ein neues Betätigungsfeld zu geben, ebenso wie der Wiener Künstler Richard Teschner, der sich (- als Maler, Gebrauchsgraphiker, Bildhauer und Innenarchitekt -) mit dem Puppentheater auseinandersetzte.⁴⁰⁹

Er wagte sich über die Technik des „javanischen Stabpuppenspiels“ an das Medium ‘Puppentheater’ heran.⁴¹⁰ Noch heute existierende Figuren von Teschner⁴¹¹ und die seltenen Aufführungen lassen die Präzision und den technischen Aufwand erkennen, mit welcher Teschner an diese für ihn höchst künstlerische Tätigkeit heranging, wenn gleich diese nichts mit dem Puppentheater, bzw. dem „Kasperlspiel“ im herkömmlichen Sinne zu tun hatte. Vielmehr schuf er eine Traumwelt, eine Welt „von sagenhaften kleinen Wesen, die er durch den magischen Zirkel seiner Kunst beschwor“.⁴¹²

2.5.2.1. Exkurs: Das Figurenspiel Richard Teschners

Das Figurentheater Richard Teschners gehört zu den bemerkenswertesten Puppenbühnen überhaupt. Es wurde in seiner Vollkommenheit trotz mannigfacher Kopierversuche nie erreicht. Vor allem in der Spieltechnik und in der Beweglichkeit der Figuren war dies – allerdings erfolgreich – oftmals der Fall. Nicht umsonst wurde Teschner also der „Zauberer von Gersthof“⁴¹³ genannt und Oskar Pausch meint:

⁴⁰⁹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ - Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 47.

⁴¹⁰ Vgl. dazu: UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES (Hrsg.); Hervorragende Puppentheater aller Welt: Richard Teschner Figurentheater; Eigenverlag, Prag, 1931; Mayerhöfer Josef (Hrsg.); Richard Teschner (1879 - 1948) - Puppenspieler - secessionistischer Künstler; Biblos-Schriften (Band 54), Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1971; und: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel - Richard Teschner; Böhlau, Wien - Köln - Weimar, 1991.

⁴¹¹ Anm.: Der größte Teil der Teschner-Figuren ist im Wiener Theatermuseum in Wien I.

⁴¹² Haiman, Helen; Das Figurentheater von Richard Teschner; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung ‘Puppentheater’ des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923. 2. Jahrgang, Heft 7, S. 104.

⁴¹³ Vgl. dazu beispielsweise: Rössler, Arthur; Richard Teschner; Gerlach & Wiedling, Wien, 1947, S. 17.

*Richard Teschner war einer der größten Vertreter des Mikrokiesmischen Gesamtkunstwerkes, Universalist wie viele anderen Künstler, die aus Böhmen, Mähren und Schlesien nach Wien zogen, Gustav Mahler, Josef Hoffmann, Alfred Roller, Joseph Maria Olbrich etwa.*⁴¹⁴

Diese Phänomene Teschner genauer zu betrachten, sich auch seinem zeitlich um die Ersten Weltkrieg herum beginnendes Werk in den Welt des Figurentheaters, zweifellos einordenbar in die Welt des Kunstpuppentheaters, zu betrachten.

2.5.2.1.1. Biographie Richard Teschners

Richard Teschner wurde am 22. März 1879 in Karlsbad geboren und verbrachte den Großteil seiner Kindheit im böhmischen Leitmeritz, jener Stadt, in der auch Alfred Kubin geboren wurde.

In dieser Stadt besuchte er in den Jahre 1886 bis 1895 die Grundschule. Sein Studium an der Akademie der bildenden Künste absolvierte er von 1896 bis 1899 in Prag und in den Jahren 1900 und 1901 an der Kunstgewerbeschule in Wien. Künstlerisch geprägt wurde er aber durch seine Aufenthalte in der Stadt seiner Kindheit dem schon genannten Leitmeritz und dem künstlerischen Zentrum der Tschechei Prag, wo er (nach eigenen Aufzeichnungen) einen Puppenspieler auf der Karlsbrücke beim Marionettenspiel beobachtete und davon begeistert war, so dass ihn die Auseinandersetzung mit dem Puppentheater stets weiterhin begleitete.⁴¹⁵

Diese Begegnung Teschners mit dem (künstlerischen) Puppenspiel sollte für ihn nicht ohne Folgen bleiben.

War Richard Teschner als Kind gegenüber Puppenspielen, vor allem den in seiner Heimat vertretenen Drahtmarionettenspiel, dem Handpuppen- und Maskenspiel eher abgeneigt⁴¹⁶, so interessierte ihn nun, nach seinem Studium der künstlerische Gehalt dieser „Theaterform im Kleinen“. Im Jahr 1903 begann Teschner sich genauer mit der Technik des Marionettentheaters und dessen unterschiedlichsten Erscheinungsformen auseinanderzusetzen, später baute er seine ersten zwei Figuren – allerdings

⁴¹⁴ Pausch, Oskar; In einem alten Barockpalais; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 5.

⁴¹⁵ Teschner, Richard; Teschner über sich selbst; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 7.

⁴¹⁶ Teschner, Richard; Teschner über sich selbst; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 6-7.

noch als Marionetten am Draht⁴¹⁷ - aus dem Hofmannsthalstück „Tod und Tor“. 1909 übersiedelte er nach Wien, wo er als Mitarbeiter der Wiener Werkstätten zu arbeiten begann.⁴¹⁸

Letztlich betätigte er sich als gefragter Bühnenbildner und Bühnenausstatter und fertigte auch in dieser Zeit unzählige kunstvolle Buchgraphiken an und wirkte als (Innen-) Architekt und Maler. Eines seiner Werke zierte beispielsweise auch die „Aufbahrungshalle 3“ de Wiener Zentralfriedhofes. In seinen Werken fühlte sich Teschner stets dem Jugendstil verpflichtet, wobei er diesen aber phantasievoll erweiterte und sich in seinem Schaffen nicht nach vorgegebenen, einengenden Linien richten wollte.

Im Jahr 1911 heiratete Teschner in Wien Emma Bacher. Auf seiner Hochzeitsreise, die ihn nach Holland führte, sah er erstmals javanische Wajang (bzw. Wayang)-Figuren, von denen er je einen Satz aus Holz und einen Schattentheatersatz aus bemalten Leder erstand und mit nachhause brachte.⁴¹⁹ Was ihn bei diesen Figuren besonders begeisterte, war die Technik der Figuren, die trotz des Fehlens von Führungsfäden ein unglaubliches Bewegungspotential besaßen. Nach Wien zurückgekehrt, begann Teschner sehr rasch diese – auf ihn mystischen wirkenden - Figuren zu untersuchen und nach dem Vorbild der eben erworbenen Figuren ähnliche Figuren zu entwerfen und zu konstruieren.⁴²⁰

Er sah in diesen neu erworbenen Figuren eine wesentliche Bereicherung des heimischen Puppenspiels, welches solche Figuren nicht oder nur bedingt - beispielsweise durch das „Kölner Hänchentheater“ – kannte. Dieses 1802 von Johann Christoph Winter gegründete Theater entstand aus Krippenspielen, welche zur Adventzeit für Kinder aufgeführt wurden und hatte Anfangs nur wenig Erfolg. Schließlich folgten auch andere Aufführungen mit den Protagonisten Tünnes, Schäl, Hännschen und Bärbelchen. Die Figuren, von unten geführte Stabfiguren ähnelten in ihrem Aufbau am ehesten den von Teschner erworbenen fernöstlichen Figuren, zu welchen Richard Teschner schrieb:

⁴¹⁷ Behrendt Klaus; Metamorphosen des Wayang Golek; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 59.

⁴¹⁸ Vgl. dazu beispielsweise: Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung – Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986, S. 239ff.

⁴¹⁹ Behrendt Klaus; Metamorphosen des Wayang Golek; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 56.

⁴²⁰ Behrendt Klaus; Metamorphosen des Wayang Golek; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 56.

Es werde eine höchstmögliche Beweglichkeit angestrebt, aber immer mit dem Bedacht, eine Übermechanisierung zu vermeiden. Denn eine gute und künstlerische Marionette muß ein leicht spielbares Instrument sein, aber keine komplizierte Maschine, kein seelenloser Automat, sodaß sie der Puppenführer mit wenigen Handgriffen leicht lenken kann.⁴²¹

Schon ein Jahr nach dem Erwerb der Figuren baute Teschner in seiner Wohnung im 18. Bezirk, Messerschmidtgasse 48, seine erste Bühne, den heute noch existierenden „Goldenen Schrein“.

Für diesen Bühnekasten schuf er Figuren aus der indonesischen Mythologie für die javanische Legende „Kosumos Opfertod“.⁴²²

Seine ersten Vorstellungen gab Richard Teschner vor Künstlerkollegen, wie Klimt, Moser, Hofmann, ect. In weiterer Folge erarbeitete er verschiedene Stücke aus der Welt der Mythologie und der Sagenwelt. 1917/18 arbeitete er an dem - zuerst für Max Reinhardt geplanten - „Weihnachtsspiel“. 1919 spielte Richard Teschner seine ersten öffentlichen Vorstellungen anlässlich der Sonderausstellungen im „Museum für Kunst und Industrie“⁴²³.

Zu seiner Sammlung von javanischen Figuren bekam Teschner Figuren aus Birma geschenkt, deren Technik er ebenso zu studieren begann.⁴²⁴

1925 - im Jahr seiner ersten Vorstellung in Gersthof - erhielt Teschner den Kunstpreis der Stadt Wien, 1927 den Professorentitel verliehen. In den Jahren 1929/30 arbeitete der Künstler an zwei Trickfilmen über seine Figurenspiele. In den zwei darauf folgenden Jahren hörte Teschner schließlich auf seine erste Bühne, den „Goldenen Schrein“, zu bespielen und entwarf als zweite Bühne den „Figurenspiegel“, eine Hohlspiegelkonstruktion, die in einer Wand eingebaut war und von einem zweiten, kleineren Raum bespielt werden konnte. Diese Spezialkonstruktion ermöglichte Teschner sein phantasievolleres Spiel mit den verschiedensten Lichteffekten zu unterstützen. Durch diese künstlerische durchkomponierte Technik steig Teschners Bekanntheit

⁴²¹ Teschner, Richard; Teschner über sich selbst; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 8.

⁴²² Hadamowsky, Franz; Leben und Wirken; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 14-15.

⁴²³ Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 6.

⁴²⁴ Hadamowsky, Franz; Leben und Wirken; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 19.

*(...) nicht nur in Europa, sondern auch im asiatischen Osten, wie im amerikanischen Westen (...)*⁴²⁵

Richard Teschner bespielte den Figurenspiegel bis zu seinem Tod. 1934 fand Richard Teschners Gastspielreise nach London statt, welche ein sehr großer Erfolg wurde. Im Jahr 1940 verkaufte Teschner schließlich seine erste Bühne den „Goldenen Schrein“ an die Nationalbibliothek.⁴²⁶

Richard Teschner starb am 4. 7. 1948. Sein Grab befindet sich am Wiener Zentralfriedhof. Die Spiele wurden - von den Assistentinnen des Puppenspielers - weitergeführt.

Am 25. Juni 1953 verstarb die Witwe Richard Teschners und der Nachlass des Künstlers kam an die „Theatersammlung der österreichischen Nationalbibliothek“. Mit einem Beschluss des Wiener Gemeinderates vom 17. Oktober 1956 wurde nach dem Künstler ein, bis dahin „Karl-Beck-Gasse“ genannter Straßenzug (im 18. Bezirk) in „Teschnergasse“ umbenannt.

Neben Ausstellungen über Teschners Schaffen konnte auch der Figurenspiegel erneut weiter bespielt werden, nachdem sich die Assistentinnen Richard Teschners nochmals dazu bereit erklärten. Diese Spiele im Figurenspiegel konnten jedoch nun bis ins Jahr 1968 durchgeführt werden, danach wurde der Figurenspiegel lange Zeit nicht mehr bespielt, dafür entstand in diesem und im darauf folgendem Jahr ein Teschner Gedächtnisfilm

*Für die Herstellung stellten sich dankenswerter Weise außer den drei Assistentinnen Teschners auch Kammerchauspieler Richard Eybner zur Verfügung, ferner der Fachmann auf dem Gebiet des Puppenspiels, Herr Ludwig Krafft aus München (...). In der Gestaltung des Films selbst waren Prof. Regler und sein Regisseur Wulf Flemming völlig frei.*⁴²⁷

Obwohl man sich genauestens an Richard Teschners Vorgaben und Aufzeichnungen hielt, konnte der Film nicht an die Leistung und die Qualität der Originalaufführungen herankommen, sodass der Nachlass Teschners zunächst nur mehr museal aufbe-

⁴²⁵ Rössler, Arthur; Richard Teschner; Gerlach & Wiedling, Wien, 1947, S. 27.

⁴²⁶ Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 6-7.

⁴²⁷ Mayerhofer, Josef; Der Nachlass Richard Teschners; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel - Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 51.

wahrt wurde.

Die Tradition des Täschner-Spieles wurde erst wieder in der jüngeren Gegenwart vom Teschner-Experten Klaus Behrendt aufgenommen⁴²⁸, nachdem der Teschner-nachlaß (Figuren, Theater, Skulpturen und Graphiken) von der Nationalbibliothek in das Theatermuseum (Lobkowitzplatz, Wien 1) verlegt und würdig aufgebaut wurde.

In der Wiener - Teschner - Sammlung befindet sich der Großteil der von Teschner geschaffenen Figuren und Graphiken. Daneben besitzen noch das Puppentheatermuseum der Stadt München und andere kleinere Museen einige Exponate.⁴²⁹

2.5.2.1.2. Die Technik des Figurenspieles Teschners

Die Figurenbühnen Richard Teschners sind sicherlich mit keinen anderen existenten Puppenbühnen vergleichbar und verdienen deshalb an dieser Stelle besondere Beachtung.

Am ehesten weist noch der „Goldenen Schrein“ Parallelen zu „üblichen“ Bühnen auf. Der „Figurenspiegel“ ist aber, sowohl von der Grundidee, als auch von der Technik her absolut einmalig in seiner Art.

Aus seinem Selbstbewusstsein erlesener Kunstmäßigkeit für Feinschmecker hat er immer betont, mit theatralisch üblichen Darbietungen der Menschenbühnen im Guckkastensinn oder Puppenspiel nichts gemein haben zu wollen. Prof. Teschner wählte deshalb auch für seine Darbietungen die unterschiedlichsten Bezeichnung wie den zuvor genannten „Figurenspiegel“, in allerletzter Zeit seines Wirkens mit dem Untertitel „Künstlervarionettenspiele“. Zutreffender war allerdings seine bis dahin gewählte Nebenbezeichnung „Figurenpantomime“.

Im Folgenden soll das Spiel Teschners in beiden von ihm gebauten und verwendeten Bühnen kurz beschrieben werden. Auf die von Teschner gebaute dritte Bühne, eine für die Figurenfilme extra angefertigte Kopie des „Figurenspiegel“, wird nicht eingegangen, da diese sich nur durch (filmbedingte) technische Änderungen von ersten

⁴²⁸ Anm.: K. Behrendt baute auch spielfähige Figuren in der Art Teschners. Diese befinden sich nun im Puppentheatermuseum Rappoltenkirchen/ NÖ.

⁴²⁹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhle, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 7.

„Figurenspiegel“ Teschners unterscheidet.

2.5.2.1.3. Die erste Bühne: Der „Goldene Schrein“

Teschner baute schon ein Jahr, nachdem er die ersten javanesischen Figuren erworben hatte an seiner ersten Bühne, dem „Goldenen Schrein“.

Dieser im Jahr 1912 gebaute, 72 Zentimeter hohe und 109 Zentimeter lange Schrein erfuhr im Laufe der Zeit verschiedene optische und technische Änderungen. So wurden 1913 zwei goldene Türen für den Bühnenausschnitt geschaffen, die bei den sechs erhalten gebliebenen Detailskizzen Teschners noch nicht aufscheinen.⁴³⁰

Die aus Holz gefertigte und vergoldete Bühne ist fix mit einem schwarz verkleideten Unterbau verbunden, der die Verkabelung für den Beleuchtungsapparat der Bühne aufnimmt und Vorrichtungen zum Ablegen von Figuren und Requisiten besitzt. Von der Spieltechnik war der „Goldene Schrein“ einfach aufgebaut, vergleichbar mit dem Aufbau einer Handpuppenbühne. Er besaß eben neben jenen Ablagevorrichtungen auch Haltevorrichtungen, in die der Puppenspieler die Figur in jeder Stellung montieren konnte. Da der Spieler im Stehen spielte und durch ein Tuch (ungesehen vom Publikum) das Spiel beobachten konnte, konnten sofort die kleinsten Spielfehler korrigiert werden.⁴³¹

Die gesamte Bühne ist inklusive der gesamten Beleuchtungsvorrichtung transportabel und wurde von Teschner für Gastspiele eingesetzt.

Die Liebe zur Perfektion zeigt sich in der Verwendung eines hauchdünnen, fast zu Gänze transparenten Stoffes, der die zu sehenden Bilder „weichzeichnet“ und somit Führungs- und Haltestäbe der Figuren und Requisiten noch mehr für das menschliche Auge „verschwinden“ lässt. Dieser Stoff wurde über den ganzen Bühnenausschnitt gespannt und ermöglichte somit diesen außergewöhnlichen Effekt.⁴³²

⁴³⁰ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstbühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 8-9.

⁴³¹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstbühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 9.

⁴³² Anm.: Als eine der wenigen Bühnen, welche ebenfalls mit diesen Stilmittel des Puppenspiels zählt, ist die Wiener Urania Puppenbühne zu nennen, auf die später noch eingegangen

Richard Teschner bespielte den „Goldenen Schrein“ in erster Linie bis zur Verwendung der neuen Bühne, des „Figurenspiegels“.

2.5.2.1.4 Die zweite Bühne: Der „Figurenspiegel“

Der Figurenrahmen des „Figurenspiegels“ wurde von Richard Teschner, als Weiterentwicklung des „Goldenen Schreines“ konstruiert und löste diesen schließlich ab. Die Entwicklung des Figurenspiegels - mit dem Teschner schließlich auch Gastspiele im Ausland, beispielsweise 1934 in London, bestritt⁴³³ - lag Teschner besonders am Herzen, konnte er sich doch letztlich durch diese Puppenbühnenkonstruktion gegenüber allen anderen Puppenbühnen absetzen, die nach wie vor sowohl als Kindertheater oder gar einfaches „Kasperltheater“ dargestellt wurde, was Teschner für seine Kunst nicht gelten lassen wollte:

*Teschners Figurenbühne hat nämlich mit den Puppentheatern fahrender Laute, der Dulken und des Wurstelpraters, nichts gemein; sie ist kein verkleinerter Theater-„Ersatz“ zur Ergötzung naiver Landkinder, kleinstädtischer Lehrbuben und Dienstmädchen, sondern eine durchaus ernst gemeinte und ernst zu nehmende Angelegenheit von hochkünstlerischer Bedeutung für erwachsene Kulturmenschen.*⁴³⁴

Der Bühne des Figurenspiegels mit der einmaligen konkaven Hohlglaskonstruktion hat einen Durchmesser von einhundertzehn Zentimeter und ist eine von Teschner in Auftrag gegebene Spezialanfertigung.

Das Glas ist von einem Goldrahmen umgeben, der in eine schwarze (Holz-)Wand eingepasst ist, auf welcher sich golden geschnitzte (d.h. erhabene) Tierkreiszeichen befinden. Ein dunkler Vorhang kann vor den runden Bühnenausschnitt gezogen werden, als Verweis auf die Mystik und Mythologie in der nach Teschners Ansicht nach das Spiel stattzufinden hätte.⁴³⁵

Ein dunkler Vorhang kann vor den runden Bühnenausschnitt gezogen werden. Richard Teschner hat für die Konstruktion und Ausstattung des Figurenspiegels mehre-

werden wird.

⁴³³ Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau-Köln-Weimar, 1991, S. 92.

⁴³⁴ Rössler, Arthur; Richard Teschner; Gerlach & Wiedling, Wien, 1947, S. 27.

⁴³⁵ Vgl. dazu: Behrendt Klaus; Metamorphosen des Wayang Golek; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 59-61.

re (Bleistift-)Skizzen und Pläne angefertigt, von denen 66 erhalten geblieben sind.⁴³⁶

War der technische Aufwand im „Goldenen Schrein“ noch relativ gering, so experimentierte Teschner beim „Figurenspiegel“ mit den unterschiedlichsten Beleuchtungsmitteln. Vor allem seine Farblichtprojektionen, welche er durch die Ergebnisse von Reaktionen der unterschiedlichsten chemischen Stoffe erzielte - beispielsweise auf der Bühne wachsende (projektierte) Kristalle - , erlangten Berühmtheit. Diese Effekte mittels eines Projektionsapparates, konnten nach dem Tode Richard Teschners nicht mehr erzeugt werden, da Teschner darüber keine Aufzeichnungen führte und das „Geheimnis“ der Beleuchtung seiner Bühne mit ins Grab nahm. Aber auch der restliche (noch heute funktionierende) Bühnenapparat war und ist beachtlich.

Er besteht aus hundertdreiundvierzig Glühlampen, welche mit achtundzwanzig Schaltern geschaltet werden können. Fünfzehn eingebaute Regelwiderstände können das Licht in unterschiedliche Lichtstimmungen dämmern. Ebenso standen drei Standstrahler und vier Scheinwerfer zur Verfügung, die von zwei Scheinwerfern auf Stativen und zwei fahrbaren Lampenstativen ergänzt werden konnten, ein bis dahin noch nicht gekannter Aufwand im Figurentheater.⁴³⁷

Für das praktische Spiel war der „Figurenspiegel“ mit den unterschiedlichsten Lauf- und Montagebrettern ausgestattet, auf welchen Dekorationen, Versatzstücke, Requisiten und Figuren befestigt werden konnten. Ebenso war ein Aufbewahrungsrahmen für nicht bespielte Dekorationen hinter der Bühne vorgesehen.

2.5.2.1.5 Die Bühnendekorationen der Teschner Bühnen

Teschner legte bei Figuren, aber auch bei den Bühnenbildern, bemalten Prospekten und Versatzstücken großen Wert auf Details, wie er sich schon bei seiner Hochzeitsreise bei den Figuren aus Java kennen gelernt hatte.⁴³⁸ An den folgenden Werkbeispielen sei dies kurz erläutert.

Genügen Teschner bei einigen seiner Stücke projizierte und sich verändernde Farb-

⁴³⁶ Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 9.

⁴³⁷ Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 10.

⁴³⁸ Vgl. dazu: Behrendt Klaus; Metamorphosen des Wayang Golek; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 59.

muster, so schuf er 1938 für seine Produktion „Künstlerlegende“ vier verschiedene Bühnendekorationen.

Im ersten Akt stellt die Bühne einen Platz Venedigs dar, der nach hinten hin gehend auf einen Fluchtpunkt zielt. Der Vordergrund des Platzes ist mit Pflastersteinen ausgelegt, die Häuserfassaden kleine Kopien der großen Vorbilder in Venedig. Der Himmel ist mit projizierten (?) Wolken bedeckt. Teschner versteht es bei diesem Bühnenbild die Atmosphäre Venedigs, die alten Paläste, Kirchen und Plätze, durch wenige, angeschnittene dargestellte Bauten zu vermitteln.⁴³⁹

Da dieses Stück noch ursprünglich für den „Goldenen Schrein“ angefertigt wurde, scheint es, dass Teschner das Bild durch den Platz im Vordergrund erweiterte, ebenso wie die Stufenandeutungen im Bühnenbild des zweiten Aktes, welches die Künstlerstube darstellt. Auch hier besticht die absolute Liebe zum Detail, sowohl bei den Bühnenbildern, als auch bei den Versatzstücken, beispielsweise beim sechsflammi-gen Luster. Das hohe, glasbesetzte Fenster im Hintergrund nützt Teschner um den Raum höher wirken zu lassen, mit der Treppe im rechten Hintergrund vermittelt er geschickt die (nicht vorhandene) Länge des dargestellten Raumes. Diese Tiefe erreicht Teschner beim dritten und vierten Akt durch geschicktes Malen des Himmels und der Pflanzen. Gerade die „Künstlerlegende“ zeigt welch Bühnenbildgenie Teschner war und dass es in keinsten Weise verwunderlich ist, dass er für seine Bühnenbilder ebenso bekannt war, wie für seine restlichen Graphiken oder sein Figurenspiel.⁴⁴⁰

Auch im 1932 gearbeiteten Werk „Die Orchidee“ legt Richard Teschner großen Wert auf die detailgetreue Ausstattung des Bühnenbildes. Dreidimensionalität gewinnt es auch hier wiederum durch ein geschicktes Setzen einzelner Bühnenelemente, die mit gemalter Scheinarchitektur die Tiefe des Raumes vorgeben und bei „Schach“ im Jahr 1947 verzichtet er auf die Tiefenwirkung mittels einer gemalten Architektur des Bühnenbildes. Er erreicht diese aber dennoch durch das Auftreten verschieden großer Figuren, die nach hinten immer kleiner werden, was eine weitere Neuigkeit auf einer Puppentheaterbühne darstellte.

Das Bühnenbild stellt lediglich die ins Mondlicht getauchte Mauer eines Schlosses

⁴³⁹ Vgl. dazu: Rössler, Arthur; Richard Teschner; Gerlach & Wiedling, Wien, 1947, S. 85.

⁴⁴⁰ Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 10-11.

oder einer Burg dar, vor der die „Schach“ - Schlacht stattfindet. Wolken bilden den oberen Bühnenrand, stilisiertes Strauchwerk den unteren Rand. Bei diesem Stück fällt besonders schön auf, dass bei den Bühnedekorationen jeder Bereich der Bühne voll ausgenützt oder gestaltet war, was man auch sehr gut bei der „Lebensuhr“ erkennen kann, welche als Wunderwerk mit Mond- und Sternzeichen, Minuten und Stundenzeigern, leicht versetzt im Rund des Figurenspiegels liegt und diesen zu zwei Drittel ausfüllt, während das restliche Drittel dazu dient, durch das Versetzen des Bühnenbildes, eine Tiefe zu erzeugen.

In dieser Dekoration gelang es Teschner – letztlich durch recht verendetes Licht und Projektionen⁴⁴¹ - seinem philosophischen Ansatz gerecht zu werden und diesen in sein Schaffen verstärkt einzubauen:

Egal nach welcher Zeitrechnung, mit welchen Meßgeräten wir leben und messen, für alle Lebewesen läuft eines Tages die Zeit ab.

Das Spiel auf der Bühne im „Figurenspiegel“, als Spiegel für das Menschheits-schicksal, eine Meisterleistung des „Zauberers von Gerstorf“, der damit eine neue künstlerische Dimension in das Figurentheater gebracht hatte.⁴⁴²

2.5.2.1.6. Die Figuren Richard Teschners

Die Figuren Richard Teschners sind großteils so gebaut wie die schon genannten traditionellen javanesischen Stabfiguren.

Teschner verfeinerte deren Mechanismus aber und entwickelte ein - mit anderen Stabfiguren - fast unvergleichbares Führungssystem. Dennoch kann man den starken Einfluss der javanesischen Bauweise erkennen. Teschner ließ für sein Spiel Rohformen der Figuren, d.h. vor allem die ausgehöhlten Rumpfe von einem Drechsler anfertigen und baute die Figuren weiter.

Die Figuren Teschners sind nur mit wenigen weiteren Stabpuppen zu vergleichen. Am ehesten findet man sicherlich Parallelen zwischen den Figuren Richard Teschners und den winzigen Figuren Gustav Dubelowski-Gellhorns, den Puppen Leo Uttenrodts und Hansjürgen Fettig oder den rheinischen Stockpuppen.⁴⁴³

⁴⁴¹ Teschner, Richard; Teschner über sich selbst; in: Weißenböck, Jarmila; Der Figurenspiegel – Richard Teschner; Böhlau – Köln – Weimar, 1991, S. 9.

⁴⁴² Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 11.

⁴⁴³ Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S.

Der oben erwähnte Oberösterreicher Gustav Dubelowski-Gellhorn baute von unten geführte Figuren geringer Größe, mit welchen er aber nicht einmal in der Puppenspielerfachwelt wirklich ernst genommen wurde.

Nur wenige erkannten die genialen mechanischen Figürchen, mit denen er es verstand Werke der Weltliteratur und Persiflagen zu spielen. Der Mechanismus seiner Figuren ist von der Grundkonstruktion sicherlich mit den Figuren Teschners zu vergleichen, wenngleich die Figuren eben wesentlich kleiner waren und so nur für eine kleinste Zahl von Zuschauern gespielt werden konnte.⁴⁴⁴

In der Größe der Teschnerfiguren waren sicherlich die Konstruktionen der rheinischen Stockpuppen ähnlich. Unterschiedlich war aber der Mechanismus, der bei den Teschnerfiguren wesentlich raffinierter war, was natürlich eine Menge an Probenarbeit erforderte, während die „Rheinische Stockpuppe“ auch für von Schülern selbst gespielte Aufführungen eingesetzt wurde. Dieses von unten geführte Spiel ist unterschiedlich zu der Spielpraxis Teschners, der von der Position halb - schräg hinter den Figuren diese betätigte.

Ein weiterer Unterschied sind die nur durch Schwingen und Schaukeln ermöglichten Beinbewegungen, welche Teschner hingegen mittels eines Schnurzuges bewegen konnte.

Den Figuren Richard Teschners kamen sicherlich Leo Uttenrodts Figuren technisch gesehen am nächsten, der vor der Konstruktion von Figuren, die er zum Teil mit Hansjürgen Fettig ausführte, die verschiedensten Mechanismen der unterschiedlichsten Stock- und Handpuppentypen studierte und deren Vor- und Nachteile kennen lernte. Die Konstruktionen der beiden letztgenannten Puppenbauern können fast als Weiterentwicklung der Teschnerpuppen bezeichnet werden, da sie auf die Spielerbedürfnisse (z.B. bei der Form der Führungsvorrichtung) bei ihren Konstruktionen mehr eingingen als Teschner. Dennoch wurde der hohe künstlerische Level, das grazile Spiel der Teschnerfiguren nicht mehr erreicht.

Lediglich der Teschner-Experte Klaus Behrendt erreichte mit seinen Figuren ähnliche Ergebnisse im Spiel. Mit der ehemaligen Figurenbühne des „Theaters der Jugend“ spielte er verschiedene Stücke, wobei er sich mit seinen Inszenierungen stark an

11.

⁴⁴⁴ Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppenspiel 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne, Eigenverlag, Wien, 2000, S. 11.

jenen Richard Teschners orientierte.

Heute restauriert und erhält Behrendt im Theatermuseum den Nachlass Teschners und spielt gelegentlich mit den Originalfiguren mehrere Stücke im Teschnerraum des Theatermuseums in Wien.

2.5.3. Kasperl, Jugendbewegungen und Pädagogen

Nicht nur die Künstler, wie beispielsweise der zuvor genannte Richard Teschner oder Paul Brann, Gründer und Leiter des „Marionettentheaters Münchner Künstler - welche letztlich wie aufgezeigt wurde, versucht das Figurentheater als „gleichwertiges Theater“ zu etablieren - entdeckten das Medium des Puppentheaters neu.

Ebenso entdeckten nach dem Ersten Weltkrieg auch die Pädagogen den Wert des Figurenspieles.

*Unter dem Einfluß kulturkritischer und kulturpessimistischer Strömungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der im Ersten Weltkrieg erlittenen Niederlage, entfaltete sich in Deutschland rasch eine regelrechte Kasperltheater-Bewegung. Waren es vor dem Ersten Weltkrieg vor allem reformpädagogische und lebensreformerische Strömungen, die den Kasperl als Erzieher in ihre Dienste nahmen (...)*⁴⁴⁵

Hand in Hand mit dem pädagogischen Einsatz des Figurentheaters, entdeckten auch die Ideologen verschiedenster Weltanschauungen und politischen Richtungen das (Hand-) Puppenspiel für ihre Zwecke, waren doch Puppentheaterveranstaltungen – trotz starker Einbrüche bei den Zuschauerzahlen bei Erwachsenenvorstellungen und der Verlagerung der Vorstellungen von der Straße in feste Säle, vor allem bei Kindern – durchwegs gut besucht, wie zum Beispiel die Statistik der „Leipziger Puppenspiele“ für den Winter 1921/22 beweist, die das „Meißner Marionettentheater Albert Wünsch“ verpflichtet hatten. Gespielt wurden alleine von dieser Bühne beispielsweise in einer Spielzeit an einem Ort 267 Vorstellungen, die insgesamt von 29 349 Personen besucht waren.⁴⁴⁶

⁴⁴⁵ Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip – Wandel und Kontinuität vorkultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauff, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 50.

⁴⁴⁶ Vgl. dazu: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der

In den Figurentheatervorstellungen wollte man sich nun v.a. dem Kind widmen und so wirbt schon im Jahr 1916 Emmy Freundlich, Funktionärin der 1908 durch den Sozialdemokraten Anton Afitsch gegründeten „Arbeiterverein Kinderfreunde“ für das traditionelle Puppenspiel.

*Warum sollte aus dem Puppenspiel nicht wieder ein Reich entstehen, in dem Lebensvolle und träumende Kinder neue Lebenswerte gewinnen?*⁴⁴⁷

In Mitteleuropa entdeckten vor allem die Jugendbewegungen Österreichs und Deutschlands das Figurentheater für ihre Zwecke und stellt somit im deutschen Sprachraum eine

*(...) puppenspielgeschichtliche relevante Strömung der zwanziger Jahre (...)*⁴⁴⁸

dar, wie Gerd Bohlmeier feststellt.

Die sich als „Erneuerungsbewegung“ verstehende Jugendbewegung, allen voran die „Wandervögel“ brachte letztlich, neben der Revitalisierung des Volksliedes und Tanzes auch eine Wiederbelebung des Handpuppenspiels mit sich.

*Tatsächlich waren es die jugendbewegten „Wandervögel“, die den Kasper als Lustige vollends domestizieren und instrumentalisieren sollten.*⁴⁴⁹

Denn sie empfanden:

*Kasper erlebte das gleiche Schicksal wie das Volkslied und das Märchen. Auch ihm drohte, in der Nüchternheit und Öde des 19. Jahrhunderts unterzugehen, für immer zu verschwinden.*⁴⁵⁰

Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923, 1. Jahrgang, Heft 1, S. 15.

⁴⁴⁷ Suhr, Ernst Friedrich, Weinkauf, Regina; Revolte im Kasperlhaus – Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung; Fulda, Köln, 1983, S. 85.

⁴⁴⁸ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 13.

⁴⁴⁹ Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip – Wandel und Kontinuität vorkultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauf, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 52.

⁴⁵⁰ Scheuermann, Erichen gewesen, wenn sie nicht ; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 7.

Und Bohlmeier bemerkt, dass der Kampf der Jugendbewegungen gegen die „Verrohung der Volksseele“ letztlich auch durch das Handpuppenspiel geführt wurde und zitiert hierfür, Bezug nehmend auf die Situation in Deutschland aus Melchior Schedlers Werk:

Als heilsame Fetische gegen die Entfremdung ihrer zeitgenössischen Gesellschaft erwählten sich die Jugendbewegungen vor allem Relikte bäuerlichen und vorindustriellen Brauchtums und Formen der Kunstausübung, die durch die modernen technischen Medien überholt waren.

Sie aus ihrem Milieu und aus ihrem Funktionszusammenhang entfernend, nahmen sie ihre spezifischen Konturen und glätteten und schmirgelten sie zu synthetisch musischen Allerweltproduktionen ab. Das gilt vor allem für das Puppenspiel und Kasperl. Beide wurden aus dem Humus der Unterklasse herausgebuddelt und ins deutschnationale, lebensreformerische und bildungsbeflissene Kleinbürgertum des Wilhelminismus und der Weimarer Republik verpflanzt.⁴⁵¹

Vor allem die „Wandervögel“ erkannten nach der Aufspaltung der Jugendbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1918 den praktischen Nutzen (vor allem) des Handpuppenspiels und zwar nicht nur für den künstlerischen Einsatz, sondern für die ganze Volkstumsarbeit, wie Richard Schimmrich 1937 feststellte:

Das Puppenspiel war für den Wandervogel ein wesentlicher Teil der Volkstumsarbeit.⁴⁵²

So wurde schließlich auch der Einsatz des Puppenspiels zu erzieherischen Zwecken erkannt. In der Zeitschrift der „Kunstwart“ wurde festgestellt, dass:

Das Kasperltheater könnte die schlummernden schöpferischen Kräfte des heutigen Zivilisationsmenschen wieder zum Leben erwecken. Heute ist er von seinem Berufsleben abgesehen, ganz einseitiger Konsument.

Er verbraucht im Jahr einen Berg Zeitungen, einen Hügel Zeitschriften, einige Dutzend Opern und Dramen und mehreren Kilometer Film. Dabei ist er nicht im Stande einen geraden Strich zu zeichnen oder einen Vierzeiler im Kopf zu behalten. Ein gesunder Dillitismus, wie ihn unsere Eltern noch übten, eine Selbstbestätigung, die ohne Ansprüche nach außen aufträte, würde unser mit Eindrücken übersättigtes Geschlecht zufriedener und glücklicher machen.

Dazu könnte der auferstandene Kasperl mithelfen.⁴⁵³

⁴⁵¹ Schedler, Melchior; Schlachtet die blauen Elefanten; Weinheim, 1973; zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 13.

⁴⁵² Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 11.

⁴⁵³ Der Kunstwart; 33. Jg. (März), 1920, S. 213; zit. nach: Polenz, Benno von; Spielt Hand-

Und auch schon vor dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1913 sprach der „Kunstwart“ von der Möglichkeit den Kasperl erzieherisch einzusetzen, um schließlich nach dem Krieg 1920 festzustellen:

*Das Kasperletheater könnte die schlummernden schöpferischen Kräfte des heutigen Zivilisationsmenschen wieder zum Leben zu erwecken. (...)*⁴⁵⁴

Und die Vertreter des dem „Kunstwart“ nahe stehenden Dürerbundes meint gar, dass der Kasperl der

(...) Erlöser von Zivilisationsschäden, Kino und undeutschen Geist (...)

angesehen werden könnte. So forderte man schließlich, dass es um der „deutschen Kultur wegen“ größter, selbstloser Anstrengung bedarf um diese Kultur zu retten:

*Man ahnte, man begriff, daß es in dieser Zeit, in der die deutsche Kultur zusammenzubrechen drohte, dringend nötig sei, eine Sache um ihrer selbst willen zu tun.*⁴⁵⁵

Aber nicht nur Gruppierungen wie der Dürrbund oder die „Wandervögel“, sondern vor allem auch sozialdemokratische und kommunistische Vereinigungen erkannten in der Zwischenkriegszeit den enormen Vorteil der einfachen „Kasperlfiguren“ und des Mediums des Kasperltheaters generell. Als Zeichen der „neu anbrechenden Zeit“ sollte nun auch dieses Medium dienen. Darum ist es nichtverwunderlich, dass in den Stücken jener Zeit dies immer wieder in den Stücken betont wird. So singt beispielsweise in Anton Tesareks Stück „Kasperl sucht den Weihnachtsmann“⁴⁵⁶ Kasperl:

*Kasperl: Wir wandern und singen im Abendrot,
Wir wandern hinaus in die Weiten,
Wir singen, die alten Zeiten sind tot,
Es leben die neuen Zeiten. (...)*⁴⁵⁷

puppentheater, S. 2; zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 14.

⁴⁵⁴ Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 98.

⁴⁵⁵ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 11.

⁴⁵⁶ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J.

⁴⁵⁷ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 9

Letztlich waren das Kasperltheater aber nicht nur Zeichen „der neuen Zeit“, viel mehr war es für den praktischen Einsatz nahezu ideal. Diese leicht handhabbaren Figuren konnten einerseits durchwegs künstlerisch wertvoll sein, andererseits kosteten sie nicht viel und waren überall - in Betriebskantinen, Hinterhöfen, Gasthöfen und Ferienlagern – einsetzbar. Im Dortmunder Generalanzeiger hierzu:

*(...) Wir sind der Überzeugung, daß es kaum eine andere Kunstform gibt, die wie das proletarische Kasperltheater für die Zwecke einer künstlerischen Massenagitation und für die Schulung der Arbeiterjugend geeigneter ist. Unser Grundsatz lautet: höchste, stärkste Ausdruckskraft bei kleinsten und billigsten szenischen Mitteln!*⁴⁵⁸

Letztlich konnte man in ein 'lustiges Spiel' – verbunden mit gleichzeitiger Flexibilität die dem (Hand-)Puppenspiel ja stets zueigen blieb - eingepackt Propaganda - oftmals nach sowjetischen Vorbild betreiben.

*Neben der Malerei, der Karikatur der Arbeiterphotographie und des Agitprop-Theaters*⁴⁵⁹ *gewann das „rote“ Puppentheater im politischen Kampf immer mehr an Bedeutung.*⁴⁶⁰

Aber nicht nur in Deutschland, sondern durchwegs auch in anderen Ländern Europas, wie in Österreich – um mit den genannten Beispielen im deutsch-österreichischen Raum zu bleiben – fanden sich „oppositionelle und linksgerichtete Künstler“⁴⁶¹ wie Ernst Toller, Walter Mehring, Berta Lask und Felix Gasbarra fanden sich unter den Befürwortern des Figurentheaters für Propagandazwecke.

Schon 1916 regte das spätere „Kinderfreunde“- Gründungsmitglied Emmy Freundlich an, das Kasperltheater in der sozialistischen Kinderarbeit einzusetzen, jedoch ohne

⁴⁵⁸ Dortmunder Generalanzeiger; 2.5.1931; zit. nach: Mäser, Rolf; Das proletarische Puppenspiel in der Weimarer Republik 1919-1933; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung Dresden 1968/69, S. 95ff.

⁴⁵⁹ Agit-Prop oder Agitprop: Eine Wortschöpfung aus Agitation (handeln, aktiv sein) und Propaganda (für seine politischen Ideale und Ideen werden); zit. nach: Minuth, Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 119.

⁴⁶⁰ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S.16.

⁴⁶¹ Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 22.

wirklich politische Inhalte zu spielen. Ihr Vorschlag fand kaum bemerkenswerte Resonanz.⁴⁶²

Erst sechs Jahre später, 1922, wurde in der sozialistischen Zeitschrift „Rote Fahne“ im Artikel über das „Marionettentheater“, von der unter dem Kürzel G.G.L. schreibenden 1882 geborenen Arzttochter und späteren Feuilletonredakteurin der „Roten Fahne“, Gertraud Alexander (verheiratete Gaudin), die These vertreten, dass die

*(...) Möglichkeiten des Marionettentheaters (G. Alexander erwähnt in ihrem Artikel besonders die Möglichkeit der Parodie und dem Gegensatz der Puppe zur menschlichen Wirklichkeit mit ihren Gesetzen und Möglichkeiten) politisch ausgenützt werden könnten. Es könnte hier ein politisches Ausdrucksmittel wieder aufleben, das ohne große Kosten zu handhaben wäre und das sehr stark und drastisch wirken könnte, gerade im Rahmen der Partei, die gerade im Gegensatz zu den Bürgerlichen noch was zu sagen hat.*⁴⁶³

Nun wurde letztlich diese Idee auch in der Partei diese Idee begeistert aufgegriffen, wenn man auch eine andere – einfachere - Figurenart als die (Faden-)Marionette vorgeschlagen wurde: die Handpuppe, wie sie schon von Freundlich zuvor vorgeschlagen wurde.

Diese Überlegung zur Handpuppe zu greifen war, wie schon zuvor kurz angedeutet - leicht begründbar: Zum einen waren Handpuppen leichter, d.h. auch von Laien durchwegs mit einiger Übung zu spielen, ebenso sowohl im Transport, als auch im Bühnenaufbau leichter zu bewerkstelligen und zum anderen waren sie in der Beschaffung und Instandhaltung wesentlich günstiger als Marionetten.⁴⁶⁴

Jörg Mader schreibt, nur neunzehn Tage nach dem Erscheinen des erstens Artikels „Marionettentheater“, am 30.4.1922, unter seinem Pseudonym Kaspar Hauser, in der gleichen Zeitschrift „Rote Fahne“ als Resonanz:

(...) Was G.G.L.⁴⁶⁵ wünscht ist nun da: wenn es auch statt großer, teurer Marionettenpuppen nur „Kasperlefiguren“ sind. Durch größere Billigkeit eignet sich das K.Th. ja weit mehr als das M.Th. zum Proletkult! Und was sich aus dem Urkasperle politische machen läßt? Kasper ist der Naturbursche, der Proleta-

⁴⁶² Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 23.

⁴⁶³ Gertrud, Alexander (G.G.L.); Marionettentheater; in: Rote Fahne, Nr.172, 11. 4. 1922, zit. nach: Suhr, Fritz/ Weinkauff, Gina; Revolte im Kasperlhaus; Fulda, Köln, 1983.

⁴⁶⁴ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 49.

⁴⁶⁵ Anm.: Gertraud A. Gudin.

rier aus gesundem Instinkt; in seiner naiven Gutmütigkeit vertraut er erst den reaktionären Schwindeleien; fühlt sich aber bald betrogen, ausgebeutet, mißbraucht. Nun setzt er sich mit den Ausbeutern, Schwindlern auseinander und tritt dann wutschnaubend für die Proletariersache ein. Die Forderungen unserer proletarischen Weltanschauung empfindet er bald als Selbstverständlichkeiten (...).⁴⁶⁶

Die ersten von Kasper Hauser und Bernd Hardt geschriebenen Puppentheaterstücke werden bald in einer neuen Reihe im Hoffmanns-Verlag mit dem Titel „Das Proletarische Kasperle Theater“ auferlegt.

Schon das Titelblatt aus der Reihe „Proletarisches Kasperltheater“⁴⁶⁷, lässt unschwer die Inhalte der Stücke oder die Richtung in welche sie letztlich gehen sollten erkennen: Kaiser, General und Pfarrer liegen über die Spielleiste gebeugt. Kasperl(e) steht – „als schlechter Kerl mit guten Kern“⁴⁶⁸ triumphierend mit der erhobenen Pritsche in der Hand daneben. Franz Studynka hierzu, Bezug nehmend auf die nun neu interpretierte Puppenspielertradition:

Es muss also in diesem schlechten Kerl ein guter Kern stecken, und den finden wir auch: Immer ist der Kasperl ein treuer Helfer der Unterdrückten, immer ein Rebell gegen jene, die ihr Gewalt und Macht missbrauchen, seine Parole ist Kampf gegen alles Unrecht!

Wenn wir zum Beispiel die alten Hamburger Kasperlstücke ansehen, so finden wir Kasperl im Kampf gegen den Hausherrn, gegen Polizei und Stadtrichter, gegen Kaiser und Kirche. Es scheint so, als wäre das Kasperltheater die einzige Möglichkeit für das Volk gewesen, seinen Unmut in satirischer Verulking Ausdruck zu geben. Dieses Rebellentum Kasperls hat uns ja bewogen, ihn in unseren Reihen einen Platz anzuweisen. Sogar einen Ehrenplatz!

Denn er ist nicht der Saufbruder und liederlicher Lump geblieben, die Zeiten haben auch ihn gewandelt, r ist ein guter Genosse geworden. Als zielbewußter Arbeiter, der seine Kräfte nicht vergeuden darf, ist er natürlich abstinent, er raucht nicht, er trinkt nicht. Er beherrscht sich auch und schlägt auch niemand mehr tot, höchstens ein krokodilartiges Ungeheuer, dessen Vernichtung ein Verdienst wird. Auch das Schimpfen und das Prügeln meidet er, nur ganz selten geht ihm sein Temperament durch. Dann nämlich, wenn ihm nichts Gescheites einfällt, was aber selten der Fall ist. Sein guter Kern hat sich durchgerungen.

Natürlich muß unser Kasperl, eben weil er Genosse ist, ein munterer Bursche bleiben, der nicht nur gegen die Feinde de Volkes ernst auftritt, sondern auch mit

⁴⁶⁶ Hauser, Kaspar (= Jörg Mader); Das proletarische Kasperletheater; in Rote Fahne Nr.201, 30.4.1922, zit. nach: Suhr, Fritz/ Weinkauff, Gina; Revolte im Kasperlhaus; Fulda, Köln, 1983.

⁴⁶⁷ Vgl. dazu die Reihe „Proletarisches Kasperltheater“ Berlin aus der Puppentheatersammlung der Kunstsammlung Dresden.

⁴⁶⁸ Studynka, Franz; Der rote Kasperl, Sozialistische Erziehungsarbeit, Heft 4, herausgegeben vom Reichsverein „Freie Schule - Kinderfreunde“, Wien, Jugendbrunnen, 1929, S. 11.

*Schabernack, Gespött und Übertölpelung ihnen zu Leibe rückt: Alle unsere Stücke werden also Tendenz haben und Kasperl wird uns zum Mithelfer revolutionärer Erziehung.*⁴⁶⁹

Auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg hörte sich die Beschreibung des sozialistischen Kasperls, beispielsweise bei Fritz Blazsovsky in seinem Behelf „Vom roten Kasperl“ ähnlich an, wenn es – nach wie vor klassenkämpferisch - heißt:

(...) Der Kasperl ist also ein guter Freund für unsere Bewegung, ein wichtiger Helfer in unserer Erziehungsarbeit.

*Freilich wird er die althergebrachten Gewohnheiten aus seiner bürgerlichen Vergangenheit abstreift: Kasperl war ein Sauf- und Raufbold; stets mit einem Knüppel zur Hand, schreckte er vor keinem Mord und Todschatz zurück. Derbe Späße und krasse Rohheiten waren seine Hauptattraktionen. U n s e r Kasperl ist ein ehrlicher, fröhlicher Geselle, ein richtiger Spaßmacher, der für jeden Unfug zu haben ist, ohne daß er sich dabei besäuft und alles verprügelt und tots schlägt. Er braucht dabei nichts von seinem Frohsinn einzubüßen und setzt an Stelle von Rohheit harmlose Lustigkeit. Er ist der immer bereite Helfer in der Not, wie überhaupt die Hilfsbereitschaft seine vornehmste Charaktereigenschaft ist. (...). So kann der Kasperl zum Verfechter unserer Ideale werden. Er wird gegen Alkohol und Nikotin auftreten, dagegen für den Arbeitersport, für die Naturfreundebewegung werben, oder die Kinder mit genossenschaftlichen Ideen bekanntmachen. (...)*⁴⁷⁰

Dennoch war auch Kritik von der Seite der Berufspuppenspieler – welche um ihre traditionellen Stücke fürchteten - an der Politisierung des Puppenspiels zu vernehmen. Sie stellten sich die Frage ob die erschienen Stücke tatsächlich auch von professionellen Bühnen gespielt werden würden – und, wenn ja, zu welchen Anlässen, oder ob sich die Aufführungen mit der Zeit nicht zwangsläufig nur auf parteiinternen Veranstaltungen beschränken würden, an welchen schließlich Laienspieler zu den Puppen greifen würden.⁴⁷¹

So war es nicht verwunderlich, dass sich die Berufspuppenspieler – die um ihr traditionelles und künstlerisches Spielgut fürchteten - verstärkt gegen die Politisierung des Figurentheaters einsetzten. In einer Ankündigung neuer Puppenspieltexte für das proletarische Kasperle-Theater in der Zeitschrift „Das Puppentheater“ war diesbezüglich folgende Kurzanmerkung zu lesen:

⁴⁶⁹ Studynka, Franz; Der rote Kasperl, Sozialistische Erziehungsarbeit, Heft 4, herausgegeben vom Reichsverein „Freie Schule - Kinderfreunde“, Wien, Jugendbrunnen, 1929, S. 11-12.

⁴⁷⁰ Blazsovsky, Fritz; Vom roten Kasperl; in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung; Heft 10, 1947, S. 11.

⁴⁷¹ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 50.

*(...) Unserer Meinung nach ist die Politisierung des Puppentheaters, sofern sie vor Kindern stattfindet, ein Unding. Die proletarische Erziehungsmethode weiß aber ganz genau, welch ausgezeichnetes Beeinflussungsmittel das Puppenspiel darstellt. (...)*⁴⁷²

Und Otto Link stellt schließlich, sich am Beispiel von Emmy Freundlich und Franz Kochs Stück „Kasperl foppt den Teufel Geldbauch“⁴⁷³ orientierend, fest, dass es höchst bedenklich sei das Puppenspiel

*(...) in den Dienst der genossenschaftlichen Erziehung zu stellen. Diesen Zweck verfolgt das vorliegende Heftchen. Wenn aber die Werbung so aufdringlich erfolgt wie in „Kasperl foppt den Teufel Geldbauch“, leidet gar oft der Wert des Textes und das Interesse an der Handlung.*⁴⁷⁴

Dass dieses Thema breit diskutiert wurde zeigen auch das folgende Zitate aus der Publikation „Das Puppenspiel“, in welchem die neben der Politisierung des Figurentheaters auch die aktuelle Situation des Figurentheaters in der „Großstadt“ aufgegriffen wurde.

Puppentheater, Großstadt und Politik

Ich nehme Bezug auf die Artikel „Unsere Arbeit ums Puppenspiel“ in der Zeitschrift „Das Puppenspiel“ (...) sowie auf den Hinweis „Proletarische Kasperle-Schwänke“ im selben Heft unter der Rubrik „Neue Literatur“ und möchte auf die Gefahren und Schwierigkeiten hinweisen, die „unsere Arbeit ums Puppenspiel“ hindernd im Wege stehen, wie solche von unberufenen Händen erschwert, durch politische Tendenzen fast unmöglich gemacht wird. Natürlich kommen hierbei nur meine eigenen Erfahrungen in betracht, und diese wiederum beziehen sich nur auf Groß-Berlin.

Es war im September 1920, als ich in Neukölln, einer Stadt mit durchaus proletarischer Bevölkerung, meine erste Kasperlevorstellung gab. Ein überraschend großer Erfolg wurden mir zuteil, und ich gründete ein festes Lokal für regelmäßige Kasperle- und Marionetten-Vorstellungen. Der Zuspruch wurde mit jeder Vorführung größer und größer, bis dann der Frühling seinen Einzug hielt. Als ich dann 1921 die Spielsaison eröffnete, glaubte ich zum mindesten doch ebenfalls die vorjährigen Erfolge zu zeitigen, was leider nicht der Fall war. Im Glauben, daß vielleicht den Kindern und erwachsenen meine Darbietungen nicht gefallen haben, suchte ich die Gründe des schlechten Besuches festzustellen und gab mei-

⁴⁷² Proletarisches Kasperletheater, Ankündigung, in: Das Puppentheater, 2. Band, 1925/26, Heft 7, zit. nach: Suhr, Fritz/ Weinkauff, Gina; Revolte im Kasperlhaus; Fulda, Köln, 1983.

⁴⁷³ Freundlich, Emmy, Koch, Franz; Kasperl foppt den Teufel Geldbauch; Bühne der Arbeiterkinder Nr.8, Jungbrunnen, Wien, 1930.

⁴⁷⁴ Link, Otto; Neue Literatur; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 3. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, Februar 1931; S. 32.

*ne festen Vorstellungen auf, veranstaltete jedoch nunmehr in den verschiedensten Gegenden und Bezirken Groß-Berlins fast alltäglich solche, und erfreute mich wiederum steten und regen Besuches.*⁴⁷⁵

Trotz der Kritik seitens der Berufspuppenspieler erfreuten sich aber die proletarischen Puppentheaterstücke großer Beliebtheit und wurden beispielsweise in Österreich vor allem ab 1925 immer zahlreicher geschrieben und aufgelegt. Ab dieser Zeit wurde das „rote“ Kasperltheater – neben den anderen „Kinderfreunde“- Aktivitäten wie Sommerlager, Wanderungen oder Filmvorführungen ein fester Bestandteil der sozialistischen Kinderarbeit in Österreich, aber durchwegs auch in Deutschland.⁴⁷⁶

Emmy Freundlich schrieb über diese Entwicklung im Vorwort des vorhin zitierten Stückes „Kasperl foppt den Teufel Geldbauch“:

Die Einrichtung der Kasperlspele hat sich in den letzten Jahren in den Ortsgruppen der Schul- und Kinderfreunde durchgesetzt.

In fast allen Gruppen werden Kasperltheater errichtet und die Stücke, die vorgeführt werden, dienen der Erziehung der Kinder in einer ganz neuen, ansprechenden und eindrucksvollen Art.

Es ist deshalb der Gedanke entstanden, diese Kasperltheater auch in den Dienst der genossenschaftlichen Erziehung zu stellen.

*Nach dem bewährten Grundsatz: `Jung gewohnt, alt getan`, wird den Kindern in lustiger Weise vorgeführt, was sie von den genossenschaftlichen Einrichtungen verstehen können.*⁴⁷⁷

Bis es allerdings soweit war, musste der Held des Handpuppenspieles, die komische Figur, der Kasperl weitere Änderungen – sowohl seines Aussehens, als auch seines Charakters - über sich ergehen lassen.

Seine derbe Wortwahl wurde ebenso aus der Charakteristik gestrichen wie sein übergroßes Verlangen nach Alkohol, Sexualität, Brutalität und Tod. Aus dem erwachsenen, verheirateten Kasperl mit seiner Frau wurde ein - den zu betreuenden Kindern im Alter entsprechender - Junge, dem bestenfalls noch eine Freundin oder Gefährtin zugebilligt wurde. Gleich zu Beginn eines der neuen „roten“ Kaspertheaterstücke

⁴⁷⁵ Bück, Joseph; Fünf Jahre Puppentheater-Arbeit; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 178-179.

⁴⁷⁶ Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 23.

⁴⁷⁷ Freundlich, Emmy, Koch, Franz; Kasperl foppt den Teufel Geldbauch; Bühne der Arbeiterkinder, Nr. 8, Jungbrunnen, Wien, 1930, S. 2.

konnte man nachlesen, wie der „Neue Kasper(l)“, der nun als „Naturbursche“⁴⁷⁸ und der „Proletarier aus gesundem Instinkt“⁴⁷⁹ bezeichnet wurde und sich nun selbst ebenso als „Proletenkind“⁴⁸⁰ betrachtete – auszusehen hätte und wie er sich letztlich verändert hatte:

*Der Kasper, das muß ein richtiger Arbeiterjunge sein, piffig und nicht auf den Mund gefallen, so einer, der immer den Kapitalisten und dem Lehrer eins auswischt(...)*⁴⁸¹

Auch in dem Vorwort jedes Heftes aus der Reihe „Bühne für Arbeiterkinder“⁴⁸² zu lesen ist:

*Wir erkennen darin u n s e r e n Kasperl mit seinem unverwüstlichen Humor, den Spaßvogel, der sich in jeder Lage zu helfen weiß, den lustigen Kameraden, der immer auf der Seite der Unterdrückten und Hilflosen steht. Seine Waffen sind List und Spaß und Spott. Unser Kasperl ist kein Freß- und Saufkumpan, auch Rohheiten sind ihm fremd, wenngleich er nicht immer zärtlich umgeht.*⁴⁸³

Im Felix Fechenbach's Stück „Kasperl als Nachtwächter“ erklärt Kasperl beispielsweise selbst seine Veränderung:

*Also - Kinder, hört mir mal zu! Ich bin der neue Kasper. Mein älterer Bruder hat nur immer mit der Pritsche herum gehauen und zumeist alles totgeschlagen, was ihm in den Weg kam. Darüber haben die Kinder dann wie toll gelacht. Dabei ist Prügeln und Totschlagen doch gar keine lustige Sache. Zum Lustigsein und Launemachen bin ich aber gerade auf der Welt. Wie man vergnügt sein und herzlich lachen kann, o h n e Prügel und o h n e Krieg, o h n e Schnaps und o h n e Gewehr und o h n e Galgen, das sollt ihr Jungen und Mädchen in meiner Kasperlbude lernen. Kommt nur hereinspaziert!*⁴⁸⁴

⁴⁷⁸ Hauser, Kasper (Mader, Jörg); Die entartete Prinzeß; Berlin, Hoffmann, 1922; zit. nach: Weinkauff, Gina (Hrsg.); Rote Kasper-Texte. Stücke aus den 20er Jahren für das Figurentheater der Arbeiterkinder; Puppen & Masken; Frankfurt/ Main, 1986, S. 37.

⁴⁷⁹ Hauser, Kasper (Mader, Jörg); Die entartete Prinzeß; Berlin, Hoffmann, 1922; zit. nach: Weinkauff, Gina (Hrsg.); Rote Kasper-Texte. Stücke aus den 20er Jahren für das Figurentheater der Arbeiterkinder; Puppen & Masken; Frankfurt/ Main, 1986, S. 37.

⁴⁸⁰ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 10.

⁴⁸¹ Kasper und seine Leute, oder mit uns zieht die neue Zeit. Archiv des Puppentheatermuseums im Stadtmuseum München, München, o. J.

⁴⁸² Bühne der Arbeiterkinder; Jungbrunnen, Wien, 1929.

⁴⁸³ Vgl. z.B. dazu: Tesarek, Anton, Koch, Franz; Die verpatzte Rache und noch zwei Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929, S. 2.

⁴⁸⁴ Fechenbach, Felix; Der neue Kasperl: Kasperl als Nachtwächter; Kaden & Comp., Dresden, 1926, S. 2.

Um sicher zu gehen, dass die „Botschaft der Veränderung“ des Kasperls bei allen Aufführungen gehört werden konnte, ließ Fechenbach in fast allen Stücken seiner Serie „Der neue Kasper“ vorigen Monolog ident am Stückbeginn so auch beispielsweise in „Kasperl als Lehrbub“.

Doch auch ganze Stücke wie beispielsweise das Stück „Kasper vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht“⁴⁸⁵ von Ernst Heinrich Bethge – der unter dem Pseudonymen Hans aus Sachsen, vor allem aber unter Lobo Frank weniger aus politischer Überzeugung, sondern eher, wie Minuth feststellt⁴⁸⁶, aus Trendberechnung“ schrieb und letztlich dann im Dritten Reich zur nationalsozialistischen Ideologie überwechselte – setzten sich mit der „Umgestaltung“ des Kasperl auseinander. Nach dem Lied zu Beginn „Auf Genossen lasst uns schreiten“ kommen mehrere Kinder auf der Bühne zu Wort um ihre Meinung über den – in ihren Augen veralteten - Kasperl kundzutun:

*Wolf: (...) Ihr habt euch ausgesprochen,
der Kasper sei veraltet und verschlissen,
er hätte längst in das Museum müssen. (...)*⁴⁸⁷

In den darauf folgenden Szenen wird von den Kindern dem Kasperl erklärt, dass er als „veraltet“ abgesetzt werden solle:

*Frosch: Du Kasper!
Kasper: Was denn? (...)
Frosch: Du sollst abgesetzt werden.
Kasper: Ich abgesetzt? Was heißtn das?
Frosch: Du sollst nicht mehr der Kasper sein.
Kasper: Ich soll nicht mehr der Kasper sein? Was soll ich denn sein?
Frosch: Du sollst nicht mehr auftreten.
Kasper: Aber wie soll ich mich dann fortbewegen, ohne aufzutreten? Ich kann doch nicht fliegen und kann doch nicht schwimmen.
Maxe: Du sollst ins Museum.
Kasper: Ins Museum? Ach so, damit ich die Motte kriege und Staub in meinen Hals? Nu nee, daraus wird nix, mein Maxe. (...)*⁴⁸⁸

⁴⁸⁵ Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht – Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J.

⁴⁸⁶ Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 126.

⁴⁸⁷ Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht – Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 4.

⁴⁸⁸ Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht – Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 8-9.

Dennoch lassen die Kinder nicht locker. Sie wollen im Stück einen anderen Kasperl haben:

*Will: (...) Wir machen keinen Spaß. Wir wollen Kasperlwitze nicht mehr haben, da die Zeiten andere geworden sind.*⁴⁸⁹

Schließlich kommt es im Stück auch noch zur Auseinandersetzung mit dem reaktionären Lehrer, der letztlich aufgrund seiner prokirchlichen Reden von Kasperl, der nun im Stück beweisen möchte, dass er sich der neuen Zeit durchwegs angepasst hat, entwaffnet wird.

*Will: Das hast du gut gemacht, Kasper. Du hast die alte Schule entwaffnet.*⁴⁹⁰

Die Rede des Lehrers ist ähnlich der, der später personifiziert auftretenden Reaktion, welche als

*(...) dicker, wulstiger Teufel (...) mit dumpfer brutaler Stimme (...)*⁴⁹¹

dargestellt wird und die Kinder und auch den Kasper bedroht. Schließlich kann sich Kasper, nachdem er mit den Kindern die Reaktion vertrieben hat, mit ihnen verbünden. Erstaunlicher Weise darf Kasper in dieser Stück durchwegs noch in Jahrmarktmanier prügeln, was aber letztlich eine Ausnahmen im sozialistischen Puppenspiel darstellt. Ebenso ist die folgende Szene mit nur allzu deutlichen Klassenkampftönen eher als Ausnahme zu verstehen.

Kasper: Bangemachen gilt nicht. Wir kleinen Leute wissen, daß wir mindestens ebenso gescheit sind, wie die alten Helmköpfe und Geheimräte

—

Reaktion: (geht auf Kasper los)

Kasper: - und da ist es aus mit eurer Herrlichkeit! (Haut ihr eine aufs Maul)

Reaktion: (zieht sich fauchend zurück) Hu! Hu! Ruh! Ruh!

⁴⁸⁹ Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht – Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 11.

⁴⁹⁰ Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht – Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 20.

⁴⁹¹ Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht – Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 24.

- Kasper: Nur immerzu! Nur immerzu! Da bin ich doch neugierig, wohin sich das Biest verzieht. Na natürlich, in die alten Schlösser, in die Klöster und Pfarrergehäuse.*
- Will: In die Kneipen und Kegelbuden*
- Dickkopp: In die Kaffeekränzchen und Betvereine.*
- Igel: In die alten Schulen und Universitäten.*
- Frosch: In die Ministerien und Amtsstuben.*
- Grotjan: In die Kreise der Entthronten.*
- Maxe: In die Villen und Bankhäuser.*
- Wolf: Überall, wo man die Ruinen und Symbole der alten Gesellschaft zu erhalten sucht.*
- Grotjan: Aber von unten auf strömt hell das neue Leben!*
- Frosch: Quellwasser aus der Erde Schoß.*
- Will: Ein neu Gesicht woll'n wir der Erde geben.*
- Maxe: Daß jeder Mensch ein menschlich Los.⁴⁹²*

So kommt s schließlich im Finale des Stückes dazu, dass Kasperl weiterhin für die Kinder gleichsam als „Roter Kasper“ auf der (Hand-)Bühne seine Späße treiben darf:

- Wolf: Und damit ist wohl auch der Streit um Kasper erledigt.*
- Grotjan: Ich ziehe meinen Antrag zurück. Der Kasper hat gezeigt, daß er ein tapferer Sohn unserer Zeit ist, und daß er auf unserer Seite steht.*
- Frosch: Er hat den Schulmeister entwaffnet und er hat der Reaktion das Maul gestopft.*
- Kasper: Und nicht so knapp!*
- Igel: Zum Zeichen unserer Anerkennung überreiche ich dir das Symbol u n s e r e r Zeit, die rote Fahne. (Reicht Kasper eine roste Fahne)*
- Kasper: Der rote Kasper wird mit Stolz sie tragen.⁴⁹³*

Was hier versucht wurde spielerisch auf der Bühne darzustellen, wurde nicht nur in Spieltexten, sondern durchwegs auch in den Fachzeitschriften diskutiert und die Figur des Kasperls, wie beispielsweise im Dortmunder Generalanzeiger vom 2. Mai 1931, als „neue“ pädagogische Figur, als gleichsam den traditionellen Kasperl ablösende Figur angedacht wurde, wenn es heißt:

(...) Der Kasper, wird kein Märchenkasperl, kein Narr, kein Hanswurst mehr sein, sondern er wird ein Kämpfer, ein Prolet, ausgerüstet mit der Wortkraft beißenden Witzes und geißelnder Satire (...), unsere Kinder wollen einen proletarischen Kasperl sehn, der zeigt, wie man gegen die Unwissenheit, gegen die Trinksucht, gegen die kapitalistische Ausbeutung, gegen Militarismus, gegen den faschistischen Terror kämpfen muß.

⁴⁹² Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht – Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 24 -25.

⁴⁹³ Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht – oder – Bangemachen gilt nicht – Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 26.

*So muß unser Kasperl auf der proletarischen Puppenbühne der Vertreter des Proletariates von heute sein (...)*⁴⁹⁴

Minuth erkennt in dieser Absage an Gewalt und Militarismus und in dem „pazifistischen Glaubensbekenntnis“⁴⁹⁵ eine Reaktion auf die Erlebnisse des Ersten Weltkrieges, was auch im Stück „Die entartete Prinzeß“⁴⁹⁶ unverblümt zum Ausdruck kommt, wenn sich Kasperl gegen Kaiser, Kirche und Staatsgewalt gleichsam wendet:

*Kasperl: Eine schöne Ruhe und Ordnung habt Ihr angerichtet: Krieg und wieder Krieg, Millionen Menschen tot. Millionen Krüppel, die übrigen verelenden.
Milliarden habt Ihr zur Zerstörung von Menschen und wertvollen Gütern verschleudert! Der dümmste Schuljunge hätte nicht miserabler regieren können! Ihr, die Ihr diese größte Schande der Menschheit bejaht habt, verschwindet, verkriecht Euch, schämt Euch vor den Raubtieren!
Wenn Ihr nicht endlich einmal die Zügel aus Euren tobsüchtigen Händen entrissen bekommt, dann wird die Welt bald nur mehr ein großes Menschenschlachthaus und dann ein großer Friedhof sein. Ich rieche Menschenblut an Dir. Es gibt nichts kultur- und glücksfeindlicheres auf der Welt als Eueren Militarismus!*⁴⁹⁷

Und weiter heißt es in diesem Stück – verbunden mit dem traditionellen Figurentheater öfter vorkommenden, beispielsweise von Pocci verwendeten Menschenfressermotiv – Bezug nehmend auf die Entmachtung jener, die den Krieg begonnen hatten:

*Kasperl: Ihr? – Menschen?... Hahaha! Bestien seid ihr! Viereinhalb Jahre lang hörten wir über unsere grenzen hinweg euer Tigergebrüll, und der Blutgeruch euer Schlachtfelder dampfte zu uns herüber! Ihr Bestien, schlimmer als Bestien.
Hofleute: Aber der Krieg ist doch nun zu Ende!
Kasperl: Aber nicht zu Ende ist eure Vertiertheit; Menschenfresser seid ihr geblieben!
Hofleute: Wer von uns hat je ein Stückchen Menschenfleisch angerührt?
Kasperl: Täglich fressst ihr Menschenfleisch! Was ist das alles, was um euch ist, alles, was ihr genießt. Eure ganze Herrlichkeit; ist sie nicht ent-*

⁴⁹⁴ Dortmunder Generalanzeiger; 2.5.1931; zit. nach; Mäser, Rolf; Das proletarische Puppenspiel in der Weimarer Republik 1919-1933; in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlung Dresden, 1968/69, S. 95ff.

⁴⁹⁵ Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 121.

⁴⁹⁶ Hauser, Kasper (Mader, Jörg); Die entartete Prinzeß; Berlin, Hoffmann, 1922.

⁴⁹⁷ Hauser, Kasper (Mader, Jörg); Die entartete Prinzeß; Berlin, Hoffmann, 1922; zit. nach: Weinkauff, Gina (Hrsg.); Rote Kasper-Texte. Stücke aus den 20er Jahren für das Figurentheater der Arbeiterkinder; Puppe&Maske; Frankfurt/ Main, 1986, S. 57.

*standen aus Menschenfleisch herausgepresst – Ströme von
Schweiß, Tränen, Blut!*⁴⁹⁸

Bei den Stücken der Sozialdemokratie, sollten eben, wie gezeigt wurde nicht Brutalität und der Krieg im Vordergrund stehen, nicht die Ausbeutung der Gegner, sondern die Anprangerung deren Verfehlungen. Vor allem sollte durch die neuen Stücke Solidarität, Fleiß und Zusammenhalt des Proletariates vermittelt werden. So ist es nicht verwunderlich, dass sich überdurchschnittlich viele Stücke, wie es dem geänderten Kasperlbild nun entsprach, mit seiner Bildung und Ausbildung beschäftigten, ohne jedoch auch hierbei klassenkämpferische Töne gegen die nach wie vor stattfindenden Unterdrückung zu unterlassen. Das schon zitierte Figurentheaterstück Fechenbachs „Kasperl als Lehrbub“, in dem Kasperl anstatt seiner Lehre als Schusterlehrling nachgehen zu können von seinem Lehrmeister zu Hausarbeiten herangezogen wird, bringt dies im Spiel auf die Bühne.

Kasperl: (...) Was muß ich denn da den ganzen Tag tun?

Meister: In der Frühe musst du aufstehen, den Kaffee kochen, die Stullen zum Frühstück schmieren, die Windeln wechseln, das Kind in Schlaf wiegen und der Meisterin die Gänge besorgen.

Kasperl: Aha, in der Früh muß ich liegen bleiben, das Kind kochen, die Windeln zum Frühstück schmieren, die Frau Meisterin waschen und den Kaffee in Schlaf wiegen.

Meister: Potz Pech und Lederschmier! Du bringst ja alles durcheinander. Dir werde ich den Verstand mit dem Knieriemen in Ordnung bringen. (...)

Schließlich lässt Fechenbach, welcher schon in der Zwischenkriegszeit wegen seiner politischen Tätigkeit im Jahr 1922 inhaftiert worden war und auch 1933 von den Nationalsozialisten erneut verhaftet und später auch ermordet wurde, Kasperl seinen Wortwitz, wenn auch mit geändertem Charakter. Auch andere sozialistische Autoren wagten ähnliche Textpassagen, wie sie aus dem traditionellen Spiel durchwegs bekannt waren, bzw. wollten darauf nicht verzichten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden diese Sprachspielereien - in welchen die sozialistischen Puppenspieler die größte „Waffe“ der komischen Figur sahen - sogar ausdrücklich gewünscht. So hieß es beispielsweise bei Fritz Blazovsky:

⁴⁹⁸ Hauser, Kasper (Mader, Jörg); Die entartete Prinzeß; Berlin, Hoffmann, 1922; zit. nach: Röbel, Helene; die Fahrt zur Insel Nantucket – Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetisches Verfahren, Hans-Dieter Heinz-Arkademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998, S. 134.

*Wortwitze, Wortverdrehungen und gewollte Missverständnisse sind Dinge, in denen sich Kasperl austoben kann. (...)*⁴⁹⁹

Die nachstehend zitierte Szene mit dem Wachmann, die in geänderter Form durchwegs schon in früheren Texten zu finden war, soll dies verdeutlichen:

Kasperl: (singt) (...)
Wachmann: Sein Sie ruhig.
Kasperl: (singt noch lauter)
Wachmann: Halten Sie Ihren Mund.
Kasperl: (Hält sich den Mund mit beiden Händen und singt weiter)
Wachmann: Höre Sie nicht?
Kasperl: (nickt mit dem Kopf und singt weiter)
Wachmann: Warten Sie, ich will´s Ihnen gleich geben.
Kasperl: Was geben Sie mir, bitt schön; bitt schön, geben Sie mir recht viel.
Wachmann: Machen Sie keine Witze.
Kasperl: Da ist ja gar keine Hitze.
Wachmann: Ich wird Sie gleich einsperren.
Kasperl: (blickt sich um): Wo soll ich auskehren?
Wachmann: Wie heißen Sie?
Kasperl: Wie mein Vater.
Wachmann: Und wie heißt ihr Vater?
*Kasperl: So wie ich.*⁵⁰⁰

Erinnert der Text doch stark an Texte des traditionellen Spieles, so fehlt dennoch die Todeschlagszene, die einer solchen Szene stets folgte: Die komische Figur im Puppenspiel hatte im Großen und Ganzen ihre Brutalität verloren.

Denn nicht nur die komische Figur wurde einer Wandlung unterzogen. Auch das gesamte Figurentheaterensemble des traditionellen Spieles erlebte letztlich eine Veränderung. Viele traditionelle Figuren verschwanden zunehmend aus dem Spiel auf der Bühne. So trat zum Beispiel die traditionellen Figuren des Todes und des Teufels, die bis zu diesem Zeitpunkt im deutsch-österreichischen Raum ein fixer Bestandteil der Spielsequenzen und Szenen waren kaum mehr auf.

Beide Figuren waren bis zu diesem Zeitpunkt ein 'Muss' auf der Puppenbühne und waren für das Stammpublikum kaum wegzudenken. Um dieses Weglassen dieser traditionellen Figuren zu erklären, wurden eigene Stücke geschaffen. So z.B. „Kasper

⁴⁹⁹ Blazsovsky, Fritz; Vom roten Kasperl; in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung, Heft 10/1947, S. 9.

⁵⁰⁰ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 9-10.

und seine Leute; oder: Mit uns zieht die neue Zeit“⁵⁰¹. In der kurzen Inhaltsangabe dieses Spieltextes ist nachzulesen:

Die roten Jungen und Mädels sind mit dem Kasper nicht mehr zufrieden. Kasper ist nicht mit der Zeit gegangen, sondern spielt immer noch seine alten Possen mit Tod und Teufel. Kasper muß sich modernisieren. Das gibt allerlei Kampf, aber die Roten lassen nicht nach. Kasper ruft seine Schauspieler heran und entläßt sie. Tod und Teufel suchen sich zu wehren; aber Kasper, ihr Chef, ist plötzlich sehr schlagfertig und entledigt sich ihrer. Er will das Leben strukturieren und verspricht einen modernen, sozialistischen Spielplan. (...).⁵⁰²

Im konkreten Spiel sahen diese Passagen wie folgt aus:

Kasper: (...) Also marsch, raus´ aus dem Kasperhaus mit dir! Und daß du dich nicht wieder blicken läßt! Ich such mir anderes Personal.

Tod: Aha! So so! Anderes Personal! Ich bin dir plötzlich nicht mehr gut genug?

Kasper: Man muß sich ja mit dir schämen! So dürr un nicht uff´m Leibe, als kriegteste nich satt zu essen bei mir. Nee, nee, das will ich mir nicht länger nachreden lassen. Und dann die teure weiße Wäsche egal. Alle acht tage een reenes weißes Hemde. Das ist mir zu teuer! Meine Großmutter hat das auch schon gesagt.

Tod: Aber, Kasper, was willst du nun ohne mich anfangen?

Kasper: Was ich anfangen will? Een anständiges zeitgemäßes Theater, wo´s hübsch rot zugeht.⁵⁰³

Diese Änderungen der traditionellen Texte und Spielinhalte wurde auch versucht ausreichend zu begründen. 1931 erschien von J. Heisser in der Zeitschrift „Das proletarische Kind“⁵⁰⁴ ein Artikel, der die Argumentationen nachvollziehbar werden lässt:

Der proletarische Kasperl

Grelles Pfeifen, schallendes Gelächter, - der farbige Vorhang wird auseinander gezogen und der langschnäbelige Kerl sitzt schon rittlings auf der Spielleiste, „Seid ihr alle da?“ ruft er aus und schnüffelt lustig herum.

„Alle, alle!“ schreien die Kinder um die Wette. „He, Kasperl, was spielst du uns heute vor?“ „Oh, n´ ganzen Koffer schöner Stücke habe ich euch mitgebracht“ – schwingt malerisch seine rote Mütze. „Was gefällt´s?“ „Das tapfere Schneiderlein?“, „Das Schneewittchen?“, oder gar einen „Prinz Rosenrot mit einer

⁵⁰¹ Kasper und seine Leute, oder mit uns zieht die neue Zeit; Archiv des Puppentheatermuseums im Stadtmuseum München, München, o. J.

⁵⁰² Kasper und seine Leute, oder mit uns zieht die neue Zeit; Archiv des Puppentheatermuseums im Stadtmuseum München, München, o. J.

⁵⁰³ Kasper und seine Leute, oder mit uns zieht die neue Zeit; Archiv des Puppentheatermuseums im Stadtmuseum München, München, o. J.

⁵⁰⁴ Das proletarische Kind; Jg.11,1931, Nr. 4/5.

*Prinzessin Lilienweiß“? ... „Hol´dich der Teufel mit deinem Schneewittchen!
Weg damit Hern´nein mit einem anderen, roten Kasperl!“
Tief beleidigt schert sich der „Märchen-Kasperl weg.*

*Ja, mein lieber alter Held aus der „alten, guten“ Zeit, - deine Tage sind ge-
zählt.⁵⁰⁵*

Im Anschluss wird dem Leser noch deutlicher gemacht, worum es beim neuen, „roten“ Kasperl gehen soll, um die direkte Lebens- und Erfahrungswelt der (Arbeiter-)Kinder:

Die Arbeiterkinder brauchen keine Zaubermärchen mit all dem staubigen Zeug von „guten Feen und wunderschönen Prinzessinnen“. Umsonst vergeudest du deinen unerschrockenen Mut in blutlosem Kampfe mit dem Teufel und Krokodil. Das fürchterliche Krokodil sehen die proletarischen Kinder vielleicht einmal im Zoo - und sie haben vor ihm nichts zu fürchten. Sie hegen keinen Glauben an den Teufel, die Engel und andere Gespenster.

Nicht das prachtvolle Leben von genussüchtigen Ausbeutern macht ihr Lebensbild aus.

Es flackert ringsum der unerbitterliche Klassenkampf – und es gibt bloß eine einzige Kunst, die für unsere Zwecke passend ist, eine, die die Klassenleibe und den Klassenhaß in den Herzen weckt; nicht „Requisitenkönige“, sondern ganz reale, lebensnahe Feinde der Arbeiterklasse angreift, die proletarischen Reihen festigt und den Kampfeswillen festschmiedet.

Es muß in diesem harten Ringen das biegsame, das bewegliche und farbenfrohe Kasperl-Theater mit eingreifen. Man könne sich kaum eine andere Kunstform vorstellen, die für die Zwecke einer künstlerisch gestalteten Massenagitation und Propaganda unter den Kindern ebenso geeignet wäre.⁵⁰⁶

Gemäß der zuvor zitierten Aussage „Die Arbeiterkinder brauchen keine Zaubermärchen mit all dem staubigen Zeug“⁵⁰⁷ und um das Puppenspiel (für ideologische Zwecke) noch weiter zu forcieren, entstanden ganze Spieltextreihen, wie zum Beispiel die schon zuvor genannte Reiher „Die Bühne der Arbeiterkinder“ des Jungbrunnenverlages mit Texten von Adolf Maticka oder dem ehemaligen KP und spätern SPÖ Mitglied und Direktor des „Bildungsanstalt für Kindergärtnerinnen der Stadt Wien“ Anton Tesarek. Diese Stücke hatten gemäß der neuen Einstellung zum Kasperltheater keine traditionellen Handlungsabläufe mehr, ja, sie versuchten sogar altes Traditionsgut zu

⁵⁰⁵ Heisser, J.; Der proletarische Kasperl; in: Das proletarische Kind; Jg.11,1931,Nr. 4/5, S. 83f.; zit. nach: Suhr, Fritz/ Weinkauf, Gina; Revolte im Kasperlhaus; Fulda, Köln, 1983, S. 25.

⁵⁰⁶ Heisser, J.; Der proletarische Kasperl; in: Das proletarische Kind; Jg.11,1931,Nr. 4/5, S. 83f., zit. nach: Suhr, Fritz/ Weinkauf, Gina; Revolte im Kasperlhaus, Fulda, Köln, 1983, S. 25.

⁵⁰⁷ Heisser, J.; Der proletarische Kasperl; in: Das proletarische Kind; Jg.11,1931,Nr. 4/5, S. 83f.; zit. nach: Suhr, Fritz/ Weinkauf, Gina; Revolte im Kasperlhaus; Fulda, Köln, 1983, S. 25.

„entstauben“, wie beispielsweise im Stück „Kasperl sucht den Weihnachtsmann“⁵⁰⁸, in welchem es nicht darauf ankommt ein Weihnachtsstück im herkömmlichen Sinne zu skizzieren, sondern vielmehr das Publikum zur gegenseitigen Solidarität aufzufordern. Schon in seiner Vorrede zum Stück schreibt Tesarek:

*Die Handlung des Spiels ist lustig. Es soll ein gewisses Gegengewicht gegen die so kitschigen und rührseligen Weihnachtsstücke geschaffen werden.*⁵⁰⁹

Im Stück selber verspricht Kasperl einem alten verarmten Bauernpaar („(...) es ist aber heuer auch ein böses Jahr gewesen. Der Hagel hat uns das ganze Korn zusammengeschlagen. Und der Gutsherr hat so viel Pacht erlangt“⁵¹⁰) zu helfen und ein schönes Weihnachtsfest erleben zu können und verspricht ihnen gleichsam den Weihnachtsmann zu suchen:

Kasperl: Na, na, ja, ja, da muß man ja helfen, da muß man ja helfen, da bleibt nichts anderes übrig (nachsinnend) Was soll man da tun? Was soll man da tun? (Man hört die Bauersleute furchtbar schluchzen. Kasper springt auf und schreit.) Jetzt hab ich´s, jetzt hab ich´s. ich such den Herrn Weihnachtsmann. Die Leute erzählen überall, daß irgendwo so einen lieben, guten, braven, reichen, goldenen, gescheiten, brummenden und bartenden Weihnachtsmann geben soll. Den will ich suchen und der muß euch helfen.

(...)

Ja, das will ich tun und das wird ich tun, so wahr ich Hans Kasper heiß. Und ich werd ihn suchen in den heißen und in den kalten Ländern und keine Drachen und keine Riesen und keine Kaiser und Könige oder andere Viecher (spricht plötzlich recht geziert in der Schriftsprache) sollen es verhindern können, daß ich zum Herrn Weihnachtsmann hintrete und sage: Herr Weihnachtsmann, schauen Sie. Da ist ein Bauer und eine Bäuerin. Die zwei haben das ganze Jahr fleißig gearbeitet. Und jetzt geht es ihnen so schlecht. Der reiche Herr Gutsbesitzer, der hat nix gearbeitet und wieder nix gearbeitet und ein drittes Mal nix gearbeitet und dem geht es gut, der hat einen Weihnachtsmann.

Aus diesem Grunde fordere ich Sie auf, mache ich Sie aufmerksam, stelle ich an Sie das Ansuchen, habe ich an Sie die Bitte und sage ihnen: „Wenn Sie ein anständiger Weihnachtsmann sind, dann rennen Sie so viel sie können und bringen sie denen zwei braven Leuten einen Baum.“⁵¹¹

Am Ende des Stückes erkennt Kasperl schließlich, dass es den Weihnachtsmann nicht gibt, was auch ausdrücklich im Stück gesagt wird. Gleichzeitig wird das Publikum auf Solidarität eingeschworen:

⁵⁰⁸ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J.

⁵⁰⁹ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 2.

⁵¹⁰ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 5.

⁵¹¹ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 7 -8.

Kasperl: Nix, nix, Weihnachtsmann. Setzt euch einmal her und lasst euch erzählen. Den Weihnachtsmann, den hab ich net gefunden. Weils nämlich gar keinen Weihnachtsmann gibt.

Da war ich bei einem Wachmann und bei einem König und bei einem Krokodil und bei einem Zauberer und wieder bei einem Krokodil – eins hat mich zu anderen geschickt – und zum Schluß hab ich erfahren, daß mich alle zum Narren halten. Da hab ich mir gedacht, jetzt werd ich selbst Weihnachtsmann sein. Und wo ich dann hingekommen bin, zu unseren Genossen – alle haben mir geholfen. Die Holzknechte haben mir den Baum gegeben. Die Leute in der Kerzenfabrik die Kerzen, die Bäcker und Zuckerbäcker die Wuchteln und Strudeln, die chinesischen genossen haben gar einen Tee geschickt. Die Weber haben das Kopftüchel hergegeben du so können wir jett fein Weihnachten feiern. Ja, ja die Leute, die Freundschaft sagen, halten auch zusammen.⁵¹²

Die Autoren dieser Texte oder anderer mit den Titeln wie beispielsweise „Kasperl und der 1. Mai“ von Adolf Maticka⁵¹³ versuchten nicht einmal mehr den politischen Hintergrund zu verschleiern, ließen Kasperl die Kinder mit „Freundschaft“ grüßen⁵¹⁴ und setzten das politische Spiel ganz bewusst ein:

Fünfter Auftritt. Arbeiter mit roter Fahne:

Arbeiter: Wir feiern heute den 1. Mai. Wir feiern heute den Festtag der Arbeit. Ihr werdet fragen: Warum feiern wir denn die Arbeit? Ist die Arbeit nicht Plage und Mühe, ist die Arbeit nicht etwas Beschwerliches und Lästiges? ;enken wir einmal darüber nach. Jeder von uns wohnt in einem Hause, das von Arbeitern gebaut wurde. Diese Häuser können nur gebaut werden, wenn andere Arbeiter die Ziegel dazu brennen.

Jeder von uns trägt Kleider, deren Stoffe von Arbeitern und Arbeiterinnen gewebt wurden. Gewebt auf Maschinen, die von Arbeitern hergestellt wurden.

Jeder von uns muß essen. Aber das Brot, das wir essen, konnte ohne Bäcker nicht gebacken, ohne Müller nicht gemahlen werden, das Getreide ohne den Landmann nicht geerntet werden. Bäcker und Müller und Bauer sind arbeitende Menschen.

Wir sehen: ohne Arbeit müssen wir verhungern, ohne Arbeit müssen wir erfrieren. Ohne Arbeit gibt es kein Haus und keinen Tisch, ohne Arbeit keine Maschine und kein Werkzeug, ohne Arbeit keine Eisenbahn und kein Schiff, ohne Arbeit kein Buch und kein Wissen, ohne Arbeit keinen Acker und kein Brot. Die Erde ist ohne Arbeit nicht bewohnbar.

Die Arbeiter sind es die alles schaffen, darum ist der Arbeiter der wichtigste Mensch auf der Erde.

⁵¹² Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 27.

⁵¹³ Maticka, Adolf u.a.; Kasperl am 1. Mai und drei andere Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929.

⁵¹⁴ Vgl. dazu: Tesarek, Anton/ Koch, Franz; Die verpatzte Rache und noch zwei Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929, S. 5.

Aber er soll nicht arbeiten wie ein Tier, sondern in gesunden Räumen mit allen Behelfen und Maschinen seine Arbeit verrichten.

Er soll nicht Tag und Nacht schufteln, sondern so wenige Stunden nur arbeiten, als es möglich ist. Und es ist möglich, wenn es keine Faulenzer mehr geben wird. Heutzutage arbeiten die Arbeiter fast nur noch für Faulenzer. Das muß anders werden.

Arbeitsbrüder! Wir wollen für die Menschheit schaffen, nicht für die Reichen, wir wollen für unsere Mitmenschen arbeiten, nicht für ein paar Kapitalisten, die Arbeit soll allen gehören, nicht nur den Fabrikanten. Wir wollen, daß die Arbeit befreit werde vom Profit, vom Wucher und vom Schacher!⁵¹⁵

Das Stück, bei dem der Minister von Kasperl gestürzt wird, endet ebenfalls mit einem politischen Vers:

(Ein Lied wird angestimmt)

*Wir tragen viele Fahnen und alle die sind rot. Die Herzen schwillt ein Ahnen:
Zu End' ist alle Not. Weltenmai, komm herbei!⁵¹⁶*

Ähnlich das Stück „Kasperl in Frankreich“ von Anton Tesarek⁵¹⁷, in dem Kasperl wegen einer Auseinandersetzung mit einem Fabrikanten hinter Schloss und Riegel kommt ehe er sich mit den französischen Genossen verbünden kann. Auch dieses Stück endet, wie viel Stücke dieser Zeit mit dem ‘Absingen’ der ‘Internationalen’.⁵¹⁸

Bei Franz Kochs Stück „Kasperl und der heilige Bär“⁵¹⁹ klingen neben sozialer Kritik, auch Märchenelemente aus dem Märchen „Schneeweißchen und Rosenrot“, Elemente von „Wilhelm Tell“ an. Auch hier übernimmt der Kasperl mit List und Tücke die Rolle des Retters aus der Unterdrückung⁵²⁰ durch den König, der schon, wenn man den Einführungen in sozialistische Spielbücher folgt, durch sein Kostüm verspottet werden sollte.

⁵¹⁵ Maticka, Adolf u.a.; Kasperl am 1. Mai und drei andere Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929, S. 8.

⁵¹⁶ Maticka, Adolf u.a.; Kasperl am 1. Mai und drei andere Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929, S. 15.

⁵¹⁷ Tesarek, Anton; Kasperl in Frankreich; in: Maticka, Adolf u.a.; Kasperl am 1. Mai und drei andere Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929.

⁵¹⁸ Vgl. Regieanweisungen in: Tesarek, Anton; Kasperl in Frankreich; in: Maticka, Adolf u.a.; Kasperl am 1. Mai und drei andere Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929, S. 19f.

⁵¹⁹ Koch, Franz; Kasperl und der heilige Bär; in: Tesarek, Anton/ Koch, Franz; Die verpatzte Rache und noch zwei Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929.

⁵²⁰ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 54.

König, Königin, Prinz, Prinzessin:

Diese vier Personen sollen recht bunt angezogen sein. Schon im Kostüm soll sich eine geschickte, nicht übertriebene Verspottung ausdrücken. Der König ist dick und hat eine rote Nase. Er ist bald ängstlich, bald dumm und polternd.

Die Königin ist sehr hager, hat eine spitze Nase und ist sehr bissig.

Der Prinz hat ein stark mit Mehr bepudertes Gesicht, lange schwarze Haare. Er soll recht lang sein und hat übertrieben lange Finger. (...) Sein wesentlicher Charakterzug ist die Feigheit, er spricht immer weinerlich und jammernd.

Die Prinzessin ist sehr „süß“ und hat eine dumme, fade Stimme.⁵²¹

In den zwei folgenden kleinen Szenen aus dem schon zuvor zitierten Stück „Kasperl und der heilige Bär“ sahen die Szenen der Auflehnung und letztlich der Absetzung des Monarch wie folgt aus: dem:

Zweiter Akt/ Erster Auftritt. Königsbote kommt mit einer Rolle und Heroldstab. Hinter ihm zwei Soldaten (Lanzen), das Standbild (des Königs. Anm.) tragend.

Königsbote: Hört zu ihr Leute aus dem gemeinen Volke. Unser geliebter König Kratzfuß XXXVIII feiert heute sein zehnjähriges Regierungsjubiläum. Ihm zu Ehren wurde vom berühmten Bildhauer Pflasterer ein Standbild errichtet, das heute dem König feierlich überreicht wird. Und jeder, der vor dem Standbild vorübergeht, muß sich dreimal verneigen. Wer das nicht tut, wird streng bestraft. (zu den Soldaten) Stellt das Bild in die Mitte und paßt gut auf; jeden, der die Verbeugung vergißt, führt ihr gleich ab. Nun stramm stehen, der König ist gleich da. (Ab)

Soldaten: Zu Befehl. (Verneigen sich)

Zweiter Auftritt/ Die Soldaten allein, dann Bauer.

Soldaten: Immerfort Kriegsdienst und keiner weiß, warum wir da auf das dumme Bild aufpassen müssen, während zu Hause das Getreide auf den Feldern verfault.

Bauer: (kommt mit Lanze, vergißt die Verbeugung und wird „Heda“-rufen von den Soldaten gepackt) Ja was hab ich denn getan?

Soldaten: Ja, wir müssen dich verhaften, du hast vergessen dich vor dem Standbild zu verneigen. (Er tut es schnell) No ja, diesmal lassen wir dich noch laufen. (Der Bauer unter Dank ab).

Dritter Auftritt/ Die Soldaten murren über ihre Arbeit und kauern sich müde neben dem Standbild nieder. Sie schlafen ein. Da kommt der Kasperl als Bär verkleidet, vorsichtig, um die Soldaten nicht zu wecken.)

Kasperl: (zu den Kindern) Freundschaft! Erkennt ihr jetzt noch den roten Kasperl? Aber pst, pst, Kinder macht keinen Lärm, sonst erwecken die zwei da. - Ja, was ist denn das für ein dummes Bildnis?

⁵²¹ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 3.

*Ja, wenn der König selbst auch so dumm dreinschaut, glaubt er mir sicher alles, was ich ihm vormache. Ah, ich hab eine Idee! Ich nehm' ganz leise das Standbild da weg und wenn wer fragt, wer das gemacht hat, so sagt ihr nur der rote Kasperl! (...)*⁵²²

Schließlich kommt es bei „Kasperl und der heilige Bär“ zum Sturz des selbstherrlichen Königs und zur Ausrufung der Republik. Der Schluss des Stückes sah wie folgt aus:

Alle: (lachend): Wir brauchen keinen so dummen König. (Einer bringt einen Topf mit Wasser, sie halten den König und „taufen“ ihn unter Gelächter.) Wir taufen dich zu Bibel, Babel - Du heißt nun König Schusterlabel.

*Kasperl: So, und jetzt schau, daß du weiter kommst. Wir können auch ohne dich auskommen. (König unter Gelächter ab.) So, und wir machen jetzt eine Republik! („Bravo“- rufe, irgendein Lied zum Abschluß, zum Beispiel „Wir sind jung“.)*⁵²³

Ähnlich klingt die Kritik an der Obrigkeit im schon zuvor zitierten Tesarek-Stück „Kasperl sucht den Weihnachtsmann“ an, in dem zwar der König noch nicht abgesetzt wird, Kasperl aber keinen Zweifel an seiner Zukunft lässt:

König: (...) (streng) Ich bin der König dieses Landes.

Kasperl: Noch allweil? Sie das wundert mich. Unseren haben wir schon lange weggejagt.

König: Du wirst in ein schreckliches Gefängnis geworfen und dort sollst Du deine Frechheit büßen.

*Kasperl: Also, Herr König, ich möchte mich einmal vorstellen. Für Sie bin ich der Herr Kasperl. Sie, ich bin ein ehrlicher Arbeiter. Habe mich das ganze Jahr fleißig geplagt. Was haben Sie eigentlich gemacht? Sie, Sie, Sie. Glauben Sie denn wirklich, daß König auch ein Geschäft ist?*⁵²⁴

In der Absicht politische Beeinflussung zu betreiben noch eindeutiger ist eine Stehgreifskizze Tesareks, allerdings aus der frühen Nachkriegszeit. In dieser Spielskizze wird beispielsweise vorgeschlagen, dass sich Kasperl mit den Kindern über die Vierzig Stunden Woche unterhalten sollte. Ob dieser Inhalt von den Kindern wahrgenommen wurde, darf bezweifelt werden. In der beschriebenen Stüctendenz ist hierbei zu lesen:

⁵²² Koch, Franz; Kasperl und der heilige Bär; in: Tesarek, Anton/ Koch, Franz; Die verpatzte Rache und noch zwei Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929, S. 31f.

⁵²³ Koch, Franz; Kasperl und der heilige Bär; in: Tesarek, Anton/ Koch, Franz; Die verpatzte Rache und noch zwei Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929, S. 36.

⁵²⁴ Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J., S. 14.

*Tendenz: Kasperl schafft bessere Arbeitsbedingungen. Das Kasperlmäßige kommt dabei nicht zu kurz.*⁵²⁵

Der Zusatz, dass das „Kasperlmäßige“ nicht „zu kurz“ kommt entpuppt sich bei der Durchsicht des Stückinhaltes allerdings nicht wirklich haltbar.

Vielmehr bringt gerade dieses Stück fast ausschließlich politische Inhalte und Propaganda ohne wesentlich komische Elemente des Kasperltheaters. Es hatte sich also auch durch den krieg zunächst nichts Wesentliches an dem Versuch der politischen Vereinnahmung des Puppenspiels geändert. Vielmehr scheint es, dass Spielskizzen der Zwischenkriegszeit weiter verwendet worden sein wie folgend zitiertes Stückschema von Fritz Blazovsky zeigt.

Kasperl als Müllerbursche

(...)

I. (Mühle)

Das Mühlrad dreht sich. Der Esel bringt Mehlsäcke, der Müllerbursche ladet sie ab und stapelt sie. Es ist schon abends, die Arbeit nimmt kein Ende. Er arbeitet bereits seit 5 Uhr früh. Der Kasperl kommt herein, begrüßt den Müllerburschen, dieser achtet nicht auf ihn, ladet weiter ab. Mürrisch sagt der Müllerbursch, daß er weiterarbeiten müsse. Der Kasperl überredet ihn, endlich aufzuhören, sie reden über Arbeitszeit, Kasperl spricht vom Acht-Studentag. Der Müller kommt herein, sieht daß nichts gearbeitet wird, schimpft und befiehlt, sofort die Arbeit fortzusetzen.

Müllerbursche möchte arbeiten, Kasperl mischt sich ein, sie streiten. Kasperl stellt das Mühlrad ab, der Müllerbursch bekommt auch Mut und stellt die Arbeit ein. Der Müller muß noch einen Arbeiter aufnehmen. Kasperl bietet sich an und wird aufgenommen.

II. (Am Heuboden)

Müllerbursche und Kasperl kommen, sie sollen sich auf den Heuboden schlafen, haben aber kein Bettezug. Müllerbursche legt sich hin, Kasperl hindert ihn und will Pölster und Decken verschaffen. Er geht und bringt eine Leiter, will hinauf und hinunter. Der Müllerbursche schnarcht, Kasperl legt ihm die Leiter auf den Bauch und macht eine Schaukel. Der Müllerbursch wacht auf, sie machen viel Geschrei. Es ruft der Müller hinauf und will wissen, was los ist. Kasperl verlangt Bettzeug zum Schlafen. Müller erklärt, daß er keines habe und daß sie auch ohne Bettezug schlafen könnten.

Kasperl droht ihm am Heuboden einzusperren und sich in des Müllers Bett zu legen. Der Müller entschließt sich endlich, Bettezug herbeizuschaffen, klettert über die Leiter hinunter, Kasperl wackelt mit der Leiter, Müller schreit.

Es beginnt der Bettzeugtransport. Der Müller wirft einen Polster hinauf, Kasperl wirft ihn wieder hinunter usw. Endlich ist alles heroben. Sie machen sich die Bettstatt un-

⁵²⁵ Blazovsky, Fritz; Vom roten Kasperl; in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung; Heft 10, 1947, S. 14.

ter Balgerei und Herumwerfen mit den Polstern. Endlich schlafen sie und schnarchen.

III. (Mühle)

Kasperl bekommt eine Arbeitsschürze, er versucht sie es sich umzuhängen, kommt mit dem Kopf nicht durch die Schlinge und versteckt sich mit der Schürze das Gesicht, der Müller komm, Kasperl macht Wauwau“. Der Müller hält Kasperl für ein Gespenst, holt die Müllerin, Kasperl jagt auch sie davon.

Müllerbursche hilft ihm die Schürze überzuziehen. Kasperl holt den Esel und schreit „I-a“. Der Müllerbursche hält Kasperl für den Esel und ladet ihm einen Mehlsack auf. Kasperl wirft den Mehlsack zurück, es entsteht eine Balgerei, sie werden beide ganz weiß bestäubt.

Der Esel ist inzwischen durchgebrannt, sie müssen ihm nachlaufen. Man sieht einige Male zuerst den Esel, dann den Kasperl und zuletzt den Müllerburschen über die Bühne laufen. Der Esel schreit dabei „I-a“ die anderen rufen „Halt´s ihn auf!“ Kasperl und der Müllerbursche verstecken sich, lauern dem Esel auf und fangen ihn endlich. Er wird beladen und die Arbeit geht flott vonstatten.

Kasperl bemerkt eine Maus, will sie fangen, erwischt sie nicht, der Müllerbursche kommt dazu hilft ihm bei der Mäusejagd, es geht drunter und drüber.

Der Müller kommt dazu, Kasperl erwischt ihn statt der Maus. Die Maus zeigt sich außerhalb der Bühne, es folgt eine Jagt, auch Kasperl und der Müllerbursche gucken über die seitlichen Vorhänge. Die Maus ist fort, sie arbeiten wieder, reden vom Essen und daß sie schon Hunger haben.

Müllerin bringt ihnen eine Suppe; nachdem sie gegessen haben, erklärt Kasperl, daß sie noch Hunger hätten. Müllerin erklärt, sie haben sonst nichts für sie. Sie streiten, der Müller kommt dazu, Kasperl und Müllerbursche entschließen sich die Arbeit zu verlassen und sich etwas anderes zu suchen.

Sie singen das Lied „Das Wandern ist des Müllers Lust“ und verabschieden sich. Damit ist das Spiel zu Ende.

Um die politische Ideologie über das Medium des Puppentheaters besser verbreiten zu können, gab es beispielsweise in Österreich parteiliche Verleihungssysteme für Figuren, Texte und Bühnenbilder, welche von den einzelnen Ortsgruppen ausgeliehen werden konnten.

Schon 1929 verfügten die „Kinderfreunde“ über ein enormes Archiv von Reisebühnen und Handpuppen.⁵²⁶

Bei der Unterabteilung der pädagogischen Geschäftsstelle wurde sogar eine eigene „Kasperlstelle“ gegründet, die die Aufgabe hatte, die oben angeführten Stücke zu

⁵²⁶ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 56.

publizieren und mobile Puppenbühnen, die so genannten „Kasperlkisten“ auszustatten und bei Bedarf an die einzelnen Ortsgruppen zu verteilen.⁵²⁷

Bei der Untrabteilung der pädagogischen Geschäftsstelle der Kinderfreunde wurde letztlich sogar eine eigene „Kasperlstelle“ gegründet, welche u.a. die Aufgabe hatte die zuvor angeführten Kasperltheaterstücke zu publizieren und mobile Puppenbühnen, die so genannten „Kasperlkisten“ auszustatten und bei Bedarf an die einzelnen Ortsgruppen zu verteilen.⁵²⁸

In der Spiel- und Verleihsaison 1930/31 bot der Puppentheaterfundus der anfänglich von Fritz Blazsovsky geleiteten Kasperlstelle der „Wiener Kinderfreunde“ unter anderem: 240 Puppenköpfe und Kleider, 164 Kulissen, 10 Krokodile, 11 Pferde, Schiffe, venezianische Gondeln, Aeroplane, Mumiensarkophage, Feuerwehrautos und vieles mehr an.

Das Inventar der Spielmaterialien umfaßte zwölf Seiten, dreißig Kasperlkisten und fünfundzwanzig Stücke (mit Textbüchern vom Umfang bis zu zwanzig Maschienschreibseiten) konnten zusammengestellt werden. Angeboten wurden Stücke wie „Kasperl als Musikus“, „Kasperl braucht ein Zeugnis“, „Im Glockenland“, „Kasperl als Soldat“, „Kasperl und der Zinsgeier“ und „Der bayrische Hiasel“.⁵²⁹

Neben den ausleihbaren Stücken gab es auch die Möglichkeit im Raum Wien zwei Spielgruppen anzufordern.⁵³⁰ Schließlich wurde jener Arbeitsgruppe des „Handpuppenspiels“ großes Augenmerk geschenkt.

Die Mitarbeiter der Arbeitsgemeinschaft, Josef Afritsch, Fritz und Martha Kolb, Fritz Kreisler, sowie Anton Tesarek, Adolf Maticka und Franz Studynka, hatten diese Agenden übernommen.⁵³¹ Ebenso wurden die Kinder zum Selbstspielen angeregt, wobei vor allem die 1923 gegründete „Reichsarbeitsgemeinschaft der Kinderfreunde Deutschlands“, mehr Wert darauf legte als die „Kinderfreunde Österreichs“, welche

⁵²⁷ Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 24.

⁵²⁸ Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, Wien, 2002, S. 24.

⁵²⁹ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 56.

⁵³⁰ Anm.: Ein ‚Dienstleistung‘, welche beispielsweise in Wien noch immer von den Wiener Kinderfreunden angeboten wird.

⁵³¹ Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 24.

das Vorspielmodell begrüßten, wie Rudolf Blazovsky, der mit seiner Bühne durch die Bezirke Wiens fuhr und meist improvisierte Vorstellungen gab.⁵³²

Das Handpuppenspiel war aber, ob als Vorspielmedium oder als Spielmaterial für die Kinderhand, ein fixer Bestandteil der sozialistischen Erziehung geworden. Sogar auf den unzähligen Zeltlagern der „Roten Falken“ und der „Kinderfreunde“ waren Handpuppendarbietungen fix im Programmablauf vorgesehen.⁵³³

Der Kasperl hatte also in den Augen der Sozialdemokraten endgültig seine Wandlung zum „Roten Kasperl“ hin vollzogen und wurde letztlich einer der wichtigsten politischen „Erzieher“ der Zwischenkriegszeit:

*(...) Jetzt hat der alte Witzbold unter den Händen bewährter Schriftsteller eine neue Gestalt angenommen und wird mit seiner neuen Weltanschauung eine brauchbare und wirksame Propaganda für alle proletarischen Veranstaltungen.*⁵³⁴

Diese Propagandawirkung versprach man sich auch nach dem Zweiten Weltkrieg als man, wie schon kurz angedeutet, Stücke wie „Kasperl und der erste Mai“ weiterhin verwendete.

War das sozialistische Puppentheater, wenn auch nicht gerne gesehen, in der Zwischenkriegszeit zumindest nicht unerlaubt, so waren Puppentheateraufführungen mit nationalsozialistischem Gedankengut, wie das 1934 entstandene Werk von Konrad Praxmarer „Kasperl wird Bundeskanzler“ verboten, wie im Artikel: „Puppenspiel in der Ostmark“ im „Monatsbericht Nr. 35“ vom 12. Dezember 1938 bedauert wurde.⁵³⁵

Um so mehr erschienen dennoch Stücke, die sich am (deutsch-)nationalem Gedankengut grundorientierten, wie beispielsweise die nationalen Puppentheaterstücke

⁵³² Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 24.

⁵³³ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 56.

⁵³⁴ Werbetext des Jahnverlages am Umschlag der Reihe „Der rote Kasperl“; zit. nach: Sur, Ernst Friedrich, Weinkauff, Regina; Revolte im Kasperlhaus – Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Papiertheater der Arbeiterjugendbewegung; Fulda - Köln, 1983, S. 130.

⁵³⁵ Vgl. dazu: Aicher, Herrmann; Puppenspiel in der Ostmark; in: Reichstheaterkammergesetzblatt/ Monatsbericht Nr. 35; Berlin NW 21, den 12. Dezember 1938; zit. nach: UNIMA Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines Heft 2, Eigenverlag; Wien, 2002, S. 20ff.

Stücke von Richard Kralik⁵³⁶ oder die „Vaterländischen Spiele“ von Leo Weismantel.⁵³⁷

In die Zwischenkriegszeit fällt aber auch die Entstehung großer, bzw. bekannter und teilweise noch heute existenter Puppenbühnen, die zunächst frei von jeder politischen Gesinnung spielten. Am bekanntesten ist sicher - neben den schon genannten Theodor Schück oder Handpuppenspielerpersönlichkeiten wie Carl Iwowski (der schon 1919 das Spiel nahezu revolutionär von der Spielleiste weg in die Bühnentiefe verlegte), Max Radestock oder Werner Perr (dessen aus einer Studentengruppe sich entwickelnde Bühne durch ihre satirischen Zwischentöne aufhorchen lies)⁵³⁸ Fritz Leese, Jörg Breur und Carl Schröder, um nur einige zu nennen die sich um das künstlerische Handpuppenspiel verdient gemacht haben - der „Hohensteiner Kasper“ von Max Jacob.

2.5.3.1. Exkurs: Max Jacobs „Hohnsteiner Kasper“⁵³⁹

Dem Puppenspieler Max Jacob und seinem Freundes- und Mitarbeiterkreis ist sicherlich der Aufschwung des Figurentheaters im Deutschland der 20iger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts zu verdanken. So wie beispielsweise Iwowski und andere Handpuppenspieler seiner Zeit war er ebenso Mitglied der „Wandervögel“, einer schon zuvor genannten weitgehend unpolitischen „Zurück zur Naturbewegung“. Neben dem gemeinsamen Wandern wurde – wie schon besprochen – neben dem Volkslied und dem Volkstanz auch das Handpuppenspiel und das Laienschauspiel gepflegt.

Richard Schimmrich zu seiner im Jahr 1936 vertretenen Ansicht, warum das Puppenspiel gefördert werden sollte:

Der Niggertanz trat seinen Siegeszug an. Die Geldzahlen kletterten, sie wurden

⁵³⁶ Vgl. dazu: Kralik, Richard; Neue Puppen- und Volksspiele; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1925.

⁵³⁷ Neue Literatur; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 96.

⁵³⁸ Vgl. dazu: Puschke, Hans Richard; Puppenspiel in Deutschland; neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt, 1957, S. 12.

⁵³⁹ Vgl. dazu: <http://www.kaspertheater-online.de/mehrinfo.html>, bzw. Jacob, Max, Mein Kasper und ich. Lebenserinnerungen eines Puppenspielers; Greifenverlag, Rudolstadt, 1964.

ungeheuer, die Inflation fiel über Deutschland her. Auch auf der Bühne herrschte das Ungeheuerliche: die Revue, das Ausstattungstück. Das Volkshafte war geradezu verpönt. Aber Max Jacob glaubte an das Echte, Lebensfähige alles dessen, das das Wort Volkstum umschließt. Und er glaubte an seine Mitarbeiter und nicht zuletzt an seine eigene Kraft⁵⁴⁰

Und weiter schreibt er warum es gerade von Jacob gefördert wurde in platter Weise:

Man erwickelte solches altes Volksgut zu neuem Leben, betrachte es als fruchtbaren Boden, auf dem man Neues wachsen lassen kann, das auch die Menschen unserer Zeit stark und unmittelbar berührt.⁵⁴¹

Das Interesse des 1888 geborenen Jacob am Puppenspiel wurde übrigens nicht durch eine Vorstellung, sondern durch eine hölzerne Kasperpuppe geweckt, die er bei den Kindern seiner Vermieterin gesehen hatte.

Kurze Zeit später bekam er selbst eine geschenkt, die - nach gründlicher Überarbeitung, d. h. Abtragung der auf den Holzkopf aufgetragenen Gipsschicht, durch Elisabeth Grünwald - das Vorbild für alle späteren „Hohnsteiner Kasperpuppen“ werden sollte.

An seinem 33. Geburtstag, im August 1921, gab Max Jacob im Kreis von Wandervogelfreunden seine erste Vorstellung; weitere im kleinen Kreis folgten. Kurze Zeit später kündigte er seinen Bürojob und baute sich mit seinen Freunden eine neue Existenz als reisender Puppenspieler auf. Schimmrich hierzu knapp:

Engster Gemeinschaftsarbeit entwuchs das Hohnsteiner Puppenspiel⁵⁴²

Hauptort, d.h. Depot für seine Figuren und Bühnenbilder, sowie einen Probenraum für die bald wachsende Puppenspielertruppe war zuerst in Hartenstein und später auch für einige Jahre die Burg "Hohnstein" in Sachsen, welche zu jener Zeit als Jugendherberge genutzt wurde und von wo aus sich bald der Ruf der Hohenstein Pup-

⁵⁴⁰ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 12-13.

⁵⁴¹ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 15.

⁵⁴² Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 11.

penspiele rasch verbreitete und letztlich bald die deutsche Handpuppenbühne schlechthin wurde.⁵⁴³

Dort erarbeitete Max Jacob schließlich das, was später als unverkennbarer "Hohnsteiner" – Stil bekannt wurde und in späterer Folge national wohl fehlinterpretiert wurde. So wurde geurteilt:

*(...) das Hohensteiner Theater sind Neuschöpfungen und von der Vergangenheit völlig unabhängig. In ihnen lebt – hier zu reicher Blüte entfaltet und dort verkümmert und ungepflegt – ältestes deutsches Volksgut fort.*⁵⁴⁴

Die meisten der Hohnsteiner Handpuppen wurden nach dem Abbild des Prototypkasperls in dieser Zeit von Theo Eggink geschnitzt und von Elisabeth Grünwald, die schon den ersten „Hohnsteiner Kasper“ kostümiert hatte, mit einem oftmals sehr charakteristischen traditionellen Kostüm versehen, worauf großer Wert gelegt wurde.

Statt für den Proben und Depotraum Raummiete zu bezahlen, verpflichtete sich Max Jacob und seine Leute jedes Jahr im Sommer eine bestimmte Anzahl von Vorstellungen auf der Burg abhalten.⁵⁴⁵

Das restliche Jahr über reisten er und seine Puppenspieltruppe durch Deutschland, letztlich auch ins Ausland um bei Vorstellungen in den unterschiedlichsten Institutionen wie Schulen, Gemeindehäusern, Gasthöfen und Vereinshäusern ihren Lebensunterhalt zu verdienen, wozu auch eine zweite von Hans Wickert geleitete „Hohnsteiner-Bühne“ beitrug.⁵⁴⁶ Die größere der zwei Bühnen der Hohnsteiner Puppenspieler "Adler"-Bühne genannt, war mit bis zu vier Puppenspielern und die kleinere - "Opel"-Bühne - mit zwei Spielern besetzt. Benannt wurden die Bühnen nach den Fahrzeugen, welchen sie jeweils zu den Vorstellungen unterwegs waren.

Doch nicht nur die Vorstellungen mit ihrem Verkennbaren „Hohnsteiner Stil“ - bei welchem das Spiel im Raum und die damit verbundene Loslösung von der Spielleiste forciert wurde, sowie die Reduktion der Kulissen und Utensilien auf das Wesentliche oder der Einsatz eines Akkordeons, welches live von den Puppenspielern hinter der Bühne gespielt, während auf der Spielleiste der Kasper mit einer Miniausführung

⁵⁴³ Vgl. dazu: Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 95.

⁵⁴⁴ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 7.

⁵⁴⁵ Vgl.: <http://www.kaspertheater-online.de/mehrinfo.html>.

⁵⁴⁶ Vgl. dazu: Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 96.

des Instruments agierte – setzten neue Maßstäbe im Figurentheater, sondern auch die Vermarktung der Bühne. Angefangen von den - in unterschiedlichsten Größen - beziehbaren „Original Hohensteiner Puppen“, bzw. „Hartensteiner Puppenspiele“ über erwerbbar Spieltexte bis hin zu Handpuppenspiellehrgängen reichte das Angebot Jacobs, welches die Hohensteiner in aller Munde brachte. So wurden beispielsweise in Joseph Bücks Zeitschrift „Das Puppentheater“ die Figuren Jacobs und seine Bühne generell beworben:

Hartensteiner Puppenspiele

Die kunstgewerblichen Werkstätten von Max Jacob in Hartenstein (Erzgebirge) stellen u.a. künstlerisch geschnitzte und bekleidete Handpuppen her. Aus diesem Betriebszweig heraus ist allmählich ein Handpuppentheater entstanden, dessen Vorführungen unter der Leitung von Max Jacob bei Presse und Publikum viel Anklang gefunden haben.

Wie aus den der Schriftleitung eingereichten Pressestimmen und Gutachten hervorgeht, scheint namentlich eine Courths-Mahler-Parodie, die sich „Irrende Seelen“ nennt, von besonderer Wirkung zu sein. Ferner spielt das Theater u.a. „Doktor Faust“ und eine glückliche völlige Umarbeitung von Müller-Schöffers „Schneider Wibbel“, die „Schneider Ziegenbart“ betitelt ist. Das Theater steht auch zu Gastspielen zur Verfügung.⁵⁴⁷

Dennoch sollten auch dunkle Zeiten in die Geschichte der Hohensteiner Puppenspiel anbrechen.

Im März 1933, d.h. gleich nach der Machtergreifung Hitlers in Deutschland wurde Schloss Hohnstein von der SA besetzt und die Puppenspieler mit Jacob und seiner Frau Marie an der Spitze praktisch über Nacht auf die Straße gesetzt. Wenngleich sie sich zunächst in Hohnstein ansiedeln konnten und sogar ein kleines Puppentheater, das "Kasperhaus", erbauen konnten, so brachte der Machtwechsel in Deutschland negatives über die Bühne. Während im Weltkrieg viele Mitwirkende und Freunde aus dem Umfeld der Hohnsteiner an den Fronten fielen und andere in Konzentrationslager verschleppt wurden und dort umgebracht wurden – so überlebte vom Hohensteiner-Ensemble neben Max Jacob nur Rudolf Fischer die Zeit des Zweiten Weltkrieges, spielte Max Jacob eine zwielichtige Rolle. Er konnte, sympathisierend mit den Verantwortungsträgern der NSDAP und als von der NS-Gemeinschaft „Kraft

⁵⁴⁷ Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 31.

durch Freude“ anerkannter Puppenspieler, sich mit wechselnden Ensemblemitgliedern oder durch Soloauftritte und durch Fronttheatervorstellungen über Wasser halten, sodass Jacobs und seine Hohensteiner zu einer der meistbeschäftigsten Bühnen des Dritten Reiches“ wurden, welche nahezu überall bekannt waren, wie Schimmrich betont:

Vielen, vielen tausenden deutscher Kinder ist der Hohnsteiner Kasper ein heißgeliebter Freund. Das Herz verzagt und schlägt bang in ihrer Brust, wenn sie sehen, wie er in Gefahren kommt, die ihm nicht bekannt sind. Ängstliche Stimmchen werden laut, die ihn mahnen, dann will man ihn beschwören: Tu das nicht, Kasper! Erregt glühen die Gesichter, wenn die Katastrophe naht und Kasper untergehen muß. Und dann bricht wie aus einer Kehle der Freudenschrei über die unerwartete Rettung aus.⁵⁴⁸

Die zuvor erwähnten Bestellkataloge der Hohensteiner⁵⁴⁹, sowie mehrere Spieltexte zeigen Jacobs durchwegs vorhandene Nähe zu den Nationalsozialisten. Eine Tatsache, über die nach dem Krieg bei den Hohnsteinern nicht mehr gesprochen wurde und auf welche in dieser Arbeit an späterer Stelle eingegangen werden wird.

Die Zeit des Nationalsozialismus brachte für Jacob aber auch den ersten großen und internationalen Erfolg, als er auf der Weltausstellung 1937 in Paris mit seiner humorvollen Freischützparodie im Kulturprogramm eine Goldmedaille errang. In seinen Lebenserinnerungen schilderte Max Jacob diese Aufführung – in der er bewusst auf lange Dialoge und Monologe verzichtete- später so:

An den Anfang setzten wir einen „Knalleffekt“. Die Szene begann mit einer derben bäuerlichen Tanzmusik, beim Öffnen des Vorhanges erlebten die Zuschauer ein buntes Bild:

In der Mitte des Raumes hing ein grüner Kranz mit bunten Bändern, und vier bäuerliche Paare drehten sich im Tanze. Jedes Paar individuell durchgearbeitet, die Tanzfiguren verschieden, der Rhythmus der gleiche. Sie tanzten nicht nur, sie benahmen sich auch vergnügt, lachten scherzten, waren voller Übermut.

Dieses Bild war bis ins Letzte durchgearbeitet, bei aller Freiheit, jeder Spieler hatte, war das Spielerische voll strengster Disziplin.

Aus diesem Tanz heraus entwickelte sich ein Fest, gelöst und gelockert durch Massenszenen mit immer neuen Puppen, verständlich für alle Zuschauer, auch wenn sie die Sprache nicht beherrschten.

Zwischendurch kamen kurze Dialoge, und immer wieder sinnvolle Auflockerun-

⁵⁴⁸ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 20.

⁵⁴⁹ Jacob, Max; Vom Kasperlhaus Hohenstein/ Verkaufskatalog; Eigendruck, o. J.

*gen durch Zwischenspiel, Tänze und Tiere.*⁵⁵⁰

Dass sich Max Jacob trotz dem „künstlerischen Niveau“, dem er sich im Handpuppenspiel verpflichtet sah, auch als Bewahrer der Puppenspielertradition betrachtete, zeigt die stark an die Werberszene des traditionellen Puppenspiels erinnernde Szene des Schwures aus dem „Freischütz“, in welcher er Kasperl als wahren „Meister des Missverstehens“⁵⁵¹ auftreten ließ. In der Szene – in Jacobs Fassung – soll Kasperl vor dem listigen und bösen Grafen Karl zu „wilden Jäger“ schwören:

Kasper: Gut, ich schwöre! (...)
Karl: Das ist vernünftig von Dir. Und jetzt musst du mir alles nachsprechen. Hör genau zu. Hebe zunächst drei Finger Deiner rechten Hand.
Kasper: Ich heb´ gleich alle zehn.
Karl: Drei Finger hab ich gesagt.
Kasper: Ich hab´s gehört. Aber zehn sind mehr als drei.
Karl: Sprich mir nach.
Kasper: Sprich mir nach.
Karl: Du sollst m i r nachsprechen.
Kasperl: Du sollst m i r nachsprechen.
Karl: (ärgerlich) Nein m i r.
Kasper: Nein m i r.
Karl: Du bist dumm!
Kasperl: Danke gleichfalls!
Karl: Was fällt Dir ein?
Kasperl: Was fällt Dir ein?
Karl: Bist Du von Sinnen?
Kasper: Nee, von Hohnstein.
Karl: Schluss jetzt.
Kasper: Herr Graf, das war aber ein komischer Schwur. Das war gar nicht so schlimm. Das mach ich jeden Tag dreimal, wenn´s sein muß.
Karl: Wir fangen noch mal von vorne an.
*Kasperl: Stimmt, doppelt hält besser. (...)*⁵⁵²

Nach dem Zweiten Weltkrieg begann Max Jacob, die Hohnsteiner Bühne in Hamburg neu aufzubauen. Hier stieß ein weiterer Pionier des deutschsprachigen Puppenspiels, Friedrich Arndt, zu ihm, der in den folgenden Jahren – vor allem nach Jacobs Tod – den Stil des Hohnsteiner Kaspers weiterentwickelte und mehrere Publikationen zum

⁵⁵⁰ Jacob, Max; *Mein Kasper und ich. Lebenserinnerungen eines Puppenspielers*; Greifen-Verlag, Rudolstadt, 1964, S. 249.

⁵⁵¹ Vgl. dazu: Scheuermann, Erich; *Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels*; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 56.

⁵⁵² Zit. nach: Arndt, Friedrich; *Das Handpuppenspiel – Erzieherische Werte und praktische Anwendungen*; Stauda, Kassel, 1980, S. 47-48.

Thema Puppentheater veröffentlichte.

Die Vorstellungen wurden mit der Zeit immer perfekter ausgebaut. Kurze Tänze, wie beispielsweise in der zuvor beschriebenen Freischütz-Szene, Musik und sogar ausgefeilte pyrotechnische Effekte machten für das damalige, noch nicht vom flimmernen Fernsehprogramm verwöhnte Publikum, jede Aufführung zu einem faszinierenden Erlebnis. So schrieb Richard Schimmrich schließlich über Jacobs Aufführungen und Stücke:

Köstlichkeiten sind die von Max Jacob für seine Bühne verfaßten modernen Spiele⁵⁵³

Neben neuen Stücken schufen Jacob und Arndt, sowie die anderen Ensemblemitglieder neue Figurencharaktere für die Handpuppenbühne. Während das Krokodil, der Teufel und der Polizist zur Kaspertradition gehörten, sind Seppel und Gretel und viele andere Figuren, die heute in fast jeder Aufführung vorkommen, zwar keine neue Erfindung der Hohnsteiner, wohl aber wurden die Charaktere weiter ausgebaut und teilweise zu (fast) gleichberechtigten Partnern des Kasper auf der Bühne. Auch das berühmte Auftrittslied des Hohensteiner Kasper

Tri-tra-trulla-la, Tri-tra-trulla-la, tri-tra-trulla-la, Kasper, der ist wieder da!

geht letztlich auf Jacob und die Hohnsteiner zurück und wird im deutschen Sprachraum auch von Laienspielern, welche nie etwas von Max Jacob oder den Hohnsteinern gehört haben, bis zum heutigen Tag verwendet.

Max Jacob war aber nicht nur ein hervorragender und technisch perfekter Puppenspieler, sondern auch Lehrer des Puppenspiels, der in all den Jahren in den verschiedensten Teilen Deutschlands Lehrgänge über das Handpuppenspiel abhielt⁵⁵⁴, wengleich seine Mahnung immer wieder war:

Nicht jeder, der mit Puppen zu spielen lernte, ist ein wirklicher Puppenspieler – das weiß auch Max Jacob. Und stets ist seine letzte Mahnung: öffentlich soll nur der auftreten, der die Gewißheit in sich fühlt, im Puppenspiel selbstschöpferisch zu sein.⁵⁵⁵

⁵⁵³ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 21.

⁵⁵⁴ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 14.

⁵⁵⁵ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag,

Ebenso war Max Jacob der Autor vieler neuer Puppenspiele. Der Stoff wurde von anderen Dramen (z.B. Doktor Faust) übernommen, aber auch aus der Märchenwelt (Prinzessin und Schweinehirt) oder durchwegs auch aus dem Alltagsleben.

Viele bekannte Hohnsteiner Puppentheatertexte der späteren Zeit wurden von den schon mehrfach genannten Puppenspieler und „Jacob - Nachfolger“ Friedrich Arndt verfasst. Gemeinsam schafften sie es letztlich, dass das (Hand-)Puppenspiel als künstlerischer Beruf ernst genommen wurde.

Natürlich klebten aber Max Jacob und seine Ensemblemitglieder nicht stur am Textmanuskript, ihre Vorstellung lebten gerade wie alle Handpuppentheateraufführungen, von den Improvisationen, welche sich aus aktuellen Anlässen oder aus Zurufen des Publikums ergaben und dieses begeisterten:

*Max Jacob trifft in seinen Spielen den rechten Ton. In dieser Weise will man unterhalten sein.*⁵⁵⁶

Hier spiegelte sich geradezu die alte Tradition des Figurentheaters - und hier wieder vor allem die des Handpuppenspiels - wieder, das Stück und den Spielablauf durch Spontaneität zu beleben.

Dennoch bildeten recht lange Monologe Kasperl, vor allem bei Erwachsenenstücken als Vorreden oder Umbaumonologe einen wichtigen Bestandteil der Hohnsteiner Stücke. Die wird beispielsweise in dem – von Joseph Freiherrn von Eichendorf geschriebenen, von Max Jacob für die Puppenbühne bearbeitete, aber erst später von Arndt aufgeführtes – Puppenspiel „Inkognito“ deutlich, in welchem Kasper in die Rolle des Hofnarren schlüpft und als solcher wiederum in die Rolle des Königs, der selbst inkognito durch das Land fährt. Vor dem Stück und zwischen den einzelnen Bildern wendet sich Kasper immer wieder in längeren Textpassagen an das Publikum, so beispielsweise auch in der Vorrede des Stücks. In dieser erklärt Kasper nicht nur seine Funktion, sondern lässt auch eine leichte Verhöhnung jener Puppenbühnen erkennen, welche beispielsweise ausschließlich in Versen schrieben und spielten –

Jena, 1937, S. 14.

⁵⁵⁶ Schimrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 13.

was gerade bei „künstlerischen Puppenbühnen“ durchwegs hier und da der Fall war⁵⁵⁷ - ebenso zeigt er das oftmalige Unverstehen des Publikums auf:

Kasper: (Bei geschlossen Vorhang ertönt eine festliche Musik. Der Vorhang öffnet sich und es erscheint der Kasper)

Liebe Menschen. Gestattet, daß ich mich vorstelle, ich bin der Kasper, der Hohnsteiner Kasper. Sehr angenehm, danke gleichfalls. Entschuldigt bitte, daß nach so einer schönen Musik nur ich erscheine. Aber so ist es im Leben. Oft steckt hinter etwas sehr Schönerm nur was ganz simples. Manchmal kommt es aber auch vor, daß hinter etwas ganz Unscheinbarem etwas ganz Wertvolles sitzt.

*Das hat schon Joseph vom Eichendorf gewusst. Deswegen schrieb er sein heiter-satirisches Puppenspiel „Das Inkognito“.
So ein Inkognito ist so eine Art Versteckspiel. Wenn wer wer ist und möchte mal nicht wird sein und doch wer bleiben, aber nicht wer scheinen, ist das der Inkognito.
So war das in der guten alten Zeit. Das war die Zeit der Königreiche, die Zeit des Absolutismus. Das war die Zeit der Romantik. Ein Glück, daß wir heute nimmer romantisch sind.*

Ich spiele in dem Stück auch mit, einen Narren. Den wollte sonst niemand spielen, wenigstens nicht heute Abend hier auf der Bühne.

Nachher muß ich auch in Versen sprechen. Das zu ich gar nicht gerne. Lieber rede ich, wie mir der Schnabel geschnitzt ist. Aber Herr von Eichendorf hat es so gewollt. Und deswegen opfere ich mich der Kunst.

(er ertönt Musik)

Aha, ich höre schon wieder Musik. Es geht los. Da muß ich verschwinden, denn ich komme gleich im ersten Bilde vor. Viel Spaß also. Und wer nicht alles versteht, den bitt ich trotzdem um seinen Beifall. Das macht auf jeden Fall einen guten Eindruck.

(Der Vorhang schließt sich)⁵⁵⁸

Nachdem der Kasper nun in die Rolle des Königs geschlüpft ist und dieser nun inkognito durch das Land fährt, wendet sich Kasper in der Umbaupause, d.h. im nächsten Zwischenspiel wieder an das Publikum:

Kasper: (...) Schauts, jetzt bin ich König. Wenigstens sehe ich so aus. Aber mancher sieht ja so aus, als ob und wenn man genau hinguckt,

⁵⁵⁷ Vgl. dazu auch; Frank, Philipp; Puppenspiele; Rembrandt-Verlag, Berlin, o. J.

⁵⁵⁸ Das Inkognito - Ein Puppenspiel von Joseph Freiherr v. Eichendorf in der Bearbeitung von Max Jacob/ Friedrich Arndt, Manuskript; zit. nach: Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entstehungsgeschichte; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 103.

*stimmt's gar nicht. Mancher bildet sich ein, ein König zu sein und hat nicht einmal ein Zepter und eine Krone. Trotzdem möchte jeder gerne regieren. Denen fehlt zwar oft die Krone, dafür ist ihnen aber umso mehr die Krone in den Kopf gestiegen. Wie gefall ich Euch denn so? Hübsch, nicht war? Ja, Kleider machen Leute. So wird selbst ein Narr zum König. Aber besser ein königlicher Narr, als ein närrischer König. Und jetzt werde ich mich selbst ins Volk begeben!*⁵⁵⁹

Minuth vergleicht die Zwischenszenen des Kaspers durchwegs mit Pausenclownszenen, wenngleich die Umbauszenen mitunter auch politische Themen aufgriffen. Diesen politischen Bezug hatten die Stücke Jacobs vor allem, wie zuvor angedeutet, in der Zeit des Nationalsozialismus.

*So bestechend die künstlerische Leistung der „Hohnsteiner Puppenspiele“ auf der einen Seite auch war, sie können doch andererseits nicht hinwegtäuschen, daß Max Jacobs Kasper bei Hitlers Machtergreifung 1933 gerade in seiner Art (...) den Nationalsozialisten dienlich war.*⁵⁶⁰

Die in dieser Zeit entstandenen Stücke, Schriften, Figuren der Hohensteiner und letztlich ihr ganzes Schaffen während der Zeit des Dritten Reiches, auf welche noch später im Kapitel über die Figurentheaterpropaganda des Dritten Reiches eingegangen werden wird, ist nicht leicht einzuordnen.

War Jacob tatsächlich jener unpolitische Mensch, wie er später versicherte und hatte er die tendenziösen Spieltexte und unterlagen tatsächlich nicht aus „freien Stücken“, sondern auf Antrieb des nationalsozialistischen „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ geschrieben, oder hatte er durchwegs mit den Nationalsozialisten und deren Gedankengut sympathisiert?

Die Frage, in welchem Ausmaß Jacob für die kulturpolitische Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat verantwortlich zeichnet, kann also nur schwer beantwortet werden. Allgemein bleibt festzustellen, dass sich die Puppenspieler in Deutschland generell den Gleichschaltungsmaßnahmen nur schwer entziehen konnten.

⁵⁵⁹ Das Inkognito- Ein Puppenspiel von Joseph Freiherr v. Eichendorf in der Bearbeitung von Max Jacob/ Friedrich Arndt, Manuskript; zit. nach: Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entstehungsgeschichte; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 103-104.

⁵⁶⁰ Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entstehungsgeschichte; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 104.

Jacob bezog nach dem Krieg im Jahr 1946 in einen offenen Brief Stellung zu kritischen Stimmen gegenüber seiner Person und seines Handelns während der NS-Zeit. So schrieb er:

*(...) Was meine Tätigkeit innerhalb der Nazizeit angeht, so gibt es innerhalb der russischen Zone bestimmte kleinliche Neider, die mir etwas ans Zeug flicken wollen. Wer aber objektiv urteilt, weiß, daß ich mich in meiner Arbeit nie beeinflussen ließ. Weder vor 33 noch nach 33, noch heute. Ich spiele heute dieselben Stücke, die ich immer gespielt habe und zwar im selben Wortlaut. (...)*⁵⁶¹

Und weiter hieß es im Brief Jacobs

*Pg. (Anm.: Parteimitglied) wurde ich 1940. Es wäre aber wirklich nicht nötig gewesen, aber ich wollte unserem OG-Leiter (Anm.: Ortsgruppenleiter) einen gefallen tun, weil er mir die Anmeldeformulare brachte. Wer mich genau kennt, weiß, daß ich nie Nazi gewesen bin. (...)*⁵⁶²

Wie später an späterer Stelle gezeigt werden wird, ist die Argumentation Jacobs nicht haltbar. Letztlich versteckt er sich, ähnlich dem Salzburger Marionettenspieler Aicher ebenfalls hinter der „Kollektivschuld“ seiner Zeit, wenn er meint:

*(...) es ist tatsächlich so, daß wir nicht ableugnen können, mitgemacht zu haben. Wenn auch nicht aktiv innerhalb der Partei, so doch innerhalb des ganzen Volkes. Und ich sehe durchaus ein, daß es auch eine Gesamtschuld des Volkes gibt, vor der sich niemand ausnehmen darf.*⁵⁶³

Der geneigte Leser möge sich im Kapitel über das Figurespiel im Dritten Reich, in welchem nochmals auf Jacob und die Hohensteiner Puppenspiele eingegangen werden wird, selbst ein Urteil über Jacobs Rolle im Figurentheater des Dritten Reiches bilden. Minuth fasst dies so zusammen:

⁵⁶¹ Jacob, Max; Brief; zit. nach: Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entstehungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/Main, 1996, S. 116.

⁵⁶² Jacob, Max; Brief; zit. nach: Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entstehungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/Main, 1996, S. 116.

⁵⁶³ Jacob, Max; Brief; zit. nach; Mäser, Rolf; Zur Geschichte des deutschen Puppenspiels im 20. Jahrhundert. Material zum Theater – Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters; Berlin, 1982; in: Feustel, Gotthard; Prinzessin und Spaßmacher: Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt; Edition Leipzig, Leipzig, 1990, S. 175.

Abschließend wäre anzumerken, daß möglicherweise Max Jacob sich tatsächlich keiner Beeinflussung durch die Nationalsozialisten Indoktrination bewußt war. Aber es scheint dem kritischen Beobachter doch unwahrscheinlich, daß er sich nie hat beeinflussen lassen.⁵⁶⁴

Dennoch ging es mit der Hohensteiner Bühne auch nach dem Kriegsende weiter. 1946 eröffnete Harald Schwarz wiederum eine Hohnsteiner Bühne in Hohnstein, während ihr ursprünglicher Begründer Max Jacob weiterhin in Hamburg ansässig war, wo er auch teilweise während der Zeit des Weltkriegs spielte. Die dritte Bühne wurde in Zusammenarbeit mit ihm dann 1949 von Friedrich Arndt – welcher auch inhaltlich am Hohensteiner-Stil weiterarbeitete und durchwegs als Nachfolger Jacobs gesehen werden kann - gegründet.

In dieser Zeit, in den Jahren 1948 bis 1954, entstanden sieben Kurzfilme mit den Puppen für das Kino. Kasper-Schallplatten wurden ab 1958 von Friedrich Arndt beim Label Philips (Phonogramm) aufgenommen welche nach dem Vorbild der ab dem Jahr 1930 begonnenen Radio-Sendungen für das Kinderprogramm des Leipziger Rundfunks gestaltet wurden.

Max Jacob beendete schließlich nach 32 Jahren Spielzeit und nachweislich weit über 12 000 Puppentheateraufführungen seine aktive Spieltätigkeit und wurde Präsident der UNIMA bis zu seinem Tod 1967.⁵⁶⁵

Im Jahr 1962 gründet auch Erich Kürschner eine eigene Hohnsteiner Bühne, während seine Frau Ottilie die Hohnsteiner Werkstatt zu betreiben begann. Zwei Jahre später wurden schließlich unter Mitarbeit von Friedrich Arndt beim NDR und WDR viele Fernsehsendungen erarbeitet, welche wie in Österreich – den Beginn des Kinderfernsehens in Deutschland darstellten. So entwickelte sich in den sechziger Jahren die erste bekannte Kinderfernsehserie überhaupt. Die Hauptfiguren waren dabei der Hohnsteiner Kasper und Peter René Körner, welchen noch viele Figuren und Produktionen folgen sollten

Schließlich beendete auch Friedrich Arndt seine Puppenspielertätigkeit und mit dem Tod des letzten Hohensteiner Bühnenleiters Harald Schwarz verlosch die Tätigkeit

⁵⁶⁴ Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entstehungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 117.

⁵⁶⁵ Vgl. dazu; Heilig, Katherina Maria; Kann man den Kasperl derschlag`n? Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 99.

der legendären Puppenbühne. Lediglich die Hohensteiner-Kasper-Figuren werden heute noch in Hohenstein hergestellt.

2.5.4. Weitere Erziehungstätigkeit des Kaspers in der Tradition der Zwischenkriegszeit

Auch in der alltäglichen Erziehung wurde in der Zwischenkriegszeit über den „erzieherischen Wert“ des Puppenspiels viel diskutiert, wie unter anderen der Artikel von F. Riek „Kasperltheater und moderne Erziehung“⁵⁶⁶, das Kapitel „Der erzieherische Wert des Puppenspiels“ im Büchlein „Das Spiel der Handpuppe“⁵⁶⁷ von Willi Brehm oder der Aufsatz „Wirkt das Kasperltheater erzieherisch?“⁵⁶⁸ von Anton Kastner aus Dortmund zeigen.

Brehm regt in seiner Handreichung an, dass der Erzieher gerade die Chance des Figurentheaters nutzen sollte, um

*(...) seine Zöglinge zu beobachten und kennen zu lernen.*⁵⁶⁹

Und weiter luden die pädagogischen Autoren, allen voran Brehm dazu ein, das Puppenspiel als wertvolle erzieherische Hilfe in Anspruch zu nehmen und sich so auf das Kind und dessen Entwicklung einlassen zu können. Dabei vertraten die Autoren durchwegs die Verwendung des „neuen Kasperlbildes“. Die Inhalte des Figurenspiels wurden ab diesem Zeitpunkt auf unzähligen Tagungen diskutiert, wie beispielsweise bei der Lehrertagung für Puppenspiel des Bayrischen Lehrervereines unter dem Titel

⁵⁶⁶ Rieck, F.; Kasperltheater und moderne Erziehung; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schuppel, Leipzig, 1928, 3. Jahrgang, 1. Heft, S. 23f.

⁵⁶⁷ Brehm, Willi; Das Spiel mit der Handpuppe - Eine Anleitung zur Herstellung von Handpuppen und Handpuppenbühnen und zum Spielen; Verlag der katholischen Schulorganisation Deutschlands, Düsseldorf, 1931, S. 27 - 30.

⁵⁶⁸ Kastner, Anton; Wirkt das Kasperltheater erzieherisch?; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schuppel, Leipzig, 1928, 3. Jahrgang, 1. Heft, S. 33 - 37.

⁵⁶⁹ Brehm, Willi; Das Spiel mit der Handpuppe – Eine Anleitung zur Herstellung von Handpuppen und Handpuppenbühnen und zum Spielen; Verlag der katholischen Schulorganisation Deutschlands, Düsseldorf, 1931, S. 27.

(...) „Das Kind als Spieler“ und „Der Jugendliche als Spieler“.⁵⁷⁰

Neben einfachen pädagogischen Diskussionspapieren, Handreichungen und Fachartikel entstanden auch die ersten Nachschlagwerke, wie das fast zweihundert Seiten starke Werk „Das Kasperlbuch“⁵⁷¹ von Siegfried Kaed, mit Stückinhalten und einer „pädagogischen Bewertung“ der einzelnen Kasperlstücke.

Viele der behandelten Werke, auch solche namhafter Puppentheaterkünstler und Autoren wie beispielsweise Graf Pocci schneiden in der Bewertung Kaed's überdurchschnittlich schlecht ab.

Die Beurteilungen reichen von kurzen Kommentaren wie „veraltet“, „Prügelstück“, „unbrauchbar“, „geschmacklose Tendenz des Spiels“, „langatmige Szenen“, „Kasperlgestalt völlig verzeichnet“ bis hin zu „kein Funke kindlichen Humors vorhanden“ oder „eine Schande, daß solche Texte gedruckt werden“⁵⁷². Vor allem traditionelle Kasperltheaterstücke, aber auch durchwegs modernere Werke werden negativ bewertet. Besonders schlecht schneidet Thilo Schellers Stück „Kasperl als Sportsmann“ ab⁵⁷³:

Man ist erschreckt, daß am Schlusse des Stücks zu lesen, daß der Verfasser es sogar von Kindern spielen lassen will!

Ein Geschreibsel, daß mit Puppenspiel nichts zu tun hat. Allerlei Tendenz gegen Zeitauswüchse in für Kinder gänzlich unmöglicher aber auch für Erwachsene wertlose Form.

*Keine Handlung, keine echte Kasperlgestalt, kein Mitspiel. Witzig sein wollen des Gerede und viele Geschmacklosigkeiten.*⁵⁷⁴

Positive Beurteilungen von Kasperltheaterstücken finden sich nur wenige im Nachschlagwerk Kaed's.

⁵⁷⁰ Vgl. dazu: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 4. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, September 1931; S. 139.

⁵⁷¹ Kaed, Siegfried; Das Kasperlbuch - Beiheft zu 'Werk und Wille'; Deutscher Schulverein Südmark, Wien, 1934.

⁵⁷² Vgl. dazu: Kaed, Siegfried; Das Kasperlbuch - Beiheft zu 'Werk und Wille'; Deutscher Schulverein Südmark, Wien, 1934.

⁵⁷³ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 58.

⁵⁷⁴ Kaed, Siegfried; Das Kasperlbuch - Beiheft zu 'Werk und Wille'; Deutscher Schulverein Südmark, Wien, 1934, S. 72.

Aber nicht nur im fixen Figurentheaterbetrieb und im – in der Zwischenkriegszeit besonders ausgeprägten - Vereinslebens, sondern auch im alltäglichen Schulsystem fand das Puppenspiel seinen festen Platz wie unter anderem von Margarete Beyfuß aus Leipzig berichtet wird, welche als Klassenlehrerin mit ihren Schulklassen öfters Handpuppen und Marionetten in ihren Unterrichtsstunden verwendete. Sie berichtet:

(...) Der unermessliche Schatz alten derben Volksgutes, der an den Puppen hängt, könnte sich den Kindern erschließen, daß prickelnde Leben, das die Puppe durchlachen kann, könnte das uns Lehrern anvertraute Gut, die Kinderherzen erschließen. (...) Aber auch für das Klassenleben sind solche Stunden von Wert. Starke Gefühlseindrücke binden, gemeinsames Lachen läßt so manchen Zank verschwinden, die Kunst der Darstellenden verpflichtet ihnen die anderen in Dankbarkeit und überbrückt manche Kluft, die zwischen den Fleißigen und den (...) Faulen auftrat.

Diese Gründe allein konnten aber der Puppenschar das Eindringen in den ernstesten Unterricht noch nicht erwirken - doch sie machte sich auch für die intellektuelle Bildung nützlich und erhielt sich so den ausgezeichneten Platz.⁵⁷⁵

Auf der anderen Seite waren eben nicht nur die Pädagogen an der erzieherischen Wirkung des Figurentheaters interessiert, sondern – wie zuvor schon ausführlicher beschrieben wurde – wurden auch die Parteien nun den Parteien nahe stehende Organisationen, welche sich gegenseitig mit neuen Spieltexten zu übertrumpfen versuchen.

Vor allem für sozialdemokratischen und kommunistischen Vereine und Gruppierungen, welche – wie gezeigt wurde - im Puppentheater einen besonderen Schwerpunkt in ihrer pädagogischen Arbeit sahen, mit der Erstarkung der Nationalsozialisten zusehends schwieriger aufzutreten, letztlich weil auch dem vermeidlichen „negativen Einfluss“ des „sozialistischen Puppenspieles“ – und hier vor allem durch das Spiel an den Schulen – gewarnt wurde, wie beispielsweise im Jahr 1933 in einer Leipziger Tageszeitung:

In kommunistischer Waldheimen und Volkshäusern der SPD fand man eine große Anzahl von Puppentheatern, mit denen der Marxismus bewusst auf die Jugend eingewirkt hatte.

Nun tauchen in letzter Zeit, vor allem auf dem Lande, eine Menge neuer Leute mit solchen Theatern auf, und es besteht kein Zweifel, daß die Mehrzahl von ih-

⁵⁷⁵ Beyfuß, Margarete; Das Kasperletheater im deutschen Unterricht; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923, 1. Jahrgang, 2. Heft, S. 23.

nen mit dem marxistischen Inventar frisch und frech an unseren nationalen Schulen herantritt.

Der deutsche Bund der Puppenspieler im Kampfbund für die deutsche Kultur bittet Behörden, Kulturstellen und Schulleitungen, die deutsche Jugend vor solchen unkontrollierbaren Darbietungen zu schützen und in besonderen Fällen an die Geschäftsstelle Stuttgart N, Kriegsbergstraße 33, zu berichten.⁵⁷⁶

International wurde hingegen in dieser Zeit versucht das künstlerische Puppenspiel und seine Tradition durch die 1929 erfolgte Gründung einer internationalen Vereinigung, der bis heute existierenden „UNIMA“ („Union Internationale des Marionettes“) zu erhalten.

Ab diesem Zeitpunkt wurde mit Kongressen und Ausstellungen im internationalen Rahmen versuchte, als übergreifende berufliche Puppenspieler Organisation das Puppenspiel und seine Erhaltung zu fordern und zu fördern. Vor allem aber galt es, fern vom ideologischen Puppenspiel, welches ja zum Teil die Tradition und Puppenspielkultur schmälerte ein „anderes“, traditionell geprägtes Puppenspiel, entgegen den Zeitströmungen, zu erhalten.⁵⁷⁷

2.6. Das Figurentheater im Dritten Reich

Der folgende Überblick über die Geschichte des Figurentheaters im Dritten Reich soll lediglich einen Streifzug durch diese Jahre darstellen. Im Abschnitt der Arbeit, welche sich mit der Propaganda im Figurenspiel der Nationalsozialisten auseinandersetzen werden die im folgenden Abschnitt nur angeschnittene Themen genau behandelt werden.

Auch im Dritten Reich wurde das Puppenspiel für politische Zwecke verwendet, sei es für Kinder, aber nun wieder verstärkt auch für Erwachsene, beispielsweise – wie schon im Ersten Weltkrieg – für die Soldaten an den Fronten oder im noch vom Krieg verschont gebliebenen Hinterland.

Schon gleich nach der Machtergreifung Hitlers in Deutschland wurde das Puppenspiel eifrigst im Sinne der Propaganda u.a. bei Festen und Feiern, sowie auf den

⁵⁷⁶ Leipziger Tageszeitung, 3. September 1933.

⁵⁷⁷ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 59.

Reichsparteitagen, Fahrten und Lagern der HJ und des BDM eingesetzt. Dies darf aber nicht verwundern, da man auf die „pädagogischen Erfolge“ des Puppenspiels in der Zwischenkriegszeit zurückgreifen konnte, also lediglich eine Tradition fortzuführen. Die nationalsozialistische Pädagogik und die damit verbundenen Überlegungen zum Einsatz des Puppenspiels werden später erläutert werden. Im Folgenden soll aber versucht werden kurz die geschichtliche Entwicklung des Figurentheaters während der Zeit des Dritten Reiches zu betrachten um den Überblick der Figurentheatergeschichte zu gewährleisten. Auf einzelne Punkte und Spezifika des Figurenspiels im Dritten Reich, vor allem auf die damit betriebene Propaganda wird an späterer Stelle noch ausführlich eingegangen werden.

Schon bald nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten konnte man - 1934/35 – im neu aufgelegten „Neuen Ratgeber“⁵⁷⁸ des Arwed Strauch Verlages, eines Verlages, welcher die Texte und Artikel, sowie Figuren und Kulissen mehrerer Bühnen und Betriebe vermarktet - lesen, wo die Bedeutung solcher Massenveranstaltungen, im speziellen des Puppentheaters liegen würde.

*Die große schöpferische Wiedergeburt, die die Deutsche Nation in dieser Zeit auf allen Gebieten ihres volkhaften Daseins durchlebt, erfaßt zutiefst auch die Seele des deutschen Menschen. Getragen vom Willen des heiligen Wir ist ein starker Wille zur Neugestaltung des Gemeinschaftslebens spürbar. (...) Die gesamte Fest- und Feiergusgestaltung wird von frischem Blut durchpulst. (...) Als Richtungsweiser für alle Fragen der Feiergusgestaltung im neuen Reich erscheint „Die Spielgemeinde“, die einzige und offizielle Zeitschrift der NSDAP für Jugend- und Laienspiel, Sprechchor, Volkslied, Hausmusik, Volkstanz und Puppenspiel (...)*⁵⁷⁹

Im „Neuen Ratgeber“ werden dem interessierten Leser u.a. Stücke von Erich Scheuermann oder dem späteren „Reichspuppenspieler“ Oswald Hempel sowie von (dem schon vorhin genannten) Max Jacob von den Hohensteiner (früher Hartensteiner) Puppenspielen, angeboten. Letzterer trat – wie schon hingewiesen wurde - mit seiner Bühne regelmäßig von 1935 bis 1939 auf allen Reichsparteitagen in Nürnberg auf,

⁵⁷⁸ Feier-Fest-Spiele, Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete; Arwed Strauch, Leipzig, 1934/35.

⁵⁷⁹ Feier-Fest-Spiele, Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete; Arwed Strauch, Leipzig 1934/35, S. 4.

später schließlich auch als Frontpuppentheaterspieler.⁵⁸⁰ Auf seine Rolle während der Zeit des Nationalsozialismus wird noch eingegangen werden müssen.

Neben Stücken wie „Kasper bei den Zwergen“ oder „Kasper und der Zauberring“, wurden erneut Stücke angeboten, die schon im Ersten Weltkrieg Verwendung gefunden hatten.⁵⁸¹

So konnte man um „nur 1 Mark“ Stücke bestellen wie „Kasper im Schützengraben“, „Kasper auf Patrouille“ oder „Kasper rückt ins Feld“:

*Ein Stück genügt um eine ganze Schar vergnügt zu machen.*⁵⁸²

Im Kapitel „Der deutsche Kasper“ im dem Büchlein „Das Puppenspiel“⁵⁸³ des Amtes „Feierabend“ der NSG „Kraft durch Freude“ –auf welches noch ausführlich eingegangen werden wird - wurde eindeutig als Zielgruppe des Puppenspiels die ganze Bevölkerung angesprochen und auch der politische Zweck des Puppenspiels bei Erwachsenen und Kinder genannt:

*Das Puppenspiel steht in der Front der weltanschaulich-politischen Erziehung, so wahr weltanschaulich-politische Erziehung bedeutet, Menschen für das Wesen der Gemeinschaft aufzuschließen und für das Volk zu formen. Damit wendet sich das Puppenspiel nicht mehr nur an das Kind. Darum brauchen wir es in unseren Gemeinschaften - im Dorf, im Betrieb, im Lager. Darum hat es seine besondere Aufgabe im Volkskampf an den Grenzen.*⁵⁸⁴

Und weiter konnte man im Kapitel: „Puppenspiel im Dienst der weltanschaulich-politischen Erziehung - Tendenzen im Puppenspiel“ lesen:

Wenn wir dem Puppenspiel Aufgaben in der politischen Erziehung zuweisen, dann reden wir damit nicht einer plump-tendenziösen Spielgestaltung das Wort.

⁵⁸⁰ Vgl. dazu: Flugblatt; Hohnstein, 1941, Kreisleit- und Heimatmuseum Sebnitz.

⁵⁸¹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 60.

⁵⁸² Feier-Fest-Spiele, Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete; Arwed Strauch, Leipzig 1934/35, S. 53.

⁵⁸³ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J.

⁵⁸⁴ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 8.

*Eine politische Tendenz (...) darf nicht platt und grob dem ahnungslosen Besucher ins Gesicht geschleudert werden.
Nicht der Kasper verkörpert eine nationalsozialistische Haltung, der etwa von der Spielleiste 'Heil Hitler' grüßt, oder gar mit einer Hakenkreuzfahne über die Bühne zieht; vielmehr muß er in seinem ganzen Tun und Handeln ein ganzer Kerl sein.⁵⁸⁵*

In den Parteigremien der NSDAP, vor allem im Propagandaministerium unter Goebbels – sowie in den dem Propagandaministerium angegliederten und unterstellten Instituten - wusste man also um die Wirkung des Figurentheaters auf den Betrachter und wollte auf dieses Propagandamittel nicht verzichten, es im „großen Stil“ für die eigenen politischen Zwecke einzusetzen wengleich man damit anfänglich unweigerlich mit den vor 1933 gegründeten Puppentheaterverbänden in Konflikt kommen musste, welche in erster Linie ein künstlerisch wertvolles, aber kein propagandistisches Figurenspiel auf den Puppenbühnen sehen wollten.⁵⁸⁶

Ebenso war man sich bewusst, dass auch andere politische Parteien sich der Propagandafähigkeit des Puppenspiels bewusst waren. Vor allem die zuvor beschriebene politische Linke (deren Spiel verboten wurde). So beobachtete man von Berlin aus, dass beispielsweise in Moskau an einem eigens eingerichteten Institut ebenfalls an psychologisch ausgefeilten Texten für die Puppenbühne gearbeitet wurde und warnte eindringlich davor die politischen Möglichkeiten des Figurentheaters nicht zu unterschätzen:

*Es ist deshalb unbedingt notwendig jeder harmlosen Betrachtung des Puppenspiels abzurücken und sich über seine politische Bedeutung endlich klar zu werden.
Nützen wir die noch weithin unausschöpflichen Möglichkeiten, die uns im Puppenspiel gegeben sind, im Dienst der Erziehung des deutschen Menschen in Stadt und Land.⁵⁸⁷*

Durch solche Theorien bestärkt, wurden von mehreren Autoren Puppentheaterstücke der unterschiedlichsten Art geschrieben

⁵⁸⁵ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 23.

⁵⁸⁶ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Der Kasper ist kein Clown - zur Organisation eines Unterhaltungsmediums im Nationalsozialismus; in: Wegener Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 169 - 184.

⁵⁸⁷ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 32.

(...) und kamen bei öffentlichen Auftritten, Lagern und Veranstaltungen der Hitler Jugend und anderer Verbände und Vereine oder bei diversen Auftritten in Fabriken und Betrieben zur Aufführung.⁵⁸⁸

Auch den Aufführungen von Puppentheaterstücken in den Grenzgebiete des Dritten Reiches, später auch in den deutschsprachigen Gebieten des „Protektorates Böhmen und Mähren“, schenkte man von der Seite des Propagandaministeriums besondere Aufmerksamkeit und versuchte letztlich diese Aufführungen des Figurentheaters als gute Möglichkeit, oder „Waffe“ gegenüber fremden –kulturellen und politischen - Einflüssen einzusetzen:

Dort, wo deutsches Volkstum mit fremden Einflüssen in unablässigem Kampf liegt, hat das Puppenspiel seine besonderen Aufgaben.

Der Kampf um das Volkstum beginnt schon beim Kind. Weil das Puppenspiel in gleicher Weise das Kind wie den Erwachsenen anspricht, ist es eine Waffe, die wir in diesem Kampf nicht entbehren können.

*Es kommt hinzu, daß das Puppenspiel das politische Geschehen den Erfordernissen des Tages entsprechend ins Spiel einbeziehen und ihm seine Sinn-
deutung geben kann. Darum liegt in diesem Spiel eine Quelle der Kraft gerade für das Grenzvolk.⁵⁸⁹*

So entstanden – gerade für den Einsatz in den Grenzgebieten mehrere neue Stücke – so genannte Grenzlandstücke, sowohl für das Laien- als auch das Puppenspiel, wie beispielsweise „Der Wall im Osten“, „Ruf der Grenze“, „Kampf um eine deutsche Stadt“ oder „Deutsche Jugend an blutender Grenze“⁵⁹⁰ – geschrieben. Doch auch traditionelle Stücke, wie der über die Jahrhunderte unverändert gebliebene traditionelle ‘Puppenfaust’ oder Stücke des Grafen Pocci dem neuen politischen Inhalt angepasst und dementsprechend umgeschrieben, beziehungsweise – an einigen Stellen - neu interpretiert, was nicht immer unproblematisch war.

Georg Deiniger der Leiter der „Stuttgarter Marionettenbühne“, stellte diesbezüglich beispielsweise im Jahr 1939/40 im Vorwort seines Programmheftes die Frage, ob die Figur des Mephisto aus dem zuvor genannten traditionellen „Puppenfaust“ im Figurentheater jüdische Züge tragen müsste, um den, als mittelalterlich deutschen Ge-

⁵⁸⁸ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 61.

⁵⁸⁹ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 24.

⁵⁹⁰ Vgl. dazu: Feier-Fest-Spiele/ Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete; Arwed Strauch, Leipzig, 1934/ 35.

lehrten auftretenden Faust im Handlungsverlauf noch „unschuldiger“ und „verführter“ darstellen zu können.⁵⁹¹ Deininger schreibt in diesem Vorwort:

*(...) Mephisto ist kein Teufel, sondern deutlich Jude. Man müßte höchstens den Standpunkt einnehmen, daß Jude und Teufel dasselbe ist(...) Auch in Deutschland ist die Identifizierung des Juden mit dem Teufel uralte. Nicht alle Abbildungen des Teufels tragen das Judengesicht, immer aber die Krummnase.(...)*⁵⁹²

Die optische Darstellung des Juden auf der (Puppen-)Bühne, wie sie zuvor von Deininger beschrieben wurde, war aber keineswegs erst eine Neuerung des Propagandapuppenspiels des Dritten Reiches. Schon früher, beispielsweise bei so genannten Klappfiguren des 19. Jahrhunderts, wie sie heute noch in der Puppentheatersammlung der Stadt München aufbewahrt werden. Eine dieser Flachfiguren stellte beispielsweise auf der einen Seite ein Schwein dar und konnte durch eine einfache Manipulation, d.h. durch Umdrehen und Umklappen in einen Juden verwandelt werden.

*Diese Metamorphosen ist leider gar nicht so willkürlich und plump, wie man meinen könnte, sondern eine Umsetzung des diffamierenden Bildes der „Judensau“, die ein Thema bereits eines Nürnberger Flugblattes von 1460 und vieler nachfolgender populärer antisemitischer Bilderbogen war.*⁵⁹³

Von der Spielpraxis her ist in diesem Zusammenhang auch jene Darstellung eines „Negerkopfes“ welche sich im privaten Puppentheater-Museum von Nikolaus Hein in Berlin findet zu erklären, dessen Hinterkopf mit einer Eisenplatte verstärkt wurde, sodass Kasper ungehindert Schläge austeilen konnte, ohne daß der Kopf abgenutzt wurde oder zerbrach und bald ersetzt werden musste.

Auch schon zur Zeit des Ersten Weltkriegs gab es durchwegs vermehrt Stücke mit rassistischer und antisemitischer Tendenz, wie beispielsweise das Puppentheaterstück „Kasper und Abraham“ aus der Textsammlung J. Rabes vor Augen führt. Kas-

⁵⁹¹ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 61.

⁵⁹² Asper, Helmut; Puppenspiel in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert; Kölner Geschichtsjournal, Köln, 1976, S. 25, zit. nach: Feustel, Gotthard; Prinzessin und Spaßmacher: E. Kulturgeschichte d. Puppentheaters der Welt; Edition Leipzig, Leipzig, 1990.

⁵⁹³ Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei, München, 1986, S. 82.

per weist in dem Spiel den als geldgierig beschriebenen Juden, der die Schulden eintreiben will mit List aber auch mit Prügeln ab. Interessant dabei die Skizzierung des jüdischen „geldgierigen, listigen und unmenschlichen“ Geldverleihers, wie sie auch in Spielen des Dritten Reiches durchwegs üblich war und von der Propaganda Goebbels und seiner Mitarbeiter – in oft noch mehr überzeichneter Weise – ungeniert eingesetzt wurde.⁵⁹⁴

Doch nicht alle traditionell Puppenspieler waren von dem nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten politisch von oben angeordneten, oder zumindest gewollten Gedankengut überzeugt und glücklich, brauchten aber, wenn sie auftreten wollten eine Spielerlaubnis und eine Lizenz, sowie Spielaufträge oder Spielvermittlungen, welche in erster Linie von der NSDAP-Organisation „Kraft durch Freude“ vergeben wurden. „Kraft durch Freude“ bot aber auch „Umschulungen“ und Ausbildungen für Puppenspieler an, mit welchen man die Qualität des Spieles „anheben“ oder „sichern“ wollte, bzw. propagandistische Spielinhalte verbreiten wollte.

Der Beruf des Puppenspielers war organisatorisch wesentlich schwieriger geworden. Parallel zu den Berufspuppenspielern wurde aber auch versucht das Puppenspiel in den Organisationen der NSDAP – und hier vorwiegend bei den Jugendorganisationen – zu verankern. Hierfür wurden – nach wie vor - alles was man zum Spielen benötigte - Kulissen und Figuren, angefangen vom „Kasperl“ bis hin zum „Juden“ und „Neger“ über Versandkataloge, wie jenen des Hauses Hohenstein⁵⁹⁵ oder beim Verlag der „Kallista-Kasperl-Puppen“⁵⁹⁶ bestellen konnte. Gerade diese Angebote und Vertriebssysteme – vor allem jene der Spieltexte – erleichterten die Gleichschaltung der Puppenspieler.

Um die neuen gesetzlichen Bestimmungen kümmerte sich die „Reichskammer: Fachschaft Schausteller/ Fachgruppe Puppenspieler“⁵⁹⁷, um alle organisatorischen Belange der Propaganda von der Seite der Partei kümmerte sich das extra einge-

⁵⁹⁴ Vgl. dazu: Strauss, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 19f.

⁵⁹⁵ Vgl. dazu: Jakob, Max; Vom Kasperlhaus Hohenstein/ Verkaufskatalog; Eigendruck, o. J.

⁵⁹⁶ Vgl. dazu: Feier-Fest-Spiele, Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete; Arwed Strauch, Leipzig, 1934/ 35, S. 57.

⁵⁹⁷ Vgl. dazu: Reichstheaterkammergesetzblatt/ Monatsbericht Nr. 34; Berlin NW 21, den 27. November 1938: Ausdehnung des Reichskulturkammergesetzes auf das Land Österreich, zit. nach: UNIMA Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2002, S. 19.

richtete und dem Propagandaministerium Goebbels direkt unterstellte „Reichsinstitut für Puppenspiel“, welches in den einzelnen Gebieten und Gauen des Reiches „Landesausschüsse für Puppenspiel“ gründete, welche es sich gemäß den Satzungen des Institutes zu Aufgabe machten die

(...) Sicherung der künstlerischen Entwicklung des deutschen Puppenspiels und die Sicherung des Puppenspieleinsatzes bis ins letzte Dorf zu ermöglichen.⁵⁹⁸

Auch die Spiellizenzen und Zuschüsse für einzelne Bühnen und Spieler, sowie deren Bewartung, wurden vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“, bzw. dessen Außenstellen vergeben, bzw. abgegeben.⁵⁹⁹ Einigen Puppenbühnen und einzelne Puppenspieler, wie beispielsweise Fritz Gerhard wurden für seine Bühne - „Gerhards Künstlerisches Marionettentheater“ - der Titel „Reichspuppenbühne der NS-Kulturgemeinde“. Aus diesem Grund wurde dieser Bühne ein Zuschuss von 120.000 Reichsmark gewährt worden.

Das zuvor genannte „Reichsinstitut für Puppenspiel“, auf welche an späterer Stelle noch ausführlich eingegangen werden wird, versuchte aber auch die Durchführung von „Reichswochen für Puppenspiel“, deren erste im August 1938 auf der Hohensteiner Jugendburg unter der Leitung von Max Jacob abgehalten wurde für Berufspuppenspieler und interessierte Funktionäre der NS-Jugendorganisationen anzubieten und zu organisieren. Schließlich absolvierten mehr als achtzig Spieler einzelner Puppenbühnen und mehrerer HJ- und BDM Führerinnen und Führer – welche hier zu angehenden (Laien-)Puppenspielern ausgebildet wurden – den ersten Kurs in Hohnstein⁶⁰⁰. Dreifach waren die Aufgaben dieses Ausbildungsinstitutes:

Es ist zuerst ein Lehrinstitut für das Puppenspiel. Hier werden die Berufspuppenspieler in allen künstlerischen Fragen beraten und gefördert. Hier sollen Nachwuchsspieler regelrecht für den Beruf des Puppenspiels ausgebildet werden. (...)

⁵⁹⁸ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 60.

⁵⁹⁹ Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der K©asparstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 63.

⁶⁰⁰ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der K©asparstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 63-64

*Es dient weiter zur Schaffung geeigneten Spielgutes (...)
Schließlich wird es sich der wissenschaftlichen Bearbeitung aller Fragen des
Puppenspiels kümmern.⁶⁰¹*

Die wichtigste Aufgabe des „Reichsinstitut für Puppenspiel“ wurde aber, neben den unterschiedlichsten angebotenen Figurentheaterkursen und der historischen Aufarbeitung der „deutschen Puppentheatergeschichte als Teil der deutschen Kulturgeschichte“ vor allem in der Publikation neuer und neu bearbeiteter Spieltexte gesehen. Diese wurden nun in großer Stückzahl aufgelegt und waren im ganzen Reichsgebiet unkompliziert – entweder direkt über das „Reichsinstitut für Puppenspiel“ oder einzelner Verlage, wie beispielsweise den schon zuvor genannten „Arwed Strauch Verlag“ aus Leipzig einfach zu bestellen. Ebenso leicht war es für den privaten Bereich eine Spielerlaubnis für einzeln angebotene Stücke zu erwerben, wobei hierbei oftmals der Ankauf einer kleinen Anzahl der jeweiligen Texthefte genügte.

Schwieriger war es hingegen, wie zuvor schon deutlich geworden ist, für Berufsbühnen fixe Konzessionen zu bekommen und mitunter waren die Puppenbühnen auch beim Erwerb der Konzessionen größter Willkür seitens der Organe der NSDAP ausgesetzt, wenn sich diese beispielsweise offiziell auf fehlende Qualität der einzelnen Bühnen beriefen um die Lizenz nicht vergeben zu können oder zu dürfen.⁶⁰² So steht im „Leitungsschild des Puppenspiels, die Anerkennung durch die NS.- Gemeinschaft ‘Kraft durch Freude’“:

Es kommt sicher manchen Puppenspielern bitter an, daß die NS. - Gemeinschaft ‘Kraft durch Freude’ ihn nicht einsetzen will. Das hat aber seinen guten Grund. Unter einer gewissen Leistungshöhe darf das Puppenspiel nicht stehen, daß zu KDF - Veranstaltungen herangezogen wird. Und da der breiten Menge aus Mangel an Gelegenheit zum Besuch von Puppentheatern die Maßstäbe fehlen, muß man es schon in Kauf nehmen, daß die Puppenspieler, ehe sie eingesetzt werden, vom Amt Feierabend begutachtet werden.

Das geschieht auf Grund von fachlichen Erfahrungen und in Zusammenarbeit mit der Reichsjugendführung, die an der Entwicklung eines künstlerisch hochstehenden Puppenspiels ebenso interessiert ist wie die NS. - Gemeinschaft ‘Kraft durch Freude’.

(...)

⁶⁰¹ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 58.

⁶⁰² Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der K@asparstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 64.

*Eines steht fest, daß die Puppenspielveranstaltungen der NS. - Gemeinschaft 'Kraft durch Freude' eine gewisse Linie haben müssen. (...)*⁶⁰³

In den Ausführungsbestimmungen zum vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ aufgelegten Stück von Hermann Schulze: „Der Jude im Dorn - Ein Märchen-Kasperlspiel mit politischer Bedeutung“⁶⁰⁴, - auf welches ebenso an späterer Stelle noch eingegangen werden wird - , wurde, wie bei anderen Stücken aus der Reihe „Das Deutsche Puppenspiel“ bemerkt, dass die darin vorkommenden Stücke „geistiges Eigentum“ des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ sei.

*Weiters konnte nachgelesen werden, wie man die Aufführungsrechte zu den Stücken erhalten konnte. Gleichzeitig stellte man fest, dass Aufführungen vom Rundfunk und von Berufsbühnen, also jenen, die vom Reichsinstitut für Puppenspiel anerkannt waren und deren Namen sich auf den Listen der Reichsjugendführung und NSG, „Kraft durch Freude“ aufschienen, einer eigenen Zustimmung bedurften.*⁶⁰⁵

Aber nicht nur die Rundfunkrechte waren ein großes Problem, sondern die tatsächlichen direkten Aufführungen der Bühnen, welche mit den angebotenen Texten auftraten. Oftmals wurde, sowie in den unterschiedlichsten Werkbüchern zum Puppenspiel, für jene Spiele, welchen nicht an den Schulungen des Reichsinstitutes teilnahmen, in schriftlicher Weise versucht Inhalt und Zweck des nationalsozialistischen Puppenspiels zu erklären und darzulegen.

Auch im Fall des von Schulze überarbeiteten Stückes „Der Jude im Dorn“ ist das überdimensional lange Vorwort sehr aufschlussreich und lässt erste Vermutungen auf den nationalsozialistischen Inhalt des Stückes zu. Hermann Schulze ist sich bewusst, dass eine zu offensichtliche Propaganda ihre Wirkung verfehlen würde und dass diese größer wäre, wenn man den politischen Inhalt geschickt verpackten würde. In seinem Vorwort zur Entstehung des Stückes ist also zu lesen:

⁶⁰³ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 56.

⁶⁰⁴ Schulze, Hermann; Der Jude im Dorn - Ein Märchen-Kasperlspiel mit politischer Bedeutung; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

⁶⁰⁵ Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 65.

Das ist also der bekannte Stoff des Grimm-Märchens vom „Juden im Dorn“. Er wurde sozusagen in die „engere Wahl“ gezogen, als auf einem Puppenspiellager für Jungmädelführerinnen der Wunsch laut wurde, einmal ein wirklich politisches Puppenspiel zu formen, ohne jene Deutlichkeiten, bei denen man die so genannte Absicht verspürt, die einen ja bekanntermaßen so verstimmt macht.(...) ⁶⁰⁶

Ebenso bemerkte Schultze in seinem Vorwort zu „Der Jude im Dorn“, dass der große Vorteil des Märchenkasperspiel jener sei, dass sich

(...) ungezwungen politische Dinge und Wahrheiten sagen lassen. Ja, hier war es sogar gleich eine ganz politische Idee, die mit Hilfe einer durchgeführten Spielhandlung zum Ausdruck kam. Unnötig zu sagen, daß es sich um das verhängnisvolle Wirken des Judentums handelt. Dieses aber wird hier nun nicht etwa problematisch, sondern recht gegenständlich in einem einfachen, beinahe holzschnittmäßigen Handlungsablauf gezeigt. ⁶⁰⁷

Aber nicht nur in den Vorworten, sondern vor allem in den Texten selbst wird der Hintergedanken der Stücke schnell erkennbar. So wird hier nicht nur die politisch-geschichtliche Verbindung hergestellt, indem man den Juden im Stück Blauspan, in Anlehnung an einen Diplomatenmörder nennt, sondern Schulze lässt tatsächlich den auftretenden Schutzmann diese Namensverdrehung bewusst nochmals durchführen, wenn er hierbei aber auch noch eine zusätzliche Ebene der Denunzierung und der Verunglimpfung findet:

Schutzmann: Bei uns im Königreich gilt nur die Stimme vom Herrn Grünspan... ach so, Blauspan heißt er ja. Ich wußte doch, daß es irgend so 'n Gift war. (...) ⁶⁰⁸

Um nachvollziehen zu können, wie sich solche Wandlungen traditioneller Stücke oder Märchen auf der Bühne auswirkten, wurde im Anhang dieser Arbeit zunächst das Märchen und in weiterer Folge der Text von Schulzes „Juden im Dorn“ angefügt.

Auch andere Stücke waren mit Namen, Beschreibungen und Aussagen von den handelnden Personen nicht zimperlich. Der schon vorhin genannte Georg Deininger

⁶⁰⁶ Schulze, Hermann; Der Jude im Dorn - Ein Märchen-Kasperlspiel mit politischer Bedeutung; Arwed Strauch, Leipzig, o. J., S. 2.

⁶⁰⁷ Schulze, Hermann; Der Jude im Dorn - Ein Märchenspiel mit politischer Bedeutung; Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

⁶⁰⁸ Schulze, Hermann; Der Jude im Dorn - Ein Märchenspiel mit politischer Bedeutung; Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

hinterließ das, mehrere Vorurteile - vom der „Geldgier“ der Juden bis hin zum „Jiddischen“, auf äußerste ausreizende - Stück „Der Bauer im Joch“, welches in einer kurzen, charakteristischen Sequenz wiedergegeben werden soll:

4. Aufzug: Auf dem Schweinsberg bei Heilbronn. Mai 1525. Der Judenmischling Adam ist allein auf der Szene. Es tritt auf der Bändljude Jacobsohn.

Adam: (schreckt auf): Was - Jacobsohn - du?- Wo kommst du denn her?

Jacobsohn: Gottes Wunder - also doch der Adam - Adamsöhnchen - tausend Jahre hab ich dich nicht gesehen. Hm, was bist du für ein stattlicher Mann geworden!

Adam: Du warst schon fünf Jahre nicht bei uns im Ort.

Jacobsohn: Geschäfte, Adam - Geschäfte - Sag, Adam, zu mir kannst du ja ehrlich sein, du weißt ich kenne deine Mutter gut, - gehörste zum Bund, oder zu den Bauern?

Adam: (verlegen): - Daß weiß ich selber nicht, - mich will ja keiner haben.

Jacobsohn: Gut so - hör, ich will dir's sagen, zu wem du gehörst - ich kenn' auch deinen Vater - glaub' mir's - zu uns gehörst', zu unsre Leut'-

Adam: Was? - Da wär' ich ja ein -

Jacobsohn: (einfallend): - a Chaim bist du - e echter Chaim -

Adam: (laut) Ich - ein Jud`?!

Jacobsohn: Mach' kein Halles und sei nicht so e tofer Petrus, geh mit mir, ich will den Rewach zu em Drittel mit dir teilen. Und behalt's für dich, daß du e Chaim bist, sonst kriegst du Caibes von de Christen, daß de kapores gehst. (zutraulich) Schau, bei mir kannst du acheln und schastenen so viel du willst.

Adam: Was ist das?

Jacobsohn: Nu, - Essen und Trinken, - (vorwurfsvoll) - nu also - erst mußt du lernes ein richtiges Daitsch -

Adam: Ich? - Deutsch?

Jacobsohn: Du mußt reden können ein Daitsch, daß der Daitsche nix versteh (...)⁶⁰⁹

Stücke in welchen der „Jüdische Geldverleiher“ als personifiziertes Böses auftrat wurden mit jahrmaktähnlichen Szenen unterstützt, wie folgendes Zitat Erich Scheuermanns aus dessen Buch „Handbuch zur Kasperei“⁶¹⁰ zeigt:

Den Geldverleiher Abraham, der auch „Kopfstücke“ in Zahlung nimmt, schlägt er

⁶⁰⁹ Deininger, Georg; Der Bauer im Joch; in: Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel – Einsatz, Erfolge und Zielsetzungen; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 35ff.

⁶¹⁰ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J.

*mit dem Hammer auf den Kopf, bis er umfällt.*⁶¹¹

Das „Reichsinstitut für Puppenspiel“ legte aber nicht nur volkstümlichen Stücken nahe stehende Texte auf, wie jene von den eben zitierten Georg Deininger, dem Prinzipal der Hohensteiner Puppenbühne Max Jacob oder P. Kaftner, dem Leiter des „Dortmunder Marionettentheaters“, sondern brachte auch Stoffe mit rein politischen Inhalt in den Handel.

So wurden auch beispielsweise Churchill und Camberlain als „Mr. Lügenmaul“ und „Mr. Regenschirm“ in Stücken wie „Kasper fährt nach England“ zur Erheiterung des Publikums auf die Bühne gebracht, wobei der „reichsdeutsche“ Kasper natürlich immer als Sieger hervor ging.

Viele Puppenspiele waren ein fixer Bestandteil der Frontunterhaltung und wurden auch teilweise von den Soldaten selbst (oft unter der fachmännischen Hilfe von Hermann Schultze) einstudiert und trugen viel zur besseren Laune unter den Soldaten bei. Eine Tatsache die auf beiden Seiten der Front erkannt wurde. So soll eine kleine Geschichte von der russischen Front (aus der russischen Armee) zeigen, welche Szenen der Auftritt von Puppenspielern hervorrief.

Sergej Oblaszow, der in der Zeit der Staatsbühnen im ehemaligen Ostblock maßgeblich die Puppentheatergeschichte Europas mitschrieb, berichtet von einem seiner Auftritte 1941 in einem Lazarett:

*(...) In einem Zimmer stöhnte ein Verwundeter, der gerade erst eine Operation überstanden hatte. Ich fragte den Arzt: 'Vielleicht ist es besser, in diesem Zimmer nicht zu spielen?' Doch der Arzt sagte: 'Gerade er braucht es am meisten.' Während des gesamten Auftrittes vernahm ich kein einziges Stöhnen, und als ich vor den Schirm trat, schauten mich leidgeprüfte Augen an. Dann lächelte der Verwundete, wandte seinen Kopf seinem Nachbarn zu und sagte: 'Klatsch du für mich.'*⁶¹²

⁶¹¹ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 19.

⁶¹² Oblaszow, Sergej; Mein Beruf; Berlin, 1984. S. 423, zit. nach: Feustel, Gotthard; Prinzessin und Spaßmacher: Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt; Edition Leipzig, Leipzig, 1990.

Wurde also das Puppentheater willkommen geheißen, so wurden (gerade in Deutschland) auch viel Puppenbühnen in den Untergrund getrieben, wenn sie sich nicht dem Regime anpassten oder die Kriterien für Puppenbühnen nicht erfüllen konnten und diese wurden im „Altreich“ ab 11. Juni 1938 und in der „Ostmark“ schon per 27. November 1938 im „Monatsbericht Nr. 34 - Die Ausdehnung des Reichskulturkammergesetzes auf das Land Österreich“ bekannt gegeben.⁶¹³

Viele Puppenspieler, vor allem in der „Ostmark“ und in den besetzten Gebieten der Tschechoslowakei, verschwanden in den Gefängnissen und Konzentrationslagern des Dritten Reiches.

Eine Karikatur zeigt wie ernst die Lage war: Spejbl und Hunrvinek, die beiden Volksfiguren des tschechischen Puppenspielers Josef Skupa sind darauf in Kz-Anzügen hinter aufgerollten Stacheldraht zu sehen. Links hängt eine Tafel mit der Aufschrift: „Pst!“, hätte man nur nicht offen gespielt, wie man es sonst gewohnt war. Auch Josef Skupa ereilte das gleiche Schicksal wie die Protagonisten seines Theaters. Im Januar 1944 wurde Prof. Skupa von der Gestapo verhaftet und wegen antifaschistischen Widerstands verurteilt. Die Nationalsozialisten schlossen sein Theater, jedoch gelang ihm im Gegensatz zu vielen anderen im Februar 1945 die Flucht aus dem nach einem Bombenangriff brennenden Gefängnis in Dresden. Wie eine Zukunftsvision überfliegen vier Kampfflugzeuge die zuvor beschriebene Szene.

Der Krieg war im vollen Gang und noch im Februar 1945 wurde in einer Wehrmachtszeitschrift festgehalten, dass die Handpuppentheateraufführungen die Kampfmoral der Truppen heben würden. Genannt wurden hierbei vor allem die Bühnen Jacobs und Hempels, den zwei „Vorzeigebühnen“ des Reichsinstitutes. Doch der Krieg näherte sich 1945 seinem Ende und mit ihm auch das Ende des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ und die von ihm geförderten Bühnen, beispielsweise Oswald Hempels Bühne.

Im Krieg griff er die Sorgen der einfachen Menschen in (...) „Volks- und Kleiderkarten-Stücke“ wie „Meine Punkte, deine Punkte“ oder „Bohnenkaffee“ auf und

⁶¹³ Reichstheaterkammergesetzblatt/ Monatsbericht Nr. 34; Berlin NW 21, den 27. November 1938: Ausdehnung des Reichskulturkammergesetzes auf das Land Österreich; zit. nach: UNIMA Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines, Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2002, S. 19.

*traf so, auf Mangelerscheinungen eingehend, den Nerv des Publikums.*⁶¹⁴

Die letzten Tage sollten auch für das Figurentheater in Deutschland nicht ohne folgen bleiben:

Von all dem (Anm.: Hempels Bühne) ist – außer ein paar Fotos und Theaterzetteln – fast nichts geblieben. Eine Eintrittskarte noch, für den 14. Februar 1945, die nicht mehr genutzt werden konnte, denn der „Heimatschutzkasper“ spielt am Abend des 13. Februar das letzte Mal. „Grün ist die Heide“ hieß das Drama, in dem die Grete um ihren lieben Kasper bangt. Das Stück war gut ausgegangen. Danach aber hatte der Tod – der von dem Menschen gesandte – seine Hände im Spiel.

*Keiner weiß zu sagen, wie Oswald Hempel in der schrecklichen Bombennacht zwischen Altmarkt (...) und dem Kurländer Palais ums Leben kam. Für das Dresdner Publikum, die Kinder vor allem, denen das Auftrittslied des „Heimatschutzkaspers“: „Kaspele ist wieder da“, nie wieder Wirklichkeit werden sollte, war das ein großer Verlust.*⁶¹⁵

2.7. Das Puppentheater nach dem Weltkrieg bis zur Gegenwart im größten Überblick und drei Exkursen

Nach dem Zweiten Weltkrieg mussten auch die Puppenspieler ihre Bühnen neu aufbauen und der Zulauf war beachtlich. Ebenso waren diese kleinen Spielstätten leichter finanzierbar als der Wiederaufbau der großen Häuser und mancherorts waren Figurentheaterdarbietungen oft das einzig kulturelle Angebot.

Durch diesen starken Zulauf zu den Puppenbühnen fühlten sich die Puppenspieler in ihrer Kunstgattung bestätigt, dennoch sollte das Puppenspiel nach dem Krieg weitgehende Veränderungen und Aufbrüche aus dem traditionellen Stil heraus erfahren. Edith Winkler fasst diese Änderungen in Ihrer Arbeit „Kasperl, Oma Pezibär – Prügel gibt es keine mehr!“ gekonnt zusammen und führt vor Augen, welche traditionellen Merkmale auch noch in der letzten „Änderungsphase“ des Figurentheaters verloren gingen.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Scholze, Manfred; „Man muß die Menschen froh machen“:– Oswald Hempel – der Dresdner „Heimatschutzkasper“; Blatt der staatlichen Kunstsammlung Dresden – Puppentheatersammlung, März 1992; zit. nach: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs; Heft 4, Eigenverlag, Wien, 1994; S. 13-14.

⁶¹⁵ Scholze, Manfred; „Man muß die Menschen froh machen“:– Oswald Hempel – der Dresdner „Heimatschutzkasper“; Blatt der staatlichen Kunstsammlung Dresden – Puppentheatersammlung, März 1992; zit. nach: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs; Heft 4, Eigenverlag, Wien, 1994, S. 14.

⁶¹⁶ Vgl. dazu: Winkler, Edith; Kasperl, Oma Pezibär – Prügel gibt es keine mehr! Die Komik der domestizierten zeitgenössischen Kasperlfigur im Vergleich mit dem Grobianismus des

Dennoch war, entgegen der bestehenden Meinung, wie etwa von Strauß und Heilig in deren Werken vertreten wir das Puppentheater nicht gänzlich unpolitisch geworden. So schreibt Heilig etwa

*(...) Kasper wird unpolitisch, (...)*⁶¹⁷

und zitiert dazu den Spielleiter des Kölner Hännischen Theaters, Karl Funck:

*Blos de Finger weg von d´r Politik. Dat ham´r nit nütig.*⁶¹⁸

Dieses Zitat und andere Zitate täuschen darüber hinweg, dass das Figurentheater Versuche startete sich politisch zu entfalten, diese Versuche aber weitgehend fehlgeschlagen sind.

So schreibt Fritz Blazsovsky zwei Jahre nach Kriegsende, 1947, im Vorwort des Heftes „Vom Roten Kasperl“ durchwegs tendenziell, wenn er gleichsam die Geschichte des Roten Kasperls in Erinnerung ruft und später gleichsam auf dessen aktuell politische Aufgabe verweist:

Das Handpuppentheater oder, wie wir es kurz nennen, das Kasperltheater, spielte schon in der vofaschistischen Zeit in der Arbeit unserer Ortsgruppen eine immer größere Rolle.

Es gab Spielgruppen, die untereinander Erfahrungen und Kasperlstücke austauschten.

Es wurden Puppenköpfe und Puppenkleider und Spielmaterialien zentral verliehen, kurz es gab so etwas wie eine „Kasperlzentrale“.

Dann aber kam die Unterdrückung, auch für den roten Kasperl – er musste lange Jahre schweigen.

*Nunmehr aber gilt es, ihn zu neuem Leben zu erwecken. Vor allem die jungen Mitarbeiter finden hier ein Arbeitsgebiet, das viel Freude macht und unseren Kindern viel Freude gibt. Besonders für die unteren Alterstufen ist das Kasperltheater ein geeignetes Mittel, unsere Veranstaltungen zu bereichern. (...)*⁶¹⁹

Später wird Blazsovsky noch deutlicher, wenn er meint:

Wienerischen Hanswurst; Diplomarbeit, Graz, 1988.

⁶¹⁷ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag´n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 135.

⁶¹⁸ Das Hännischen lässt die Puppen tanzen; o. J. S. 87; zit. nach: Plat, Wolfgang; Puppenspieler oder von der Kunst Menschenseelen zu streicheln; Christians, Hamburg, 1985, S. 28, zit. nach: Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag´n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998, S. 135.

⁶¹⁹ Blazsovsky, Fritz; Vom roten Kasperl, in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung, Heft 10, 1947, S. 2.

Das Kasperltheater übt auf unsere Kinder eine große Anziehungskraft aus. Neben der Kinderbücherei, den Wanderungen und den anderen Einrichtungen der Kinderfreunde ist gerade das Kasperltheater geeignet, die Kinder für uns zu gewinnen, indem sie unsere Gäste werden, indem sie lernen in unseren Heimen aus- und einzugehen. Der Kasperl ist also ein guter Freund für unsere Bewegung, ein wichtiger Helfer in der Erziehungsarbeit.⁶²⁰

Vor allem der sowjetisch geprägte Ostblock setzte, ähnlich wie in der Zwischenkriegszeit die sozialistischen Organisationen, große Erwartungen in das Puppenspiel.

In Ungarn, Rumänien, Bulgarien, der CSFR, Polen und in der DDR wurden, teilweise durch Zwangsverstaatlichungen, staatliche Puppenbühnen gegründet, in denen sich das Puppenspiel, auch unter dem Aufgebot hoher finanzieller Mittel, prächtig weiterentwickeln konnte.

Vor allem das Ungarische Puppentheater entwickelte neue Techniken, welche die bisherige Spielleiste und den Spielraum erweiterte.⁶²¹

Auch in der Herstellung der Figuren, die Anwendung neuer technischer Mittel, und in einem neuen Dramaturgieverständnis auf der Puppenbühne, setzte eine große Entwicklung ein.

Diese Weiterentwicklung war auch schon sehr notwendig geworden, denn die Begeisterung, die noch nach dem Krieg vorherrschte, war bald verfliegen und die neuen Medien, wie der Film, welche schon seit ihrem Auftreten um 1900 begeistert aufgenommen wurden, hatten den Puppenspielern schon längst Konkurrenz gemacht, welche jetzt noch stärker wurde. Ebenso verkam mancherorts das Puppentheater zu einem reinen Kindermedium, ein Vorurteil, welches nach wie vor existiert und wogegen viele Puppenspieler wie in einem Kampf gegen Windmühlen auftraten und noch immer auftreten. Dennoch versuchten auch die Puppenbühnen sich nun dieser neuen Medien zu bedienen. Puppentheaterstücke wurden für den Rundfunk und für das Fernsehen bearbeitet.⁶²²

⁶²⁰ Blazsovsky, Fritz; Vom roten Kasperl, in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung, Heft 10, 1947, S. 2.

⁶²¹ Vgl. dazu: Szilágyi, Dezsö (Hrsg.); Das ungarische Puppentheater heute; Corvina, Budapest, 1978.

⁶²² Vgl. dazu: Wessely, Alexander; „der caspar darf nicht sterben“ – Versuch einer Einordnung der Kasperlstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes; Diplomarbeit, Universität Wien, 2003, S. 70.

So sei als Abschluss des „Historischen Rückblickes“ auf die Geschichte des Figurentheaters noch zwei bezeichnende Phänomene, stellvertretend für die gesamte Entwicklung des Figurentheaters nach dem Zweiten Weltkrieg – das Österreichische Figurentheater der „Urania-Puppenspiele“ und damit verbunden der „Fernsehkasperl“, sowie Jimmy Hensons „Muppets“ betrachtet werden.

2.7.1. Exkurs: Die Urania Puppenbühne

Die Urania Puppenbühne gehört mit ihren Protagonisten Kasperl, Pezi und dem Drachen Dagobert sicher zu den beliebtesten Puppenbühnen Österreichs.

Gegründet wurde die Bühne von Prof. Hans und Marianne Kraus.

Hans Kraus wurde am 3. September 1923 in Bernhardstal, in Niederösterreich geboren. Nach der Pensionierung des Vaters, der als Gendameriebeamter diente, zog die Familie nach Asch im Sudetenland, später nach Karlsbad. Schon damals, im Kindesalter interessierte sich Kraus für Puppentheater und gab kleine improvisierte Vorstellungen für Nachbarkinder.

Nach Volks- und Bürgerschule besuchte Kraus zunächst die Textilfachschule, später die Lehrerbildungsanstalt in Eger, die er aber wegen des beginnenden Krieges nur drei Jahre lang besuchen konnte, bevor er zum Militär eingezogen wurde.

Nach kurzer Kriegsgefangenschaft, in der er aus den unterschiedlichsten Materialien kleine Figuren fertigte kehrte er nach Kriegsende 1945 nach Hause zurück um bald auf Grund der Pogrome mit seiner Familie seine Heimat zu verlassen und nach Wien zu übersiedeln. Hier beendete Hans Kraus seine Lehrerausbildung und trat 1947 seinen Dienst als Volksschullehrer an. Zu dieser Zeit erwachte sein Interesse am Puppentheater, welches er in den Unterricht einzubauen versuchte. Hier sollte er auch seine spätere Partnerin und Ehefrau Marianne Plössl kennen lernen.⁶²³

Diese wurde am 27. Jänner 1926 als Tochter eines Postamtsdirektors in Wien geboren. Die Mutter gab bald ihren Beruf als Buchhalterin auf um sich ganz der Tochter zu widmen. Schon früh begeisterte sich Marianne für Oper und Theater. So gab es kaum eine Produktion in den großen Häusern Wiens, die sie nicht kannte.

Obwohl sich Marianne Plössl so sehr für das Theater interessierte, entschied sie sich

⁶²³ Vgl. dazu: Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 3.

für den Beruf der Lehrerin. Neben der Absolvierung der Lehrerinnenbildungsanstalt besuchte sie weiterhin die Oper und das Burgtheater.

1940 verlor sie den Vater, vier Jahre danach verstarb auch die Mutter. Gleich nach dem Krieg besuchte sie die improvisierten Vorstellungen des Burgtheaters im Ronacher, bzw. die Vorstellungen der Staatsoper im Theater an der Wien.

Obwohl Marianne Plössl ihre Abschlussprüfung als Lehrerin bestanden hatte, wollte sie nun Schauspielerin werden. Geerbt hatte sie wohl die Leidenschaft für das Schauspiel von ihrem Großonkel Alois König, der Schauspieler am Carlstheater war.⁶²⁴ Bei der Eignungsprüfung riet man ihr aber davon ab. Am Beginn des Schuljahres 1947/48 bekam sie eine Anstellung in der Volksschule Strohgasse 15, im 3. Wiener Gemeindebezirk. In dieser Schule sollte Marianne Plössl durch ihren späteren Ehemann zum Kasperltheater geführt werden. Über ihre erste Begegnung mit Hans Kraus schildert sie so:

Der gemeinsame Weg begann

Zu Schulbeginn des Jahres 1948 kam ein neuer Kollege in die Strohgasse, anfangs von Marianne nicht sonderlich beachtet.

Wer aber gleich die verborgenen Talente des neuen Kollegen erkannte, das war der Leiter der Schule, damals noch nicht Direktor, sondern Oberlehrer genannt, Ferdinand Scheibert.

Herr Scheibert war ein sehr künstlerischer Mensch, der in der Schule Theateraufführungen organisierte, in denen Schüler und Lehrer gemeinsam mitwirkten. So auch Hans und Marianne.

Oberlehrer Scheibert spielte aber auch im Volksbildungshaus Stöbergasse Kasperltheater, und dazu lud er einmal den Kollegen Kraus ein. Dem gefiel dieses Metier sehr! Es faszinierte ihn.

Bald darauf probierte er bereits im Unterricht aus, wie man mit der Figur des Kasperls besser an die Kinder herankommen konnte. So machte das Lernen Spaß. Die neue Form der Schultafel, die dreiteilige Buchtafel, bot eine ideale Bühne. Dahinter verborgen, konnte man vorzüglich mit dem Kasperl agieren. Damals begann das Puppentheater den jungen Hans in seinen Bann zu ziehen.

Fasching 1949:

Herr Oberlehrer Scheibert organisierte für die ganze Schule ein Faschingsfest. Es wird auch die Bühne aus der Stöbergasse herbeigeschafft. Spielen wird Hans Kraus, Regie führt: Das Schicksal!

Hans Kraus fragt die junge Lehrerin Marianne Plössl: "Frau Kollegin, wollen sie mit mir Kasperl spielen?" und Marianne sagt "Ja!".

*Das Spiel hat begonnen.*⁶²⁵

⁶²⁴ Vgl. dazu: Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 4; Kurier, 1. Juli. 1999.

⁶²⁵ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania

Schließlich wurden Hans Kraus und Marianne Plössl "beruflich" und auch privat ein Paar. In der gemeinsamen Wohnung auf der Stubenbastei 2 entstand mit Hilfe eines Tischlers die erste eigene Bühne. Die ersten Figuren, schwere Tonkopffiguren aus der Werkstatt der Hohensteiner, wurden in einem Spielwarengeschäft gekauft. Gewänder nähte die Mutter von Hans Kraus, eine gelernte Modistin.

Schließlich entstanden Requisiten und Hintersetzer, die auf Packpapier gemalt wurden. Marianne hielt sich anfänglich eher im Hintergrund und brachte sich erst nach und nach ein, bis sie schließlich das Anfertigen der Kostüme übernahm.

Nach den ersten Proben zogen die Puppenspieler los und suchten im 3. Bezirk einen geeigneten Saal für ihre Auftritte, den sie im Gasthaus "Figl", auf der Landstraßer Hauptstraße, nahe bei der Rochuskirche fanden.⁶²⁶

Am 11. Juni 1949 war schließlich der erste Spieltag. Mit viel Mühe wurde die Bühne von der Wohnung in das Gasthaus transportiert. Um 12.30 kamen die ersten Gäste für die Vorstellung um 14 Uhr, welche dann "zum Bersten voll war". Eine zweite Vorstellung folgte um 16 Uhr. Eintrittspreis war ein Schilling, also umgerechnet ca 7 Cent. Marianne Kraus erinnert sich später an die darauf folgende Zeit:

Von da an riß die Arbeit nicht mehr ab. Jeden Samstag, jeden Sonntag ein neues Programm, das bedeutete: neue Stücke (Hans war unerschöpflich im Erfinden), neue Kulissen, neue Requisiten und ich versuchte mich im Schneidern neuer Kostüme. (...)

Da die Suche nach neuen Köpfen völlig überflüssig war - es gab keine zu kaufen - begann Hans zu schnitzen und siehe da, der 3. Kopf war bereits brauchbar.

Im September stand uns noch eine Übersiedlung ins Haus. Der neue Spielort war in der Neulinggasse, im Gasthaus Schreder - ganz ideal, noch näher bei der Schule gelegen. Mit dem Besuch konnten wir zufrieden sein, er war eigentlich immer ganz gut.

Am 5. und 6. Dezember machten wir unsere erste Nikolo-Vorstellung. Hans spielte natürlich den Nikolaus. Wir waren vom Erfolg überrascht. Soviel hatten wir nicht erwartet.⁶²⁷

Am 17. Juni 1950 besuchten Direktor Böhm vom Volksbildungshaus Wiener Urania und die künstlerische Direktorin Dr. Hilde Hanak die Bühne.

Einen Tag darauf wird die neue Auftrittsmöglichkeit der Bühne am Strandbad Gänse-

Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 6.

⁶²⁶ Vgl. dazu: Täglich ALLES, 1. Juli 1999; Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 12f.

⁶²⁷ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 7.

häufel besprochen. Das Volksbildungshaus Wiener Urania hatte dort einen Stand für die Abhaltung von Volkshochschulkursen angemietet. Dort sollen Hans Kraus und Marianne Plössl mit ihrer Bühne unter dem Titel "Theater der Kleinen " spielen, das der Name "Urania Puppentheater" noch von der Bühne Hermann Eipeldauer besetzt ist, deren Vertrag bis zum Jahresende 1950 mit der Urania aufrecht war.

Am Gänsehäufel wurde extra eine Bühne gebaut. Am 30. Juli 1950 wurde die erste Vorstellung unter freiem Himmel gegeben, der noch viele Vorstellungen bis 1975 folgen sollten, bei denen Zuschauerzahlen von 1000 Personen keine Seltenheit waren. Am 3. August, also nur ein paar Tage nach der ersten Vorstellung im Gänsehäufel heirateten Marianne Plössl und Hans Kraus.

Nach dem großen Erfolg im Gänsehäufel wollte die Urania die Zusammenarbeit mit dem "Theater der Kleinen" fortsetzen. Ab Weihnachten 1950 wurde im Mittleren Saal der Urania gespielt. Hierfür wurde eine neue Bühne gebaut. Parallel zu den Auftritten in der Urania wurde von Oktober 1950 an im Josefssaal im 8. Bezirk gespielt.

25. Dezember 1950 - Urania

In den letzten zwei Tagen hatten wir die neue Bühne mit allem Zubehör von der Kirchengasse in die Urania transportieren lassen.

Am 24. - Heiliger Abend - wurde sie mit Hilfe zweier Arbeiter der Urania - Herr Schneider und Her Boimann - aufgestellt. Früher war es nicht möglich, da der Saal am Vortag noch besetzt war.

Ab Mittag waren wir dann allein und richteten alles ein. dann probierten wir noch einmal alles durch bis in die frühen Morgenstunden. (...)

Eine kurze Erholungspause - ab Mittag waren wir wieder hinter der Bühne.

14.30 erste Vorstellung, sie wurde ein Erfolg. Am 2. Feiertag waren wir sogar ausverkauft. Von da an gab es bis zum Ende der Spielzeit 3 Vorstellungen in der Woche, Samstag, Sonntag, Mittwoch, jeweils 14.30 Uhr, mit ständig wechselndem Programm.

Ab der neuen Spielzeit 1951/52 spielten wir nur mehr Samstag und Sonntag, und da dann das gleich Programm. Das war eine Erleichterung.⁶²⁸

Parallel zu den Auftritten in der Urania wurden private Spielaufträge an die Bühne herangetragen, denen auch am Anfang nachgekommen wurde. So wurde in der Faschingszeit und bei Sommerfesten, bei Kinderjahren und Geburtstagsparties gespielt. Zu Weihnachten wurde bei Firmen gespielt, bei denen die Bühne über mehrere Jahre hindurch zu Auftritten eingeladen waren, so etwa bei der Firma Schrack, der Messe AG, oder beim Verein der Oberösterreicher.

⁶²⁸ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 18.

Von Oktober 1952 bis 1955 wurden monatlich eine Reihe von Kinos bespielt, so etwa das Rabenhof-Kino im 3. Bezirk, das Hera im 9. Bezirk, das SVK im 11., das Philadelphia-Kino im 12. Bezirk, das Cottage im 18. , im 19. Bezirk das Olympia-Kino, das Florizdorfer- und des Stadlauer-Kino im 21. und 22. Bezirk und das Liesinger-Kino im 23. Bezirk - viele dieser Kinos gibt es heute nicht mehr, oder stehen für andere Zwecke zur Verfügung.

Daneben begannen erste Auftritte in Rundfunk und Fernsehen, auf die noch ausführlich eingegangen werden wird.

Die Vorstellungen waren sehr gut besucht und oft ausverkauft. 1954/55 übernahm die Urania-Bühne Kraus Spielreihen bei den Semperit-Werken in Traiskirchen, in der Börse-Ausstellung und im Simmeringer Gaswerk. Neben der, bei diesen Veranstaltungen verwendeten kleinen Sitzbühne und der in der Urania verwendeten großen Saalbühne wurde eine dritte - mittelgroße - Bühne angefertigt.

Auftritte im Nußdorfer-Kino, im Kaufhaus Steffl, am Christkindelmarkt am Elterleinplatz und an vielen anderen Orten folgten. Der immer umfangreicher werdende Spielbetrieb in der Urania und die Fernsehauftritte ließen aber schließlich keine Zeit mehr für solche Auftritte, bei denen die Bühne oft schon durch die Puppenbühne Hedi Eipeldauer vertreten wurde.

Ab 1973 hatten Marianne und Hans Kraus für "Privatauftritte" endgültig keine Zeit mehr.

Der Abonnementbetrieb in der Urania begann schließlich in der Spielsaison 1958/59. Zu dieser Zeit wurde schließlich am Wochenende jeweils um 15 Uhr das gleiche Programm gespielt. Ein Jahr zuvor wurde in Wien neben dem Theater der Urania-Puppenspiele das Arlequin Theater als „Fadenbühne im Künstlerhaus“ von Arminio Rothstein und seiner Partnerin Picca Rothstein gegründet. Mit lediglich 30, später schließlich 50 Sitzplätzen galt es als das avantgardistischste (Figuren)Theater Wiens, welche – im Gegensatz zu den Urania –Puppenspielen – ausschließlich für Erwachsene spielte. Später übersiedelte das „Arlequin Theater“ ins Café Mozart bei der Oper, einem Spielort, welcher aber im 1984 wieder aufgegeben wurde. 1971 begann das Theater mit der Aufführung von Kasperltheaterstücken, acht Jahre danach folgten im Arlequin Theater Produktionen wie „Clown Habakuks Puppenszirkus“ mit der Gans Mimi oder dem Zwerg Bumsti. Mit diesen Produktionen, sowie mit dem Kasperl sollten des „Arlequin Theaters“ schließlich auch im Fernsehen auftreten, wo sich die

Wege der beiden Bühnen treffen sollten. Doch zurück zur Urania-Puppenbühne:

In der Saison 1962/63 - unter der Direktion von Dr. Kozlik wurden, um der Nachfrage gerecht zu werden Zusatzvorstellungen eingeschoben. Nebenbei wurden die ersten Abonnements angeboten, die sich großer Beliebtheit erfreuten.

Zwei Spielsaisonen später 1964/65 wurden Samstag und Sonntag je eine Doppelvorstellung gegeben. Insgesamt waren in dieser Spielsaison 16 (!) Nikolausvorstellungen ausverkauft.

Bei einer vorübergehenden Übersiedlung des Spielbetriebes in den Festsaal des Radetzkygymnasiums im März 1965 erkannte man die wahre Zugkraft der Puppenbühne. Alle 400 Plätze (im Gegensatz zu den rund 250 Plätzen in der Urania) waren restlos ausverkauft.

In der folgenden Saison wurde das Angebot um 4 Faschingsvorstellungen erweitert, 1968/69 wurden der Versuch gestartet nicht nur die Wochenenden zu bespielen, sondern auch die Wochentage zu bespielen. Unter den Titel "Volksschul - Abonnement" wurden Werbematerialien in Schulen verteilt.

Bald waren die Abonnements ausverkauft und alle Wochentage, mit Ausnahme des Mittwoch bespielt. Der Mittwoch wurde bewusst als der Kasperltag des ORF ausgelassen. Wegen der großen Nachfrage wurde in der folgenden Spielsaison auch der Mittwoch bespielt.

1974/75 gab es neben dem Abonnementbetrieb 16 Faschings- und 18 Nikolovorstellungen, zwei Saisonen später gab es pro Produktion 26 - Abonnementvorstellungen. Neben den Nikolaus- und Faschingsvorstellungen gab es keine freien Vorstellungen mehr.

Die Urania war ein reines Abonnementtheater geworden. Der 1975 vom Bundespräsidenten zum „Professor“ ernannten Hans Kraus errechnete 1992, anlässlich dem kleinen Jubiläum "20 Jahre Abonnementbetrieb", dass die Urania-Puppenspiele weit mehr Abonnenten hatte als im gleichen Zeitraum das Wiener Burgtheater.

Ein Jahr nach dieser Berechnung, also 1993/94 wurde jedes Stück des Abonnements 16 Tage „en suite“, also 32 Vorstellungen gespielt.

Marianne Kraus dazu:

Unser ganze Stolz aber ist: Wir sind immer ausverkauft, durch die Schoßplätze sogar zu 110%, wie uns das Statistische Zentralamt bescheinigte.⁶²⁹

Im Spielalltag der Urania-Puppenbühne, die nie Subvention bekommen hatte, wie Hans Kraus stolz vermerkte gab es aber auch immer wieder besondere Höhepunkte. besonders hervorzuheben ist der 2. Platz bei einem Verkehrserziehungsprozess in Salzburg 1962, bei dem mehrere Bühnen Ihre Themen zur Verkehrserziehung szenisch umsetzten. Das Stück wurde später in leicht abgeänderter Form vom Fernsehen aufgezeichnet.

1964 feierte die Bühne ihr fünfzehnjähriges Bestehen. Gespielt wurde ein Programm für Erwachsene mit dem Titel "Hochstapeleien, ein Festival für Holzköpfe". Gespielt wurden Nummern mit Musik- und Ballettpuppen und ein Akt aus der Dvorak-Oper "Rusalka".

Nach der Premiere waren die Vorstellungen immer schlechter besucht, dennoch berichteten noch vierzehn Zeitungen über die Produktion. Zehn Jahre später, bei der 25 Jahrfeier kam nur mehr ein Journalist zur Pressekonferenz.

Wir boten wieder unsere musikalischen Nummern und neu den Clown Musikus mit seinen Aktionen in Schwarztheatertechnik. (Die 1966 bei der Urania eingeführt wurde, Anm.)

Begeisterung groß, Echo gleich null - keine Wiederholungen, es lohnt sich nicht.⁶³⁰

Und weiter schreibt sie anlässlich der Vorstellung 1997 anlässlich der Feierlichkeiten "100 Jahre Urania", bei dem die Bühne das Programm "Kunterbunte Puppenwelt" aufführte:

Das Echo war enorm, Begeisterung auf der ganzen Linie, die Folgevorstellungen schlecht besucht, von der Presse totgeschwiegen - es ist eben wie immer.⁶³¹

⁶²⁹ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 22.

⁶³⁰ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 24.

⁶³¹ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 24.

Hans Kraus konnte diesen Abend nicht mehr erleben. Er starb 1995. In den Zeitungen fand man nur eine kleine Notiz:

ORF-Puppenvater ist tot

Im August hätte er sein vierzigjähriges ORF-Jubiläum feiern können: Prof. Hans Kraus. Am Dienstag ist der Begründer der Urania-Puppenspiele und der längstdienende Puppenvater des ORF in Wien im 72. Lebensjahr gestorben. Via Fernseh sind der Urania-Kasperl und sein Begleiter, der kleine Bär Pezi, zu regelmäßigen Begleitern von Generationen österreichischer Kinder geworden.⁶³²

In der Zeitschrift der UNIMA-Österreich fiel der Nachruf auf Prof. Kraus von Michael Freismuth, UNIMA-Sekretär Österreichs, schon etwas ausführlicher aus und lässt erahnen, was Hans Kraus für das Figurentheater Österreich geleistet hat:

Der Kasperl der Urania lebt nicht mehr.

Generationen von Kindern kannten ihn und pilgerten zu ihm, in die Urania. Seit vierzig Jahren kannten sie ihm auch vom Fernseh her und jetzt ist er auf einmal tot. Die Rede ist von unserem lieben Freund, von Professor Hans Kraus, der am 23. Mai plötzlich und unerwartet, an einem Herzversagen starb. Trotz seiner 72 Jahre blieb er im Grunde seines Herzens, wahrscheinlich durch seinen Kasperl bedingt, jung. Mit seiner Frau Marianne spielte er, i Laufe der Jahre, sicher einige Tausende Male, seine so beliebten Vorstellungen mit "Kasperl und Pezi". Er war in Sachen Puppentheater auch so etwas wie ein Pionier in Österreich. (...)⁶³³

Nach dem Tod von Hans Kraus übernahm Marianne Kraus die Leitung der Bühne unterstützt von Manfred Müller, der schon von 1976 - 1986 Ensemblemitglied war. Mit ihm verwirklichte Marianne Kraus auch ihren Lebenstraum: Ein Puppentheatermuseum. In der zur Eröffnung des Museums erschienen Schrift schrieb Kraus dazu:

Die Zukunft hat schon begonnen

Seit Hans und Marianne in die nette Wienerwald-Gemeinde Rappoltenkirchen (eine Katastralgemeinde von Sieghartkirchen gezogen sind, schwelte in Marianne ein Gedanken - (das leerstehende Schloß des Fürsten Ypsilanti brachte sie darauf) - man müßte irgendwo eine Heimstätte für das Puppenspiel schaffen. Ausstellungsräume, vielleicht ein Museum mit angeschlossener Spielstätte - einfach ein Ort der Begegnung für Puppenspieler und Freunde des Pup-

⁶³² Kurier, 15. Mai 1992, S. 4f.

⁶³³ Freismuth, Michael; in: UNIMA. Mitteilungsblatt Zentrum Österreich. Mit Nachrichten des Kultur und Museumsvereins. 3/ 1995, S. 21.

penspiels.

Der Gedanke reifte über zwanzig Jahre lang - dann wurde das Schloß zur Versteigerung ausgeschrieben. Hans war leider von uns gegangen.

Bei Marianne war es aber Gewissheit geworden, der Gedanke mußte zur Tat werden. Das Schloß war zu groß - ein Teil des Verwaltungsgebäudes wäre ganz gut, aber da es unter Denkmalschutz steht, würde ein Umbau schwer zu bewerkstelligen sein.

Also dann lieber gleich was Neues!

Ein Grundstück, am Peziweg gelegen, war von der Größe her bestens geeignet. Die spätere Adresse "Peziweg 2" war ideal.

Angetan von der Architektur des eben erst in Sieghartskirchen gebauten Kindergartens lernte Marianne über Bürgermeister Josef Ungler den Bauplaner und Manager Ing. Fritz Brandstätter kennen. er und sein Mitarbeiter Dipl. Ing. Arthur Grossinger begangen nun Pläne zu entwickeln, und aus den vielen Gedanken und Ideen entstand eine fixe Sache.

Den Winter über war noch eine Ruhepause, aber in die Planung wurden noch immer Ideen eingebracht und entwickelt. im Juni ging es dann richtig los.

Das Gebäude wuchs und wuchs in Windeseile. Ein Jahr später, im Sommer 1998 konnte man es vom Bau her als fertig betrachten (...)⁶³⁴

In der UNIMA-Zeitschrift konnte man über die Eröffnung des Hauses am 11. Juni 1999 lesen, welche von der schweren Krankheit Marianne Kraus überschattet war:

Man kann wohl nur mit gemischten Gefühlen von der Eröffnung des Puppentheatermuseums Rappoltenkirchen berichten, da die Gründerin dieses Begegnungsortes des Puppenspiels, Frau Marianne Kraus, Prinzipalin des Urania Puppentheaters und „Mutter“ des „Pezi“ nur knapp ein Monat nach den Eröffnungsfeierlichkeiten verstorben ist. Und dennoch: Es wäre ganz in ihrem Sinne hier von der Eröffnung in den schillerndsten Farben zu berichten. Im Gedenken an Marianne Kraus wollen wir es tun:

Rappoltenkirchen besitzt ein Kleinod der besonderen Art. Kunterbunt und architektonisch verspielt steht es am Ortsrand. Das Puppentheatermuseum der Urania Puppenbühne.

Vor Jahren war die Idee geboren worden, daß man „irgendwo eine Heimstätte für das Puppenspiel schaffen müßte, vielleicht ein Museum mit angeschlossener Spielstätte - einfach einen Ort der Begegnung für Puppenspieler und Freunde des Puppenspiels“, so beschreibt Frau Marianne Kraus die Geschichte des Gebäudes in der bunten Festschrift, die von den begeisterten Eröffnungsbesuchern eifrig gelesen wird. Von denen, die schon am 28. September 1996 bei der Spatenstichfeier dabeisein durften, konnte sich wohl keiner vorstellen, daß zweieinhalb Jahre später das Museum fertiggestellt und von unzähligen Puppen bevölkert sein würde.

Und sie sind alle da, die großen Stars des österreichischen Puppentheaters: Zuerst natürlich die Hausherren des Urania-Puppentheaters Kasperl und Pezi, die Bärenfamilie mit dem unvergeßlich gutmütigen Großvater an der Spitze,

⁶³⁴ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 31f.

Onkel Rappelkopf und das Hexlein Auguste, der Goldvogel und das Mäuseballett... Von den „Gästen“ geben sich u.a. Kasperl und Strolchi, Tobi und Tobias, der Fernsehfrosch Quaxi, Zwerg Bumsti und die Maus, Kasperl und Hopsi und der Zirkusdirektor des Zirkus Habakuk ein Stelldichein. Und viele ihrer Schöpfer waren auch da, als am 11. Juni 1999, exakt 50 Jahre nach dem ersten Auftritt des „Theaters der Kleinen“ - Urania Puppenspiele, das Pezi-Haus feierlich eröffnet wurde.

Blasmusik, Festreden, eine kurze Festvorstellung, Videofilme, ein Ersttagspostamt und Führungen durch das Haus (liebevoll und fachkundig gestaltet von Klaus Behrent, der dem Museum auch einige Exponate lieh.) prägten dieses Fest im Haus am Pezi-Weg.

Es war ein großer Tag für das Österreichische Puppentheater und ein großer Tag für Marianne Kraus, die es sich trotz schwerer Krankheit nicht nehmen ließ, dabei zu sein und selbst die Eröffnung des Hauses durchzuführen, den Pezi zu sprechen, und im Museum und beim anschließenden Empfang für die Festgäste da zu sein.

Das Puppentheatermuseum in Rappoltenkirchen gliedert sich in unterschiedliche Bereiche, die dem Betrachter in die Welt des Puppenspiels einführen.

Ein Bereich des Hauses ist den Bühnen gewidmet, die im ORF aufgetreten sind, ein weiterer Raum dem unvergeßlichen Clown Habakuk, alias Arminio Rothstein. Dieser Teil der Ausstellung wurde von Christine Rothstein, die mit ihrer Handpuppe „Gans Mimi“ in der Sendung „Mimi´s Villa Schnattermund“ alltäglich die Kinder verzaubert, gestaltet. Interessant sind neben den ausgestellten Figuren und Kostümen (u.a. das Kostüm des Clown´s Habakuk), die Skizzenbücher Prof. Rothsteins, die einen Einblick in die Komplexität des professionellen Puppenspiels geben.

In einem weiteren Raum sind unzählige Figuren der „Urania - Puppenspiele“ ausgestellt.

(...)

Der Peziturm, beherbergt das Haus der, aus dem Betthupferl des Kinderprogramms bekannten, Familie Petz. Der Großvater, die Mutter und der Vater, Pezi, und seine Freunde sind hier vertreten, während der obere Stock unzähligen Musikerpuppen und „Tanzpuppen“ zur Heimat geworden ist. Im (nach dem - einhundert Personen fassenden - Theatersaal) zweitgrößtem Raum des Hauses sind unterschiedlichste Puppen (der verschiedensten Puppenspieltechniken) ausgestellt, die das Bild der historischen Entwicklung des Figurentheaters unseres Jahrhunderts abrunden. Auch der - bei der Eröffnung des Hauses noch verschlossenen - Keller wird in Zukunft dem interessierten Publikum ein wunderbares komplettes (fernöstliches) Schattentheater bieten und somit den Brückenschlag zum Puppenspiel anderer Kulturen bilden.

Das Puppentheatermuseum in Rappoltenkirchen - ein Erlebnisort vom Keller bis zum Dach - Eine Traumwelt für Kinder und Erwachsene: Ein Kleinod - unbedingt sehenswert.⁶³⁵

Knapp nach der Eröffnung des Puppentheatermuseums verstarb Marianne Kraus.

⁶³⁵ UNIMA. Mitteilungsblatt Zentrum Österreich. Mit Nachrichten des Kultur und Museumsvereins. 3/ 1999, S. 9f.

Manfred Müller übernahm die Leitung der Bühne. Im „Jahresbericht 1998/99“ des „Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne“ erschien folgender Nachruf:

Nachruf auf Frau Marianne Kraus

Auf der Trauerparte ist zu lesen „Wir trauern um unsere liebe Bühnenkollegin, Prinzipalin und Freundin Marianne Kraus, Puppenspielerin, Lehrerin in Pension, eine besondere Frau“.

Eine besondere Frau war Frau Kraus und jeder, der das Glück gehabt hat sie persönlich kennen zu lernen, wird dies sicherlich bestätigen.

Frau Marianne Kraus war besonders, und dies in einer Zeit, wo zwar die meisten als Individuen zur Welt kommen, aber als Kopie sterben. Frau Kraus war ein Original im besten Sinne des Wortes und sie schuf (gemeinsam mit ihrem Mann) unzählige weitere Originale, liebenswerte Wesen der Puppenwelt, mit denen sie neue Maßstäbe für das österreichische Puppenspiel setzte.

Aber es waren nicht nur ihre Puppen, allen voran der liebenswerte Pezibär, die Frau Kraus zu einer besonderen Frau machten: obwohl sie ein Star war (und wer kennt nicht die Sprüchlein des Pezi: „Pezilein der kleine Wicht...“), blieb sie Mensch.

(...)

Marianne Kraus wird fehlen, hinter der Bühne der Urania, in der österreichischen Puppentheaterszene und vor allem allen ihren Freunden und den Menschen die sie gekannt haben. Aber - Originale - besondere Menschen - sind unvergesslich und Frau Marianne Kraus hat uns, den Puppentheaterfreunden Österreichs, ein ganz besonderes Geschenk gemacht, sich und ihrem Mann zum Gedenken und uns zur Freude. In der Zeit vor ihrem Tod hat sie noch ihren Pezi, hinter den sie immer zurücktrat, um ihm alleine den Applaus zu lassen, weitergegeben, damit er den großen und kleinen Kindern auf der Bühne, Späße treibend, erhalten bleibt. Ebenso hat sie uns ein wunderbares Museum mit ihren Werken und den Werken ihres Mannes hinterlassen - es steht in der Landschaft; bunt und fröhlich, als Original.

Frau Marianne Kraus wird vielen unvergesslich bleiben, jenen die sie persönlich gekannt haben besonders.⁶³⁶

Auch die Medien berichteten ausführlich über das Ableben von Marianne Kraus.

Das damals noch existierende Blatt „Täglich Alles“:

„Pezi-Stimme“ Marianne Kraus ist tot. Ihr letzter Wunsch: Mein Pezi soll weiterleben.

„Liebe Kinder, liebe Leute, unser Spiel ist aus für heute. jetzt müssen wir nach Hause gehen – und Pezi sagt: Auf Wiedersehn...“ Und nicht „Leb´ wohl“ – denn Pezi wird weiterleben.

Marianne Kraus, Erfinderin und Stimme des rührigen, zeitlosen „Pezi-Bären“, starb in der Nacht auf Mittwoch im 74. Lebensjahr an Krebs. Ihr letzter Wunsch

⁶³⁶ Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne; Jahresrückblick 1998/ 99; Wien, 1999.

wurde ALLES zugetragen: „Der Pezi ist nicht tot! Er darf nie sterben. Er wird weiterleben. Die Puppenbühne soll bleiben. Es wird eine Nachfolgerin für mich geben...“⁶³⁷

(...)

und weiter kommen im selben Artikel noch zwei Persönlichkeiten zu Wort:

ORF-Programmintendantin Zechner: „Marianne Kraus wir für immer einen Ehrenplatz in der Geschichte des Kinderfernsehn einnehmen.“ „Enrico“ Heinz Zuber: „Kasperl und Pezi waren für die meisten das erste bezaubernde Erlebnis am Theater. Und viele Kollegen sind aus ebendiesem Erlebnis heraus Schauspieler geworden.“⁶³⁸

Und im „Kurier“ war zu lesen:

Sie war die Stimme von Pezi. Marianne Kraus verstorben: Kasperl und Pezi sollen weitermachen.

Wien – Marianne Kraus, Erfinderin und Stimme von Pezi, dem liebenswerten Gefährten des Kasperl, ist in der Nacht zum Mittwoch im 74. Lebensjahr verstorben.

(...)

*Auf Wunsch seiner Erfinderin soll Pezi auch in Zukunft für die Kinder da sein und gemeinsam mit Kasperl noch viele Abenteuer bestehen.*⁶³⁹

Den Wunsch von Marianne Kraus wurde nachgekommen. Den Pezi spielt seither Alexandra Filla, die schon seit 1994 zum Ensemble gehörte. Sie spielt nun die, neben dem Kasperl wohl berühmteste Figur des österreichischen Figurentheaters, den kleinen Bären Pezi.

Entstanden war die Figur des Pezi nach mehreren Versuchen, dem Kasperl eine Begleitperson beizugesellen. Es war dies gerade die Zeit, als für Kinder auf Karton gedruckte Petz-Bücher erschienen. Auf der Buchrückseite waren als Muster kleine, laufende Bären gedruckt.

Auch der kleine Bär auf der Bühne wurde Pezi getauft und durfte mit dem Kasperl die verschiedensten Abenteuer erleben. Dass dieser Bär einmal einen Text sprechen würde oder dass er gar eine eigene Sendung bekommen würde, daran wurde nicht gedacht. Die Figur des Bären sollte lediglich das Spiel des Kasperls unterstützen. Brummen war das einzige, was er auf der Bühne durfte, sagte die Erfinderin des Pezi in einem Fernsehinterview anlässlich der 50ig-Jahr-Feier der Urania-Puppenspiele im Frühsommer 1999.

⁶³⁷ Täglich ALLES; 1. Juli 1999.

⁶³⁸ Täglich ALLES; 1. Juli 1999.

⁶³⁹ Kurier; 1. Juli 1999.

Dennoch entwickelte Pezi auf der Bühne eine Eigendynamik, die Kinder liebten sein ungeschicktes Verhalten auf der Bühne und freuten sich, als Pezi „sprechen“ lernte. Von da an wurden die Bühnenaktionen des kleinen Bären in den Kasperlstücken ausgebaut, der Bär zu einem gleichberechtigten Partner des Kasperl. Oft wurde er allein zum Helden einiger Geschichten. Auch die Begrüßung der Kinder und das Verabschieden übernahm Pezi, der Kasperl forderte ihn nur mehr dazu auf. Bis heute hat sich daran nichts geändert.

1969 bekam Pezi seine eigenen Geschichten, die als Abschluss des Kinderprogramms gesendet wurden. Den Anstoß dazu gab der damalige Leiter der Kinderprogramms des ORF, Johannes Hoflehner. Er verhalf Pezi zu seiner eigenen Serie, der „Familie Petz - Geschichten aus dem Felsental“.

Marianne Kraus erzählte wie es zur letztlich zu deren Entstehung kam:

Eines Tage fragte uns der damalige Leiter des Kinderprogramms, Herr Johannes Hoflehner: "Wo kommt denn eigentlich der kleine Pezi her?. "Na ja, von einer Bärenmutter und einem Bärenvater!"

Es war gerade die Zeit, da die Gute-Nacht-Geschichten sprich Betthupferln ins Programm aufgenommen wurden.

Und dann entstanden sie, die etwa 4 Minuten dauernden Kurzgeschichten im und um das Haus der Familie Petz. Das Haus wurde entworfen und vom Fernsehen gebaut.

In die Kurzgeschichten konnte Hans eine Menge Kindheitserinnerungen und Erlebnisse einfließen lassen. Das Pezi-Haus spiegelte ein wenig das Haus der Großeltern wieder, in dem Hans oft seine Schulferien verbrachte. Der Großvater Petz ähneltre sehr seinem Onkel Ade, mit dem er oft beisammen war, in dessen Stube er auch schlief.

Die erste Serie mit 10 Folgen kam gut an, und es wurde weiter produziert.

Im Nu gab es 120 Folgen, alle noch in schwarz-weiß. Doch als das Farbfernsehen aktuell wurde, mußte alles noch einmal aufgenommen werden und aus 120 wurden 250 Folgen, die letzten spielten dann im Winter.

Die Familie Petz lief und lief mit vielen Wiederholungen bis die Gute-Nacht-Geschichten überhaupt eingestellt wurden. Als Videokassette feiern sie allerdings fröhliche Urständ⁶⁴⁰.

Geehrt wurden die Urania-Puppenbühne vertreten durch den Bären Pezi, als am 25. Juli 1987, als der Gemeinderat der Katastralgemeinde Rappoltenkirchen, dem Wohnort der Puppenspielerfamilie Kraus, einen Straßenzug in Peziweg umbenannte, an dem einige Jahre danach das leider schon wieder geschlossene Figurentheatermuseum - mit der

⁶⁴⁰ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 30.

Adresse „Peziweg 2“ – gebaut wurde auf welches schon vorher eingegngen wurde.

In einigen Ländern wurden eigene Puppenspiele für die Fernsehaufzeichnung inszeniert, die Showcharakter hatten, oder bei denen Puppentheaterfiguren durchs Programm führten, oder Sendungen moderierten. Vor allem die Bühnen in den Vereinigten Staaten übernahmen diesbezüglich eine Vorreiterrolle.

Vor allem Jim Henson erlangte mit seiner weltweit gesendeten „Muppet-Show“, einer Puppenshow mit unterschiedlichst gespielten Figuren, große Berühmtheit.

2.7.2. Exkurs: Das Figurenspiel des Jim Henson ⁶⁴¹

Jim Henson, war vom Medium des Fernsehens und all seinen technischen Möglichkeiten die eigene Phantasie umsetzen zu können von klein auf fasziniert.

In einem Vorort von Washington, D.C. aufgewachsen, interessierte sich für alles, was mit dem Fernsehen zu tu hatte.

Das Puppenspiel wiederum zog ihn wegen seiner Möglichkeit an, sich in allen Bereichen einer Produktion einbinden zu können: Entwurf und Bau der Puppen, an der Schaffung des Bühnenbildes, dem Schreiben der Texte, an tüfteln von Effekten und an der Aufführung selbst.

Beide Interessen – Fernsehen und Puppentheater - verband er während seines Studiums an der High School. Im letzten High School - Jahr erhielt er bei einer örtlichen Fernsehstation den Job eines Puppenspielers.

Auch während seines anschließenden Studiums der Fächer Kunst und Bühnenbild an der Universität von Maryland gab Jim Henson immer wieder die unterschiedlichsten Puppentheatervorstellungen in kleineren lokalen Fernsehsendern.

Diese Auftritte gaben ihm auch die Möglichkeit, das Medium Fernsehen in allen Einzelheiten kennen zu lernen. Am Ende seines zweiten Studiensemesters bot ihm WRC, eine Tochtergesellschaft von NBC in Washington, eine fünfminütige Kurz-Show im Nachtprogramm an.

Dafür bat Jane Nebel, eine Studienkollegin, mit ihm zusammenzuarbeiten. Nebel und Henson nannten die Show Sam and Friends, und Henson gab dem Puppenensemble schließlich den Namen „Muppets“.

⁶⁴¹ Vgl. dazu: Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987.

Von Anfang an sorgten die Muppets für Überraschungen. Sie traten nicht auf einer Bühne oder in einem Puppentheater auf - das Fernsehen selbst war ihr Theater.

Die Puppenspieler im Studio sahen während ihrer Arbeit weder auf die Puppen selbst noch auf ihre Kollegen - sie verfolgten die Bewegungen der Figuren auf Fernsehmonitoren. Das erlaubte ihnen eine bessere Kontrolle ihrer Aktionen, sie konnten freier spielen. Dazu kam Hensons wachsende Vertrautheit mit dem Medium.

Er setzte Kameratricks ein und arbeitete mit wechselnden Objektiven, um beispielsweise eine Bewegung zu verstärken oder um Ferne vorzutäuschen.

Die Charaktere der frühen Muppets konnte man nirgendwo recht einordnen. Sie waren fremdartige, schwerverständliche Wesen, die sich gegenseitig seltsame Dinge antaten, so wie es ihnen gerade in den Sinn kam.⁶⁴²

Kurz vor dem Abschluss seiner Ausbildung war Henson unschlüssig, in welchem Bereich seine berufliche Zukunft liegen würde. Er schwankte zwischen Fernsehen, bildender Kunst oder Puppenspiel.

Die Entscheidung fiel während einer Reise nach Europa. Dort lernte er andere professionelle Puppenspieler kennen, anerkannte Künstler, deren Kreativität und Fertigkeiten ihn überzeugten, daß das Spiel mit Puppen echte Kunst sein kann. Er kehrte zurück zu Sam and Friends, eine Show, die acht Jahre lang lief. Im Jahr 1958 gewann er damit einen lokalen Emmy-Preis. In dieser Zeit entwickelte sich jener Stil, der, der heute als charakteristisch für die Muppets gilt.⁶⁴³

Die Muppets, die der Engländer Sir Lew Grade 1976 bei Henson für die Muppet Show, welche erstmalig in London entstanden ist, in Auftrag gab, sehen nicht wie traditionelle Puppentheaterfiguren aus, sie haben einen eigenen, neuen, von Henson und seinem Team geprägten Stil, der heute längst schon von anderen Bühnen und Puppenspielern kopiert wird.

Allen von Henson geschaffenen Figuren liegt dieser Stil zugrunde, der mit Sam and Friends anfing und sich kontinuierlich bis zur Muppet Show und darüber hinaus fortsetzte.

Die Figuren verbindet aussehensmäßig das, was als Muppet-Look bezeichnet werden kann. So haben Ernie und Bert aus der, seit 1969 gesendeten Sesamstraße ihre Vorfahren in manchen Figuren aus Sam and Friends, Figuren, die mehr als 15 Jahre vor ihnen geschaffen wurden. Auch von den bedrohlich wirkenden, mit den Augen

⁶⁴² Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 22f.

⁶⁴³ Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 6f.

rollenden Gesichtern der Fraggels und Monster der 60er Jahre gibt es eine direkte Verbindung zu dem düsteren Leben, das unter der Oberfläche von Ploobis und Screwed in Saturday Night Live flackert.⁶⁴⁴

Henson konnte getrost seinen eigenen Stil entwickeln, mit seinem Team, welches sich aus verschiedenen Theater- und Künstlerberufen zusammensetzte und Bildhauer, Schreiner, Maler, Designer, Schneider und Zimmerleute, Chemiker und Ingenieure umfasste, seiner eigenen Phantasie folgen, da er nie für andere Puppenspieler, bzw. Puppenproduzenten arbeitete. So gab für ihn auch keinen bestimmten Puppenstil als Vorbild, sondern er arbeitete an Figuren, die ihm für das Medium des Fernsehen am besten geeignet schienen. So entwickelte er letztlich den Muppet-Stil, gekennzeichnet durch die besondere Lage der Augen im Verhältnis zu Nase und Mund, wobei hier die Muppet-Macher sprechen vom „magischen Dreieck“ sprechen, welches die Figuren bei deren Betrachtung letztlich zum Leben erweckt.

Eine zentrale Rolle in der Entwicklung des Muppet-Looks spielte Don Sahlin. Als Jim Henson ihn um 1960 traf, arbeitete er mit Burr Tillstrom zusammen. Henson bat ihn, ihm beim Bau einiger Puppen zu helfen. Etwa ein Jahr später wechselte Sahlin ganz zu den Muppets über. In den nächsten zwölf Jahren bastelte er praktisch alle Muppet-Figuren, indem er nach Skizzen von Henson arbeitete. „Unsere Zusammenarbeit“ erinnert sich dieser, „bestand darin, daß ich ein paar Kritzeleien lieferte. Don nannte das die Substanz, die er herausarbeiten wollte. Don arbeitete vereinfachend: er ließ alles Unwichtige weg und konzentrierte sich auf das Wesentliche. Die Reduzierung auf das Wesentliche war in erster Linie bestimmend für den Stil, der für die Leute gleichbedeutend mit den Muppets ist.“ Don Sahlin kultivierte diesen Muppet-Look, indem er der Muppet-Familie Puppen wie den Hund Rowlf hinzufügte (der erste leicht verständliche und nicht abstrakte Muppet, entworfen für einen Werbespot für Hundefutter) sowie Ernie, Bert und das Krümelmonster für die Sesamstraße.⁶⁴⁵

Als Don Sahlin, der Erfinder „Henson-Stiches“ - welcher Nähte auf Puppenköpfen unsichtbar arbeiten ließ, wie beim Kopf des Kermit - 1978 starb, war das Team um Henson schon relativ groß. Es gab Puppenbauer und Designer wie Bonnie Erickson und schließlich den neuen künstlerischen Leiter Michael Frith. Unterschiedliche Arten von Puppen, deren Hauptkriterium die Leichtigkeit des Materials bei möglichst wir-

⁶⁴⁴ Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 6f.

⁶⁴⁵ Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 26.

kungsvolle Spielbarkeit und Einsetzbarkeit sein muss, wurden in den Studios gebaut. Trotz der Unterschiedlichkeit der Figuren entstanden aber alle in der Tradition des Muppet-Looks.

Was für den Entwurf eines Muppets gilt, gilt auch für dessen Ausführung: beide unterliegen keinen festen Regeln. Was machbar ist, wird gemacht. Sam und seine Freunde entstanden aus einer Vielfalt von Materialien (Kermit beispielsweise aus einem grünen Übergangsmantel, der Hensons Mutter gehörte). Auch heute experimentieren die Puppenbauer ständig mit verschiedenen Textilien und Schaumstoffen, testen sie auf ihre Beweglichkeit, finden neue Wege, Teile von Amerikas Industrieabfällen für ihre Zwecke zu nutzen.

In New York, wo sich das Hauptquartier der Muppets befindet, werden Tischtennisbälle zu Froschaugen, stapeln sich Schachteln mit Aufschriften wie „Nasen, Zungen und Körper“, „Hörner, Klauen, Zähne“, „verrückte Sachen“ oder „feines Kaninchenfell“. Daneben liegen Unmengen von Truthahnfedern, Teflon-Röhrchen, Polyesterschaum, der geklebt, genäht oder auf andere Weise zu Puppen verarbeitet wird. In der Londoner Werkstatt, aus der 1979 „Jim Henson's Creature Shop“ wurde, sind einige Puppenspieler zu wahren Chemie-Spezialisten geworden. Sie arbeiten an der Entwicklung von neuen Schaumstoff-Zusammensetzungen, die ihren speziellen Anforderungen entsprechen.⁶⁴⁶

Der Herstellungsvorgang bei den Puppen war immer der gleiche. Einer Skizze der Figur folgten Besprechungen mit Puppenbauer, Designern und Technikern. Dann werden die passenden Materialien gesucht, wobei stets versucht wurde neue Techniken perfekteste anzuwenden, beginnend bei den Mechanismen der Gesichter und Köpfe, wofür Franz „Faz“ Fazakas verantwortlich war, bis hin zu den Kostümen, die die Charaktere der Figuren mehr als unterstreichen:

Chef-Designerin Calista Hendrickson führte als Beispiel Miss Piggy an. Sie kleidete die Figur als sei sie eine Frau, die sich einbildet, 30 Pfund leichter zu sein. Dadurch verstärkte Hendrickson das angestrebte Bild einer Persönlichkeit, die in einer so reichen Phantasie-Welt lebt, daß sie völlig übersieht, daß sie übergewichtig ist. „Miss Piggy versucht nicht, ihre Fettpolster zu verbergen“, sagte Calista, „sie sieht sie einfach nicht.“⁶⁴⁷

Das Muppetteam vier Grundtypen von Puppentheaterfiguren, wobei die meisten Hand-Stabpuppen sind.

In die zweite Kategorie, den „Puppen mit lebenden Händen“, gehören etwa Rowlf,

⁶⁴⁶ Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 28.

⁶⁴⁷ Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungs Heft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 28f.

Ernie und Fozzie-Bär. Andere Muppet-Puppen bestehen aus Kostümen, in die Spieler schlüpfen und sie so bewegen, ähnlich den übergroßen, an Stöcken und Stäben geführt werden.

Es sind die Puppenspieler die mit ihrer Begabung und ihren Fertigkeiten die Muppets mit Leben erfüllen. Herzstück des Ganzen war das Zusammenspiel von Jim Henson und Frank Oz, für Jim der „größte Puppenspieler der Welt“. Oz stammt aus einer Puppenspielerfamilie und trat schon im Alter von zwölf Jahren auf. 1963, mit 19 Jahren, kam er zu den Muppets.

Die Figuren, die er führte, sind schon Legende: Bert, das Krümelmonster und Grobi aus der Sesamstraße und aus der Muppet-Show Miss Piggy, Fozzie-Bär, Sam der Adler, das Tier und Märvin Suggs, eine Figur, die nur eine Zeitlang zum Ensemble gehörte, aber unvergessen bleibt.

Henson belebte in der Sesamstraße Ernie, Guy Smiley und eine Reihe von namenlosen Typen. In der Muppet-Show stand er hinter Kermit, Waldorf, Rowlf, dem dänischen Koch (zusammen mit Frank), Dr. Teeth und dem zauberhaft ungeschickten Link Hogthrob. Jim und Frank bildeten ein eingespieltes Team, in dem jeder den anderen gut kannte und dementsprechend auf ihn reagieren konnte. Weitere Puppenspieler unterstützten das Team Henson/Oz.⁶⁴⁸

Die Ausdruck und der Spieleinsatz und die Beweglichkeit der Muppets gründen direkt im Medium des Fernsehens, bzw. des Films, da die Kamera zwar Schwächen der Darstellung schonungslos zeigt, aber den Puppenspielern eine direkte, bzw. spätere Kontrolle des Spiels ermöglicht. Dieser Arbeitsstil hat dadurch wenig mit dem herkömmlichen Puppenspiel während einer Aufführung gemein:

Man sieht über den Köpfen der Akteure zwei Muppets, die miteinander sprechen und vertraut miteinander umgehen, während die Menschen, die sie führen, möglicherweise Rücken an Rücken stehen, die Augen auf ihren jeweiligen Monitor geheftet, einander überhaupt nicht wahrnehmen. Gefühle und Reaktionen, die normalerweise zwischen dem Schauspieler, seinem Partner und dem Zuschauer entstehen, werden hier auf eine merkwürdige Art um- und zurückleitet, so daß jeder Darsteller sein eigenes Publikum ist.⁶⁴⁹

Das ganze Werk wird aber nicht nur im Spiel der Figuren, sondern vielmehr durch Kameraführung, Schnitttechnik und Schnittfolge und gegebenenfalls durch Computeranimationen vervollständigt. Das Resultat muss so einfach erscheinen, dass der Zuschauer nicht dazu verleitet wird, über die Herstellung des Produktes nachzuden-

⁶⁴⁸ Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 6.

⁶⁴⁹ Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 22.

ken. Jim Henson dazu:

Immer wenn wir Mechanik anwenden, versuchen wir, das so gut wie möglich zu kaschieren. Wenn das Publikum erst einmal über den technischen Aufwand nachdenkt, konzentriert es sich nicht mehr auf die Show. Wenn die Muppets auf dem Bildschirm sind, möchte ich, daß die Zuschauer dem Zauber des Augenblicks erliegen.⁶⁵⁰

Dieses Erfolgsrezept machten die Produktionen Hensons zu den meistgesendeten Puppentheaterprogrammen in den Fernsehanstalten. Die Muppet Show wurde eines der erfolgreichsten Fernsehprogramme aller Zeiten. Muppet Filme folgten – unter anderem The Muppet Movie, The Great Muppet Caper, The Muppets Take Manhattan und nicht zuletzt die Muppet-Weihnachtsgeschichte.

Ebenfalls zur großen Familie von Jim Hensons Puppen zählen die später entstandenen Fraggles, welche nach Absicht seiner Produzenten die erste internationale Fernsehshow werden, die durch nationale Rahmenhandlungen in allen Ländern, in denen sie ausgestrahlt wird, „einheimisch“ wirken sollte.

Zu diesem Zweck wurden seit 1982 Showteile produziert. Vier Länder: England, die Bundesrepublik Deutschland, Frankreich und Kanada hatten dieses Angebot angenommen. Die speziell auf nationale Charakteristiken ausgelegte Rahmenhandlung – im Falle Deutschland eine Erfinderwerkstadt, im Falle Englands ein Leuchtturm um einen einheimischen Schauspieler herum aufgebaut waren, der die einzige Menschen-Rolle innerhalb einer Sendung übernahm.

Nicht zuletzt sind auch die Muppet Babies, eine Zeichentrickserie im Muppet-Stil dem Henson-Imperium zuzuordnen, Nicht zuletzt sind auch die Muppet Babies dem Henson-Imperium zuzuordnen, die ursprünglich für einen einzigen Auftritt im Phantasieteil des Film "The Muppets take Manhattan" geplant waren und schließlich zu einer eigenen Serie wurde. Das Übertragen der Puppentheaterfiguren in animierte Figuren durch die Firma Marvel Animation dauerte Monate, überwacht von Hensons künstlerischem Leiter Michael Frith.

Nach Hensons Tod übernahm sein Sohn das weltweit wohl am bekannteste „Figurentheater“ und führte es im Sinne seines Vaters weiter.

⁶⁵⁰ Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987, S. 22.

Am Beispiel des Figurenspieles von Jim Henson ist klar erkennbar, dass sich fast alle traditionellen Komponenten des Puppentheaters geändert hatten, dass sich das Spiel mit Puppentheaterfiguren nicht nur mehr auf einen Bühnenraum und den Einsatz der üblichen Puppen und Figuren beschränken musste.

Es wurde mit Spiel auf offener Bühne und mit Schwarzlichteffekt, mit Masken, Objekten und mit Kombinationen von Menschentheater und Puppentheater, mit Figuren aus den verschiedensten Materialien experimentiert und viele technische Möglichkeiten angewandt, die für die früheren Puppenspieler undenkbar schienen.

Ebenso wurden (nach dem Krieg) erneut die Pädagogen, (und hier wieder v.a. der Sozialdemokratischen Organisationen), auf das Puppenspiel, vor allem auf das Handpuppenspiel aufmerksam, welche auch dem Kasperl ein neues Image gaben.

Dieses neue Image ließ vom traditionellen Kasperl fast nichts mehr übrig, und hatte er im 18. Jahrhundert als Erwachsener noch mit derben, ordinären Worten gegen die Obrigkeit gekämpft oder war er lange Zeit im zwanzigsten Jahrhundert der willige Vollstrecker der diversen Parteien, so wurde er nun freundlicher Freund und Lehrer der Kinder, der auch mit dem erhobenen Zeigefinger seinen pädagogischen Auftrag verfolgte. Oft erinnerte nur noch der Name an die Ahnen. In der Gegenwart sind „seine typischen Verhaltensmuster schon längst verschwunden und er könnte genauso gut Herbert, Franz oder Michaela heißen“⁶⁵¹, wie Dr. Helena Verdel mit Blick auf Strömungen in der Puppenspielszene bemerkt.

Kasperl wurde unter andern in der Verkehrserziehung eingesetzt. So befindet sich im Münchner Puppentheatermuseum die „Verkehrskasperbühne“ der Verkehrspolizei der Stadt München, welche um das Jahr 1965 in Verwendung war. Ebenso wurden Stücke wie „Kasperl und der Zahnwehteufel“ bei der Hygieneerziehung eingesetzt. Viele Stücke wurden von den Kindern nachgespielt, nachdem die Handpuppen schon seit längerer Zeit endgültig Einzug in die Kinderzimmer genommen hatte.

Dies wurde natürlich vor allen durch die rein maschinelle Fertigung billiger Puppen ermöglicht, und durch den „Fernsehkasperl“, der, fast wie selbstverständlich zum Kinderprogramm gehört, weiter gefördert. Der „Fernsehkasperl“ war es aber auch,

⁶⁵¹Verdel, Helena; Die Puppen tanzen nicht mehr!; in: UNIMA Österreich (Hrsg.); Puppentheater in Österreich; Eigenverlag, Wien, 1987, S. 7.

der letztlich das Kasperltheater auf einer breiten Basis überleben ließ, da mit dem Medium des Fernsehens eine große Zielgruppe erreicht werden konnte.

2.7.3. Exkurs: Der Kasperl in Radio und Fernsehen

Seit dem 1. August 1955 gibt es das österreichische Fernsehen und schon seit den Anfängen gehörten Puppentheater-, nicht aber Kasperltheateraufführungen zum fixen Bestandteil des Fernsehprogramms – bis zum heutigen Tag. Warum das Kasperltheater heute auch noch, nach fast fünfzig Jahren im Fernsehen, trotz massiver „technischer Konkurrenz“ bestehen kann, gibt Andreas Vana, Kinderprogrammverantwortlicher des ORF, Antwort:

Der Kasperl tritt für etwas ein, es ist auf der Seite der Kinder und damit ist er ein Held der Kinder.

Der Kasperl rettet immer die Situationen, das sind gefährliche Situationen, wo jemandem etwas weggenommen wird oder wo jemand in Gefahr ist:

Kasperl ist der Retter, der Supermann für die Kids, für die Kleinen.

Das ist eine wichtige Funktion, die jede Kultfigur haben muß, irgendwo ein Held zu sein, zu Hilfe zu kommen, wenn man einen Helden braucht.⁶⁵²

Und im Zusammenhang mit der Konkurrenz anderer Kinderproduktionen meint er weiter:

Natürlich erleben die Kinder heute täglich überall 3D-Animationen. Der Kasperl hingegen bewegt sich nicht, ist hölzern, kann den Mund nicht bewegen. Es ist bewußt die Fantasie im Vordergrund, da ist das Spiel noch viel entscheidender und das ist sicher auch mit der Zielgruppe stark verbunden.

Je älter die Kinder werden, umso mehr Ansprüche stellen sie, umso mehr werden sie mit anderen Dingen konfrontiert - Spielsendungen im Fernsehen kommen heute total unter Druck durch die Spielkonsolen-Anbieter, gigantische Welten werden aufgebaut. Das kann man im Fernsehen gar nicht.

Im Vorschulalter, wo das Kasperltheater zu Hause noch eine Rolle spielt, da ist die Fantasie noch mehr im Vordergrund, da muß der Kasperl gar nicht seinen Mund bewegen. Der Kasperl ist das einzige Theaterereignis, das noch als Guckkastentheater im Fersehn funktioniert.⁶⁵³

⁶⁵² Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001, zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehn in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 296.

⁶⁵³ Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001; zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehn in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 296.

Dieses „einzig funktionierende Theaterereignis“ gibt es bis zum heutigen Tag. Doch schon davor wurde das Puppentheater im Radio an einen großen Höherkreis herangetragen. Und wieder war es die Bühne der Familie Kraus, welche hier in einer Pionierrolle wirkte:

Der Rundfunk, damals noch RAWAG genannt, fragte im Herbst 1952 bei uns an, ob wir in der Sendereihe "Kasperl im Funkhaus spielen würde? (...) Von September bis Weihnachten wurden 10 Sendungen aufgenommen, die dann jeweils Samstag um 16 Uhr gesendet wurden. (...) Die Aufzeichnungen fanden im großen Sendesaal statt. Das war nicht unproblematisch, denn die Kinder versanken in den breiten Klubsesseln und konnten nur mühsam zum Mitspiel herangezogen werden, es fehlte einfach der Kontakt zum Nachbarn. Außerdem mußten die Spiele hörspielmäßig ablaufen, . Aber bald hatten wir den richtigen Ton gefunden und die Kinder gingen gut mit. (...)Der Moderator der Sendung war Walter Niessner und musikalisch wurde sie betreut von Michael Danzinger und zwei anderen Musikern. 1953 wurden im Herbst nochmal 10 Sendungen aufgenommen. (...)⁶⁵⁴

Nach diesem Ausflug in den Rundfunk meldete sich bald das Fernsehen bei Hans und Marianne Kraus. Das Puppentheater eroberte das Fernsehen.

Die ersten Puppentheatersendung der Urania wurde am 31. August 1955 ausgestrahlt. Sie war, so wie vieles beim damaligen Fernsehen unter abenteuerlichen Bedingungen entstanden.

Natürlich war es eine Live-Sendung, denn Aufzeichnungen waren damals technisch noch nicht möglich. Gespielt wurde nach einem fertigen Tonband, welches bei der Sendung abgespielt wurde.

Marianne Kraus dazu:

Wir durften dabei neben ganz tollen Sprechern agieren unter anderem Hans und Hermann Thimig, Gabi Banschenbach, Kitty Oertl, Widhalm-Windeg, Walter Blühm und vielen anderen mehr.⁶⁵⁵

Die ersten ausgestrahlten Sendungen im neu entstehenden Kinderprogramm waren Märchenaufführungen ohne die Figur des Kasperl.⁶⁵⁶

Bei den Aufführungen der Urania Puppenspiele war die Hauptfigur der Zauberer

⁶⁵⁴ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 20.

⁶⁵⁵ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 22.

⁶⁵⁶ Vgl.: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und confetti; Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung der Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 171f.

"Bim-bam-borius", der als Erzähler fungierte. Als erstes Stück wurde am 31. August 1955 um 17 Uhr "Froschkönig" gespielt. Das Studio war in einer Schule in der Singriergasse im 12. Wiener Gemeindebezirk untergebracht und war einfach ein Klassenzimmer.

Gespielt wurde auf einer Simultanbühne, die aus einfachen Stellagen zusammengesetzt war. Das Klassenzimmer war so klein, dass zeitweise die Kamera vom Gang aus durch die Tür arbeiten musste. Die Aufführung dauerte damals zwanzig Minuten, Regie führte Herbert Hauk, der später Leiter des Kinderprogramms wurde. Die Redaktion hatte damals Gerhard Freund, der nachmalige Fernsehdirektor.

Es folgte die Ausstrahlung der Urania-Produktionen "Rumpelstilzchen" in der Regie von Erich Neuberg, "Frau Holle", "Schneewittchen", "Dornröschen" und "Tischleich deck dich", alle unter der Regie von Theodor Grädler.

Die 10. Sendung der Urania-Puppenbühne war - im Jahr 1957 - ein Film - wieder „Froschkönig“, bei dem Leopold Hainisch Regie führte. An der Kamera war Gustav Peuker. Bei dieser Produktion, bei der Kasperl und Pezi nur als Randfiguren durch das Märchen führten und die Haupthandlung des Grimm-Märchens kaum berührten, wurde, nachdem es keine anwesenden Zuschauer gab keines der sonst beim Kasperltheater üblichen Begrüßungsrituale, wie die Frage „Kinder, seid ihr alle da?“ gestellt, auch nicht für die Zuschauer der Fernsehsendung.

Dennoch gab es, wie Reinhard Linke schreibt das für die Urania-Bühne übliche und bis zum heutigen Tag bei (fast) jeder Urania-Aufführung verwendete Auftritts- und Begrüßungslied, welches die Protagonisten der Bühne Kasperl und Pezi in eine neue Geschichte einführte:

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

Zum Teil wurde – über die Jahre hinweg – das Auftrittslied durch das, ausschließlich von Pezi verwendete Begrüßungsgedicht, oder später durch das Lied des Rabenchores, welcher unter der regulären Spielleiste geführt wurde ersetzt.

Zum Teil wurden aber auch zwei unterschiedliche Begrüßungssequenzen verwendet. So etwa das Begrüßungsgedicht des Pezi.

Pezilein, der kleine Wicht, fehlt auch heute wieder nicht, und er schickt euch groß und klein, viele, viele Bussilein.

Dieses kurze Gedicht, bzw. dieser kurze Spruch war von Reimstruktur und Wortwahl so einfach ausgewählt, dass die Kinder es bald, so wie das Auftrittslied des Zirkuskapelle des „Zirkus Habakuk“ der Bühne von Arminio Rothstein, bald mitsingen, bzw. mitsprechen konnten.

Das Auftrittslied des Rabenchores war von Struktur, Länge und Reimfolge für die Kinder hingegen zu schwierig gewählt und wurde nach einiger Zeit nicht mehr eingesetzt.

*Wir sind wieder da, wir die schönen Raben,
Wir sind alle da, sind für Spaß zu haben,
wir sind alle da, wir, die schönen Raben,
Kasperl, Pezi, und wo sind die?*

*Wir sind alle da, was kann da noch fehlen,
und mit viel Trara, uns die Schau zu stehlen,
wir sind alle da, wir, die schönen Raben,
Kasperl, Pezi, und wo sind die?*

*Krah, Krah, wir sind alle da, wir, die schönen Raben,
alle sind wir da, sind für Spaß zu haben,
wir sind alle da, wir, die schönen Raben,
Kasperl, Pezi, und wo sind die?*

Bei der „Froschkönig“-Produktion gab es diesen Spruch jedoch noch nicht. Von dem neu entstandenen Film gab es sogar eine Pressevorführung im Klubsaal der Urania. Was damals besonders gewürdigt wurde, war die Verschmelzung der Kasperlhandlung mit jener des Grimm-Märchens.

Reinhard Linke beschreibt diese Verwebung wie folgt:

*Schon in der ersten Szene dieser Kasperl-Folge wird deutlich auf den Schwerpunkt der Geschichte hingewiesen.
Kasperl und Pezi klettern eine Leiter hoch – wo sie sich befinden, ist aufgrund der neutralen Umgebung schwer festzustellen – und sie entdecken ein Buch.
Erstaunt über den Fund, öffnen sie das Buch, man kann den Titel „Der Froschkönig sehen, und das Spiel beginnt.
In des ersten Minuten des Stückes sind noch Kasperl und Pezi die Hauptpro-*

tagonisten (...) Das Stück beginnt mit den beiden, als man sie bei einer Fahrt mit ihrem Auto sieht, mit dem sie aber eine Panne haben und am Weiterfahren gehindert sind. Die beiden treten dann noch bei ihrer Begegnung mit der Prinzessin im Schlossgarten auf.

Ihre weiteren Szenen sind: Kasperl und Pezi steigen mittels einer Leiter in den Brunnen, um den verlorenen Ball zu suchen; sie sind im Brunnen bei den Fröschen, die ihnen erzählen, dass der Ball bereits wieder bei der Prinzessin sei; Kasperl und Pezi werden von zwei Schlosswächtern gefangen genommen, weil sie für Diebe gehalten werden; die beiden brechen aus ihrer Gefängniszelle aus.

Nach ihrem gelungenen Ausbruch stehen Kasperl und Pezi am Ende des Stückes wieder dort, wo sie auch am Beginn waren: bei dem dicken Buch, das sie in die Geschichte „Der Froschkönig“ eingeführt hat⁶⁵⁷.

Die Urania-Puppenbühne wurde letztlich, mit ihren Protagonisten Kasperl und Pezi, die immer als Begleiter der Kinder auftrat richtungweisend für das Figurentheater im Kinderfernsehen.

Über diese Anfänge des Kasperl beim Fernsehen erinnert sich Marianne Kraus:

Von der 11. Sendung am 30. Oktober 1957 an durften wir endlich mit dem Kasperl und Pezi spielen. Bis dahin spielte nur Frau Anny Bondi für die Kleinen und manchmal die Bühne Schwarz von den Hohnsteinern aus Deutschland.

Wir spielten im neuen Studio in Schönbrunn mit unserer eigenen Bühne, die zu diesem Zweck jedesmal transportiert werden mußte.

Von da an hatten wir ziemlich regelmäßige Sendungen, bei denen Peter Dörre Regie führte und die immer noch live waren. Manchmal wurde auch aus dem Stadttheater gesendet.

Am 21. Jänner 1960 fand eine Übertragung aus dem Kleinen Saal der Urania statt, die sogar 50 Minuten dauerte.⁶⁵⁸

Dem Kasperl auf dem Bildschirm ist man seit damals treu geblieben und auch heute steht man noch zu dieser traditionellen Figur, wie der für das Kinderprogramm des ORF verantwortliche Andreas Vana, in einem Gespräch mit Reinhard Linke feststellte:

Der Kasperl ist eine Kultfigur der eigenen Kindheit. Jeder, der in seiner Kindheit mit sehr prägenden Figuren zu tun hatte - und das haben wahrscheinlich alle Kinder mit unterschiedlichen Figuren - und wenn diese Figuren noch heute existieren, so gibt es jetzt wieder Konfrontationen oder Begegnungen durch die eigenen Kinder, die ebenfalls mit diesen Figuren in Kontakt kommen.

⁶⁵⁷ Vgl.: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und confetti; Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung der Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 341.

⁶⁵⁸ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 32.

Den Kasperl gibt es seit viereinhalb Jahrzehnten im Fernsehen, und jeder von uns wurde durch ihn stark geprägt.

Ich persönlich habe große Erfurcht vor diesem Produkt, vor diesem Phänomen.

Deswegen versuchen wir besonders behutsam mit dem Kasperl umzugehen, wir gehen mit dieser Verantwortung besonders vorsichtig um und schaun, wie wir den Kasperl am Leben erhalten und ihn fördern können.

Der Kasperl ist so etwas wie ein Lobbyist, der die Kinder vertritt. Er ermöglicht auch den Kindern etwas, wenn Kindern etwa gegen die Eltern oder die Lehrer kämpfen. Er hilft im Kampf gegen die Obrigkeit, gegen jene, die die bestimmen und die sagen, wie´s gehört. Er ist auf der Seite jener, die das nicht so wollen, der Kasperl tritt für sie ein und kämpft auch für sie.⁶⁵⁹

Ab Herbst 1960 wurden die Sendungen aufgezeichnet und schon ein Jahr darauf gab es die nächste Änderung, bzw. Erweiterung des Programms, Neben „Kasperl und Pezi“ traten nun auch „Kasperl und Strolchi“ der Puppenbühne Kindler auf, denen in den weiteren Jahren die Bühnen Arminio Rothsteins, „Clown Habakuks Puppentheater“ – gegenwärtig „Kasperl und Buffi“ und andere Bühnen folgten.⁶⁶⁰

Ab 1961 wurde aus Aufnahmetechnischen Gründen von den auftretenden Bühnen nur mehr auf Stellagen gespielt, ohne Bühnenrahmen. Die 50. Sendung des Urania-Kasperls 1963 wurde im Studio im Ronacher aufgezeichnet und fand vor 120 Kindern statt. Sonst gab es bei den einzelnen Aufzeichnungen immer so um die 50 Zuschauer.

Es folgten größere Puppenproduktionen im ORF. 1963 im November wurde im Columbia-Studio wieder ein Handpuppenspiel der Urania aufgezeichnet, welches in der Reihe "Welttheater der Puppen" 1964 gesendet wurde. Diese ORF-Produktion zu dieser Reihe unter dem Titel „Es war einmal ein Vögelein“ (oder "Dass Vöglein und die Zaubergeige") war eine Austauschsendung mit der Schweiz, BBC, Belgien, Dänemark, Norwegen, Finnland, Frankreich, Holland und Italien.

Am 6. November 1966 machte die Urania-Puppenbühne ihre erste Kabarettssendung mit musikalischen Nummern und Szenen mit Schwarzem Theater unter der Regie von Otto Anton Eder.

⁶⁵⁹ Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001, zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 293.

⁶⁶⁰ Vgl. dazu: Kurier, 27. September 2002.

Von 1. bis 10. Oktober 1969 lief schließlich die erste Serie der schon genannten "Familie Petz", von der weitere 11 Serien folgten.

Die Aufzeichnungen der einzelnen Bühnen fanden bald in den Rosenhügel-Studios statt, auch die weiteren Kasperlsendungen. Die Regisseure wechselten auch: Herr Jäger, Herr Glöckner, Herr Engel, Herr Winter, ab 1969 sehr oft auch Karl Klinglmayer, der die Figurentheaterproduktionen bis zum Jahr 2000 betreute.

1972 wurden zwei Serien mit „Clown Musikus“ als Gute-Nacht-Geschichten aufgezeichnet, 1973 „Clown Musicus“ Serie 3 und 4.

Am 25. Dezember 1974 folgte die Urania-Puppen-Produktion "Der Fischer und die Nixe" ein Handpuppenspiel, welches bereits vom Künigelberg ausgestrahlt wurde und die erste Farbproduktion der Puppentheatergeschichte darstellte.⁶⁶¹

Marianne Kraus fasste den weiteren Werdegang ihrer Bühne beim Fernsehen, für welches die Urania-Bühne mehr als 400 Folgen aufgezeichnet hat⁶⁶², eindrucksvoll zusammen:

1974 gab es noch drei neue Serien – Betthupferln: "Susi und Toni". Am 16. Oktober 1974 - "Das Einhorn", der erste Kasperl in Farbe. Von da an arbeiteten wir nur mehr am Künigelberg.

1975 wurden alle Petz-Sendungen und auch Handpuppenspiele noch einmal in Farbe aufgenommen.

1979 - "Die Puppenschau" in Farbe und ein Jahr später "Die Puppenparade".

1980 kam als neues Betthupferl drei Serien "Pezi" dazu, mit Kasperl und mit dem Hexlein Auguste.

1981 wurde noch "Kasimir" der Clown Musikus in Farbe aufgezeichnet.

Die Handpuppenspiele wurden immer weniger - 1988 "Die große Puppenschau" - Regie Brezina, 1989 "Bockerl und der Fünfer", 1990 "Auguste und ich", 1992 "Die geheimnisvollen Stäbe", das war unwiderruflich das letzte Puppenspiel.

1990 gab es die letzten "Petz" Gute-Nacht-Geschichten, dann wurden sie gestrichen.⁶⁶³

⁶⁶¹ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 34.

⁶⁶² Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 208.

⁶⁶³ Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999, S. 28.

Der Bericht spiegelt den Spielbetrieb einiger Bühnen beim Fernsehen wieder, die nach einer gewissen Hochblüte des Figurentheaters im ORF, mit Ausstrahlung der Kasperltheateraufführungen und Puppenfilme, sowie dem 1976 erstmals ausgestrahlten „Betthupferl“ immer mehr beschnitten wurden. So machte 1972 und 1973 die Sendereihe „Puppenspiel mit 27,4 %, bzw. 26,6 % den größten Teil des Kinderprogramms aus.

So entstanden die unterschiedlichsten Puppensendungen wie „Tobi und Tobias Zirkusgeschichten“, „Zipp und Zapp“ oder die Geschichten des „Zwerges Bumbsti“ mit den Figuren des Zwergen Bumsti, den Zwergen Jobst und Balduin und der Maus – gestaltet von der Bühne Rothstein - weitere Folgen des schon genannten Pezi-Betthupferls der Bühne Kraus und die 1979 erfundene und 1981 erstmals ausgestrahlte Kinderverkehrssendung „Helmi“ mit den Fadenmarionetten Helmi und Sokrates, welche – auf Anregung des Kuratoriums für Verkehrssicherheit von der Bühne Rotstein gestaltet wurden und in der Zwischenzeit durch Handpuppen, bzw. Handstabpuppen ersetzt wurden. Ebenso wurde mit dem Handpuppenhund „Strolchi“ der Bühne Kindler und dem Zauberer Bobbi Lugano eine Betthupferl-Zauber-Sendung aufgenommen und ausgestrahlt.

Mit Beginn des Jahres 1989 ging Johannes Hoflehner in Pension und Edgar Böhm übernahm die Abteilung. Das ganze Kinderprogramm wurde nun grundlegend umgestaltet.

Es wurde für die Puppenbühnen eine neue und sehr hübsche blau-rot bemalte Guckkastenbühne gebaut, da der Kasperl wieder als Theater verstanden werden sollte. Ab Mai 1989 gab es wieder richtige Livesendungen, was sich aber aus dem daraus resultierenden Arbeitsaufwand im Studio nicht lange halten konnte. So wurden zunächst so genannte Voraufzeichnungen gemacht, später wieder drei Aufführungen verschiedener Bühnen an einen Tag abgewickelt.

Im Sommer 1994 war jeden Tag von Montag bis Freitag Kaspeltag, jeden Tag eine andere Bühne. Auch 3SAT übernahm das Programm zeitversetzt um 16.05 Uhr.

Ab März 1995 - die Abteilung wurde inzwischen von Mag. Andreas Vana übernommen - rutschte Kasperl in das Morgenprogramm, Samstag 7.15 Uhr, später um 7.30 Uhr, am Sonntag sogar 6.50 Uhr - noch gab es Wiederholungen im 3 SAT am Nachmittag.⁶⁶⁴

⁶⁶⁴ Stand : Herbst 2001

Im selben Jahr wurde auch erstmalig die Figur des Confetti eingesetzt. Diese, und die Figur der Ratte Rolf Rüdiger, beide vom Puppenspieler Stefan Gaugusch, Leiter und Gründer der Urfahrer Puppenbühnen „Kasperl&Co“ gebaut und teilweise gespielt im Kinderprogramm des ORF eingesetzt. Umgaben waren diese beiden Protagonisten des Kinderprogramms anfänglich von weiteren Figuren des „Confetti-Clans“, wie Büselfried, Penelope, Risotto, Wusel und der Oma.

Diese genannten Figuren, die ebenfalls wie Confetti selbst in Form der „Muppet“-Figuren gebaut waren, sind mittlerweile aus dem Programm genommen worden und kommen nur mehr in den - regelmäßigen Abständen erscheinenden – Printmedium Confetti-News vor.⁶⁶⁵

Confetti, der dem neunten Kinderprogramm des ORF seinen Namen gab – „Confetti TiVi“ und Rolf Rüdiger blieben in den unterschiedlichsten Produktionen des Kinderprogramms, wie Confetti Town, Confetti Play Town, Confetti–Somme –Tour u.s.w.

Mit der Schaffung der Figur des Confetti passte sich die Kinderabteilung des ORF anderen Fernsehanstalten an, die längst schon Mimik- oder Hand- und/oder Stabpuppen in der Kinderprogrammmoderation einsetzten.

1997 wurde das Programmschema des ORF nochmals radikal umgestaltet. In diesem Jahr feierte Confetti TiVi seinen dritten Geburtstag und war in der Zwischenzeit – als durchmoderiertes Kinderprogramm – zu einer Erfolgsmarke im ORF geworden. Die unterschiedlichsten, im ORF seit Jahrzehnten tätigen Puppenbühnen gratulierten zu diesem Jubiläum, wenn auch mit einem Durchwegs erkennbaren Seitenhieb, wie im ORF mit den Kasperltheatersendungen umgegangen wurde. So kamen Kasperl und Strolchi von der Bühne Kindler zu Wort.

Kasperl: Strolchi, jetzt gibt´s schon 3 Jahre Confetti.

Strolchi: Wau, wau, wau.

Kasperl: Nein, nicht was du meinst. Nicht das Confetti für den Fasching, sondern unser Confetti TiVi. Wie findest du das?

Strolchi: Jauuuuuuuuuuuuu!

Kasperl: Was, du findest das zum Heulen? Ich finde es nicht zum heulen, ich finde es ganz einfach furchtbar, grauslich, fürchterlich – MEGATOLL und SPITZE.⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ Vgl. dazu: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 194f.

⁶⁶⁶ Confetti – News, Nr. 3, 4/ 1997, S. 18f.

Und Kasperl und Pezi der Urania -Puppenbühne:

Pezi: Confetti TiVi – was ist das? HiHi!
*Kasperl: Ach, Pezi, sei nicht so dumm,
 Programm fürs Kinderpublikum.
 Frühmorgens, wenn die Hähne kräh´n,
 da kannst du schon den Kasperl sehn!
 Ha, ha, hi, hi, ho, ho – drei Jahre ist´s schon so!
 (...) ⁶⁶⁷*

Trotz der durchscheinenden Kritik „(...) Frühmorgens, wenn die Hähne krähn, da kannst du schon den Kasperl sehn. (...)“ erhielt der Kasperl den medienunwirksamen Sendeplatz im Morgengrauen. Das Budget für die nun wieder am Rosenhügel gedrehten Kasperltheater-Produktionen wurde weiter gekürzt, so dass es seit diesem Zeitpunkt in der Ferienzeit nur mehr Wiederholungen gab.

Eine Entwicklung, die zwar, wie später noch zu sehen ist vom ORF verteidigt, aber nicht von alle Betroffenen goutiert wurde, wie im folgenden Bericht über den langjährigen „Kasperl“- Redakteur Karl Klingelmayer zu entnehmen ist.

Bei seiner Pensionierung im Sommer 2000 erinnerte er sich an seine Zeit beim ORF-Kasperltheater. Im Kurier vom 21. Juni 2000 steht unter dem Titel: „Revolution im Puppentheater!“ dazu:

34 Jahre "Kasperl"-Regie: Karl Klingelmayer, Pionier des Kinder - TV, geht in Pension

Eigentlich ist Karl Klingelmayer ja ein Theatermensch. Ein richtiger, quirliger, dem die Lust am Inszenieren und Spielen aus den Augen leuchtet. "Fellini-Mayer" hat ihn Arminio Rothstein ("Clown Habakuk") gern genannt. Am Theaterfieber wird sich auch in der Pension nichts ändern. In Baden betreut Klingelmayer seit Jahrzehnten diverse Aufführungen.

(...)

Wie überhaupt im Kinderprogramm hat sich auch beim "Kasperl" einiges verändert. Ursprünglich war der Kasperl einer, der leicht in Saft geriet. Was Urania-Puppentheater-Gründer Hans Kraus lag, der als Kasperl "ein bissl eine cholerische Art hat".

Eine Art Revolutionär ist der Kasperl immer noch. Zumindest für Klingelmayer. "Er stachelt die Kinder zum Dagegensein gegen Etabliertes auf - und glättet die Wogen dann, mit seiner lustigen Art."

(...)

Nach Pezi und Strolchi hatte man (...) das Krokodil, das in den 70ern abtreten

⁶⁶⁷ Confetti – News, Nr. 3, 4/ 1997, S. 18f.

mußte, weil Psychologen "solche Schrecksachen" nicht im Kinder-TV wollten. "Das war dann fad. Aber wir haben uns eh nicht gekümmert."

Irgendwann wurden die Psychologen weggeschickt. Das Krokodil kehrte zurück. Heute gibt es sogar ein Drachenkind, das aufs Klo müssen darf. Verändert hat sich auch das Publikum.

"Die Kinder sind heute freier, interessierter." Früher wetzte man schüchtern auf den Sesseln. "Bohr nicht in der Nase", und so. (...)

Damals, als der Kasperl noch live gewesen ist. Was auch anderen Kindersendungen wie "Am, Dam, Des" gut getan hat. "Die Zuschauer haben die Spannung gespürt - wie im Theater." Vom Jahrzehnte langen Fixplatz am Mittwoch Nachmittag übersiedelte der "Kasperl" auf die Samstags-"Herrgottsfrüh" (...), wo er mit rund 65 000 Sehern immer noch Traumquoten erzielt.

Eine Verbannung, die für Klingelmayer schlicht Sünde ist. (...)⁶⁶⁸

Trotz der Kritik aus den eigenen Reihen, will man im ORF den Kasperl nicht mehr unhinterfragt senden, ist sich aber sicher, wie Andreas Vana im Gespräch mit Reinhard Linke feststellte, dass der Kasperl nach wie vor sein Zielpublikum erreichen würde:

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

Beim Kasperl sehen wir jede Woche, wenn die Sendung aufgezeichnet wird, wie die Kinder mit dem gleichen Gesichtsausdruck sitzen und "Kasperl, Kasperl" schreien.

Das ist absolut noch genauso attraktiv für die Zielgruppe, wie es früher war. ich sehe keinen Grund solche Sendungen abzusetzen.

Solange die Kinder noch zu Hause sind oder im Kindergarten, sind sie noch nicht so stark mit der Konsumwelt konfrontiert. Wieso sollte ein Kind heute so viel anders sein als ein Kind vor 40 Jahren?

Zuhause, in der Familie, hat sich meiner Ansicht nach nicht so viel verändert - und daher ist auch bei den Vorschulkindern das Interesse für den Kasperl ungebrochen. Anders wird es dann später, wenn für die Kinder die Mode oder andere Konsumartikel - ausgelöst durch den Gruppendruck - interessanter und wichtiger werden.⁶⁶⁹

Heute treten, neben den Einsatz der Figuren Confetti, der Kinderverkehrserziehungs-

⁶⁶⁸ Kurier; 21. Juni 2000.

⁶⁶⁹ Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001, zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 295f.

figuren Helmi und Sokrates und der von Christine Rothstein gespielten Stadtgans Mimi, die im Herbst 2002 eine eigene Briefmarke der Österreichischen Post bekam⁶⁷⁰, im Bereich des Kasperltheaters fünf Bühnen mit ihren jeweils 25 Minuten dauerten Kasperlsendungen im ORF auf.

Es sind dies die schon genannten Urania-Puppenspiele, unter der Leitung von Manfred Müller, das „Theater Arlequin“ mit „Kasperl und Buffi“ unter der Leitung von Christine Rothstein, das von Rudolf Watzinger geleitete Liliput-Kasperltheater mit den Protagonisten „Kasperl und Hoppsi“, die Wiener Handpuppenbühne Hertha Kindler mit „Kasperl und Strolchi“, sowie die Bühne „Kasperl&Co“ von Stefan Gaugusch, der auch die Figuren-Familie um Confetti im Kinderprogramm des ORF gestaltet hat. Diese bewährten Bühnen sollen auch trotz Einsparungsmaßnahmen weiterhin im ORF zu sehen sein.

Andreas Vana dazu:

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

Das ist meiner Ansicht nach auch eine Medienbotschaft und Medienerziehung - den jungen Zuschauern zu sagen, das ist nicht nur so, das kann auch anders sein. Es gibt unterschiedliche Arten der Interpretation. Es ist natürlich schwierig, einem dreijährigen Kind das so mitzuteilen, wie ich das jetzt sage, aber über die Figur des Kasperls kann man das sehr wohl machen.

Es gibt Kasperlfiguren, die ein bisschen frecher sind, andere, die wiederum moralischer sind. Es gibt nicht den Kasperl schlechthin. Es gibt verschiedene Kasperl-Interpretationen und wer das bessere ist, darüber kann man wahrscheinlich Wochenlang streiten.⁶⁷¹

So erkennt man die Unterschiedlichkeit der einzelnen Bühnen und ihrer – historisch gewachsenen Kasperltraditionen und will deshalb die Bühnen auch nicht reduzieren um die Vielfalt zu bewahren.

Es gibt verschiedene Ideologien, von der moralischen bis zur unbequemem, aber das entscheidende Kriterium ist, dass es fünf unterschiedliche Kasperlfamilien sind.

⁶⁷⁰ vgl. dazu: UNIMA. Mitteilungsblatt Zentrum Österreich. Mit Nachrichten des Kultur und Museumsvereins. 4/ 2002, S. 3.

⁶⁷¹ Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001, zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 294.

*Vielleicht sehen es auch die Kinder so.
Da gibt's Kasperl und Pezi, den Hopsi, den Hund Strolchi, dann gibt's unterschiedliche Familien, und jede Familie geht auch ein bisschen anders miteinander um.
Da gibt's die liebe Oma, dann die Urma, die wie eine Hexe aussieht, aber trotzdem ist sie nett.
Man könnte also sagen, daß es sich um fünf verschiedene Fernsehfamilien handelt⁶⁷²*

Dennoch ist den Bühnen gemeinsam, dass sie die Grundtypologie des Kasperl behalten haben:

Alle fünf Bühnen interpretieren den Kasperl so: Ein Held für die Kinder, der immer die scheinbar unwegsame Situation meistert, er ist der Retter der Geschichte. Solange dieser Kasperl der Retter ist und für die Kinder stellvertretend Probleme lösen und die Kinder das auch so empfinden, solange wird das funktionieren.⁶⁷³

Dennoch räumt Vana qualitative Unterschiede bei den einzelnen Bühnen ein:

*Es gibt eindeutig unterschiedliche Qualitäten. Jeder hat einmal eine bessere und eine schlechtere Geschichte, daß muß man auch sagen. Ideal wäre es, wenn die Geschichte spannend ist, und wenn die Interaktion spürbar da ist, die Spannung vorhanden ist.
Kinder wollen dann manche Stellen noch einmal sehen, wenn's lustig ist, wenn's pointiert ist, aber das ist nicht immer.
Ich glaube, daß beim Kasperl die Geschichte selbst nicht so entscheidend ist, da sind bekannte Figuren, die miteinander in Interaktion stehen, die Alltagsgeschichten erleben, mit einem spannenden, ein bisschen übertriebenen Ausgangspunkt. Diese Figuren sollten hauptsächlich sein, sich patschert auf der Bühne verhalten, damit die Kinder darüber lachen können. Aber die Geschichte selber, das heißt dramaturgisch aufgebaute Geschichten mit mehreren Höhepunkten - das ist nicht so entscheidend beim Kasperl. Wichtiger ist es, einfach die Figuren zu erleben, wenn man vor der Bühne sitzt.⁶⁷⁴*

Dieses Erleben der Figuren konnten Kinder bei der 45 Jahr Feier „Kasperl im Fernsehen“ erleben, wo - nach über 2300 Auftritten des Fernsehkasperls⁶⁷⁵ - eindrucksvoll gezeigt wurde, dass diese Bühnengestalt nichts von ihrem Reiz verloren hat. Aus

⁶⁷² Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001, zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 295.

⁶⁷³ Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001, zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 295.

⁶⁷⁴ Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001, zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 297.

⁶⁷⁵ Vgl. dazu: Kurier, 27. September 2002.

Anlass des Bühnen-Fernsehjubiläums brachte die Österreichische Post, nach der im Mai 2000 erschienenen und von Elisabeth Pirker gestalteten Confetti-Markte und der am 20. April 2001 in der Auflagenstärke von je 2,7 Millionen Stück, von Elisabeth Pirker und Peter Widmann gestalteten, erschienenen Rolf-Rüdiger Marke, schließlich auch eine Sondermarke heraus, die den stilisierten Kopf des Urania-Kasperl zeigt. Auch die Kronen-Zeitung berichtete am 4. April über die neue Marke:

*Krawuzukapuzi! Eigentlich sollte er schön langsam ein bisserl grau an den Schläfen werden, der Kasperl. Immerhin lacht er seit 45 Jahren aus dem Fernseher. Deshalb wird er ab 11. April auch auf Briefen und Postkarten kleben – ist er doch ein „Star“ einer Post-Sondermarke!
Die TV-Kasperlpost, seit fünf Jahren von Kinderliebbling Robert Steiner betreut, wird also Wirklichkeit. (...) ⁶⁷⁶*

Durch die eigene Kasperlbriefmarke wurde nach mehreren Jahrzehnten des Kasperls im Fernsehen die Kasperlpost tatsächlich Realität. Als Teil der Sendung, bzw. gleichsam als Abspann der Kasperlsendung ist sie fast so alt wie die Kasperlsendungen selber.

Ebenso alt ist aber auch die Kehrseite der Kasperlsendungen im Fernsehen. Die Diskussion um die Frage, ob man ein Live-Ereignis wie das Kasperltheater, welches in einem Intimrahmen aufgeführt wird, als medialen Ereignis vermarkten kann.

Das es funktioniert hat die Geschichte bewiesen, wenngleich allen Verantwortlichen klar ist, bzw. war, dass das Kasperltheater im Fernsehen nicht den Idealfall des Kasperltheaters darstellt.

Mit der Schaffung der oben genannten Bühne in den Studios schuf man aber durchwegs wieder eine Theateratmosphäre. Das Studio stellt zwar keinen geschlossenen Theaterraum dar, aber der Stil der Bühne und die schräg angeordneten Zuschauertribünen, welche insgesamt ca. 60 Kinder fassen können, vermitteln den kleinen Zuschauern durchwegs Theateratmosphäre.

Man kann sagen, dass die subjektiv empfundene Atmosphäre, die man häufig mit Kasperltheater verbindet, auch im Fernsehstudio vorhanden ist. ⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ Kronenzeitung; 12. April 2003.

⁶⁷⁷ Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehens in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002, S. 305.

Auch bei den Aufzeichnungen versucht man die direkt im Studio zuschauenden Kinder in eine Atmosphäre des unmittelbaren Kasperltheaters zu versetzen und Aufzeichnungswiederholungen, Schnitte oder Unterbrechungen zu vermeiden. Dazu ist eine reibungslose Zusammenarbeit der Fernsehredakteure mit den Bühnen nötig, die vor den Aufzeichnungen ihre Bücher oder Plots in der Kinderredaktion einreichen, wie Andreas Vana bemerkt:

Es gibt eine ORF-Redakteurin, Christine Wittmann, die sich mit den Büchern auseinandersetzt.

Wir haben die redaktionelle Hoheit, und während der Aufzeichnung im Studio achtet sie darauf, daß alles eingehalten wird. Manche haben wirklich genaue Bücher, andere haben Skripts oder Plots, da wird dann spontan etwas daraus gemacht.

Wenn aber einer zu sehr über die Stränge schlägt, muß man eingreifen und sagen "Hoppla, das ist nicht sehr kindgerecht!"

Im Prinzip ist das schon eine Katastrophe, wenn das während der Aufzeichnung passiert, weil für die Kinder ist das ein Erlebnis und die reißt man dann raus.

Es gibt aber immer vorher eine Probe und beider stellt man schon fest, daß etwas nicht paßt. da sagt man, also das nachher bitte nicht. Bevor etwas auf Sendung geht und es ist etwas ganz schlecht, da muß man natürlich schneiden oder man muß sagen "Das bitte noch einmal", aber das ist der Gau, der sollte gar nicht passieren.⁶⁷⁸

In den letzten Jahren hat das Figurentheater durch die verschiedensten Experimente und die verschiedensten nationalen und internationalen Festivals und Puppentheertage neuen Aufschwung genommen. Dabei löste es sich einige Zeit weiterhin immer häufiger vom traditionellen Spiel und ging neue Wege, wie auch zahlreiche neue Publikationen zum Thema zeigen, oder ein Blick in das Nachschlagwerk der UNIMA verrät.⁶⁷⁹

Das Spiel der offenen Spielweisen, die Technik des Schwarzes Theater, die Möglichkeit des Kombinationstheater sind nur einige Beispiele für ein neues Verständnis in der Welt des Puppentheaters auf dem Weg ins dritte Jahrtausend und wenn die Pädagogen und Puppenspieler manchmal mit ihrem Drang alles neu zu machen das „Kind mit dem Bade ausgeschüttet haben, wenn sie den Kasperl von der Puppen-

⁶⁷⁸ Vana, Andreas; Gespräch am 19. März 2001, zit. nach: Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehn in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 200, S. 297.

⁶⁷⁹ Vgl. dazu: UNIMA Österreich (Hrsg.); Puppentheater in Österreich; Eigenverlag, Wien, 1987.

bühne verdrängen wollten“⁶⁸⁰, wenn sich bis zur Wiedererrichtung einer neuen Praterkasperlbühne sich die alte Bühne im Wiener Prater abwertender Weise zwischen einem Sex-Kino und einem Lángosch-Stand befand und Graf Pocci seinen Kasperl auch schon vor hundert Jahren einmal sagen ließ:

*Von Geburt war ich nämlich gar nix als der Kasperl Larifari, allein allmählich drohte die Kultur des modernen Zeitalters mich abzuschaffen (...) da bin ich halt allweil gewandert und gewandert, bis ich ganz aus der Zeit `rausmarschiert bin*⁶⁸¹,

So ist er, der Kasperl, Hans-Wurst, Jan Klaassen, Pulcinella, Vitéz Lászlo,... nach wie vor Protagonist des Puppentheaters geblieben.

⁶⁸⁰ Verdel, Helena; Die Puppen tanzen nicht mehr!; in: UNIMA Österreich (Hrsg.) Puppentheater in Österreich; Wien, Eigenverlag, 1987, S. 6.

⁶⁸¹ Pocci, Franz; Herbed, der vertriebene Prinz; zit. nach: Nöbel, Franz; Franz Pocci - Ein Klassiker und sein Theater, in: Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurantentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 66.

II. Teil

3. Das Figurentheaterspiel im Dritten Reich – Einsatz und Propaganda

3.1. Als Auftakt : Der Parteitag zu Nürnberg

Propaganda war für das politische Selbstverständnis und generell für die Herrschaftstechnik der Nationalsozialisten im Dritten Reich ein zentraler Begriff. Die Massenmobilisierung durch die Propaganda und die (wenn auch nur anfängliche) wachsende Zustimmung durch die deutschen Gesellschaft wurden zur wichtigsten Voraussetzung für die Macht der NSDAP. Doch beruhte die Wirkung der Propaganda nicht auf deren vermeintlicher Originalität oder technische Raffinesse, sondern vielmehr auf deren Intensität und vor allem Konsequenz im Einsatz aller technischen und inszenatorischen Instrumente, die sich den nationalsozialistischen Propagandisten anboten, eben auch dem Puppenspiel für Erwachsene und eben auch das Kind, oder den Jugendlichen.

So soll als Auftakt zur Auseinandersetzung mit der „Figurentheaterpropaganda im Dritten Reich“ ein Bericht des „Tages der Hitlerjugend“ am 12. September 1936 dienen, denn auf den Reichsparteitagen in Nürnberg, vor allem am zitierten „großen Parteitag“ von Nürnberg im Jahr 1936 fehlten die Puppentheater nicht und unterhielten mit ihren Stücken die Kinder und Jugendlichen nach der „Feierstunde“ der HJ und des BDM mit Adolf Hitler, wie sie uns Siegfried Zelnhefer beschreibt:

Tag der Hitlerjugend am Samstag, 12. September 1936

Am Samstag Vormittag hatte die Hitlerjugend ihre Feierstunde. 50.000 Jugendliche waren auf dem Rasen des Stadions angetreten oder als Zuschauer auf den Rängen versammelt. Auch die in Bamberg untergebrachten 5000 Mädchen des BDM waren darunter. „Fanfarengeschmetter“ signalisierte die Ankunft Hitlers, der von der Mittelloge vor der Haupttribüne die Jugend begrüßte:

„Heil meine Jungen!“

Die bekannten gestalterischen Elemente bestimmten die Zeremonie: Lieder, pathetische Gedicht, das Bekenntnis zum „Führer“. Die „Bannfahnen“, die den „Adolf-Hitler-Marsch“ begleiteten, wurden präsentiert. Nach einer kurzen Ansprache des Reichsjugendführers Baldur von Schirach entwarf Hitler ein rosi-

ges Zukunftsbild für den Nachwuchs. Anschließend fuhr er im offenen Wagen durch das Stadionrund, um dabei
 „jedem der Jungen ins Auge“

zu sehen. In diesem „persönlichen Erlebnis“ – mit dem „Führer“ Auge in Auge – sollte die HJ-Versammlung gipfeln. Viel Zeit konnte indes für diesen Kontakt kaum bleiben, denn schon um 11.30 Uhr war die vierte Jahrestagung der Deutschen Arbeitsfront (DAF) in der Kongresshalle angesetzt, bei der Hitler ebenfalls sprach. In seinen Betrachtungen zur nationalsozialistischen Wirtschaftspolitik ließ der Parteichef es nicht aus, in selbstgefälliger und großmannsüchtiger Weise – wobei ihm der Beifall von 20.000 Zuhörern entgegen schallte – wieder einen Vergleich des Nationalsozialismus mit dem „Bolschewismus“ anzustellen. Der Sieger war schon bekannt:

„Da bauen sie in Moskau eine Untergrundbahn und laden dann die Welt ein, sie zu besichtigen, und sagen: Seht, was wir geleistet! – Von solchen Leistungen reden wir gar nicht! Unsere Untergrundbahnen bauen wir so zwischen- durch nebenbei!“

Während nachmittags der Parteikongreß zu seiner vierten Sitzung zusammentrat und Tagungen des Hauptorganisationsamtes und der NS-Volkswohlfahrt stattfanden, begann um 15 Uhr in und um das Zeppelfeld das „Volksfest der 500.000“. Auch diese – von der KdF-Gemeinschaft organisierte Unterhaltungs- folge mit den unterschiedlichsten Attraktionen war nicht frei von politischem Hintergrund:

„Dieses Fest soll Gleichnis dafür sein, daß das deutsche Volk seine Kräfte in der Freude erneuert, dass es in der freudigen und starken Bejahung dieses Landes mit seinen Verpflichtungen und allen seinen Freuden wurzelt.“

Damit sich

„unbeschwerter Spaß, echte Freude und beschwingte fröhliche Heiterkeit“

auch einstellten, wurde ein reichhaltiges Programm geboten. Zum Zentralen Bestandteil gerieten die sportlichen Vorführungen, insbesondere im Stadion. Dort zeigte nicht nur eine große Zahl von erfolgreichen Olympioniken ihr Können, auch ein Fußballspiel zwischen den Spitzenclubs 1. FC Nürnberg und Schalke 04 gehörten zum bunten Angebot. Auf mehreren Podien außerhalb des Stadions tanzten Trachten- und Volkstumsgruppen; Schießbuden und Kegelbahnen standen dem aktiven Publikum zur Verfügung.

Den Höhepunkt dieses Tages bildete das um 20 Uhr vor der Haupttribüne des Zeppelfeldes abgebrannte Großfeuerwerk. Danach hatten die „Volksgenossen“ noch die Möglichkeit, auf einer zehn mal zwölf Meter großen Freiluftleinwand Filme der DAF („Wir sind das Werk“, „Olympiafanfaren“ und „Urlaubsfreuden“) anzusehen oder auf den Tanzböden ihrem Vergnügen nachzugehen.⁶⁸²

⁶⁸² Zelnhefer, Siegfried; Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feiertag; Schriftenreihe des

Zwischen den Aufmärschen der Fahnen- und Standartentrupps, den Fanfaren- und Trommlergruppen und dem Einmarsch der unterschiedlichsten NS-Verbände und Ansprachen der Parteifunktionäre unterschiedlichster Art und Funktion und im Anschluss an die „Feierstunde der Jugend“ boten unzählige Puppenspieler und Filmvorführer ihre Stücke und Filme dar, welche – wie auch auf den folgenden Parteitagen, etwa dem „Parteitag der Arbeit“, dem Parteitag des Siegs“⁶⁸³ - thematisch abgestimmt waren mit großer Begeisterung aufgenommen wurden.

Das Puppenspiel hatte sich spätestens ab diesem Zeitpunkt - letztlich auch gefördert von Puppenspielern die um ihre Existenz fürchteten, oder aber in denn neuen Machthabern ihre neuen Auftragsgeber sahen – seinen Platz im Unterhaltungsprogramm der NSDAP und darüber hinaus gesichert und wurde von den Verantwortlichen durchwegs nicht als seichte Kinderunterhaltung, sondern als ein Teil der Deutschen Kunst gesehen, welcher in der Ideologie ein wichtiger Stellenwert eingeräumt wurde, wie noch aufgezeigt werden wurde:

*So haben wir auch seit je die Kunst in den Dienst des Volkes gestellt. Sie war und ist für uns kein Zeitvertreib, sondern eine unabdingbare Lebensnotwendigkeit.*⁶⁸⁴

3.2. Die Figurentheaterpropaganda im Dritten Reich – Der Beginn

Im Folgenden soll nun die Frage nach dem Figurenspiel im Dritten Reich genauer betrachtet werden.

Wurde beim gesamten historischen Überblick der Figurentheatergeschichte vor allem grob der geschichtliche Werdegang der Entwicklung des Figurenspiels im Dritten Reich - eingebettet in die generelle Figurentheatergeschichte - beleuchtet, soll nun in erster Linie die Phänomenologie jenes Spiels mit der Puppe zu dieser Zeit betrachtet werden. Vor allem die Frage nach der betriebenen Propaganda durch das Figurenspiel der Nationalsozialisten und die Frage der Instrumentalisierung desselben soll hierbei im Mittelpunkt stehen, ohne jedoch auf den Blicke auf die generelle politische Ent-

Stadtarchivs Nürnberg, Nürnberg, 1991, S. 113f.

⁶⁸³ Sturminger, Alfred; 3000 Jahre politische Propaganda; Wien/München, 1960, S. 333.

⁶⁸⁴ Goebbels, Joseph; Kunst und Krieg - Ansprache zur Eröffnung der "Großen Deutschen Kunstausstellung 1940" in München; Rede vom 27. Juli 1940; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 311.

wicklung außer Acht zu lassen, welche diese Instrumentalisierung letztlich erst möglich machte, oder einen historischen Vor- und/oder Rückblick zu wagen um zu versuchen wesentliche Vorgänge und Abläufe des Figurenspiels jener Zeit besser verstehen und schließlich in der Figurentheaterhistorie einordnen zu können, schließlich stellten die Nationalsozialisten das

*(...) Puppenspiel in der Front der weltanschaulich-politischen Erziehung; so wahr weltanschaulich-politische Erziehung bedeutet, Menschen für das Wesen der Gemeinschaft aufzuschließen und für das Volk zu formen.*⁶⁸⁵

Ein Leitfaden bei der Beantwortung der oben genannten Fragen wird hierbei in erster Linie die Auseinandersetzung mit der Entstehung und um die Gründung des schon im historischen Rückblick zitierten – und das Figurenspiel im Dritten Reich wesentlich prägenden „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ sein, welches in seiner Ausformung ohne Zweifel zur wichtigsten Trägerorganisation des organisierten Puppenspiels im Dritten Reich wurde, wenngleich heute – auch in der Fachliteratur – der Einfluss des Institutes auf die gesamtpolitische Propaganda im Dritten Reich durchwegs zu hoch eingeschätzt wird, ebenso – und dies sei schon an dieser Stelle kurz vorweggenommen – wie die generellen Möglichkeit durch das Figurenspiel (jener Zeit) Massenpropaganda zu betreiben.

3.2.1. Der Weg zum „Reichsinstitut für Puppenspiel“

Schon im historischen Rückblick über das Figurenspiel im Dritten Reich wurde auf die Schaffung eines dem Propagandaministerium unterstellten „Reichsinstitutes“ verwiesen und kurz eingegangen, welches schließlich das Instrument zur Gleichschaltung der Puppenbühnen im nationalsozialistischem Sinne werden sollte. Da dieses Institut für die Entwicklung des Puppenspiels im Dritten Reich von wichtiger Bedeutung war, soll an dieser Stelle nochmals darauf und auf dessen geschichtliche Entwicklung ausführlicher eingegangen werden, sofern dies die spärlichen Quellen und die darauf aufbauende Fachliteratur überhaupt seriös zulassen.

Dem „Reichsinstitut für Puppenspiel“ gingen zeitlich aufeinander folgend und ablösend, aber streckenweise auch zeitlich parallel mehrere (Puppenspieler-

⁶⁸⁵ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 8.

)Organisationen voraus, aus welchen sich schließlich mit vielen unterschiedlichen künstlerischen und politischen Schwerpunkten über Umwege das Institut überhaupt etablieren konnte. Entstanden war der Wunsch nach einer Vereinigung letztlich aus dem Eigenverständnis der Puppenspieler, welche immer wieder betonten:

*Puppenspiel ist für uns keinesfalls eine seichte Unterhaltung, auch wenn einige wenige unfähige Leute dies daraus machen.*⁶⁸⁶

Weiters wollte man – gegen den Zeitgeist – das Figurentheater als lebendige Kunst am Leben erhalten.

*Für uns ist das Puppenspiel keine Museumsangelegenheit, wir sind keine Gelehrten, die es aus kulturhistorischem Interesse künstlich lebendig halten wollen. Wir sehen in ihm fortbauend auf seiner volksgebundenen Tradition ungeahnte Möglichkeiten für die politisch-weltanschaulich-seelische Menschenbildung und für die Feierabendgestaltung unseres Volkes und insbesondere der Jugend.*⁶⁸⁷

Schon im Jahr 1921 erfolgte die Gründung der eigenen „Abteilung Puppentheater“ des schon fünf Jahre zuvor in Heidelberg gegründeten „Theaterkulturverbandes“, welcher bis zum Jahr 1926 existieren sollte und dann schließlich seine Tätigkeit einstellen musste.

Ein Artikel aus der Zeitschrift „Das Puppentheater“ gibt einen guten Einblick über die Verhältnisse der Puppentheater Deutschlands jener Zeit, ebenso über deren Organisation:

Fünf Jahre Puppentheater-Arbeit

Im Herbst 1925 konnte die Puppentheater-Abteilung des Theater-Kultur-Verbandes auf ihr fünfjähriges Bestehen zurückblicken. Folgende Zeilen sollen lediglich dazu dienen, den Werdegang dieses Unternehmens nicht der Vergessenheit anheim fallen zu lassen.

Nach meinen Vorschlägen, die der Verfasser 1920 persönlich in Heidelberg unterbreitete, erklärte sich der Generalsekretär des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur, Dr. Ernst Leopold Stahl, gern bereit, eine Puppentheater-Abteilung an diesen Verband, als selbständige Organisation anzugliedern. Die geschäftliche Leitung wurde mir übertragen, während ich in Dr. Alfred Lehmann als literarischen Leiter einen tatkräftigen und ebenfalls uneigennütigen Mitarbeiter gewonnen habe.

⁶⁸⁶ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 8

⁶⁸⁷ Raeck, Siegfried; Die kulturpolitische Aufgabe; in: Wille und Macht; Jg. 6, Heft 15, 1.8.1938, S. 12.

Durch ein Flugblatt, das zur Gründungszeit Zweck und Ziel der Puppentheater-Abteilung darlegte, sollte der Weg gezeigt werden, den wir eingeschlagen müssten, um erfolgreich wirken zu können. Wenn auch manches sich bis heute noch nicht ganz in unserem Sinne auswirkte, so ist doch mit der Gründung der Zeitschrift „Das Puppentheater“ der Haupterfolg erreicht worden. Dies umso mehr, als zur damaligen Zeit (1923) andere Zeitschriften, mit mehr Existenzberechtigungen infolge der Inflation und anderer Nebenerscheinungen ihr Erscheinen einstellen mussten. Langsam aber zielbewusst bahnte sich „Das Puppentheater“ seinen Weg, die Zahl der Mitglieder nahm erfreulicherweise zu. Aber das zweite Hundert ist noch nicht erreicht. Wo bleiben die vielen, die gern Mitglied werden möchten und anfragen, aber dann nichts mehr von sich hören lassen?

Gerade der Zusammen aller Freunde im Verband ist recht und billig, besonders aber notwendig, wenn noch größere Erfolge erzielt werden sollen. Ja, ein Mitgliedsbeitrag existiert im eigentlichen Sinn gar nicht, denn für die vier Mark Jahresbeitrag (1926/27) werden vier Hefte dieser Zeitschrift im gleichen Werte gratis geliefert.

Wir alle müssen fürs Puppenspiel arbeiten, daher sollen auch alle, die wirklich Interesse dafür haben, treu zur Seite des Puppentheater-Verbandes stehen und nicht weichen und wanken.

Die Puppentheater-Abteilung wird das, was sie sich vorgenommen hat, restlos zu erfüllen trachten. Gerade, weil es hier nicht um materielle, sondern um geistige Güter geht, darf die begonnene Arbeit nicht beiseite geschoben werden. Der große Erfolg läßt lange auf sich warten, aber er kommt, vorausgesetzt, daß endlich alle Puppenspielfreunde von wahrer Begeisterung hierfür durchgedrungen sind und auch endlich begreifen lernen, wie bitter notwendig ein fester und großer Zusammenschluß im Verbande ist.

Die Existenzberechtigung der Puppentheater-Abteilung ist erwiesen. Während die Stammabteilung des Theater-Kultur-Verbandes die Nachkriegsjahre nicht ohne nachhaltige Wirkung überwinden konnten hat sich die Puppentheater-Abteilung langsam aufwärtsschreitend behauptet, getreu seiner Devise, das Puppenspiel allen denen nahe zu bringen und zu erhalten, die im heutigen materialistischen Zeitalter beschaulichen Stunden, ethisch einwandfreie, gemütvolle Unterhaltung suchen, und die ihren Kindern eine sonnige Jugendzeit schaffen wollen.

Im treuen Zusammenhalte und Mitarbeiten aller Gleichgesinnten wird dann in weiteren fünf Jahren das Puppentheater sein erstes Jubiläum des zehnjährigen Bestehens feiern können als eine Organisation, die sich Ansehen und Verständnis erobert hat. Der Gedanke, daß die wirtschaftlichen Verhältnisse zu einer Einstellung der Zeitschrift zwingen, liegt augenblicklich wieder sehr nahe, und wir bitten dringend, uns hier ideell und materiell zu unterstützen.

Wir wollen tun, was wir können, aber der Tag kann kommen, wo die äußeren Verhältnisse mächtiger sind als wir.⁶⁸⁸

⁶⁸⁸ Bück, Joseph; Fünf Jahre Puppentheater-Arbeit; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927, S. 178-179.

Im Jahr 1927 entstand aus der „Abteilung Puppentheater“ dieses Theaterkulturverbandes ein eigenständiger „Kulturverband zur Förderung des Puppentheaters“, dessen Sitz in Leipzig war. Letztlich wurden von diesem Verband aus auch – international vernetzt - die Vorarbeiten zur zuvor zitierten „Union Internationale de la Marionette“, der UNIMA – von Seite Deutschlands geleistet. Hierbei war schon der Marionettentheaterspieler Xaver Schichtl beteiligt, welcher bei der Gründung des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ und darüber hinaus noch von wesentlicher Bedeutung werden sollte.⁶⁸⁹ Strauß hierzu:

Im Zuge der Umstrukturierungen im Jahr 1927 ging als Neugründung der „Deutsche Bund für Puppenspieler“ hervor; als Vorstandsmitglieder agierten die Puppenspieler Wilhelm Löwenhaupt, Georg Deininger, Xaver Schichtl, Fritz Wortelmann und Otto Wasmann.

Der wichtigste Beschluss zu Beginn war die Etablierung eines eigenen Zusammenschlusses der Berufsschauspieler als Berufsgruppe, die Ende 1930 dreizehn Bühnen umfasste.

Ab September 1930 erschien zudem die verbandseigene Zeitschrift „Der Puppenspieler“.⁶⁹⁰

Im Laufe der Zeit kam es aber immer mehr zu Auseinandersetzungen zwischen dem „Deutschen Bund für Puppenspiel“ und der Berufsgruppe der organisierten Puppenspieler, im speziellen zwischen dem Schriftleiter der Fachzeitschrift „Der Puppenspieler“ und dem Leiter der Berufsgruppe - Georg Deininger - , welcher schließlich die Konsequenzen zog und am 24. August 1932 die Leitung der Berufsgruppe der Puppenspieler an seinen Kollegen Xaver Schichtl abgab.

3.2.2. Die Eingliederung in Rosenbergs „Kampfbundes für Deutsche Kultur“

Dennoch blieb auch Georg Deininger im Bereich der (politischen Organisation) des Puppenspiels nicht gänzlich untätig und löste, knapp nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten, die noch bestehende Berufsgruppe der Puppenspieler, welche er nun unter geänderten politischen Vorzeichen, als Parteimitglied der NSDAP wiederum von Schichtl übernommen hatte, auf und kündigte am 5. April 1933 eine Neuorganisation derselben an.

⁶⁸⁹ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 49.

⁶⁹⁰ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 49.

Kurz darauf zwischen dem 24. und dem 26. April desselben Jahres fand in München ein Treffen mit den Vertretern der Reichsleitung der NSDAP, des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“ und der Reichsleitung des „Kampfbundes“ im Kultusministerium statt, bei welchem letztlich auch die konkrete Frage nach der Neuorganisation des Puppenspieles in Deutschland zur Diskussion stand.

Schließlich wurde am Ende der Tagung – wie es durchwegs zu erwarten war - Georg Deininger von Walter Stang, dem Vertreter der Reichsleitung des „Kampfbundes“ im Kultusministerium, mit den „Gleichschaltungsmaßnahmen“ des Puppenspieles be-
traut. Letztlich wurde unter diesem Aspekt auch der „Deutsche Bund für Puppenspiel“ organisatorisch in Alfred Rosenbergs „Kampfbund für Deutsche Kultur“ übergeführt und schließlich am 30. Juni 1933 trotz Protesten einiger Puppenspieler aufgelöst, was letztlich auch im Bereich des internationalen Puppenspiels nicht ohne Konsequenzen bleiben sollte.

Ein für Juni geplanter UNIMA-Kongress in Köln wurde nach Laibach/ Slowenien verlegt und fand ohne offizielle deutsche Beteiligung statt.⁶⁹¹

Was weiter folgte, war ein unüberschaubares Organisations- und Kompetenzchaos im Bereich des organisierten (Berufs-)Puppenspiels in Deutschland, welches durchwegs als exemplarisch für den sich konstituierenden NS.-Staat angesehen werden konnte, wie Wegner feststellt.⁶⁹²

Der weitere Streit um die Kompetenzen der Vertreter der Puppenspieler und deren Organisation wurde schließlich durch das Reichskulturkammergesetz vom 22. September 1933 vorerst beendet, welches schon ab Frühherbst 1933 vorbereitet wurde und welches die einzelnen Aufgabenbereiche des Propagandaministeriums zu Körperschaften des öffentlichen Rechts – in so genannte „Einzelkammern“ - zusammenfasste wie beispielsweise der Reichspressekammer, der Reichsrundfunkkammer, der Reichstheater- und Reichsmusikkammer, der Reichsschriftenkammer und der Reichskammer der bildenden Künste.⁶⁹³

⁶⁹¹ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 52.

⁶⁹² Wegner Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 172.

⁶⁹³ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste

Alle Berufspuppenspieler wurden somit in der „Reichstheaterkammer“ zusammengefasst, welche gewissermaßen einer Staatsgewerkschaft und Zwangsstandesvertretung aller Künstler und Schriftsteller darstellte und welche die spätere „Qualitätssicherung“ vorwegnahm, welche im „Reichskammergesetz“ grundgelegt wurde, was im Paragraph 10 desselben deutlich wird.

Die Aufnahme in eine Einzelkammer kann abgelehnt oder ein Mitglied ausgeschlossen werden, wenn Tatsachen vorliegen, aus denen sich ergibt, daß die in frage kommende Person, die für die Ausübung ihrer Tätigkeit erforderliche Zuverlässigkeit und Eignung nicht besitzt.⁶⁹⁴

Trotz dieser scheinbaren Lösung kam es in den Folgejahren zu größeren Kompetenzüberschreitungen und organisatorischen wie rechtlichen Überschneidungen, vor allem von einzelnen Organisationen und Gruppierungen innerhalb der NSDAP, welche letztlich nicht ohne Folgen für den gesamten Puppenspielerstand bleiben sollten.

3.2.3. Die „Reichsfachschaft für das deutsche Puppenspiel“

Anfang 1934 wurde schließlich der Handpuppen- und Schattentheaterspieler Heinz Ohlendorf mit den Überlegungen zur Gründung einer „Reichsfachschaft für das deutsche Puppenspiel“ beauftragt. Am 1. Februar desselben Jahres informierte Ohlendorf in der von Deininger herausgegebenen Fachzeitschrift „Die Puppenbühne“ über die, seit 22. September des vorangegangenen Jahres bestehende Zwangsmitgliedschaft der Puppenspieler in der Reichstheaterkammer, bzw. später in der zu entstehenden „Fachschaft für das deutsche Puppenspiel“.

Organisatorisch versprach man schließlich auch die Förderung und Vermittlung der Bühnen, welche durch zwei Kulturorganisationen, der schon genannten „NS.-Kulturgemeinde“ Rosenbergs – mit ihrem Organ der „Völkischen Kunst“ - und dem „Amt Volkstum und Heimat“ organisiert wurde. Beide wurden schließlich im Jahr 1933, bzw. bis 1935 der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ organisatorisch ein- oder angegliedert⁶⁹⁵, wodurch man neben den wirtschaftlichen Vorteilen durchwegs

der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 22.

⁶⁹⁴ Reichskammerkulturgesetz, § 10; zit. nach: Frankfurt Kunstverein u.a. (Hrsg.); Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung; Frankfurt, 1974, S. 37.

⁶⁹⁵ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel

auch eine Überprüfung der Spielinhalte und deren Lenkung erwartete.

Die Bildung einer eigenen Reichsfachschaft für Puppenspiel wurde von den Puppenspielern mehrheitlich begrüßt und optimistisch aufgenommen.

Die von Ohlendorf erwartete Zuordnung zur „Fachschaft Bühne“ der Reichstheaterkammer und der in der „Genossenschaft der deutschen Bühnengehörigen“ vertretenen Berufsgruppen einzelner Theatersparten konnte aber nicht durchgesetzt werden.

In einem Rundbrief kündigte Ohlendorf eine Leistungsüberprüfung an, wo die zunächst nur auf Widerruf erworbene Mitgliedschaft in die Reichsfachschaft gemäß dem Reichskulturkammergesetz in eine endgültige Aufnahme umgewandelt werden konnte.

Eine Nichtaufnahmen oder ein Ausschluss aus der Reichskulturkammer bedeutete ein faktisches Auftrittsverbot.⁶⁹⁶

Doch damit waren die Umstrukturierungen noch nicht zu Ende und bis zur Gründung des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“, mit welchem man, wenn es durchdacht und auf andere Organisationen und gesetzliche Einrichtungen abgestimmt hätte, das herrschende Organisationschaos vermeiden hätte können, war es noch ein langer, verschlungener und steiniger Weg, bei dem es immer wieder um die Qualität der unterschiedlichen Bühnen ging. So stellte schon Otto Wasmann bei einer Tagung des zuvor genannten „Deutschen Bundes für Puppenspiel“ am 5. Juli 1931 in Eisenach fest:

Wir kommen hiermit zu einem wichtigen Punkt unseres Arbeitsprogramms: Kampf gegen Kitsch und Schund. Schlechte Puppenspieler sind unsere größten Feinde (...)⁶⁹⁷

Und weiter heißt es bei Wasmann schließlich in Bezug auf die Sicherung der Qualität der Bühnen und deren Überprüfung:

(...) die Schaffung einer Prüfstelle, in der von wirklichen Kennern des Puppenspiels und Künstlern von Rang eine Anerkennung über den Wert der geprüften Puppenspieler gefällt werden soll, ist in Aussicht genommen.

im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 23.

⁶⁹⁶ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 53.

⁶⁹⁷ Wasmann, Otto; Der Bund, Zweck, Ziel und Aufgaben – Vortrag auf der Schlussversammlung des Deutschen Bundes für Puppenspiel am 5.7.1931, in: Der Puppenspieler 2, 1932, S. 162, zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 45.

*Die schlechten Spieler müssen dann entweder umlernen oder werden von der Bildfläche verschwinden.*⁶⁹⁸

Schließlich sollte dieses Thema, welches schon – wie kurz zitiert wurde – früher diskutiert wurde immer wieder aufgegriffen und somit zum Spielball der Vertreter der unterschiedlichsten Positionen, welche sich in den folgenden Jahren noch öfters mit unterschiedlichsten Standpunkten und Lösungsvorschlägen gegenüberstehen sollten. So bezog sich letztlich auch Richard Beitzl emotionsgeladen im Jahr 1933 auf Wasmanns Ansprache wie folgt:

*Alle Berufspuppenspieler in Ehren, wenn sie Künstler und Verantwortungsbewußte sind. Ihr Brot ist nicht das leichterst. Aber der Teufel soll die Schmierer und Dreckfinken holen, die ihre unsauberen Finger immer gerade in den Topf stecken, der ihnen den besten Braten zu bergen scheint. Die gewissenlosen Auch Puppenspieler verhunzen die Kunst und betrügen das Volk (...).*⁶⁹⁹

Solche Aussagen heizten die Diskussionen in der Fachwelt des Puppenspiels zusätzlich zu den politischen Einschränkungen immer mehr an, ohne dass sich einzelne Forderungen konkretisierten oder gar in einer konkreten Organisation institutionalisiert geworden wären.

So wurde auch nach der ersten Gleichschaltung nicht gleich ein größerer Dachverband der Puppenspieler gegründet, sondern vielmehr versuchten sich weiterhin unterschiedlichste Gremien der Organisation des Puppenspiels anzunehmen.

So wurde letztlich im Jahr 1934 eine erneuerte Zwangsorganisation aller Puppenspieler in der „Fachschaft Puppenspieler in der Fachgruppe Schausteller beim Ambulanten Gewerbe“ angeordnet, wogegen die „anspruchsvollen Puppenspieler“ Einspruch erhoben, wie beispielsweise ein Briefwechsel zwischen Ernst Ehlert, Leiter der Bühne „Ivo Puhonnys Künstler-Marionettentheaters“ aus Baden Baden und Xaver Schichtl belegt. In seinem Brief legt Ehlert dar, dass das Figurentheater als „ursprüngliches und stylsicheres Theater“ zu bewerten wäre, es also von der Beurteilung her nicht in die „Fachgruppe Schausteller beim Ambulanten Gewerbe“ eingegliedert hätte werden

⁶⁹⁸ Wasmann, Otto; Der Bund, Zweck, Ziel und Aufgaben – Vortrag auf der Schlussversammlung des Deutschen Bundes für Puppenspiel am 5.7.1931, in: Der Puppenspieler 2, 1932, S. 162-162, zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 45.

⁶⁹⁹ Beitzl, Richard; Deutsches Volkstum der Gegenwart, Berlin, 1939, S. 208-209.

dürfen, gleichsam den Artisten.

Im Folgenden soll dieser Briefwechsel wiedergegeben werden, welche, wie es Kipsch nennt, eine „Knotenstelle der Geschichte der Berufsorganisationen“⁷⁰⁰ der Berufspuppenspieler, darstellt.

*Baden-Baden, Feemersbergstr. 6
z.Zt. Münster i./W., den 26.10.1934
Herrn
Xaver Schichtl
Reichsfachschaft Deutsches Puppenspiel*

*Berlin SW 11
Stresemannstrasse
Europahaus*

Sehr geehrter Herr Schichtl,

Zu Ihrem Schreiben vom 20.ds.Mts. für das ich Ihnen bestens danke möchte ich folgendes antworten und bitte meine Ausführungen so auffassen zu wollen wie sie gemeint sind:

Als Versuch einer Klärung und Ordnung aus dem Wesen der Dinge heraus.

In allen Kunstzweigen muss man unterscheiden zwischen dem wirklich schöpferischen Künstler und dem die Kunst als Geschäft betrachtenden und ausübenden Kunstfertigkeitshandwerker, der sich allerdings mit Vorliebe des Wörtchens „künstlerisch“ besonders gern bedient.

Die Grenzlinie zwischen diesen beiden Gruppen ist oft nur schwer zu entscheiden und steht letzten Endes eigentlich nur dem Künstler zu oder dem Kunstkritiker.

Nun hat man, aus welchen Gründen und auf welches Betreiben hin ist gleichgültig in der Puppenkunst unterschiedslos alle zum gewerblichen Kunsthandwerker erklärt und ist dabei ganz an dem Wesen der Puppenkunst vorbei gelaufen.

Die Puppenkunst ist echtestes ursprüngliches und stilsicherstes Theater, und zwar Theater, das in seiner künstlerischen Geschlossenheit Stilsicherheit und in seiner kosmisch-magischen Form das heutige Menschentheater weit übertrifft.

Ich will hier keine langen Auseinandersetzungen über diese Dinge machen – aber wer das Wesen der Puppe nicht in der angeführten Weise zu erkennen vermag und erkennt, kann niemals richtig urteilen und wird der Puppe und ihrer Kunst stets Unrecht tun und sie zum „Ambulanten Gewerbetreibenden“ und zum „Artisten“ rechnen, während man das künstlerisch meist viel tiefer stehende „Menschen-Theater“ vollste Anerkennung als ernsthafte Kunst gewährt und sogar

⁷⁰⁰ Kipsch, Walter; Ein rotes Tuch, das gar nicht rot war; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 65.

die Operette und die Revue dazu einreicht.

Sehen Sie, das ist der Grund, weswegen ich z.B. mich der Fachgruppe Artistik oder wie das Ding sonst heißt, bisher nicht anschloss und auch nicht anschließen werde. (Selbst auf die Gefahr hin, dass man mir dann das Spiel meines Theaters untersagt, und damit ein Welt-Kunstinstitut kaputt macht.) Ich bin kein Artist sondern ein Theatermensch und schöpferischer Künstler, der vollendete tiefste Kunst ausübt. (Dabei, ich betone das ganz besonders, will ich nicht das Geringste gegen die Artisten sagen, sondern lediglich die Grenzen festzulegen versuchen).

Wie wenig man das Wesen der Puppenkunst versteht und erkennt, zeigt mir deutlich der Gedanke, die Puppenkünstler und Puppenspieler etwa in die Genossenschaft deutscher Bühnengehöriger anzugliedern. Die GDB ist eine Berufsgenossenschaft der Bühnengestellten, (Schauspieler, Sänger – nicht einmal technisches Personal). Was haben die mit den Puppenspielern zu tun oder umgekehrt? (Wenn man sich schon auf den Standpunkt stellt, dass das Puppentheater nicht in die Fachschaft Theater gehört.) Unter Bühnengruppen? Schon einmal musste ich mit diesem Verband verhandeln, als ich W. Scholzens „Das Herzwunder“ aufführte. Der Bühnengruppe umfasst lediglich die Leiter der Menschenbühnen.

Aber warum nimmt man uns Puppenspieler, die wir Dichtungen, also wirkliches Theater spielen nicht einfach als Einzelmitglieder in die Theaterkammer auf? Und wenn schon die Fachschaft „Deutsches Puppenspiel“ durchaus einer größeren Fachschaft angegliedert werden muss, warum dann der Artistik und nicht dem Theater. Außerdem ist zu bedenken, dass diese fortwährende Musseingliederung in irgendeinen Fachschaftsverband immer nur unnötige Beiträge kosten. Sollte der einfache klare Weg nicht auch der beste sein? Zersplitterung soll vermieden werden, schreiben Sie – und schon werden doch zwei Gruppen gebildet. Also - ?

Vor allem sollte und muss man unterscheiden zwischen Puppenspielern, die um das künstlerische Wesen ringen und Puppenkunst ausführen und Puppenspielern, die das Puppenspiel lediglich als Gewerbe betreiben. Letztere sind Schausteller und Artisten und gehören in diese Fachgruppen, die ersteren sind Künstler und Theaterleute und gehören in die Theaterfachkammer.

Nur so dürfte eine richtige und zutreffende Lösung zu finden sein.

Der Geist ist maßgebend, der einen Menschen in seiner Tätigkeit und in seiner Kunstausbübung antreibt. Und dann auch noch Prüfungen!

Wenn Zersplitterung vermieden werden soll, dann soll man genau wie bei dem Theater alles dem Wertvolleren unterordnen (wie z.B. Operette und Revue zur ernsthaften Theaterkunst gerechnet wird) und soll nicht gerade beim Puppenspiel die Kunst dem Gewerbe unterstellen. Was dem Menschentheater recht, dürfte dem Puppentheater nur billig sein.

Eine Degradierung der Puppenkunst wird schlimme und bedenkliche Folgen haben.

Ich bedaure sehr, dass ich nicht in Berlin einmal persönlich mit den betreffenden Herren (Laubinger, Dr. Lange) diesen ganzen Fragekomplex von all diesen ange-

fürhten Gesichtspunkten aus, die das Wesen der Sache zu erfassen suchen, besprechen kann.

Ich begrüße Sie

Heil Hitler!

*Ivo Puhonnys Künstler-Marionettentheater
Direktion Ernst Ehlert
Baden-Baden⁷⁰¹*

Die Antwort Schichtels, der nach dem Ausscheiden Ohlendorfs aus diesem Amt zum Leiter der zu bildenden Pflicht –Berufsorganisation bestellt wurde, folgte prompt.

Letztlich wollte dieser die Entscheidung rechtfertigen die Puppenspieler in der „Fachgruppe Schausteller beim Ambulanten Gewerbe“ einzugliedern. Seine eigene familiäre Geschichte – aus seiner Familie stammten neben Jahrmarktspielern und Varieté-puppenspielern auch Spieler aus „Künstlermarionettentheatern“ – ließ ihn letztlich die getroffene Entscheidung der Eingliederung durchwegs – zumindest als organisatorische Einheit nachvollziehbar erscheinen, was er letztlich auch Ehlert zur Antwort gab. Im Entwurf blieb der Brief zum Teil erhalten:

Magdeburg, den 30.X.34

Herrn Ernst Ehlert, Baden-Baden

Sehr geehrter Herr Kollege, darf ich in diesen Zeilen einmal frisch von der Leber meine persönliche Ansicht äußern, denn es liegt mir sehr viel daran, dass die Kollegen meine Ziele erkennen.

Herr Präsident Laubinger ist vom Bau und kann doch wohl bestimmt den Ruf als „Künstler“ in Anspruch nehmen. Er selbst ist auch der Meinung, dass auch im Puppenspiele wirkliche Kunst geboten werden kann und auch von einigen Theatern geboten wird. Aber als ganzer Berufsstand zählt er ihn darum zur Artistik, weil ja alle Theater, die hier bestehen, erstens ihren Spielort beinahe dauernd ändern, also wandern, und er weiß, dass die Solo-Szenen von fast allen Theatern gepflegt werden. Zur Artistik gehören auch eine große Anzahl anerkannter Künstler, die auf großen Opernbühnen schon als erste Kräfte verpflichtet waren – und in ihren Darbietungen- auch auf Gastspielreisen (z.B. Seebäder usw.) durchaus vollwertige Kunst bieten. Auch Grock usw. würde dabei mitgezählt. Alles, was Sie

⁷⁰¹ Brief Ehlert an Schichtel, 26.10.1934; zit. in: Kipsch, Walter; Ein rotes Tuch, das gar nicht rot war; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 - 1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 65-66.

*mir im Briefe (vom 26.X.) schreiben, habe ich schon vorgebracht; denn bevor ich die Fachgruppe übernommen habe, musste ich mich überzeugen, dass die Theaterkammer auch vollständig von unseren Belangen, Wünschen und Forderungen unterrichtet war. Ich bin so aufgetreten, dass mir der Geschäftsführer der Theaterkammer etwa folgendes sagt: „Aus Ihren Reden höre ich, dass Sie unter allen Umständen eine Trennung im Puppenspielerstande herbeiführen wollen, aber ich sage Ihnen, das dulden wir nicht. Der Stand bleibt zusammen, das ist unser festes Prinzip. Haben Sie Künstler – und das bezweifle ich nicht – in Ihren Reihen, dann bleiben dieselben auch Künstler. Hier bei uns gibt es keinen Unterschied; Ihr Vertreter sitzt bei den monatlichen Besprechungen neben dem Vertreter der Theaterintendanten oder der Schauspieler und hat das gleiche Recht als dieser. Wenn also einer aus Ihren Reihen sich unseren Bestimmungen zwecks Eingliederung nicht fügt, ist es purer Hochmut und Aufgeblasenheit (Dünkel), und für diese Gefühle ist in unserem Reiche kein Platz!“ Dies wären beinahe wörtlich die Worte. Im Übrigen wurde uns regeste Förderung und Rücksichtnahme versprochen. Meine erste Arbeit wird nun sein, die Kulturträger in unseren Reihen den Uneingeweihten auch als solche kenntlich zu machen. Es kommt ja keine Sondergruppe infrage, sondern jeder, der die Prüfung besteht, erhält ein Zeugnis, so ähnlich wie der Staatliche Kunstschein. Außerdem werden dann alle infrage kommenden Verbände, Vereine, Schulen usw.... 33 Bezirke, dort sitzen besoldete Leute.
(...)⁷⁰²*

Der Brief Schichtls, der letztlich bis zum Zweiten Weltkrieg Leiter der „Fachgruppe Schausteller beim Ambulanten Gewerbe“ bleiben sollte, hat in Bezug auf die Stellung des Figurentheaters einen bemerkenswerten Inhalt. Walter Kipsch stellte diesbezüglich fest:

(...) es ist also gar keine Frage: die „künstlerischen“ Puppentheater werden von der Reichstheaterkammer betreut – und das bleibt auch in den folgenden Jahre so – allerdings die Fachschaft hat kein großes Gewicht; das zeigen schon die Referenten, meist genügt dafür ein Referendar (...).

Dass die „Fachgruppe Schausteller beim Ambulanten Gewerbe“ in Verhandlungen mit den restlichen öffentlichen Stellen, beispielsweise im Propagandaministerium, kaum „Gewicht hatte“, wie Kipsch meint, wird schon dadurch deutlich, dass die verpflichtenden Beiträge der ungefähr 300 Mitglieder der Fachgruppe kaum ausreichten um ein eigenes Büro und Mitarbeiter zu finanzieren. Aus (verbands-)wirtschaftlichen Gründen und Überlegungen schien also eine Angliederung an eine größere Einheit unerlässlich.

Nach einigen Verhandlungen wurde also schließlich die Standesvertretung der Pup-

⁷⁰² Briefentwurf Schichtl an Ehlert, 30.10.1934; zit. in: Kipsch, Walter; Ein rotes Tuch, das gar nicht rot war; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 67.

pentheater bei den „Schaustellern im Ambulanten Gewerbe“ und nicht wie schon befürchtet wurde bei der Vertretung für Artisten organisiert und der Kurs derselben festgelegt. Der Leiter dieser Obergruppe war Paul Damm aus Berlin der Besitzer einer Schießbude. Walter Kipsch dazu:

Vom Puppentheater hat er keine Ahnung – wozu auch – das macht Xaver Schichtl. In allen marktrechtlichen Fragen, im Umgang mit den Behörden, kann er aber die Publikumsspieler bestens beraten. (...) Insgesamt wird die Zahl der Puppenspieler auf 600 geschätzt.

Neun Zehntel davon, etwa 540, rechnen zum Ambulanten Gewerbe. Die „künstlerischen Bühnen werden 1938 vom „Amt Feierabend“ (der NSG „Kraft durch Freude“) mit 40 beziffert. (...) Der kleine Rest sind die „Artisten der Varietébühnen“ (...)⁷⁰³

Auch die „künstlerischen Puppenbühnen“ wurden als Mitglieder in der Fachgruppe der fahrenden, „ambulanten“ Künstlern eingeordnet, was zu großer Empörung unter diesen Bühnen führte, wahrscheinlich aber vor allem in wirtschaftlicher und organisatorischer Hinsicht nicht wirklich zu ihrem Nachteil war.

Das so genannte „Ambulante Gewerbe“ war für die Puppenspieler letztlich nur eine reine Verwaltungsstelle, welche neben der Verwaltung der Mitgliederbeiträge auch in vielfältigen Rundschreiben allgemeine Weisungen an ihre Mitglieder weitergab. Alle rein fachlichen und berufsständischen Fragen erledigten aber letztlich die Fachschaft – und die ihr vorgesetzte Reichstheaterkammer.

Gegen Ende Oktober 1934 wurden nun auch inhaltliche Richtlinien erarbeitet und eine „Dreiteilung“ der Bühnen (und Spieler) angestrebt, deren Qualität durch verschiedene Prüfungen und Überprüfungen kontrolliert werden sollte. Die Einteilung erfolgte in - durchwegs sich durch die Spielpraxis ergebende - Schema, auf welches später noch kurz eingegangen werden wird.

Mitte März 1938 wurden den Mitgliedern der Fachschaft die Vorarbeiten und die Ankündigung der vorgesehenen Bewertungsprüfungen zugeschickt, welche folgend zitierten Bewertungskriterien beinhalteten. Überprüft, bzw. geprüft werden sollten:

⁷⁰³ Kipsch, Walter; Ein rotes Tuch, das gar nicht rot war; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 68.

1. *Sauberkeit der Bühne*
2. *Inhalt der Spiele (...)*
3. *Handfertigkeit des Spielers*
4. *Sprache (...)*
5. *Theoretische Kenntnisse des Puppenspielers*
6. *Inhalt (...)*
7. *Die deutsche Sprache muß beherrscht werden (...)*
8. *Gute Bühnenausstattung und Figuren*
9. *Kenntnis des Puppenspielers über psychologische Wirkung des Puppenspiels*
10. *Teilkenntnisse über das Gesetz des Dramas*
11. *Teilkenntnisse über Geschichte, Arten und Formen des Puppenspiels.*⁷⁰⁴

Weitere zentrale Themen dieser Arbeit waren die Gründung des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“, sowie die Schaffung einer so genannten Standesordnung, für deren Erstellung Xaver Schichtl, nach der Übernahme der Fachgruppe Puppenspiel, schon am 3. November 1934 der Auftrag bekam. Letztlich sollte er in dieser Standesordnung die Gesamtheit der Bestimmungen, die zur Ausübung eines Berufes des Puppenspielers beachtet werden müssen zusammenfassen, was bei einem bisher – zumindest von diesen Angelegenheiten - freien Berufsstand nicht ganz unproblematisch war.

*Die Standesordnung mit allen ihren Einzelbestimmungen – so oft on dem bisher „freien“ Beruf der Puppenspieler angegriffen und geschmäht – ist also keine Initiative der Berufsorganisation (Fachschaft), sondern ein Auftrag der übergeordneten Kammern (Theaterkammer, Reichskulturkammer) und letztlich des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda unter Josef Goebbels. Die rechtliche Grundlage ist die erste Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes, also der Grundcharta des Kulturbetriebes unter den Nationalsozialisten.*⁷⁰⁵

Letztlich griff Schichtl mit der Vorbereitung der Umsetzung der Standesordnung schon der späteren Schaffung des Reichsinstitutes für Puppenspiel vor, vor allem was die mit dem Institut angedachte „Qualitätssteigerung“ und die durch Prüfungen nachgewiesene „Leistungshöhe“ der Puppenbühnen betraf. Letztlich formulierte er als Hauptgrundsätze bei der Umsetzung der Standesordnung:

⁷⁰⁴ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; „Der Kaper ist kein Clown“ – Zur Organisation eines Unterhaltungsmediums im Nationalsozialismus; in: Wegner, Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 178.

⁷⁰⁵ Kipsch, Walter; Die Standesordnung; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 70.

*Das Puppenspiel selbst in seiner einfachsten Form ist kein Handwerk, sondern der Geist, der in unseren Spielen herrscht, ist von größter Bedeutung.*⁷⁰⁶

Als weitere Aufgaben, welche durch die Standesordnung gesichert sein sollten, sah er, dass

*Deutsches Volksgut deutschen Menschen lieb und wert zu machen (...)*⁷⁰⁷,

sowie die Bedeutung des Figurentheaters für die Jugend und deren Erziehung zu nutzen. Um dies umzusetzen zu können wurde versucht die Gruppe der Puppenspieler in drei Gruppen, beziehungsweise Leistungsstufen einteilen zu können.

1. *die ambulanten Spieler auf Jahrmärkten, Straßen, Plätzen*
2. *die Theater, die in geschlossenen Vorstellungen spielen, entweder in Sälen oder in Schulen,*
3. *die künstlerisch hochstehenden Bühnen mit großem Anspruch*⁷⁰⁸

Die in diesen Gruppen eingeteilten Spieler der Puppenbühnen sollten nach den ersten Plänen Schichtels unterschiedliche Fortbildungen geboten werden und gleichzeitig die schon oben erwähnten ausgeklügelten Prüfungen ablegen.

Für die drei benannten Gruppen werden drei verschiedene Prüfungsordnungen/Leistungsanforderungen und drei unterschiedliche Prüfungskommissionen entwickelt. Für das gesamte Prüfungswesen wird bei der Fachgruppe ein Reichsprüfungsamt gebildet, das für die Prüfungen der obersten Stufe unmittelbar zuständig ist; weiterhin bestellt dieses Amt die Besetzung der Sonderprüfungskommissionen, d.h. der zweiten Prüfungsstufe. Als Besetzung des Reichsprüfungsamtes werden vorgeschlagen der Fachschaftsleiter, der Gruppenleiter, ein Sprachsachverständiger, ein Wissenschaftler und ein Künstler.

Als unterste Stufe soll eine Gaufachprüfung eingesetzt werden. Als Prüfungskommission dieser stehenden Einrichtung fungieren der Gauwart oder dessen Stellvertreter (also ein Berufsspieler) und zwei Beauftragte der NS-Kulturgemeinde.

Diese Gaufachprüfung bestimmt über die endgültige Aufnahme in die Fachschaft, d.h. über die Zulassung als Berufsspieler.

⁷⁰⁶ Kipsch, Walter; Die Standesordnung; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 70.

⁷⁰⁷ Kipsch, Walter; Die Standesordnung; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 71.

⁷⁰⁸ Kipsch, Walter; Die Standesordnung; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 71.

Zur Prüfung „werden nur Bewerber arischer Herkunft nach vollendetem 18. Lebensjahr zugelassen. Eine vollständige Volksschulbildung ist Voraussetzung“.

Als Prüfungsanforderung werden genannt: „geschickte Handfertigkeit in charakteristischer Bewegung der Figuren, deutliche Aussprache, tragfähige Stimme, Verstärkung der Stimme dem Charakter der Puppe entsprechend“.

Weiter werden vom Spiel verlangt: Freiheit von Brutalität und Zoten. Figuren und Bühnenausstattung sollen in gutem und sauberem Zustand sein. Vorhandensein sollen Teilkenntnisse über den kulturellen Wert und die Geschichte des Puppenspiels.

Die Prüfung begründet endgültige Mitgliedschaft im Berufsverband und die Spiel-erlaubnis. (...)

Für die mittlere Prüfungsstufe sollten nach Bedarf Sonderprüfungskommissionen gebildet werden aus einem beauftragten Mitglied der Fachgruppe, je zwei beauftragten der NS-Kulturgemeinde und des NS-Lehrerbundes. Hier werden sowohl theoretisch wie praktisch erheblich höhere Anforderungen gestellt: technische Beherrschung der Sprache, Stimmbildung und Vortrag, Kenntnisse aus der Literatur- und Kulturgeschichte, der Dramaturgie Fachkenntnisse der Puppenarten und ihre Wesens, Grundkenntnisse der Jugendpsychologie, Kenntnisse über nationalsozialistisch Erziehungsziele – Spielfertigkeit, Zusammenspiel, Spielplan und Spielgut, Ausstattung, Einsatz von Beleuchtung und Musik u.a. Mittel, angemessene Verwendung von Werbung.⁷⁰⁹

Als Ergebnis der letztgenannten Prüfungen waren schließlich der Kulturschein, bzw. Schulschein vorgesehen, in dem aber die Unterstellung, bzw. Eingliederung des Puppenspiels in die Gruppe der „ambulanten Gewerbe“ nicht aufscheinen sollte, vielmehr wurde in diese Bescheinigungen stets auf die „Reichstheaterkammer“ verwiesen. Xaver Schichtl griff letztlich mit der Forderung nach Prüfungen für Puppenspieler auf durchwegs bekannte Forderungen zurück, welche wenige Jahre davor beispielsweise schon von Otto Wasmann oder Richard Beitzl gestellt wurden.

Der zuvor genannte Richard Beitzl schrieb auf den genannten Vortrag Wasmanns Bezug nehmend zwei Jahre danach:

Alle Berufspuppenspieler in Ehren, wenn sie Künstler und Verantwortungsbewußte sind. Ihr Brot ist nicht das leichteste.

Aber der Teufel soll die Schmierer und Dreckfinken holen, die ihre unsauberen Finger immergerade in den Topf stecken, der ihnen den besten Braten zu bergen scheint. Die gewissenlosen Auchpuppenspieler verhunzen die Kunst und betrügen das Volk (...) Zuhause kann jeder spielen wie und wozu er Lust hat. (...)⁷¹⁰

⁷⁰⁹ Kipsch, Walter; Die Standesordnung; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 71-72.

⁷¹⁰ Beitzl, Richard; Deutsches Volkstum der Gegenwart; Berlin, 1933. S. 208 - 209.

Ergab sich also bei der Frage nach der Qualitätssicherung des Puppenspiels ein breiter Konsens, so war dennoch die von Schichtl kritisierte Frage nach der Positionierung des Puppenspiels in der Kulturlandschaft Deutschland keineswegs geklärt. So war es letztlich auch die Frage der Eingliederung der Puppenspieler in die Gruppe der „Ambulanten“ – und nicht so sehr die Frage der Leistungsüberprüfungen oder der Standesordnung, welche schließlich doch nicht realisiert wurde – welche letztlich auch weiterhin die Gremien beschäftigte.

Die zuvor von Kirpsch beschriebenen Zahl der vierzig künstlerischen Puppenbühnen Deutschlands, der „Fraktion der Vierzig“, die nach dem Anschluss Österreichs 1938 geringfügig erhöht wurde, bezieht sich auf jenen von der nationalsozialistischen Organisation „Kraft durch Freude“ (und hier wiederum direkt von der Abteilung Volkstum/Brauchtum im Amt „Feierabend“ gleichsam einem „Verband“) organisierten Kreis der „künstlerischen Puppentheater“, welche sich wie zuvor beschrieben gegen die Einordnung in das „ambulante Gewerbe“ wehrten, hatten sie sich doch schon vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten organisiert.

Im umfassenden Deutschen Bund für Puppenspiele bildete Georg Deininger 1931 eine Gruppe der Berufsspieler -19 Marionetten-(und Stockpuppen-)theater, 9 Handpuppenbühnen, also 28 Mitglieder; bemerkenswert: die Jüdin Liesl Simon ist unter dem extrem antisemitischen Georg Deininger Vorstandsmitglied, und von der Familie Schichtl sind allein drei Bühnen vertreten – Karl Charton, Varietébühnenartist, heißt bürgerlich Karl Schichtl und ist der ältere Bruder von Xaver Schichtel, dem Magdeburger.

Eine umfassendere Liste hat Harro M. Siegel in seinen Erinnerungen vorgelegt. Hier sind verzeichnet: 18 Marionettenbühnen, 28 Handpuppenbühnen, 4 Stockmarionettentheater, 3 Schattentheater, also insgesamt 53 Bühnen. Die Liste ist auf das Jahr 1933, also das Ende der Republik datiert.⁷¹¹

Nach der Machtergreifung verringerte sich die Anzahl der „künstlerischen Puppenbühnen“ auf die Zahl der vorher angegebenen vierzig Bühnen. Folgende Liste, angelegt in den Jahren 1937/38 durch den im Amt „Feierabend“ zuständigen Sachbearbeiter Gottfried Anacker soll diese kurz aufzählen, wenngleich die Liste offenbar nicht vollständig erhalten zu sein scheint, da rund zehn Bühnen in der Auflistung fehlen. Mancher darin vorkommende Namen prägte das Puppenspiel sowohl vor, als auch nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland.

⁷¹¹ Kipsch, Walter; Die Fraktion der Vierzig; in: Kipsch, Ilse Marie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/Main, 1992, S. 69.

Marionetten:

- | | |
|-------------------------|---|
| 1. Baden-Baden: | Ivo Puhonny |
| 2. Berlin: | Harro Siegel |
| 3. Dortmund: | Peter Anton Kastner |
| 4. München: | Himar Binter |
| 5. Rehausenb/ Naumburg: | Karl Naumann/ Herbergsvater/ Laienspiel |
| 6. Röntgental: | Carl Iwowski |
| 7. Stuttgart: | Georg Deininger |
| 8. Würzburg: | Bändel/ Flach/ Lechl |
| 9. Wuppertal: | Fritz Gerhards |
| 10. Grünberg: | Bergmann |
| 11. Sehlen/Rügen: | Hermann |
| 12. Kassel: | Mageruppe |
| 13. Köln: | Zangerle |

Stockpuppen:

- | | |
|--------------------|---|
| 14. Aachen: | Aachener Schängche/ Prof. Hermann |
| 15. Köln: | Hänneschen Theater (einzig Städt. Bühne in Deutschland) |
| 16. Kaiserlautern: | Landesth. Saar-Pfalz/ Gegr. von Niessen als „Altes Hännesch. Th.“ |

Handpuppen:

- | | |
|----------------|-------------------|
| 17. Hohnstein: | Max Jacob |
| 18. Kiel: | Werner Perrey |
| 19. Hamburg: | Heinrich Bothing |
| 20. Hamburg: | Bülsch von Garlen |
| 21. Breslau: | Jörg Breuer |
| 22. Frankfurt: | M. Hellwig |
| 23. Dresden: | Oswald Hempel |
| 24. Dresden: | Paul Hölzig |
| 25. Aachen: | Max Radestock |
| 26. Radebeul: | Carl Schröder |
| 27. Mülheim: | Hans Scheu |
| 29. Hohnstein: | Hans Wickert |

(...) Die Schattentheater hält Anacker nicht für auflistenswert; sie seien mehr oder weniger erst im Versuchsstadium. Weiterhin benennt Anacker in seinem Aufsatz zwei „Artisten“, die in Varietés auftreten: Charton-Schichtel und Hella Charles.⁷¹²

Viele Leiter und Vertreter der oben angeführten Bühnen hat sich gegen die beschriebene Eingliederung durch die Reichstheaterkammer und die Fachschaft bis zuletzt

⁷¹² Kipsch, Walter; Die Fraktion der Vierzig; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/Main, 1992, S. 70.

gewehrt. Dennoch „braute“ sich die Gefahr der Einbuße der befürchteten künstlerischen Freiheit und Beobachtung nicht so sehr bei der Standesvertretung der Puppenspieler zusammen, sondern vielmehr direkt im Amt „Feierabend“.

Wenngleich sich zu Beginn des Nationalsozialismus viel „künstlerischen“ Bühnen ihre Arbeit und ihre Auffassungen bis an den Beginn des Krieges hin durchhalten könnten, später war dies nur mehr schwer möglich, wie die Betrachtung der Geschichte zeigt und wenn Walter Kipsch in Bezug auf die oben angeführten Bühnen meint, sie

(...) waren nicht Propagandainstrument, und schon gar nicht „Massenmedium“ des Nationalsozialismus.⁷¹³

Der oben getätigten Aussage kann aber nur bis zu einem gewissen Prozentsatz zugestimmt werden, vor allem was die Aussage des „Massenmediums“ jener Bühnen betrifft. Im Bezug auf die Verwendung jener Bühnen als „Propagandainstrument“ muss allerdings widersprochen werden, dazu hatten sich zu viele jener oben genannten Puppentheaterkünstler im dem schon öfters in dieser Arbeit zitierten „Reichsinstitut für Puppenspiel“ engagiert. Ob dieses Engagement auf freiwilliger Basis oder unter Androhung von Repressalien geschah, kann heute nicht mehr beantwortet werden, ist aber auch nicht von wesentlicher Bedeutung. Vielmehr scheint bedeutend, dass erst das Engagement oder zumindest die Mitarbeit jener Puppenspieler wie Jacob, Gerhards oder Annacker diesem Institut ein gewisses Gewicht geben sollten.

Es ist nachgewiesen, daß das Puppenspiel in seinen verschiedenen Erscheinungsformen (...) als Träger tiefsten, dramatischen Erlebens und als Kündler politischer Gedanken (...) Anspruch auf Erkennung erhaben darf. Es leuchtet also ein, warum die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ das Puppenspiel durch den Einsatz ihrer organisatorischen und finanziellen Mittel fördert und sich in Zusammenarbeit mit der Reichsjugendführung eine planmäßige Pflege zur Aufgabe gemacht hat.⁷¹⁴

⁷¹³ Kipsch, Walter; Die Fraktion der Vierzig; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/Main, 1992, S. 70.

⁷¹⁴ Anacker, Gottfried: aus: NSG KdF, Amt Feierabend, Abt.IV Volkstum-Brauchstum: Brief an den Puppenspieler Hermann Rulff vom 9.2.1939, gez. Christ. Quelle; Stadtmuseum München, Puppentheatermuseum, Akte aus dem Nachlass Hermann Rulff, zit. nach: Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 58.

3.3. Das Reichsinstitut für Puppenspiel

Der erste große Versuch zur absoluten Gleichschaltung der Puppenspieler, der zuvor kurz beschriebene Versuch der Standesordnung scheiterte an den öffentlichen Stellen, wenngleich Schichtls Bemühungen anfangs von Erfolg beschieden sein sollten. Auch in Österreich waren es die Behörden, welche den Puppenspielern in ihrem künstlerischen Schaffen das Leben erschwerten, sodass von diesen beklagt wurde:

Ein großes Übel bedeutet das österreichische Theatergesetz.⁷¹⁵

So wurde auch hier, beispielsweise vom Puppenspieler Heinrich Ruprecht versucht eine einheitliche Linie ins „Puppenspielergewerbe“ zu bringen:

Konkurrenzneid, Wettbewerb usw. verursachten in den Reihen der Puppenspieler manche Zerwürfnisse. Ich habe dies oft bemerken können. Da fasste ich den Mut, nahm Fühlung mit diesen uns beabsichtigte sie zu einer Einheit zusammenzuschmieden. Ich fand aber bei den massgebenden Behörden kein Gehör und gab schließlich mein Vorhaben auf.⁷¹⁶

Ähnlich die beschriebene Situation in Deutschland. Der Geschäftsführer der Reichstheaterkammer Dr. Lange forderte zwar anfangs, am 30. November 1934 in einem Brief nur noch geringfügige Änderungen der von Schichtl zur Begutachtung eingereichten Standesordnung, dennoch zog sich im Anschluss das Genehmigungsverfahren – vor allem von der Seite des Propagandaministeriums - in die Länge.

Im Oktober 1936 drängte das Kulturministerium, weil es ohne Vorliegen der Standesordnung nicht gewillt ist, Spielgenehmigungen für die Schulen zu erteilen. Inzwischen haben sich andere Organisationen mit den Puppenspielern befasst – (...) die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. (...)⁷¹⁷

⁷¹⁵ Ruprecht, Heinrich; Über das Wiener Puppenspiel; in: Monatsbericht Nr. 47/48, Berlin NW 21, 10.9.1940; zit. nach: Puppenspiel in Österreich in der Hitler-Zeit; UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2003, S. 22.

⁷¹⁶ Ruprecht, Heinrich; Über das Wiener Puppenspiel; in: Monatsbericht Nr. 47/48, Berlin NW 21, 10.9.1940; zit. nach: Puppenspiel in Österreich in der Hitler-Zeit; UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2003, S. 22.

⁷¹⁷ Kipsch, Walter; Die Standesordnung; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 72.

Diese Organisation „Kraft durch Freude“ nützte parallel zu den Verhandlung rund um die angedachte Standesordnung, welche durch einen Brief an Schichtl vom 19. März 1937 endgültig verworfen und nicht mehr überarbeitet wurde, um ein eigenes Projekt bei den verantwortlichen Stellen durchzusetzen und einzurichten: Das – schon öfter zitierte - „Reichsinstitut für Puppenspiel“, welches aller Wahrscheinlichkeit nach in der Woche vor dem 31. Mai 1939 gegründet wurde, aber niemals seine volle Tätigkeit entwickeln konnte. Dass diese Institut aber, so wie ein einheitliches „Reichskulturkammergesetz“, durchwegs von den Puppenspielern gefördert wurde, zeigt nicht nur das Ringen um das Institut und eine einheitliche Gesetzgebung, sondern auch beispielsweise ein Monatsbericht über die „Ausdehnung des Reichskulturkammergesetzes“ auf das „Land Österreich“, welcher das Chaos der Puppenspielerlandschaft in Österreich jener Zeit vor Augen führt. Interessant an diesem Bericht ist nicht nur die (Kurz-)Beschreibung einzelner Bühnen, sondern auch durchwegs Hoffnung auf Ordnung, welche man sich durch die neue Gesetzeslage erwartete. So schrieb der Heinrich Ruprecht aus Wien:

Wenn ich heute diesen Versuch unternehme, so tue ich dies nicht allein, um der Aufforderung der Fachschaft Schausteller nachzukommen, sondern aus der Überzeugung, dass wir als Träger der Kunst unserer fachliches Wissen sowie die uns zur Verfügung stehenden Mittel in den dienst der völkischen Idee stellen sollen. Schon in unserer Staatsidee wurzelt der Grundgedanke, dass das Verhältnis des Staates zur Kultur unlösbar ist. Wir Puppenspieler sollen demnach nicht nur Kunstbeauftragte sein, sondern uns obliegt es, die Aufgaben als Volkserzieher im Sinne der national sozialistischen Idee voll und ganz zu erfüllen.

Wir ostmärkischen Puppenspieler begrüßen es ganz besonders, dass endlich ein anderer Zug in unsere Reihen gekommen ist; endlich haben wir eine Stelle, an die wir uns wenden können. Bisher wurden wir – wer eben das glück hatte – im Ausland anerkannt, jedoch in der Heimat bleiben wir fremd. Ich selbst habe dies wiederholt empfunden, habe damals die Ostmark wiederholt bei ausländischen Puppenspielveranstaltungen würdevoll vertreten und hierfür kein heimatliches Verständnis geerntet. Immer wieder war ich auf mich allein angewiesen. Auch ich kann wie mein Leidenskamerad Aicher so manches Lied aus der Systemzeit singen.⁷¹⁸

Dieses Klagen über die Situation der Puppenbühnen in der „Systemzeit“ wurde auch von anderen Puppenspielern unterstrichen, so beispielsweise von Heinrich Ruprecht. Er schrieb über die triste Situation:

⁷¹⁸ Monatsbericht Nr. 34 der Reichstheaterkammer; 27.11.1938; zit. nach: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 4, Eigenverlag, Wien, 2002; S. 23-24.

*Die wahrhaften Puppenspieler aber, die sich Jahre hindurch kümmerlich fortgebracht haben und die man noch in jener Zeit als brauchbare Puppenspieler hätten erhalten können, hat man gleichfalls vergessen, und in Folge davon war, dass sie – auf sich allein angewiesen – mit der Volkskunst mehr und mehr heruntergestiegen sind und schließlich der guten Sache mehr geschadet als genützt haben.*⁷¹⁹

Auch im Monatsbericht an die Reichstheaterkammer vom 27. November 1938 wurde berichtet:

*Reichstheaterkammer
Fachschaft Schausteller
Fachgruppe Puppenspieler*

*Berlin NW 21, den 27. November 1938
Alt Moabit 94*

Monatsbericht Nr. 34.

Ausdehnung des Reichskulturkammergesetz auf das Land Österreich

Die Ausdehnung der Reichskulturkammergesetzgebung von 11. Juni 1938 für das Land Österreich bedingt, dass auch Puppen- und Marionettenspieler der Anmeldepflicht zu ihrer gesetzlichen Berufsorganisation nachzukommen haben. Auch die angestellten Puppenspieler, sofern diese eine kulturelle Tätigkeit ausüben, müssen der Reichstheaterkammer, Fachschaft Schausteller, Fachgruppe Puppenspieler, gemeldet sein.

Nach Beibringung des Nachweises über die arische Abstammung und Einsendung von 2 Passbildern, erhalten angestellte Puppenspieler dieselben Mitgliedsbücher wie alle übrigen Mitglieder der Fachschaft Schausteller. Sie werden jedoch beitragsfrei geführt. Lediglich für die Ausstellung des Mitgliedsbuches ist eine einmalige Gebühr in Höhe von RM 3.- auf das Postscheckkonto der Fachschaft Schausteller bei der Deutschen Bank – Depositenkasse B2 – Berlin NW 40, Alt Moabit 109, bei der Aufnahme unter der Bezeichnung „Gebühr für angestellte Puppenspieler“, einzuzahlen. Die Anmeldung sämtlicher Puppen- und Marionettenspieler der Ostmarkgaue erfolgt über die Landesleitung der Reichstheaterkammer, Fachschaft Schausteller, Wien I, Plankengasse 3.

*Auf die Anmeldung an obige Anschrift hin werden den Antragstellern Fragebogen zugesandt, die genau ausgefüllt an die Wiener Adresse zurückgesandt werden müssen.*⁷²⁰

Und schließlich wurde nach deutschem Vorbild auch ein „Gaufachberater“ eingesetzt.

⁷¹⁹ Ruprecht, Heinrich; Über das Wiener Puppenspiel; in: Monatsbericht Nr. 47/48, Berlin NW 21, 10.9.1940; zit. nach: Puppenspiel in Österreich in der Hitler-Zeit; UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2003, S. 22.

⁷²⁰ Monatsbericht Nr. 34 der Reichstheaterkammer; 27.11.1938; zit. nach: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2002; S. 19.

Gaufachsberater für die Ostmarkgaue.

Der Herr Präsident der Reichstheaterkammer hat auf Vorschlag der Fachschaft Schausteller Fachgruppe Puppenspieler, Herrn Hermann A i c h e r Salzburg, Dreifaltigkeitsgasse 15, mit Wirkung vom 1. September 1938 als Gaufachschaftsberater für die Ostmarkgaue eingesetzt.

Damit ist dem Bedürfnis, auch in der Ostmark einen Vertrauensmann zu besitzen, der jeder Zeit die Belange der ostmärkischen Berufskameraden wahrnehmen kann, Rechnung getragen worden.

Die dortigen Mitglieder werden hiermit gebeten, sich zwecks Erledigung örtlicher Nachfragen mit dem Gaufachschaftsberater, Herrn Aicher (...) in Verbindung zu setzen.

Für die Erledigung sämtlicher grundsätzlicher Puppenspiel-Angelegenheiten als auch für die Organisations- und Verwaltungsfragen ist nach wie vor die Reichstheaterkammer, Fachschaft Schausteller, Fachgruppe Puppenspieler, Berlin NW 21, Alt Moabit 94, zuständig. (...)⁷²¹

Eine der ersten Aufgaben Aichers als Gaufachschaftsberater war einen Bericht über die Puppentheater Österreichs zu liefern, welche hauptsächlich in den Techniken des Handpuppen- und des Marionettentheaters spielten, sodass im Bericht Aichers nur eine Puppenbühne heraussticht, welche in der Technik des Schattentheaters spielte:

Einen einzigen mir bekannten Schattenspieler beherbergt die Ostmark, den Generalmajor i.R. Carl P a u e r von Arlau.⁷²²

Der gesamte Bericht Aiches führt aber die Situation der Puppenspieler Österreichs sehr gut vor Augen. Im Monatsbericht Nr. 34 der Reichstheaterkammer vom 27.11.1938 war unter dem Titel „Puppenspiel in der Ostmark zu lesen:

Puppenspiel in der Ostmark

Der Gaufachschaftsberater für die Ostmarkgaue. Herr Hermann A i c h e r, Salzburg, hat liebenswerterweise nachstehende Abhandlung über die Verhältnisse des deutschen Ostmarkpuppenspiels zur Verfügung gestellt. Damit veröffentliche ich zum ersten Mal eine Abhandlung eines Puppenspielers der Ostmark, die umso bedeutungsvoller ist, da den Berufskameraden aus dem Altreich hiermit zum ersten Male Gelegenheit geboten wird, einen Einblick in die Verhältnisse des ostmärkischen Puppenspiels zu bekommen.

⁷²¹ Monatsbericht Nr. 34 der Reichstheaterkammer; 27.11.1938; zit. nach: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2002; S. 19.

⁷²² Monatsbericht Nr. 34 der Reichstheaterkammer; 27.11.1938; zit. nach: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 4, Eigenverlag, Wien, 2002; S. 23.

„Kasperlspiele und ihre Gegenstücke auf der Menschenbühne, die Hanswurst-Komödien, in Wechselbeziehung mit den verschiedenen Spielformen der Comedia dell'arte“, wohin sich der Wiener Kurz-Bernardon besonders hervortat, haben in der Ostmark eine mehr als zweihundertjährige Tradition. Vor allem erscheint bemerkenswert, dass bekanntlich der Hanswurst von W i e n aus die süddeutschen Bühnen erobert hat, bis zur Austreibung durch Gottsched usw.: Seine Hauptvertreter Prähauer (sic!) und Stranzki gehen wieder auf den Salzburger Peter Hilverting zurück, der vor 250 Jahren an der Stätte des heutigen Salzburger Stadt-Theaters seine erste hölzerne Puppenspielhütte errichtet hat. Demgemäss sprach auch der Wiener Hanswurst Salzburger Mundart.

Wie sehr in den volkstümlichsten Wiener Vergnügungsstätte, im Wiener P r a t e r die Hanswurst-Handpuppenspiele beheimatet waren und Verbreitung gefunden haben, beweist der Umstand, das ein besonderer Teil des Praters nach den zahlreichen Hanswurst-Buden die noch heute übliche Bezeichnung „Wurst-Prater“ (sic!) erhalten hat.

Im Niedergang der Folgezeit hat eine Anzahl der Hanswurst-Puppenspieler in Folge schlechten Geschäftsganges (und wie ihr Verhalten beweist, auch ohne innere Berufung) einen anderen Lebenserwerb gesucht und sich um Konzessionen einer Schiffschaukel, Ringelspiel u. dergl. beworben.

Andere flüchteten aus Wien in die Umgebung wie z.B. die Wiener Karl und Anna Fränkl nach Neustift a. Walde (1923). Für diese ist das altklassische Spielgut durch K r a l i k und W i n t e r gerettet worden. Diese beiden Letztgenannten hielten in den achtziger Jahren an den ursprünglichen Aufführungsstätten, die noch lebenden Spiele fest. (Vergl. die Ausführungen über Kralik von J. Nadler im V.B. – Sonderausgabe Parteitag 1938).

Einige idealgesinnte Persönlichkeiten bemühten sich, im Rahmen des österreichischen Uraniaverbandes den übriggebliebenen Wurst-Prater-Unternehmen ein höheres kulturelles Niveau zu verschaffen. Diese freie Dachorganisation aller unpolitischen Volksbildungsbestrebungen um die Förderung des Handpuppenspiels suchte in Schulen Wien und Umgebung Wurzeln zu fassen. Wie bisweilen volksbewusste und weltanschaulich ausgerichtete Einstellung schon in der Systemzeit zum Ausdruck gebracht werden konnte, beweist der Bericht in „WILLE UND MACHT“ 2, Heft 15, August 1938, betr. Wiener Nachbargebiete und Burgenland. Auch an unserer Bühne war ein politisches Puppenspiel in Vorbereitung (Kasperl als Bundeskanzler, von Konrad Praxmarer) konnte aber unter den Druck der Systemregierung 1934 nicht zur Aufführung gelangen.

Der Uraniaverband geriet immer mehr in Schwierigkeiten mit der Systemregierung. Seine Handpuppenspielgruppen hat in den Alpenländern weniger Wurzeln fassen können. Wie wir z.B. bei unserem Gastspiel im stets nationalen WELS wahrnehmen konnte, fanden die Handpuppenspiele gegenüber unseren alpenländischen Marionetten nicht annähernd die Zustimmung und Begeisterung der Besucherkreise aus Stadt und Land. Die politische Lagespitze sich immer mehr zu: wer z.B. in Wien für Schulen spielen wollte, bedurfte der Genehmigung der Unterrichtsbehörden und musste die Vorstellungen im weg der V.F. bzw. durch „Neues leben“ sowie durch die Vereinsleitung „Theater der Jugend“ durchführen.

Jedoch Veranstaltungen mit Genehmigung oder Empfehlung dieser Institution stiessen immer auf passive Resistenz der Schulleitung, auf Widerstand der teilweise illegalen Lehrerschaft und Eltern.

Jeder Puppenspieler geriet in eine böse Klemme; hatte er die Zustimmung der Systemregierung, war dadurch gerade das wertvollste Publikum verscheucht, hatte er bei der nationalen Volksgemeinschaft Echo, Beifall und Zustimmung, wurde er sofort als illegal verdächtigt und hatte Spielverbot zu gewärtigen.

Hier gäbe es sehr viel zu Erzählen von Leidenswegen und Zeiten. Aber nur ein Beispiel: Einmal gelang es mir formal von einer obersten Stelle des Bundeskanzleramtes die Bewilligung der Unterrichtsbehörde für Schüleraufführungen in Wien zu erlangen. Ich erhielt sogar die Erlaubnis, selbstständig und unmittelbar mit den einzelnen Schulleitungen zu verhandeln. So bestand die Hoffnung, auch in den nationalen Kreisen als alpenländische Bühne Vertrauen zu erwecken. Dafür machte die Oberleitung des „Theaters der Jugend“ sofort Opposition und erklärte, im Hinblick auf den schlechten Besuch der Menschenbühnen in Wien (wir wissen heute warum) wäre es nicht angezeigt, durch Aufführungen von Puppenspielern wieder Besuchsgruppen vom Normaltheater abzuziehen!! – Wir Salzburger können ein Lied erzählen von den Wiener jüdischen Quertreibern, die mit den schwersten wirtschaftlichen Schädigungen verbunden waren.

Das versetzte uns in gefährlichste Konflikte. Man liess uns Salzburger in der wirtschaftlichen Notlage, die uns an den Rand des Abgrundes gebracht hat, ohne jede Unterstützung und Lebenserleichterung. Lediglich Gastspiele in das Ausland wurden nicht behindert, wenn wir uns während der Hungermonate im Herbst, Winter und Frühling im Ausland um ein erträgliches Auskommen bemühten. Nur die kurzen Salzburger Festwochen brachten lebensnotwendige Einnahmen. Aus den Städten Graz, Linz, Wels, Innsbruck war nur ein karger Verdienst zu holen. Dabei ist uns stets die Anreise durch dieselbe Persönlichkeit im Bundeskanzleramt erleichtert und gefördert worden, die sich hernach beim Empfang Dr. Goebels in Wien als vieljähriger Parteigenosse entpuppt hat.

Durch diese Auslandsgastspiele der Salzburger Marionetten ergab sich zwangsweise ein ständiger Ansporn, die künstlerisch und technische Leistung auf das Höchste zu steigern, um in den Weltstädten Europas mit Erfolg bestehen zu können. Wir wurden stets als erstrangig bewertet, und das Theater hat beim Wettbewerb in der Pariser Weltausstellung 1937 die höchste künstlerische Bewertung errungen.

Wir hatten auch zweimal mit insgesamt 12 Wochen in Hamburg (zuletzt 1935) dieselbe Begeisterung der eigenen deutschen Volksgenossen erleben können. Doch blieben uns weitere Gastspiele durch die Systemregierung im Reiche unserer Sehnsucht verwehrt. Anscheinend hatte man in Wien erfahren, dass wir in Hamburg Freivorstellungen für die österreichische Legion veranstaltet haben.

Aber auf eine Tatsache können wir Salzburger trotzdem stolz sein: Durch unser Spiel in deutscher Sprache, mit deutscher Musik, konnten wir als Pioniere deutscher Kultur im Ausland wirken. Gerade während der schlimmsten Kampfzeit in unserer engsten Heimat war es ein erhebendes Gefühl, sei es in Istanbul, Saloniki, in Schweden oder in der Schweiz; überall konnten wir engste Gemeinschaft al-

*ler Auslandsdeutschen, sofern sie noch österreichische Staatsbürger waren, erleben.(...)*⁷²³

So bedenklich auch die Rolle Aichers während der Zeit des Nationalsozialismus war und durchwegs an Max Jacob erinnert, so argumentierte er nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, dass er keine andere Wahl gehabt hätte um seine Bühne zu erhalten. So bekam schließlich auch Aicher großzügige Spielangebote von „Kraft durch Freude“ vermittelt.

3.3.1. Exkurs: Die Ideologie des Nationalsozialismus und die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“

Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ war wesentlicher Bestandteil der mit der Zeit alle Lebensbereiche umfassenden Politik der Nationalsozialisten. Mit der immer stärker werdenden politischen Bedeutung der Partei, welche gegen Ende der Weimarer Republik eine innenpolitisch bedeutende politische Kraft erreicht hatte und letztlich später für Deutschland prägend werden sollte, wurde auch eine ideologisch Fundamentierung, die immer tiefer in den privaten Bereich eindrang und schließlich alle Lebensbereiche umfasste. Durch die Arbeit von „Kraft durch Freude“ sollte letztlich der Ertrag der Propaganda der NSDAP erhalten bleiben:

*Die Propaganda wird demgemäß unermüdlich dafür zu sorgen haben, daß eine Idee Anhänger gewinnt, während die Organisation schärfstens darauf bedacht sein muß, aus der Anhängerschaft selbst nur das Wertvollste zum Mitglied zu machen. Die Propaganda braucht sich deshalb nicht den Kopf zu zerbrechen über die Bedeutung jedes einzelnen der von ihr Belehrteten, über Fähigkeit, Können und Verständnis oder den Charakter derselben, während die Organisation aus der Masse dieser Elemente sorgfältigste zu sammeln hat, was den Sieg der Bewegung wirklich ermöglicht.*⁷²⁴

Und weiter meint Hitler in „Mein Kampf“ hierzu:

Die Propaganda versucht eine Lehre dem ganzen Volke aufzuzwingen, die Organisation erfaßt in ihrem Rahmen nur diejenigen, die nicht aus psychologischen

⁷²³ Monatsbericht Nr. 34 der Reichstheaterkammer; 27.11.1938; zit. nach: UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2002; S. 20-21.

⁷²⁴ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin, S. 652.

*Gründen zum Hemmschuh für eine weitere Verbreitung der Idee zu werden drohen.*⁷²⁵

In diesem Sinne wurde die Organisation von „Kraft durch Freude“ innerhalb der NSDAP gesehen.

3.3.1.1. Die Geschichte der NSDAP im groben Überblick

Die NSDAP wurde in einer turbulenten innenpolitischen Zeit am 5. Januar des Jahres 1919 von Karl Harrer und Anton Drexler in München als „Deutsche Arbeiterpartei“ (DAP) gegründet. Adolf Hitler sollte später die Zeit der Entstehung wie folgt zu analysieren versuchen:

Rein politisch genommen, ergab sich im Jahre 1918 folgendes Bild: Ein Volk ist in zwei Teile zerrissen. Der eine, weitaus kleinere, umfaßt die Schichten der nationalen Intelligenz unter Ausschluß aller körperlich Tätigen. Sie ist äußerlich national, vermag sich aber unter diesem Worte etwas anderes als eine sehr fade und schwächliche Vertretung sogenannter staatlicher Interessen, die wieder identisch erscheinen mit dynastischen, nicht vorzustellen. Sie versucht, ihre Gedanken und Ziele mit geistigen Waffen zu verfechten, die ebenso lückenhaft wie oberflächlich sind, der Brutalität des Gegners gegenüber aber an sich schon versagen. Mit einem einzigen furchtbaren Hieb wird diese kurz vorher noch regierenden Klasse zu Boden gestreckt und erträgt in zitternder Feigheit jede Demütigung von Seiten des rücksichtslosen Siegers.

*Ihr steht als zweite Klasse gegenüber die breite Masse der handarbeitenden Bevölkerung. Sie ist in mehr oder minder radikalmarxistischen Bewegungen zusammengefaßt, entschlossen, jeden geistigen Widerstand durch die Macht der Gewalt zu brechen. Sie will nicht national sein, sondern lehnt bewußt jede Förderung nationaler Interessen ebenso ab, wie sie umgekehrt jeder fremden Unterdrückung Vorschub leistet. Sie ist ziffernmäßig die stärkere, umfaßt aber vor allem diejenigen Elemente der Nation, ohne die eine nationale Wiedererhebung undenkbar und unmöglich ist.*⁷²⁶

*Damit aber lautet die Frage einer Wiedergewinnung deutscher Macht nicht etwa: Wie fabrizieren wir Waffen?, sondern: Wie erzeugen wir den Geist, der ein Volk befähigt, Waffen zu tragen?*⁷²⁷

Diese Fragen sollten schließlich bestimmend bleiben, konnte man mit diesen Frage doch die Emotionen der Bevölkerung ansprechen und somit steuern. Am 24. Februar 1920 wurde die Partei in „Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei“ umbenannt. Adolf Hitler trat kurz davor, am 12. September 1919 bei und wurde schließlich inner-

⁷²⁵ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin, S. 696.

⁷²⁶ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 364.

⁷²⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 365.

halb kürzester Zeit zum Propagandachef, nur eineinhalb Jahre später wurde er schließlich zum Parteivorsitzenden mit umfangreichen Vollmachten gewählt.

Bemerkenswert war, dass zu diesem Zeitpunkt das Mehrheitssystem, d.h. Mehrheitsbeschlüsse innerhalb der Partei abgeschafft wurden und an dessen Stelle das Führerprinzip eingeführt wurde, welches sich bis zum Zerfall des Dritten Reiches halten sollte und auf allen Ebenen der Partei ausgebaut wurde. Durch dieses Führerprinzip wurde nun versucht die „Massen zu nationalisieren“. Hitler selbst hierzu:

*So waren wir uns bereits im Jahre 1919 darüber klar, daß die neue Bewegung als oberstes Ziel zunächst die Nationalisierung der Massen durchführen muß. (...)*⁷²⁸

Am 24. Februar 1920 wurde schließlich das von Drexler und Hitler verfasste und fünfundzwanzig Punkte umfassende Parteiprogramm vorgestellt und verabschiedet. Gekennzeichnet war es durch stark antiliberalen, antikapitalistischen, imperialistischen und besonders antisemitischen Inhalten und geprägt und durchzogen durch die Begriffe des Volkes und der Nation. Einige jener Inhalte wurden zu dieser Zeit allerdings auch durchwegs von anderen Parteien und politischen Splittergruppen in ihren Programmen thematisiert, ebenso wie die Theorien des Unterganges des deutschen Kaiserreiches, welches der „Dolchstoßlegende“ und in der „Rassenproblematik“ innerhalb Deutschlands und nicht in erster Linie im Sieg der Alliierten gesucht wurde. So schrieb auch Hitler:

So schwer also gewisse Schäden in der Vorkriegszeit die innere Stärke der Nation auch anfraßen und auszuhöhlen drohten, so darf man nicht vergessen, daß andere Staaten an den meisten dieser Krankheiten hoch mehr litten als Deutschland und dennoch in der kritischen Stunde der Gefahr nicht versagten und zugrunde gingen. Wenn man aber auch bedenkt, daß den deutschen Schwächen vor dem Kriege auch ebenso große Stärken gegenüberstanden, so kann und muß die letzte Ursache des Zusammenbruches noch auf einem anderen Gebiete liegen; und dies ist auch der Fall.

*Der tiefste und letzte Grund des Unterganges des alten Reiches lag im Nichterkennen des Rasseproblems und seiner Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung der Völker. Denn alle Geschehnisse im Völkerleben sind nicht Äußerungen des Zufalls, sondern naturgesetzliche Vorgänge des Dranges der Selbsterhaltung und Mehrung von Art und Rasse, auch wenn sich die Menschen des inneren Grundes ihres Handelns nicht bewußt zu werden vermögen.*⁷²⁹

⁷²⁸ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 369-383.

⁷²⁹ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 310.

Anders als es ihr Name vermuten lässt, war die NSDAP durchwegs stark antisozialistisch ausgerichtet, wenngleich das Programm in erster Linie auf den wirtschaftlich benachteiligten bzw. gefährdeten breiten unteren Mittelstand ausgerichtet war, aus welchem die Partei über die Jahre hindurch letztlich auch ihre potentiellen Wähler rekrutierte .

Als Parteiprintorgan, welchem unzählige Publikationsreihen und einzelne Publikationen folgen sollten, wurde der „Völkische Beobachter“ gegründet. Im Jahr 1920 wurde schließlich die zunächst als Saalschutzgruppe geplante Sturmabteilung – SA genannt - unter der Leitung von Ernst Röhm aufgestellt, welche sich im Laufe der Jahre in eine streng hierarchisch organisierte paramilitärische Kampfgruppe umgewandelte, welche schon lange vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten auf den Straßen auf sich und somit auch auf die Partei generell aufmerksam machte und so in der Bewusstmachung der Öffentlichkeit eine wesentliche Rolle beim schnellen politischen Aufstieg der Partei spielte.

Im Jahr 1922 wurde unter anderem in Preußen sowie in einigen anderen nord- und mitteldeutschen Ländern die NSDAP aufgrund ihrer politischen Radikalität und nicht zuletzt auch wegen des SA-Terrors verboten, sodass sich ihr politisches Hauptaugenmerk schließlich immer mehr auf Bayern konzentrierte.

Aber auch hier war die Partei zunächst nur eine relativ kleine, dafür besonders lautstarke, Splitterpartei, welche sich der politischen, aber letztlich auch finanziellen Unterstützung liberal-konservativer und antikommunistischer Kräfte aus dem Militär, der staatlichen Verwaltung und der nach dem Weltkrieg langsam wieder erstarkenden Wirtschaft erfreute.

Im November des Jahres 1923 glaubte Hitler die unruhige politische Situation zunächst Bayern und letztlich auch im restlichen Reich für einen Putschversuch zunächst gegen die bayerische, anschließend gegen die Reichsregierung nutzen zu können. Dieser gescheiterte Putschversuch hatte allerdings als Folge das Verbot der NSDAP, mit ihr auch ein Verbot der SA und letztlich auch des Publikationsorganes, des „Völkische Beobachter“. Dennoch konnten jene ungefähr 55.000 Mitglieder bis zur Aufhebung des Verbotes in verschiedenen Organisationen politisch „weiterbereitet“

werden, was eine Wiedererstehung der Partei im Februar 1925 letztlich ermöglichte, wenngleich sich durch diesen Umstand auch ungefähr die Hälfte der Mitglieder von der Partei abwandten. Hitler verbüßte nach dem gescheiterten Putsch schließlich eine Haft, während welcher er - niedergeschrieben in „Mein Kampf“ - sein neues ideologisches Programm verfasste. Letztlich sollte es auch, wie es später in der Arbeit bei einzelnen Stellen deutlich werden wird, dieses Werk werden, welches das Denken der NSDAP prägen sollte und mit der Zeit schließlich das ganze öffentliche und private Leben in Deutschland prägen sollte, beginnend bei der Erziehung, über welche Hitler schrieb:

Die deutsche Erziehung vor dem Kriege war mit außerordentlich vielen Schwächen behaftet. Sie war in sehr einseitiger Weise auf die Anzucht von reinem "Wissen" zugeschnitten und weniger auf das "Können" eingestellt. Noch weniger Wert wurde auf die Ausbildung des Charakters des einzelnen gelegt - soweit diese überhaupt möglich -, ganz wenig auf die Förderung der Verantwortungsfreudigkeit und gar nicht auf die Erziehung des Willens und der Entschlußkraft. Ihre Ergebnisse waren wirklich nicht die starken Menschen, sondern vielmehr die gefügigen "Vielwesser", als die wir Deutsche vor dem Kriege ja allgemein galten und demgemäß auch eingeschätzt wurden. Man liebte den Deutschen, da er sehr gut zu verwenden war, allein man achtete ihn wenig, gerade infolge seiner willensmäßigen Schwäche. Nicht umsonst verlor gerade er am leichtesten unter fast allen Völkern Nationalität und Vaterland. Das schöne Sprichwort "Mit dem Hute in der Hand kommt man durch das ganze Land" besagt alles.⁷³⁰

3.3.1.1.1. Die politische Festigung der NSDAP

In seinen Überlegungen ging Hitler vom - zuvor noch verfolgten - militärischen Putschgedanken durch Waffengewalt ab und strebte nun eine legale Machtübernahme durch Wahlen und den Einzug in den Reichstag an.

Bei der Neugründung der Partei am 27. Februar 1925 im Münchner Bürgerbräukeller versichtete Hitler nochmals öffentlich alle Versuche den Staat mit Gewalt zu stürzen, zu unterlassen und versprach für seinen nunmehr politischen Kampf um die Macht im Reich die genaue Einhaltung der gesetzlichen Vorgaben.

Bei der Neugründung welche der Wiederezulassung der Partei folgte, organisierte sich die NSDAP aber nunmehr gleich reichsweit; die Reichsleitung der Partei, die sich zunächst in Gaue und Ortsgruppen untergliederte, hatte ihren Sitz aber weiterhin in

⁷³⁰ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 258.

München, welches auch in späteren Jahren weiterhin eine bedeutende Rolle, vor allem bei Traditionstagen, in der NSDAP einnehmen, bzw. behalten sollte.

Gegen Ende des Jahres 1925 hatte die NSDAP etwa erneut rund 27.000 Parteimitglieder. Ein Jahr später war die Zahl schon beinahe auf das Doppelte angewachsen, im Jahr 1927 konnten rund 72.000 und 1928 circa 100.000 Mitglieder verzeichnet werden. Die darauf folgenden Jahre bis 1930 stieg die Zahl letztlich auf über 400.000 an.

In dieser Zeit entstand auch der extrem ausgeprägte und immer klarer auf Hitler zugeschnittene Führerkult, welcher von der Seite der Parteiführung propagandistisch verstärkt und letztlich politisch genutzt wurde. Der bereits ab dem Jahr 1923 innerhalb der Partei allmählich verwendete und hochstilisierte Gruß „Heil Hitler“ war ab diesem Zeitpunkt nicht mehr aus dem Sprachgebrauch der Partei wegzudenken. Dies war aber nicht das einzige Merkmal, welches das Auftreten der NSDAP und ihrer Gruppierungen prägte. Vielmehr wurden von der Partei und ihren Propagandabeauftragten unzählige äußerliche Merkmale geschaffen, welche das Auftreten der Parteifunktionäre prägten und letztlich mit der Zeit durchwegs das Straßenbild zu prägen begannen.

Zu den wirkungsvoll eingesetzten Instrumenten entwickelte sich der massive Einsatz paramilitärischer Attribute, Verhaltensweisen und Uniformen, der Einsatz von Marschmusik und Aufmärsche mit Fahnen und Standarten, welche ihre Wirkung bei der Bevölkerung nicht verfehlten. Mit solchen Aufmärschen von SA und in später Zeit auch der SS demonstrierte die NSDAP permanent Gewaltbereitschaft gegenüber politischen Gegnern.

3.3.1.1.2. Die Machtergreifung

Der rasante politische Aufstieg der NSDAP begann aber letztlich erst in der Weltwirtschaftskrise, welche von Hitler und den anderen Parteifunktionären als Ausgangspunkt für die wirtschaftspolitische Propaganda der NSDAP instrumentalisiert wurde. Der daraufhin folgende Aufstieg der NSDAP wurde gleichsam als unblutige Revolution des Volkes gesehen.

Wir haben in Deutschland das Wunder erlebt: ohne Blutvergießen, ohne Barrikaden und Maschinengewehre vollzog innerhalb unseres 60-Millionenvolkes eine Revolution, deren Eigendynamik nirgends halt machte, die mit souveräner Selbstverständlichkeit alle Gebiete okkupierte und deren Gesetzmäßigkeiten alle Dinge beherrschte. Im Verlauf der vergangenen Monate haben die Männer der Revolution das Tempo der Umwälzungen bestimmt. Das Ergebnis ist ein neuer Staat.⁷³¹

Bei den Reichstagswahlen am 20. Mai 1928 konnte die NSDAP lediglich nur 2,6 Prozent der Stimmen erhalten, d.h. somit nur 12 Abgeordnete stellen. Schon knapp eineinhalb Jahre später, bei den Reichstagswahlen vom 14. September 1930 erreichten Hitler und seine Mitstreiter schon 18,3 Prozent. Somit wurde die NSDAP mit 107 Reichstagsabgeordneten die zweitstärkste Fraktion nach der SPD.

Am 31. Juli 1932 wiederum bekam die NSDAP 37,4 Prozent der gültigen Stimmen und wurde mit 230 Sitzen nunmehr die stärkste Partei im Deutschen Reichstag. Die Mitgliederzahl der Partei verdoppelte sich schließlich zwischen 1930 und 1931 auf 800.000.

Trotz des enormen Wahlerfolges der NSDAP im Juli 1932 lehnte Adolf Hitler nach wie vor eine Regierungsbeteiligung ab, denn als politischer Anführer der stimmen- und mandatsstärksten Partei im Reichstag forderte er nach wie vor vehement das Amt des Kanzlers für sich, welches ihm aber von Reichspräsident Paul von Hindenburg noch beharrlich verweigert wurde. Zu sehr waren das frühere Verbot der NSDAP und die Gewaltbereitschaft derselben, bzw. ihrer Teilorganisationen in weiten Kreisen der Gesellschaft präsent und gefürchtet.

Bei den darauf folgenden Reichstagswahlen vom 6. November 1932 verlor die NSDAP zwar über vier Prozent der abgegebenen Stimmen, blieb aber weiterhin stimmenstärkste Partei, was letztlich Hindenburg zwang seine Linie gegenüber Hitler aufzugeben und ihn schließlich am 30. Januar 1933 zum Reichskanzler einer Koalitionsregierung aus NSDAP und DNVP zu ernennen.

Eine Handlung, welche später in diversen Publikationen immer mehr zum Durchbruch und Sieg eines Heldenkampfes mystifiziert wurde wie beispielsweise in Schumanns und Heuns Publikation für „Junge Deutsche“ „Reichskunde“:

Als Adolf Hitler durch den greisen Reichspräsidenten v. Hindenburg zum Reichskanzler berufen wird, kann er als 43 jähriger Mann auf ein Leben zurückblicken, das von Jugend auf in einem unvergleichlichen heldenhaften Kampf für Volk und

⁷³¹ Goebbels, Joseph; *Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus*; Schriften der Deutschen Hochschule für Politik Nr. 8, Junker und Dönhaupt, Berlin, 1935, S. 10.

Vaterland gestanden hat. Aus der Not des Grenzlanddeutschtums, aus dem Fronterlebnis des Weltkrieges und aus dem gewaltigen Ringen der Kampfzeit schöpft er die Kraft zur Führung und Gestaltung des Reiches.

So soll sein jugendlicher Wunschtraum, Baumeister zu werden, dennoch – und zwar in einem viel größeren und umfassenderen Sinne – in Erfüllung gehen.

Adolf Hitler wird der Baumeister des Großdeutschen Reiches! Die gewaltigen Taten des Führers machen dem deutschen Volke immer mehr klar, daß es sich einen Führer erkoren hat, der die höchsten und edelsten Tugenden des deutschen Menschen symbolhaft in sich verkörpert. Das ist das Große an dem Werk des Führers, daß es sich nicht erschöpft in äußeren Erfolgen und Errungenschaften, sondern daß es nach dem Willen des Führer der hohen Aufgabe dient, aus der nationalsozialistischen Weltanschauung heraus den neuen deutschen Menschen zu formen.⁷³²

Und als Merksatz wurde zum Punkt der Berufung durch Hindenburg in derselben Publikation angemerkt:

Adolf Hitler wird der Baumeister des Großdeutschen Reiches.⁷³³

3.3.1.1.3. Die NSDAP als „Staatspartei“

Was nun folgte war ein massives Vorgehen gegen politisch Andersdenkende. Magnus Brechtken bringt es auf den Punkt, wenn er weiterführend meint:

Wer sich vor 1933 aktiv gegen den Nationalsozialismus engagiert hatte, tat gut daran unterzutauchen oder das Land sicherheitshalber zu verlassen.⁷³⁴

Am 1. Februar des Jahres 1933 wurde schließlich der Reichstag aufgelöst und die Neuwahlen auf den 5. März 1933 festgelegt.

Diese Zeit nützen die Nationalsozialisten zu intensiven Wahlkampf und Propagandaaktionen. Der Höhepunkt dieser Kampagnen ist die Diffamierung der linken Gegner (SPD und KPD), zu der der Reichstagsbrand (...) reichhaltig Gelegenheit bietet.⁷³⁵

⁷³² Heun, Heinrich, Heun, Wilhelm, Schumann, Wilhelm; Reiskunde für junge Deutsche; Winklers Verlag, Darmstadt, 1944, S. 115-116.

⁷³³ Heun, Heinrich, Heun, Wilhelm, Schumann, Wilhelm; Reiskunde für junge Deutsche; Winklers Verlag, Darmstadt, 1944, S. 116.

⁷³⁴ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 88.

⁷³⁵ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 18.

Der Reichstagsbrand vom 27. Februar 1933 wurde zum fadenscheinigen Anlass genommen um die noch bestehende KPD zu zerschlagen.

Es folgt die Auflösung der Gewerkschaften und demokratischen Berufsverbände am 25.5.1933. Den Nachfolgeorganisationen, der von den Nationalsozialisten am 24.10.1934 ins Leben gerufenen „Deutschen Arbeitsfront“ für alle Werktätigen und dem „Reichsnährstand“ für die Bauern, werden die Vermögen der aufgelösten Gewerkschaften zugeführt.⁷³⁶

Im Juni 1933 folgte schließlich auch das Verbot der SDP knapp darauf wurden alle weiteren Parteien aufgelöst, bzw. zur Auflösung gezwungen.

*Hitler hatte unterdessen fünf weitere Nationalsozialisten in sein Kabinett aufgenommen, und so erhob sich in der Regierung kaum ein Widerspruch, als er die Umwandlung Deutschlands in einen Einparteienstaat ankündigte. Mit diesem Vorstoß setzte Hitler sich nicht nur über die Reichsverfassung, sondern sogar über das Ermächtigungsgesetz hinweg, denn nun wurde der Reichstag völlig entmachtet und zum Zerrbild eines Parlaments degradiert. (...)
Damit wurde das Deutsche Reich von einer einzigen Partei beherrscht, diese von einem Mann geführt, und dieser Mann war von fixen Ideen besessen.⁷³⁷*

Nach dem Gesetz gegen die Neubildung von Parteien im Reich vom 14. Juli desselben Jahres blieb somit letztlich die NSDAP die einzig zugelassene Partei, deren Mitgliederzahl in der Zwischenzeit auf 1,5 Millionen angewachsen war, am Ende des Dritten Reiches sollten es knapp über 8,5 Millionen sein. Auch die Mitglieder der zuvor verbotenen Gewerkschaften wurden schließlich nun anders – d.h. parteipolitisch – organisiert.

Die Gewerkschaften, die Arbeitnehmer also, wurden in der sogenannten Deutschen Arbeitsfront friedlich vereint. Das geschah zwar freiwillig, aber ohne diese Mitgliedschaft gab es keinen Arbeitsplatz. Die Arbeitgeber waren in der gleichen Organisation, ebenfalls friedlich und freiwillig, denn arbeitsrechtliche Streitereien hatte es nicht mehr zu geben, die wurden intern abgebogen.⁷³⁸

Die NSDAP präsentierte sich spätestens ab diesem Zeitpunkt als staatstragende, zentralistisch geführte Führerpartei mit Adolf Hitler als unumschränktem Führer an

⁷³⁶ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 20.

⁷³⁷ Toland, John; Adolf Hitler; Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 1977, S. 422-423.

⁷³⁸ Leese, Fritz; Kann man denn davon leben...? Ein Puppenspieler erzählt; Puppen & Masken, Frankfurt/ Main, 1986, S. 17-18.

der Spitze. Schließlich wird auch noch der Reichsrat am 14. Februar 1934 seines politischen Amtes enthoben, und „Säuberungsaktionen“ in den Reihen der noch amtierenden und frei gewählten Bürgermeister und Stadträte ect. durchgeführt, deren Posten letztlich immer mehr von treuen Parteimitgliedern der NSDAP besetzt werden. Schließlich kommt es nun auch verstärkt immer wieder zu Repressalien gegenüber politisch Andersdenkenden und Juden im Innland und zu politischen und militärischen Drohungen, bzw. Drohgebärden gegenüber dem Ausland:

Das internationale Stillhalten gegenüber Hitlers fortgesetzter Friedensheuchelei, seinen Gewaltdrohungen und regelmäßigen Vertragsbrüchen bis hin zu seinen militärischen Machteinsätzen förderte die Stabilisierung der NS-Herrschaft und ließ sie zu einem Faktor internationaler Bedrohung heranreifen.⁷³⁹

Aber auch innerparteilich wurde versucht Gegner aus den eigenen Reihen auszuschalten.

Nach der weitgehenden Ausschaltung der nun innerparteilich umstrittenen SA im Anschluss an den so genannten Röhm-Putsch am 30. Juni 1934, nach dem letztlich auf Befehl Hitler 85 führende SA-Funktionäre und mit der SA sympathisierende oder in Beziehung stehende politische Gegner erschossen wurden, wurde die SS mit ihren verschiedenen Dienststellen und Unterorganisationen zum wichtigsten Herrschaftsinstrument Hitlers und der Partei, gefolgt von den unterschiedlichsten Organisationen, welche bis in alle Lebensbereiche gleichsam als nationalsozialistische Erziehungseinrichtungen vordrangen, wie die Hitler Jugend (HJ) oder der Bund Deutscher Mädel (BDM), die Nationalsozialistische Volkswohlfahrt (NSV) oder Organisationen wie „Kraft durch Freude“ (KdF) ect.

Napola und Hitlerjugend, Ordensburgen und Adolf-Hitler-Schulen, Reichsarbeitsdienst und Wehrpflicht - all diese Erziehungsstufen sollten letztlich zur Entstehung und Formung des rassenbewussten neuen Menschen beitragen. (...)⁷⁴⁰

Als politisches Organisationsprinzip zog sich durch alle Ebenen des Staates, verbunden mit der engen Verflechtung von Partei und Staat das zuvor schon genannte Führerprinzip.

⁷³⁹ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S 156.

⁷⁴⁰ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 79.

Adolf Hitler selbst stand mit unumschränkter Macht als „Führer und Reichskanzler“ an der Spitze der NSDAP und des Staates. Gleich nach dem Tod Hindenburgs am 2. August 1934 vereinigte Hitler diese Funktionen auf sich. Er wurde somit Staatsoberhaupt und Leiter der Regierung, sowie schließlich auch oberster Gerichtsherr und Oberbefehlshaber der Deutschen Wehrmacht. Gleich nach der Beisetzung Hindenburgs wurde die Reichwehr auf Hitler vereidigt, der somit auch das „letzte Instrument“⁷⁴¹ der (Sicherheits-)Politik Deutschlands in seinen Händen hielt.

Die absolute Macht Hitlers war allein an seine Person gebunden und letztlich orientierte sich auch die Propaganda Goebbels ausschließlich daran. Von ihm und anderen Parteiideologen wurde somit letztlich auch die Ideologie entwickelt, dass sich letztlich im Führer der Wille des Volkes zeigen würde. Diesem Propagandaprinzip folgend wurde auch der auf Basis der Schuldenpolitik und somit mit der Zeit zu Lasten der Bevölkerung die Ankurbelung der Wirtschaft und nicht zuletzt die der Rüstungspolitik betrieben. Dennoch waren

*(...) viele Deutsche (...) von Hitler augenscheinlicher Berufung je länger, je stärker fasziniert. Er öffnete ihnen nicht selten zugleich einen Weg, das verbreitete Sonderbewusstsein von einer speziellen Sendung und Gefährdung der Deutschen zu eine neuen geschichtlichen „Aufgabe“ umzudeuten: die Durchsetzung des völkisch-rassischen Programms durch das Deutsche Reich.*⁷⁴²

Der Führerkult, die uneingeschränkte Verehrung und Verklärung des Führers, der von jeder Kritik ausgenommen wurde, war systemstabilisierender „Ausfluss“ des Führerprinzips. Auf ihn hin und somit auf „den Staat“ wurde alles Denken und Handeln ausgerichtet, sei es in der Politik, in der schon kurz gestreiften Wirtschaft, aber auch in der Kunst, welche das NS-System letztlich (unter-)stützen sollte und mit welcher man auch das Selbst- und Sonderbewusstsein der Deutschen stärken wollte.

*Dieses Sonderbewusstsein spiegelte sich im viel zitierten Begriff der „deutschen Kultur“, einem weit verbreiteten Überlegenheitsgefühl gegenüber den Völkern und Staaten Mittel- und Osteuropas, insbesondere der Slawen, die man als rückständig und unterentwickelt betrachtete.*⁷⁴³

⁷⁴¹ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 21.

⁷⁴² Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S 158.

⁷⁴³ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 92.

Die nun staatlich geförderte Kunst sollte den hohen Wert der eigenen Kunst unterstreichen. Gleichzeitig lag auf der Hand, dass die nun geförderte und finanzierte Kunst strengen Richtlinien unterlag.

In einem derart totalitären System wie dem NS-Staat konnte natürlich auch eine Kunstproduktion nicht frei von drastischen Reglementierungen sein. Die Übertragung des Machtanspruchs auf den Kunstbereich führte dazu, alles in irgendeiner Form der Ideologie zuwider laufende Kulturgut, als „entartet“ zu disqualifizieren. Ziel dieser Ausschaltung der Kunst der Zwanziger Jahre war es, die Überwindung des kapitalistischen Zeitalters vorzutäuschen und das Bewusstsein, von gesellschaftlicher Revolution und „gesunder Erneuerung“ auch durch den kulturellen Bereich zu manifestieren.⁷⁴⁴

So wurden letztlich nicht nur sogenannte „Kunstkommisare“ eingesetzt, welche dem NS-Kampfbund sehr nahe standen, sondern letztlich bald das ganze Kulturschaffen (partei-)politisch gesteuert. Trauriger Höhepunkt der neuen NS-Kulturpolitik war sicherlich mitunter die Bücherverbrennung am 1. April 1933, der gleichsam eine „Überflutung“ der Bevölkerung mit nationalsozialistischen Bücher und Zeitschriften entgegengesetzt wurde - erkannte man doch letztlich im Propagandaministerium Goebbels den enormen Wert der Presse. Auch Hitler schrieb schon in „Mein Kampf“:

Man pflegt gerade in Journalistenkreisen die Presse gerne als eine "Großmacht" im Staate zu bezeichnen. Tatsächlich ist ihre Bedeutung denn auch eine wahrhaft ungeheuerliche. Sie kann überhaupt gar nicht überschätzt werden; bewirkt sie doch wirklich die Fortsetzung der Erziehung im späteren Alter.

Man kann dabei ihre Leser im Großen und Ganzen in drei Gruppen einteilen:

- *erstens in die, die alles, was sie lesen, glauben;*
- *zweitens in solche, die gar nichts mehr glauben;*
- *drittens in die Köpfe, welche das Gelesene kritisch prüfen und danach beurteilen.*

Die erste Gruppe ist ziffernmäßig die weitaus größte. Sie besteht aus der großen Masse des Volkes und stellt demgemäß den geistig einfachsten Teil der Nation vor.⁷⁴⁵

In Bezug auf die Presse galt das Augenmerk besonders der Erziehung der Jugend, welche man durch die Presse selbst lenken – aber durch „fehlgeleitete“ Presse nicht „verziehen“ lassen wollte:

⁷⁴⁴ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 22.

⁷⁴⁵ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 262.

*Der Staat hat deshalb die Pflicht, ihre Erziehung zu überwachen und jeden Unfug zu verhindern. Er muß dabei besonders der Presse auf die Finger sehen; denn ihr Einfluß ist auf diese Menschen der weitaus stärkste und eindringlichste, da er nicht vorübergehend, sondern fortgesetzt zur Anwendung kommt. In der Gleichmäßigkeit und ewigen Wiederholung dieses Unterrichts liegt seine ganz unerhörte Bedeutung. Wenn also irgendwo, dann darf gerade hier der Staat nicht vergessen, daß alle Mittel einem Zwecke zu dienen haben; er darf sich nicht durch das Geflunker einer sogenannten "Pressefreiheit" beirren und beschwätzen lassen seine Pflicht zu versäumen und der Nation die Kost vorzuenthalten, die sie braucht und die ihr gut tut; er muß mit rücksichtsloser Entschlossenheit sich dieses Mittels der Volkserziehung versichern und es in den Dienst des Staates und der Nation stellen.*⁷⁴⁶

Weiters wurde festgestellt:

*Auch die Ehe kann nicht Selbstzweck sein, sondern muß dem einen größeren Ziele, der Vermehrung und Erhaltung der Art und Rasse, dienen. Nur das ist ihr Sinn und ihre Aufgabe.*⁷⁴⁷

Ebenso wie der Presse wurde auch, wie schon angedeutet wurde – im Sinne der Ideologisierung - der Kunst ein hoher Stellenwert eingeräumt, wurde sie doch als „völkische“ Errungenschaft angesehen, wie Hitler ausführte:

*Alles, was wir heute auf dieser Erde bewundern - Wissenschaft und Kunst, Technik und Erfindungen - ist nur das schöpferische Produkt weniger Völker und vielleicht ursprünglich einer Rasse. Von ihnen hängt auch der Bestand dieser ganzen Kultur ab. Gehen sie zugrunde, so sinkt mit ihnen die Schönheit dieser Erde ins Grab.*⁷⁴⁸

Und an späterer Stelle wird er konkreter, wenn er meint:

Es ist ein müßiges Beginnen, darüber zu streiten, welche Rasse oder Rassen die ursprünglichen Träger der menschlichen Kultur waren und damit die wirklichen Begründer dessen, was wir mit dem Worte Menschheit alles umfassen. Einfacher ist es, sich diese Frage für die Gegenwart zu stellen, und hier ergibt sich auch die Antwort leicht und deutlich. Was wir heute an menschlicher Kultur, an Ergebnissen von Kunst, Wissenschaft und Technik vor uns sehen, ist nahezu ausschließlich schöpferisches Produkt des Ariers. Gerade diese Tatsache aber läßt den nicht unbegründeten Rückschluß zu, daß er allein der Begründer höheren Menschentums überhaupt war, mithin den Urtyp dessen darstellt, was wir unter dem Worte "Mensch" verstehen. Er ist der Prometheus der Menschheit, aus dessen lichter Stirne der göttliche Funke des Genies zu allen Zeiten hervorsprang, immer von neuem jenes Feuer entzündend, das als Erkenntnis die Nacht der schweigenden Geheimnisse aufhellte und den Menschen so den Weg zum Beherrscher der anderen Wesen dieser Erde emporsteigen ließ. Man schalte ihn aus - und tiefe Dunkelheit wird vielleicht schon nach wenigen Jahrtausenden sich abermals

⁷⁴⁶ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 264.

⁷⁴⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 275f.

⁷⁴⁸ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 316.

*auf die Erde senken, die menschliche Kultur würde vergehen und die Welt veröden. Würde man die Menschheit in drei Arten einteilen: in Kulturbegründer, Kulturträger und Kulturzerstörer, dann käme als Vertreter der ersten wohl nur der Arier in Frage.*⁷⁴⁹

In diesem Zusammenhang musste letztlich – dieser Argumentationskette folgend - auch eine Abgrenzung zu so genannter „entarteter“ Kunst argumentativ grundgelegt werden:

Wem dieses befremdlich vorkommt, der braucht nur die Kunst der glücklich bolschewisierten Staaten einer Betrachtung zu unterziehen, und er wird mit Schrecken die krankhaften Auswüchse irrsinniger und verkommener Menschen, die wir unter den Sammelbegriffen des Kubismus und Dadaismus seit der Jahrhundertwende kennenlernten, dort als die offiziell staatlich anerkannte Kunst bewundern können. Selbst in der kurzen Periode der bayerischen Räterepublik war diese Erscheinung schon zutage getreten. Schon hier konnte man sehen, wie die gesamten offiziellen Plakate, Propagandazeichnungen in den Zeitungen usw. den Stempel nicht nur des politischen Verfalls, sondern auch den des kulturellen an sich trugen.

*So wenig etwa noch vor sechzig Jahren ein politischer Zusammenbruch von der jetzt erreichten Größe denkbar gewesen wäre, so wenig auch ein kultureller, wie er sich in futuristischen und kubistischen Darstellungen seit 1900 zu zeigen begann. Vor sechzig Jahren wäre eine Ausstellung von so genannten dadaistischen "Erlebnissen" als einfach unmöglich erschienen und die Veranstalter würden in das Narrenhaus gekommen sein, während sie heute sogar in Kunstverbänden präsidieren. Diese Seuche konnte damals nicht auftauchen, weil weder die öffentliche Meinung dies geduldet noch der Staat ruhig zugesehen hätte. Denn es ist Sache der Staatsleitung, zu verhindern, daß ein Volk dem geistigen Wahnsinn in die Arme getrieben wird. Bei diesem aber müßte eine derartige Entwicklung doch eines Tages enden. An dem Tage nämlich, an dem diese Art von Kunst wirklich der allgemeinen Auffassung entspräche, wäre eine der schwerwiegendsten Wandlungen der Menschheit eingetreten; die Rückentwicklung des menschlichen Gehirns hätte damit begonnen, das Ende aber vermöchte man sich kaum auszu-denken.*⁷⁵⁰

So ist es schließlich auch nicht verwunderlich, dass, wie angedeutet, der Kunst in all ihren Facetten ein hoher Stellenwert zugesprochen wurde.

Schließlich erfolgte ab Spätsommer 1933 eine komplette Neuorganisation des gesamten Kunstsektors durch den Aufbau einer eigenen Reichskulturkammer.

Kunst ist die durch Begabung, Begnadung und unermüdliches Ringen in einzelnen großen Menschen zur Form gewordene Gestaltung der Wesens-Werte, der innersten und letzten Kräfte eines Menschen, eines Volkes, einer Epoche. Sie ist in ihrem Ursprung wie in ihrer Gestalt gebunden an das blutmäßige und geistige

⁷⁴⁹ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 317f.

⁷⁵⁰ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 283f.

*Erbgut eines Menschen und einer Gemeinschaft (...)*⁷⁵¹

Diesen „volksmäßigen Kunstbegriff“ wollte man unter den Nationalsozialisten ausbauen und verband letztlich Kunst und Politik, bzw. Volkswohl, welche sich unabdingbar gegenseitig ergänzten und bedurften.

*So wird sich echte Kunst nie im Gegensatz zu einer echten, organisch gewachsenen politischen Führung befinden, die den Höchstwert des Allgemeinwohls vertritt (...).*⁷⁵²

Spätestens ab jetzt hatte auch im Dritten Reich die Kunst die Aufgabe zur Durchsetzung der politischen Ideologie beizutragen, wobei die Nationalsozialisten hier aber keineswegs gleichsam als „Erfinder“ der „Kultur- und Kunstpropaganda“ zu verstehen sind, sondern sich vielmehr nahezu nahtlos in die Tradition früherer Herrscher und Weltanschauungen stellten. Was hingegen neu war, war die offensichtliche Verwendung der Kunst als Machtmittel.

*In Gemälden, Graphiken, Plastiken und Plakaten ect. wird die NS-Ideologie durch heroisierende Darstellungen des deutschen Arbeiters und Bauern, der deutschen Landschaft, des germanischen Sagenrepertoires, der „arischen Frau“ und durch Führerdarstellungen propagandistisch reproduziert.*⁷⁵³

1937 wurde mit Blick auf eben jene propagandistische Auffassung der Ausrichtung der deutschen Kultur im Blatt „SA-Mann“ folgender Leitartikel zum Thema „Politische Kunst“ veröffentlicht, in welchem die Kultur ebenfalls wohl für plakative Propagandazwecke, aber auch darüber hinaus auf die „dahinter liegenden Werte“ betrachtet wurde:

Politische Kunst?

Man hat in der letzten Zeit viel von politischer Kunst geredet und geschrieben. Junge Künstler sind selbstverständlich politische Künstler und müssen das auch sein. So werden sie abgestempelt, ja, man hat sie geradezu in das System einer Art von „Schule“ gezwängt, einer Schule mit Programm und Tendenz, wie sie das

⁷⁵¹ Schumann, Gerhard; Ruf und Berufung. Aufsätze und Reden; Albert Langen Verlag, München, 1943; S. 7-8.

⁷⁵² Schumann, Gerhard; Ruf und Berufung. Aufsätze und Reden; Albert Langen Verlag, München, 1943, S. 9.

⁷⁵³ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 23.

Durcheinander der Richtungen und Wirkungen einer vergangenen liberalistischen und marxistischen Zeit so reichlich aufwies.

Wenn diese jungen Menschen in Bezirke vorstoßen oder, wie man sagen zu müssen glaubt, in Bereiche zurückzufallen, die außerhalb dieses so genannten politischen Kreises liegen, werden sie von übereifrigen Hütern der nationalsozialistischen Weltanschauung sofort zur Ordnung gerufen.

Interessant ist nur, zu untersuchen, w e r die Leute sind, die mit wahrhaft päpstlicher Ausschließlichkeit ihre politische Forderung an den Künstler anmelden, und w a s sie unter politischer Kunst tatsächlich verstehen.

Diese Kunsthüter des Nationalsozialismus - man könnte sie auch seine Nachwächter nennen - sind nämlich merkwürdigerweise entweder dieselben Leute, die auch im vergangenen System mit größter Stil- und Zungenfertigkeit die Grundsätze, Programme und Thesen der damaligen Impressionisten, Expressionisten, Futuristen und Dadaisten verkündeten, die damals in den liberalistischen, bolschewistischen und semitischen Zirkeln mit Stolz verkehrten und die nun heute wieder mit ebenso 150prozentigen Nachdruck ihr nationalsozialistisch korrektes Programm dem erstaunten Volk, insbesondere den Nationalsozialisten selbst, aufzuzwingen versuchen.

Oder aber e ist eine gewisse Sorte von noch nicht ganz ausgestorbenen weichen, ästhetisch überhauchten Jünglingen, mit den unverkennbaren Attributen literarischer Teekränzchen, die es bis jetzt auf kluge Weise verstanden, sich der härtesten Ordnung eines Formaldienstes in der SA, SS oder HJ zu entziehen, Jünglinge, die sich höchstens einmal dieser Stellung großzügig zur Beratung in künstlerischen Angelegenheiten zur Verfügung halten, die aber die Presse mit ehrfurchtslosen, unverschämten Kritiken überschwemmen.

Diese Typen, für die das nationalsozialistische Kampferlebnis eine rein literarische Angelegenheit ist, in dem sie sich aber dennoch auskennen wie keiner von den alten Marschierern, diese Herren fühlen sich heute berufen, den wirklichen nationalsozialistischen Kämpfern die Aufgaben zuzuweisen, ihre Richtung zu bestimmen, das Gebiet zu umschreiben, auf dem allein ein wirklicher nationalsozialistischer Künstler sich zu bewegen hat. Wir stellen mit allem Nachdruck fest, daß es keine unberufeneren Menschen zur Beurteilung von Aufgabe und Weg nationalsozialistischer Kunst gibt als diese eifertigen Verwandlungskünstler und ästhetischen Pomadejünglinge. Daß es auch innerhalb der Bewegung da und dort noch zwar wohlmeinende, aber nicht richtig liegende Menschen gibt, die ähnliche Verengungen auf dem Gebiet der Kunst verlangen zu müssen glauben, wissen wir. Aber diese Menschen wird schon die Bewegung selbst in Ordnung bringen.

Was stellen sich also diese Herrschaften unter politischer Kunst vor? Der Stoff der künstlerischen Gestaltung muß nach ihrer Meinung irgendwie in Programm, Organisation oder Geschichte der nationalsozialistischen Partei verankert sei. Möglichkeiten, sich ausdrücklich, gibt es vom blutrünstigen Rachededicht bis zum schmelzenden Liebeslied des unbekanntenen SA-Mannes, und auch Opern sollen nicht fehlen, in denen der Führer selbst vor einem Auftreten nicht verschont bleibt. Die Form muß „heroisch“ sein, je gespreizter und unverständlicher, desto besser, und das alles mit einem hohlen Pathos vorgetragen, das nichts mehr mit der Begeisterung und unerbittlicher Härte des nationalsozialistischen Kampfes zu tun hat.

Hierzu stellen wir fest: Es ist ein Unding, den nationalsozialistischen Künstler auf ein ödes Abwandeln des nationalsozialistischen Parteiprogramm beschränken zu

wollen, ihm zum gefälligen Hausdichter, -maler, oder –musiker der Partei und ihrer sich gegenseitig übertreffen wollenden Gliederungen zu machen.

Nicht die Tatsache, wehender Hakenkreuzfahnen oder polternder Marschstiefel auf der Bühne, nicht die mystisch mosaikhaft zusammen gewürfelten Begriffe Blut, Ehre, Freiheit, Volk, Scholle, Führer usw., nicht die ölfarbenen, blutige Darstellung sterbender Kämpfer der Bewegung, mit einem Wort, nicht der S t o f f , sondern die H a l t u n g entscheidet für uns.

Die Darstellung aller Lebensäußerungen von einer bestimmten Schau aus, nämlich von der Welt-an-Schau des Nationalsozialismus, gibt nationalsozialistischer Kunst das Gepräge.

Ein nationalsozialistischer Künstler macht nicht halt an den Schranken des im engeren Sinn Politischen; er hat in seiner Gestaltung alle Bezirke des Seins einzuschmelzen, er hat in sich zu reißen und aus sich herauszustellen das L e b e n i n s e i n e r G a n z h e i , er hat die harte Größe unserer heroischen Zeit ebenso zu gestalten wie die Stille deutscher Landschaft, das Wunder deutschen Menschentums, das Suchen deutscher Seele nach Gott, das Persönliche ebenso wie das Allgemeine. Denn gerade der Nationalsozialismus fasst das Kunstwerk nicht auf als das mechanische Produkt eines Kollektivs, sondern als die organisch gewachsene Frucht einer Gemeinschaft.

Und wir Nationalsozialisten wissen, daß eine Gemeinschaft eben gerade nur aus Persönlichkeiten zusammenwächst und nicht sich aus einer „Masse Mensch“ zusammensetzen läßt.

So verstanden ist der nationalsozialistische Künstler politisch: n i c h t ö d e r D o g m a t i k e r e i n e s P a r t e i p r o g r a m m s , sondern glühender Verkünder eines das ganze sein umfassenden Weltanschauung.⁷⁵⁴

Wie im zitierten Leitartikel und auch zuvor bei Bohlmeier anklingt wurden in der „stets politischen“ verstandenen Kunst aber nicht wie früher lediglich Helden und Krieger dargestellt, sondern auch - wie in der UDSSR - Arbeiter und Bauern, wurde ja auch die Kunst selbst als „Werk aller Deutschen“ betrachtet.

Die deutsche Kultur ist das Leistungsergebnis aller Deutschen die Jahrhunderte hindurch gelebt, gedacht und gearbeitet haben. Bisher war nur eine kleine, vermögende Oberschicht der Nutznießer der schönsten und wertvollsten Schöpfungen dieser Kultur.⁷⁵⁵

Diese Einbindung dieser größten Bevölkerungsschichten und letztlich auch das Bewusstmachen um ihren Anteil im Kulturleben Deutschlands war letztlich notwendig

⁷⁵⁴ Leitartikel im „SA-Mann“, 1937; in: Schumann, Gerhard; Ruf und Berufung. Aufsätze und Reden; Albert Langen Verlag, München, 1943, S. 10-14.

⁷⁵⁵ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 32-33.

geworden, wollte man tatsächlich den von der Seite der Partei erhobenen imperialistischen Herrschaftsanspruch geltend machen, worauf man immer Bezug nahm und darin letztlich auch den politischen Erfolg der NSDAP sah. So bemerkte Goebbels in diesem Zusammenhang:

*Da wir die Fähigkeiten besaßen, die Grundprinzipien der deutschen Situation und des deutschen Gemeinschaftslebens klar zu sehen und darzustellen, hatten wir auch die Kraft, für diese neu erschauten Prinzipien und Urformeln des politischen Lebens die breiten Massen unseres Volkes zu bewegen.*⁷⁵⁶

Gemäß der Ideologie „Du bist nichts, dein Volk ist alles“, zeigte man schließlich – gerade auch durch die Darstellung der breiten Masse des Volkes - in der Kunst, dass es letztlich bei diesem Volk auf jeden einzelnen ankommen würde, nur eben nicht als Individuum, sondern als Gemeinschaftswesen. So wurde letztlich eine „Volksgemeinschaft ohne Klassengegensätzen“ propagiert, welche sich aber klar vom politischen Verständnis des Marxismus unterscheiden sollte.

So wie der Marxismus - als scheinbare Bedrohung eines Volksgenossentums - wurden auch andere der Ideologie vermeintlich schädlichen Strömungen und Ideologien bekämpft, letztlich um die Einheit des Volkes zu betonen. So schrieb Hans Drechsler diesbezüglich in seinem Buch „Erziehung zum Nationalsozialismus“:

*Für uns ist der Staatsbürger nicht Untertan und nicht Einzelpersönlichkeit, sondern Teil des Volksganzen, Volksgenosse. Zum Staatsbürger wird der Volksgenosse, der seine Pflicht der Volksgemeinschaft, dem Ganzen gegenüber, restlos erfüllt. Staatsbürger wird der Volksgenosse nicht durch Geburt und Abstammung, sondern durch Leistung. Es gibt keine Staatsbürgereigenschaft, sondern nur ein Staatsbürgerrecht, das als höchste Auszeichnung dem pflichtbewussten Volksgenossen verliehen wird.*⁷⁵⁷

Und weiter meint er in diesem Zusammenhang:

*So steht als Ziel am Ende unseres staatspolizeilichen Strebens die Einheit von Reich und Volk über die Trennungslinien von Ländern, Konfessionen, Klassen und Berufen hinweg.*⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Goebbels, Joseph; *Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus*; Schriften der Deutschen Hochschule für Politik Nr. 8, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1935, S. 7.

⁷⁵⁷ Drechsler, Hans; *Erziehung zum Nationalsozialismus*; 1933, S. 41.

⁷⁵⁸ Drechsler, Hans; *Erziehung zum Nationalsozialismus*; 1933, S. 40.

Wie schon zuvor zitiert wurde, war aber neben Volk und Reich vor allem der „Führer“ allgegenwärtig, letztlich alles auf hin hingerichtet, wenngleich auch seine Verbindung zu Volk und Reich stets unterstrichen wurde.

Das Führerprinzip des deutschen Führerstaates baut (...) auf völkischer Grundlage auf. Es wurzelt in der Staatsautorität des völkischen Staates, d.h. in einer Gemeinschaftsethik.

Die Idee der Gemeinschaft, die Idee des „Wir“ als Ganzheit eines Volkes bildet die politische Kraft des Führerstaates. Die seelische Verbindung des Volkes mit dem Staate bildet das Wesen der Staatsautorität, die auf der Vorstellung der Einheit von Volk und Staat beruht. Nur der völkische Staat hat diese natürliche Gemeinschaftsbasis, nur in ihm gibt es deshalb echte Staatsautorität.⁷⁵⁹

Diese zuvor genannte Staatsautorität wurde im Dritten Reich aber fast mit dem schon genannten Führerprinzip, bzw. mit dem damit in dieser Interpretation verbundenen Einheitsstaat gleichgesetzt, was aber der Entfernung aller liberalen und demokratischen Strukturen gleichkam und somit einen totalen Geltungsanspruch des Staates, d.h. der Partei, bzw. des Führers in allen Bereichen des privaten und öffentlichen Lebens forderte, was auch Goebbels in seiner Propaganda zu rechtfertigen versuchte:

Man hört in der Öffentlichkeit vielfach das Wort: „Der Nationalsozialismus will den totalen Staat!“ Hier liegt ein großer Irrtum, denn der Nationalsozialismus strebt nicht die Totalität des Staates, sondern die Totalität der Idee.

Das bedeutet eine restlose Durchsetzung jener Anschauungsart, für die im letzten Jahrzehnt gekämpft worden ist und die wir zum Siege geführt haben. Sie kommt im gesamten öffentlichen Leben der Nation zur Anwendung und macht auch vor den gebieten Wirtschaft, Kultur oder Religion nicht halt.⁷⁶⁰

Letztlich wurde somit auch der Anspruch Hitlers auf seine Führerrolle argumentativ gefestigt. Denn, wollte man die Durchsetzung der Ziele erreichen, so musste sich letztlich die Masse des Volkes einem Führer anvertrauen.

(...) Es ist (...) die größte Masse hochwertiger und kämpferisch bestens veranlagter Einzelpersonen nichts als eine zwecklose Menschenansammlung, wenn nicht ein guter Führer sich die Kräfte dieser Masse jederzeit dienstbar machen kann,

⁷⁵⁹ Koellreutter, Otto; Der deutsche Führerstaat, zit.: nach Hofer, Walther; Der Nationalsozialismus – Dokumente 1933-1945; Frankfurt, 1957, S. 82-83.

⁷⁶⁰ Goebbels, Joseph; Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus; Schriften der Deutschen Hochschule für Politik Nr. 8, Junker und Dönhaupt, Berlin, 1935, S. 18.

*indem er sie zielbewusst und willensstark gliedert, ordnet, zu einem einheitlichen Ganzen vereint, sie organisiert.*⁷⁶¹

So sollte immer wieder die Funktion des Führers hervorgehoben werden. Der Führerkult beschränkte sich jedoch nicht auf „den Führer“ alleine, sondern durchdrang wie zuerst angedeutet wurde alle Ebenen der NSDAP und ihrer Unterorganisationen, Staat und Gesellschaft. Alle Führer außer dem obersten Führer selbst wurden von der nächst höheren Instanz eingesetzt – d.h. nach dem Grundsatz „Befehlsgewalt nach unten Verantwortung nach oben“ abgeben zu können - was letztlich durch die engen Verflechtungen der Organisationen unter- und zueinander zu enormen Abhängigkeitsverhältnissen führte.

So schufen zahllose Funktionäre und „Unterführer“, angefangen von den Gau- und Reichsleitern bis hin zu den Ortsgruppen- und Unterscharführern, ein komplexes System von neben und – erstaunlicherweise - zum Teil auch gegeneinander arbeitenden Entscheidungsinstanzen.

3.3.1.1.4. Die NS-Organisation Kraft durch Freude

Auch die Deutsche Arbeitsfront und ihre Unterorganisationen, wie die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ waren solche Organisation.

Dieser Mammut-Organisation Arbeitsfront war die „NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude“ angegliedert. Deren Aufgabe war es, den Feierabend der Werktätigen zu gestalten.

Dies geschah durch Veranstaltungen wie Theater, Konzerten, Vorträgen, ferner durch Urlaubsreisen, Wanderungen, Breitensport und dergleichen mehr. Das sollte durch Freude Kraft geben für die Tagesarbeit und für die Hebung der Arbeitsmoral nützlich sein.

Wiederum als Unterabteilung von „Kraft durch Freude“ gab es das Referat „Volkstum und Brauchtum“.

*Da wurden Volkstanz und Volkslied, Volksmusik und das Trachtenwesen betreut und (...) auch das Puppenspiel praktiziert und organisiert.*⁷⁶²

Wie zuvor anklingt, waren die Aufgabenfelder der genannten Organisationen und Unterorganisationen auf die „Unterstützung der Schaffenskraft“ ausgerichtet und auf allen Ebenen klar strukturiert.

⁷⁶¹ Drechsler, Hans; Erziehung zum Nationalsozialismus; 1933, S. 20.

⁷⁶² Leese, Fritz; Kann man denn davon leben...? Ein Puppenspieler erzählt; Puppen & Masken, Frankfurt/ Main, 1986, S. 17-18.

Die gebietliche Gliederung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ entspricht der Organisation der NSDAP. und der Deutschen Arbeitsfront. In jedem Gau ist ein KdF-Gauwart eingesetzt, der fachlich der KdF-Reichsamtseitung, disziplinar dem jeweiligen Gauobmann der Deutschen Arbeitsfront untersteht. Dem Gauwart stehen, den Reichsämtern entsprechend, Gauabteilungsleiter zur Seite, die wiederum disziplinar dem Gauwart, fachlich dagegen dem zuständigen Reichsamt unterstehen. Diese Organisation wiederholt sich inngemäß in den Kreisen und in den Ortsgruppen. In den Betrieben sind KdF-Betriebswarte eingesetzt, soweit diese Aufgabengebiete nicht vom Betriebsobmann selbst bearbeitet werden (...) Die organisatorische Angleichung und Einordnung unter der Oberhoheit der NSDAP. Erklärt die ungeheure Schnelligkeit mit der die Organisation der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ aufgebaut und zum Einsatz gebracht werden konnte. Ebenso werden die politischen und praktischen Erfolge der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ nur aus der Tatsache heraus verständlich, daß es sich bei diesem Werk um eine im tiefsten Ursprung nationalsozialistische Einrichtung handelt, die ihre Bautätigkeit auf die von der NSDAP. geleitete Erziehungsarbeit gründen konnte.⁷⁶³

Und weiter heißt es in derselben Schrift die Erziehung der Massen betreffend:

Die Grundlage des Strebens nach diesem Ziel ist die Erziehung der Menschen zur Gemeinschaft, zum anständigen Denken und Handeln. Das vom Führer gewiesene Erziehungsideal ist noch nicht erfüllt – aber es ist aufgestellt und an der Aufgabe wird gearbeitet. Zu den wichtigsten Trägern dieser Arbeit gehört auch die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. Sie ist Kündlerin und Wegbegleiterin einer neuen, frohen und gesunden Gemeinschaftsgestaltung des Lebens.⁷⁶⁴

Neben dieser Strukturierung im Organisatorischen war auch die Aufgabe der Gemeinschaft klar durchdacht und fixiert, bis hin zur Einschulung in das politische Programm der Nationalsozialisten, welche beispielsweise von „Kraft durch Freude“ in einem zehn Abenden dauernden Kurs zum „einlernen“ angeboten wurde.⁷⁶⁵ Durch dieses Angebot sollte erreicht werden, dass sich letztlich – zumindest die Mitglieder der Arbeitsfront, bzw. von „Kraft durch Freude“ als Einheit verstanden. So beschrieb Anatol von Hübbert in den Schriften der Hochschule für Politik diese wie folgt:

Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ trägt zu ihrem Teil dazu bei, den Lebenswillen und die Schaffenskraft des deutschen Volk zu fördern und dadurch

⁷⁶³ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 18-19.

⁷⁶⁴ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 62.

⁷⁶⁵ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Jänner 1939, S. 15.

seine Zukunft zu sichern.

So arbeitet sie in dem ihr innerhalb der Deutschen Arbeitsfront zugewiesenen Rahmen an der großen politischen Aufgabe mit, deren Erfüllung das Endziel des gesamten nationalsozialistischen Aufbauprogramms ist. Die Arbeit und Zielsetzung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ wird deshalb auch nur dann in vollem Umfang verstanden und gewürdigt werden können, wenn man sie nicht für sich allein betrachtet, sondern sich immer wieder verdeutlicht, daß sie ein unlösbarer Bestandteil der Gesamtpolitik des neuen Staates ist.⁷⁶⁶

In dieser genannten Gesamtpolitik wollte letztlich auch die Partei die Aufgabe von „Kraft durch Freude“ verankert sehen. Lafferenz, Leiter der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ hierzu:

Die nationalsozialistische Politik sieht ihre Aufgabe in der Förderung und Höchstentwicklung aller schöpferischen Anlagen und Kräfte, über die unser Volk als wertvolles Erbgut und Vermächtnis der Ahnen verfügt. Dieses große Ziel kann nur erreicht werden, wenn die Menschen von der Bereitschaft zu angespannter Leistung und letztem Einsatz nicht nur in Augenblicken höchster politischen Auftriebe beseelt werden, sondern wenn sie ihr ganzes Leben im Glauben an eine gemeinsame große Aufgabe nach den Grundsätzen aktiver Mitarbeit und froher Lebensbejahung ausrichten.

Im Rahmen des tatkräftigen Zusammenwirkens der Organisationen des neuen Staates hat die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ innerhalb der Deutschen Arbeitsfront die Aufgabe erhalten, durch eine sinnvolle Gestaltung der Arbeitszeit und der Freizeit die seelischen und körperlichen Kräfte der werktätigen Menschen zu stärken und das Schöne und die Freude zum stolzen Gemeinschaftserlebnis zu gestalten.

„Kraft durch Freude“ ist nicht lediglich eine Organisation, die billige Reisemöglichkeiten und Gelegenheiten zur Unterhaltung und Kurzweile in der Freizeit bietet; „Kraft durch Freude“ ist ein begriff, der einer sozialen Entwicklung Richtung und charakteristischen Inhalt gibt, ein Programm der Lebensgestaltung und Lebensführung im nationalsozialistischen Sinne.⁷⁶⁷

Und letztlich bestanden „Sinn und Aufgabe“ von „Kraft durch Freude“ auf „allerhöchsten“ Befehl Hitlers – wie einer Propagandaschrift zu entnehmen war – darin:

Sinn und Aufgabe

„Sorgen Sie mir dafür, daß das Volk seine Nerven behält, denn nur mit einem nervenstarken Volk kann man Politik machen!“

⁷⁶⁶ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 11.

⁷⁶⁷ Lafferenz, Bodo; Geleitwort; in: Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 5.

So lautete der Auftrag des Führers an den Reichsorganisationsleiter der NSDAP. Und Leiter der Deutschen Arbeitsfront, Dr. Robert Ley. Seinen größten Idealisten“, wie er ihn einmal nannte. Dieser Auftrag führte zu der am 27. November 1933 in seiner feierlichen Kundgebung im Preußenhaus in Berlin erfolgten Gründung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“.

Die Aufgabe und Zielsetzung der neuen Organisation war mit diesen Worten des Führers und mit dem Namen „Kraft durch Freude“ klar umrissen. Der neue Staat, dessen Zukunftsglauben und Tatkraft im Gedanken einer fest gefügten und innerlich befriedeten Volksgemeinschaft wurzelt, sah die Aufgabe der Arbeits- und Freizeitgestaltung grundsätzlich anders und packte sie in einem anderen Geiste an, als es bei allen in den Jahren vorher auf diesem Gebiet unternommen und mehr oder weniger unbefriedigend verlaufenden Versuchen der Fall war.⁷⁶⁸

Was dies letztlich organisatorisch bedeutete wird erst klar, wenn man versucht sich in den Aufbau von „Kraft durch Freude“ einzuarbeiten, bzw. einzulesen:

Organisation und Aufbau

Die Erkenntnis der Notwendigkeit einer einheitlichen, aufeinander abgestimmten Gestaltung der Arbeitszeit und der Freizeit finden ihre Niederschlag auch im organisatorischen Aufbau der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“. Neben dem Kulturämtern, dem Sportamt und dem Amt „Reisen, Wandern und Urlaub“, die den Feierabend und die Freizeit der schaffenden Menschen betreuen, umfasst die Organisation auch das Amt „Schönheit der Arbeit“, dessen Aufgabe in der Gestaltung der Betriebe selbst besteht.

Die Arbeit dieses KdF-Amtes wird ergänzt durch parallel laufende Bestrebungen zahlreicher anderer Ämter der Deutschen Arbeitsfront, vor allem des Amtes für soziale Selbstverantwortung, des Amtes für Betriebsführung und Berufserziehung, des Amtes für Volksgesundheit, des Heimstättenamtes, Sozialamtes usw. sie alle verfolgen auf verschiedenen Wegen das gemeinsame Ziel, in den Betrieben in jeder Hinsicht vorbildliche Arbeitsbedingungen zu schaffen. Durch das Amt „Schönheit der Arbeit“ werden diese Bestrebungen mit den Maßnahmen der Freizeitgestaltung organisch verbunden, so daß der Gedanke „Kraft durch Freude“ über die Freizeit hinaus auch im Betrieb und im Arbeitsleben verankert wird.

Die NS.- Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ist eine Gliederung der Deutschen Arbeitsfront und hat ihr in der Spitze eine einheitliche Leitung. Als Teil der Deutschen Arbeitsfront steht die NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude“ somit unter der politischen Oberhoheit der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei.

Alle Fragen, die die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ als Ganzes betreffen, werden von dem durch den Reichsorganisationsleiter Dr. Ley eingesetzten

⁷⁶⁸ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 9.

Reichamtleiter der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und seiner Dienststellen bearbeitet.

In diesem Zusammenhang sind insbesondere die Organisation der alljährlichen Reichstagungen „Kraft durch Freude“ in Hamburg sowie die Durchführung der KdF-Jahresfeier am 27. November, die traditionsmäßig gemeinsam mit der Reichskulturkammer veranstaltet wird, zu nennen.

Ebenfalls von dieser Stelle aus wurde die Mitwirkung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ bei der Verwirklichung des KdF-Volkswagens geleitet.

Die im Rahmen des Gesamtgebietes der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ zu lösenden Einzelaufgaben werden von dem jeweils zuständigen Amt selbstständig bearbeitet. Diese Ämter sind:

Das Amt „Schönheit der Arbeit“

Die in der „Kulturgemeinde“ zusammengeschlossenen Ämter:

„Feierabend“

„Deutsche Volksbildungswerk“

„Wehrmachtheime“

Das Sportamt

Das Amt für Reisen, Wandern und Urlaub⁷⁶⁹

Soweit eine kurze Einführung in die organisatorische Gliederung von „Kraft durch Freude“, durch welche – wie kurz dargelegt – versucht wurde durch Angebote der unterschiedlichsten Art die Massen zu Nationalsozialisten erziehen und somit lenken zu können, letztlich um sie für die „gemeinsamen Ziele des Volkes“ einsetzen zu können. So ist es nicht verwunderlich, dass auch beispielsweise die Teilorganisation „Feierabend“ pathetisch –mit allen ihren Angeboten instrumentalisiert wurde.

Was auch immer in kommenden Wochen, Monaten und Jahren geschehen mag, unser Führer kann sich nicht nur auf seine Soldaten des Heeres, der Luftwaffe und der Marine verlassen, sondern auch die Männer und Frauen, die in der Heimat zurückblieben, um dort in Fabriken, Kontoren und Stuben ihr Tagwerk zu verrichten, sind unermüdlich schaffend für Deutschland am Werk. Millionen schaffende Menschen sichern Großdeutschlands Freiheit – wirtschaftlich und wehrpolitisch – heute und für alle Zeiten. Je stärker nun die Einsatzbereitschaft eines jeden einzelnen täglich zum Wohle, der Gemeinschaft ist, um so erhabener und klarer muß auch sein F e i e r a b e n d sein. Das Amt „Feierabend“ der nationalsozialistischen Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ist als einzige parteiamtliche Organisation mit der kulturellen Menschenführung beauftragt.⁷⁷⁰

⁷⁶⁹ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 14-15.

⁷⁷⁰ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft „Kraft durch

Trotz aller (Über-)Organisation war man stets bemüht die Freiwilligkeit der Teilnahme an allen Veranstaltungen zu betonen und zu betonen, dass die Bevölkerung durchwegs den allumfassenden Sinn der angebotenen Veranstaltungen und Einrichtungen erkennen würde:

Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ist bemüht durch, auf der Grundlage absoluter Freiwilligkeit der Teilnahme an ihren Veranstaltungen und Einrichtungen die Schaffenden zu einer für jeden einzelnen zweckmäßigen und seinen Anlagen entsprechenden Gestaltung und Nutzung seiner Freizeit zu führen.⁷⁷¹

Dies erforderte ein ausgeklügeltes Propaganda- und Betreuungssystem, welches außerhalb der von der Partei gelenkten (Freizeit-) Aktivitäten kaum mehr Möglichkeiten bot diese Freizeit anders zu gestalten. In einer Werbung im „Kraft durch Freude“-Programm des Gaues Niederdonau vom November 1938 wurden die Angebote von „Kraft durch Freude“ wie folgt vorgestellt:

reisen – wandern – seinen Urlaub verbringen – Sport betreiben – Veranstaltungen und Theater besuchen – an Kursen und Vorträgen teilnehmen – den Volkswagen erwerben – und schließlich an allen übrigen Leistungen teilhaben.⁷⁷²

Aber auch in der tatsächlichen Arbeitszeit wurden Betreuungsangebote (vor allem sportlicher Natur) zur Verfügung gestellt, welche um das erzieherische Ziel zu erreichen, breit gefächert waren.

Für das Verständnis der praktischen Arbeitsweise der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ müssen vor allem zwei Dinge als wesentlich festgehalten werden: Zunächst der bereits angedeutete Umstand, daß ihre Aufgabe nicht nur in der Anbahnung und Durchführung von Organisatorischen Maßnahmen und der Bereitstellung von Unterhaltungs- und Reisemöglichkeiten besteht, sondern daß das Schwergewicht in der Erziehungsarbeit liegt, in der weltanschaulichen und kulturellen Ausbildung und körperlichen Ertüchtigung der ihr anvertrauten Menschen; ferner die Tatsache, daß die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ nicht lediglich eine Freizeitorganisation ist, deren Betreuungstätigkeit erst am Feierabend, nach Schluß der Arbeit einsetzen würde, sondern daß diese nationalsozialistische Gemeinschaftsorganisation das gesamte Leben der werktätigen Menschen erfasst und ist ihrer Arbeit bereits im Betrieb, am Arbeitsplatz selbst beginnt.⁷⁷³

Freude“; Gau Niederdonau, November 1939, S. 3.

⁷⁷¹ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünhaupt, Berlin, 1939, S. 31.

⁷⁷² Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, November 1938, o.S.

⁷⁷³ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule

Um dieser Aufgabe der „allumfassenden Betreuung“ am besten gerecht zu werden, wurde die NS-Gemeinschaft wiederum in Unterorganisationen und Teilorganisationen der Abteilungen oder Arbeitsgemeinschaften ge- und untergliedert. Die Problematik, welche dabei zustande kam, war letztlich, dass einige „Teilgebiete“ der Unterhaltung, bzw. Betreuung nicht eindeutig zuordenbar waren, wodurch es immer wieder zu Überschneidungen und Kompetenzschwierigkeiten kam – beispielsweise zwischen den Ämtern des „rassenpolitischen Amtes“, welche beispielsweise die Ausstellung „Deutschland muß leben“ organisierte⁷⁷⁴, dem Amt „Feierabend“, dem „Deutschen Volksbildungswerk“ und dem angebotsmässigen Einrichtungen der „Wehrmachtsheime“⁷⁷⁵ - welchem man sich durchwegs bewusst war, wie beispielsweise die „Arbeitsgemeinschaft Kulturgemeinde“ und ihre Aufgabe betreffend:

Unter den in der Arbeitsgemeinschaft „Kulturgemeinde“ zusammengefaßten Ämtern ist die Arbeit so eingeteilt, daß das Amt Feierabend im wesentlichen die Gestaltung der Freizeit mit den Mitteln der Kunst, der wertvollen Unterhaltung und des Volkstums und Brauchtums pflegt, während das Amt Deutsches Volksbildungswerk die Förderung des Erwachsenenbildungswesens im eigentlichen Sinne untersteht.

Im Einzelnen bearbeitet die Abteilung „Kunst und Unterhaltung“ des Amtes Feierabend die gesamte Feierabendgestaltung auf den Gebieten des Theaters, des Konzertwesens, des künstlerische Tanzes und ebenso der leichteren Unterhaltung wie Kabarett, Varieté usw. (...)

Die Abteilung „Volkstum-Brauchtum“ umfaßt alle Gebiete der praktischen Volkstumsarbeit, die auf der Grundlage lebendiger Überlieferung und aus dem Geist der Gegenwart sich um das Wiedererstehen einer produktiven Volkskultur des alten und neuen Volksliedes, der Volksmusik, des deutschen Tanzes, der Tracht, des Laienspiels gearbeitet.⁷⁷⁶

Letztlich wurden somit alle Bereiche des Alltags immer mehr von der Partei und deren Ideologie ergriffen und letztlich gleichgeschaltet. Eine Tatsache, welche auch am Figurentheater und dessen Organisation nicht spurlos vorüberging, wie die Gründung des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ zeigte, welches im Gedanken seiner Gründung letztlich genau jenen Richtlinien gerecht wurde und somit dem Ideal der „Ausrichtung“

für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 12.

⁷⁷⁴ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Februar 1940, S. 13.

⁷⁷⁵ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 32-33.

⁷⁷⁶ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 16-17.

aller Bereiche zur Erreichung des politischen Gesamtzieles beizutragen versuchte, wie Hübbert für alle Tätigkeiten der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ feststellte:

Die einheitliche Ausrichtung der sozialen, kulturellen und wirtschaftlichen Anschauungen nach dem allen Einzelbestrebungen übergeordneten Ziel völkischer Gesamtpolitik ist die erlösende geschichtliche Tat, die das deutsche Volk dem Führer und der nationalsozialistischen Bewegung verdankt. Der Führer hat einmal die Politik als die Sorge um das Wohlergehen gekennzeichnet, und dieser Politik mußten sich alle Bestrebungen auf den Einzelgebieten des völkischen Lebens mit selbstverständlicher Einsicht einordnen.⁷⁷⁷

Dieser Gleichschaltung aller Gebiete des öffentlichen und privaten Lebens wurde nun auch Kunst und Kultur unterworfen, letztlich als Errungenschaft aller Deutschen, aller Epochen, „zum Wohle der jetzigen Deutschen“ und zur „Verherrlichung“ der „großen Taten“ der Führer des Nationalsozialismus und der Soldaten an den Fronten.

Wenn Männer die Geschichte machen, so ist es die Aufgabe der Künste, ihre Taten zu preisen und zu verherrlichen und sie damit durch Lied, Wort, Melodie, Farbe oder Stein in die fernsten Jahrhunderte hineinzutragen. So werden die Künste dienende Werkzeuge am ewigen Leben eines Volkes. Diesem Volk entstammen wir alle. In ihm und in seiner großen Aufgabenstellung treffen sich Politik und Kunst. Aus ihm ziehen wir die Kraft, Werke der Ewigkeit zu schaffen und damit einzugehen in seine große und glänzende Geschichte.⁷⁷⁸

Dass die Umsetzung eines solchen Denkens enorme Kräfte für die Umsetzung benötigte liegt auf der Hand.

Die deutsche Kultur ist das Leistungsergebnis aller Deutschen die Jahrhunderte hindurch gelebt, gedacht und gearbeitet haben. Bisher war nur eine kleine, vermögende Oberschicht der Nutznießer der schönsten und wertvollsten Schöpfungen dieser Kultur.

Die in der Arbeitsgemeinschaft „Kraft durch Freude“ zusammen geschlossenen Ämter der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude“ sind bestrebt, den Zugang zu den Schöpfungen der Kunst, den schöpferischen Kräften des Volkstums und den Errungenschaften der Wissenschaft allen deutschen Volksgenossen zu erschließen, die das Verlangen nach seelischen Bereicherungen und einen offenen Sinn für ideellen Werte haben.⁷⁷⁹

⁷⁷⁷ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünhaupt, Berlin, 1939, S. 54.

⁷⁷⁸ Goebbels, Joseph; Nationalsozialistische Kunstpolitik - Rede zur Jahrestagung der Reichskammer der Bildenden Künste in München; Rede vom 15. Juli 1939; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 212.

⁷⁷⁹ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule

In diesem Sinne wurde nun auch das Puppenspiel verstanden, wie Richard Schimmrich ausführte:

Aber nicht nur deutsches Volksgut ist das Puppenspiel. Es ist altes Kulturgut der ganzen Menschheit.⁷⁸⁰

So wurde letztlich in diesem Sinne auch das Puppenspiel durch „Kraft durch Freude“ organisiert:

Das Puppenspiel steht und fällt mit dem Einsatz durch die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“.

Vor der Machtübernahme fanden die Berufspuppenspieler bei den verschiedenen Organisationen ihr Brot, wenn sie es fanden!

Die Besten unter ihnen wurden von Kunstvereinen, Vortragsvereinigungen, manche auch von den städtischen Theatern für ein Gastspiel verpflichtet. Oder sie wurden von Gewerkschaften, von Parteien, von Jugendgruppen der verschiedensten Schattierungen engagiert.

Das ist zum Glück vorbei.

Sachlich und organisatorisch ist heute die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ in der Deutschen Arbeitsfront als die Kulturorganisation aller schaffenden Deutschen berufen, auch das Puppenspiel zu pflegen. Darin liegt eine große Verantwortung für alle Amtsträger von KdF.

Garantiert die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ nicht durch den Einsatz ihrer gewaltigen Organisation und ihrer Mittel die ausreichende Beschäftigung.

Der von ihr anerkannten Puppenspielbühnen, so ist deren Zukunft in Frage gestellt (...)⁷⁸¹

Mit Beginn des Krieges wurden die Aufgaben von „Kraft durch Freude“ nicht weniger, im Gegenteil:

Damit aber ist die umfassende kulturelle Tätigkeit der beiden großen Organisationen, der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude", nicht nur nicht überflüssig geworden, sondern sie hat im Gegenteil durch den Krieg erst recht an Bedeutung gewonnen.⁷⁸²

für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 32-33.

⁷⁸⁰ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 7.

⁷⁸¹ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 67.

⁷⁸² Goebbels, Joseph; Das Kulturleben im Kriege - Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS.-Gemeinschaft "Kraft durch Freude"; Rede vom 27. November 1939; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 220.

3.3.2. Die weiterführenden Planungen zum zu entstehenden Reichsinstitut

Der tatsächlichen Gründung des „Reichsinstitutes“ waren längere Gespräche und Überlegungen der unterschiedlichsten Stellen und Personen vorausgegangen. Schichtls - dessen Aktenaufzeichnungen wir, neben anderen Aufzeichnungen wie den Lebenserinnerungen von Harro Siegel die Einblicke über die Entstehung des Institutes verdanken, arbeitete in der letzten Zeit parallel zu diesen Gesprächen um die Gründung des Institutes noch an Änderungen der Schaffung der Standesordnung, welche ja letztlich so wie sie geplant war nicht realisiert werden konnte.

Wenn vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ letztlich bis zum heutigen Tag (fast) nichts erhalten geblieben ist – ausgenommen dem Heft „Puppenspiel“, auf welches später noch eingegangen wird und welches fast als einzige erhalten gebliebene Quelle dient – so beschäftigte dessen Gründung dennoch die verantwortlichen Stellen und Personen intensiv, sollten doch die unterschiedlichsten Stelle von Partei und Politik, Meinungen und Personen aus der Welt des Puppentheaters koordiniert werden.

Eine dieser Personen aus dem Fach des Puppenspiels war auch, wie zuvor öfters erwähnte Xaver Schichtl. Neben dem Heft „Puppenspiel“ sind es vor allem seine Notizen und Akten, die er von 1934 bis 1939 führte, hütete und hinterließ die letztlich von Walter Kipsch erstmals ausführlich untersucht wurden und heute als wichtigstes erhalten gebliebenes Quellenmaterial gelten.⁷⁸³

Diese erhalten gebliebene Akten erhellen nach Ansicht von Kipsch die Entstehung des „Reichsinstitutes“ wesentlich, aber letztlich nicht restlos, da wichtige Urkunden, wie beispielsweise die schon genannte „Gründungsurkunde des Reichsinstitutes“ bis auf den heutigen Tag fehlen und in ihnen vor allem durch Schichtl der Standpunkt der Fachgruppe Puppenspiel in der Reichstheaterkammer dokumentiert ist.

Von den anderen beteiligten Gesprächspartnern wie Otto Schmidt und Siegfried Raeck sind derartige Aufzeichnungen, wie wir sie von Schichtl haben nicht mehr

⁷⁸³ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 73-83.

existent. Aller Wahrscheinlichkeit gingen sie im Krieg verloren oder wurden am Ende des Dritten Reiches vernichtet.

In den Handakten Xaver Schichtls trat das Reichsinstitut für Puppenspiel vor seiner Gründung erstmals erstmal in einer handschriftlichen Aktennotiz von vierzehn maschineschriebenen Seiten auf, datiert mit dem Datum des 19. Oktobers des Jahres 1937. An dieser ersten Besprechung und letztlich Abstimmung über die Informationen das Institut betreffend nahmen vier Herren teil, die auch weiterhin mit der Angelegenheit befasst werden sollten: Siegfried Raeck von der Reichsjugendführung, Kulturamt; offensichtlich der Initiator des Reichsinstitutes, Gottfried Anacker von der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, Abteilung Volkstum/Brauchtum, ebenso Xaver Schichtl, Fachgruppenleiter im Ambulanten Gewerbe und der Reichstheaterkammer und Betreuer der Fachgruppe Puppenspiel und letztlich zugleich Gastgeber.

Die Aufzeichnungen Schichtls zeigen, worum es in dieser Besprechung ging und wie es letztlich zum oben genannten Reichsinstitut unter den Vorzeichen kam und wie die nach Ansicht der einzelnen Teilnehmer die Hauptaufgabe des Puppenspiels generell und die Aufgabe des Reichsinstitutes im speziellen sahen und auch die wirtschaftliche Absicherung des Institutes organisieren wollten.

Dem erhaltenen Aktenmaterial dieser ersten Zusammenkunft folgend wollte Siegfried Raeck das „Reichsinstitut“ in erster Linie als eine Einrichtung der Hitler Jugend sehen, welches sich aus deren Kulturarbeit heraus entwickeln müsste und sich vorrangig auf die Kulturarbeit in den ländlichen Regionen spezialisierten sollte⁷⁸⁴ und als kulturell-erzieherisches Mittel gegen die Landflucht eingesetzt werden sollte.

Es (Anm.: Das Reichsinstitut) ziele vorrangig auf die Kulturarbeit in den Dörfern des flachen Landes und kämpfe damit entscheidend gegen die Landflucht. XS (Anm.: Xaver Schichtl) fordert dagegen das altersgemäße Spiel, um alle Altersklassen in Kindheit und Jugend betreuen zu können. Für ihn wird schwerpunktmäßig die Erziehung zum Theater geleistet.⁷⁸⁵

Mit dieser Forderung versuchte Schichtl letztlich auch teilweise seine Ideen rund um

⁷⁸⁴ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 74.

⁷⁸⁵ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 74.

die von ihm angedachte Standesordnung und (pädagogische) Überprüfung zumindest im neu zu errichtenden Institut verwirklicht zu können. Für ihn sollte letztlich im „Reichsinstitut für Puppenspiel“ auch Erziehung zum Theater gewährleistet werden. Seine Ansicht, als auch die Vorstellungen Raecks sollten schließlich ansatzweise im Reichsinstitut verwirklicht werden, wenngleich es noch die wirtschaftlichen Fragen zu klären galt. Aus den Akten Schichtls:

Raeck gibt die Kapitalerfordernis für seine Pläne mit 140 000 RM an; er habe von mehreren Stellen Zusicherungen und werde in wenigen Wochen in Berlin das RI gründen (Anm.: Tatsächlich wurde die Stiftungsurkunde im April/Mai 1939 in Stuttgart ausgefertigt).

Die Stadt Stuttgart stelle das Gelände mit einigen dort befindlichen Gebäuden zur Verfügung. Erforderlich seien aber Neubauten für Werkstätten und Arbeitsräume, Schulungsräume einen größeren Saal mit zwei Bühnen. Weiterhin fehle ein Unterkunftsgebäude mit den Einrichtungen für 36 Lehrgangsteilnehmer. Alle Vorbereitungen seien getroffen. Erforderlich sei ein Schreiben der RThK (Anm.: Reichstheaterkammer) an die Stadt Stuttgart in dieser Angelegenheit. Assessor Riepenhausen verspricht die Erfüllung dieser Forderung.

Raeck führt weiter aus: Um die wirtschaftlichen Grundlagen des Betriebes zu sichern, sei die Gründung eines Trägervereins erforderlich. Die Rechtsfragen seien zwischen der RThK und der HJ zu klären.⁷⁸⁶

Dieser Trägerverein mit der Aufgabe der Finanzierung des Institutes wäre auch nötig gewesen, da zwar die Theaterabteilung des Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda den generellen - von der Organisation „Kraft durch Freude“ und den weiteren Mitarbeitern an der Arbeitsgruppe zur Schaffung des Institutes – erstellten Plan zustimmte und sowohl in der Zusammenarbeit bei der Schulung von Berufs- und Laienspielern, der Herausgabe einer Puppenspiel-Fachzeitschrift und - nach dem Scheitern der Standesordnung - der Einführung und Durchführungen von Prüfungen wohlgesinnt war, hingegen aber Zusagen finanzieller Art nicht machen konnte, da hierfür keine Haushaltsmittel zur Verfügung stehen würden und die Sparte Puppenspiel von sich aus viel zu geringe Einnahmemöglichkeiten zur Abdeckung der Kosten hätte. Die finanzielle Unterstützungsfrage wurde deshalb von den Verantwortlichen der Theaterabteilung an die vorgesetzten Dienststellen des Ministeriums weitergeleitet.

⁷⁸⁶ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 78.

Beim ersten Treffen wurden letztlich, neben den grundsätzlichen Rahmenbestimmungen und den ersten finanziellen Überlegungen - bzw. der Prüfung der finanziellen Zuschüsse durch das Ministerium - zwischen den oben angeführten Herren auch die genauen Aufgaben des Reichsinstitutes skizziert. Kipsch fasste diese in seinen Nachforschungen wie folgt zusammen. Bemerkenswert hierbei scheint aber, dass Schichtl doch einige seiner Forderungen, welche er – wie zuvor zitiert – in seiner Standesordnung gesehen haben wollte, einbringen konnte. Als Ziele des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ wurden schließlich formuliert.

Als Aufgaben des RI seien zu sehen:

1.) Die Überprüfung aller Berufspuppenspieler, ggf. um zweimonatige Schulung, auch weltanschaulich und theoretisch, um vorhandene Mängel abzustellen. Bei diesen anspruchsvollen Weiterbildungsveranstaltungen würden Theaterfachleute aller Gebiete mitwirken. Es würden auch alle Technischen Möglichkeiten zur Verfügung stehen, etwa die Herstellung eigener Schalplatten

Für Neuinszenierungen im RI stünden Werkstätten zur Verfügung und die Probe-räume für drei Bühnen gleichzeitig. Das RI selbst werde über drei vollständige Lehrbühnen verfügen. Die Marionettenbühne werde Siegel betreuen, die Handpuppenbühne Raeck, Breuer und Schurock. Auf den Institutsbühnen, die allen Möglichkeiten haben würden, könnten vorbildliche Musterinszenierungen erstellt werden.

Ins Auge zu fassen sei die Möglichkeit, geeignete Berufsbühnen vertraglich an die NSG „Kraft durch Freude“ zu binden. Sie bekämen von dort die Einsatzorganisation und eine feste Besoldung. Bei den Veranstaltungen dieser Bühnengruppe denkt man an Pflichtbesuche für die HJ und BdM und an Schulaufführungen während der Unterrichtszeit. Mit dieser Regelung sieht man auch Vorteile für freitätige Puppenspieler, die also nicht von KdF betreut werden. Die fest verpflichteten Bühnen sollen jährlich erneut überprüft werden; die Mittel dafür sollte der Trägerverein aufbringen.

2.) Als zweites sei die Förderung und Weiterbildung der Laienspieler vorgesehen, die auf den Heimatabenden der verschiedenen Verbände, Dorfgemeinschafts-abenden und ähnlichen gemeinschaftsbildenden Veranstaltungen eingesetzt werden sollen. In jedem Falle soll dabei eine „Überwucherung“ (...) des Berufsspielertums vermieden werden. – Besonderes Augenmerk soll auf die Beschaffung von guten Spieltexen gelegt werden. Darüber hinaus soll der Pflichtbezug eines Schulungsblattes vorgeschrieben werden.⁷⁸⁷

In einer weiteren Sitzung am 25. Februar 1938 wurden schließlich Änderungen zum

⁷⁸⁷ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 78.

ersten Entwurf besprochen, sowie weiter offene Fragen geklärt. Neben Xaver Schicht und einem gewissen Buchholz, der den Angaben Schichtls zur Folge hautamtlicher Mitarbeiter des „Ambulanten Gewerbe, Schausteller“ war, war noch Siegfried Raeck, zu dieser Zeit schon Bannführer beim Kulturamt der Reichsjugendführung und zuletzt noch Obergebietsführer Cerf, Vertreter des Kulturamtes der Reichsjugendführung und der somit ranghöchste Anwesende an diesem Treffen anwesend. Was bei diesem Treffen genau besprochen wurde kann heute nicht mehr verifiziert werden. Dennoch lässt die für die Öffentlichkeit gedachte Zusammenfassung der Zielsetzungen des Reichsinstitutes im Heft „Das Deutsche Puppenspiel“ erkennen welche Änderungen vorgenommen wurden, die bei jenem Treffen besprochen worden sein dürften.

Die Zielsetzungen des Institutes wurden in eben jener Publikation vorgestellt und wurden in den Gesamtkontext der allgemeinen Aufgaben des Puppenspiels und in dessen Geschichte gestellt, wobei auf die durch die Schaffung eines „neuen Puppenspielerstandes“ Qualitätssteigerung des Figurespiels hingewiesen wurde um denselben einen festen Platz in der „Deutsche Kulturlandschaft“ zu sichern. Im „Puppenspiel“ war zur Zielsetzung des Institutes somit unter der Überschrift „Die Aufgaben des Reichsinstitutes für Puppenspiel“ zu lesen:

Vertieft man sich in den Werdegang der führenden deutschen Puppenspieler, dann stößt man auf die Tatsache, daß diese Berufspuppenspieler fast alle aus verschiedenen Berufen kommen, nur nicht aus einem Berufsstand der Puppenspieler. Der größte Teil der Puppenspieler, die noch aus alten Puppenspielerfamilien stammen, ist entweder dem Jahrmarktpuppenspiel seiner Väter treu geblieben, oder hat, soweit er in vergangenen Jahrzehnten in Saalveranstaltungen seine Existenz fand, den Anschluß an die künstlerische Entwicklung des Puppenspiels verloren. Die Männer hingegen, die wir heute zu den besten Puppenspielern zählen, kommen vom Schauspiel, vom Kunstgewerbe, von der Bildhauerei, vom Schrifttum, schließlich vom Laienspiel her.

Das, was von diesen Puppenspielern in ihren Bühnen an künstlerischen Werten geschaffen worden ist, haben sie aus eigener Kraft aufgebaut.

Sie konnten dabei kaum an wirtschaftliche Vorbilder anknüpfen. Sie sind auch nicht in eine Schule gegangen, um das Puppenspiel zu erlernen, so wie man irgend einen andern Beruf erlernt. Auf die Dauer ist dies ein unhaltbarer Zustand. Wir können es nicht dem Zufall überlassen, ob sich aus allen mögliche Berufen immer wieder einmal Menschen finden, die in sich die Begabung und Berufung fühlen, ihr Leben ganz dem Puppenspiel zu widmen. Wenn wir um die Aufgaben des Puppenspiels im kulturellen und politischen Leben unseres Volks wissen, dann haben wir dafür zu sorgen, daß auch die Kräfte fort und fort da sind, um diese Aufgaben zu erfüllen.

Ebensowenig können wir es dem Zufall überlassen, ob die Puppenspieler aus

Neigung nun auch die rechten Formen für ihre Spielgestaltung und den rechten Inhalt ihrer Stücke finden. Vielmehr müssen wir ihnen dabei helfen. Es ist ja schlechterdings nicht zu verlangen, daß jeder Puppenspieler mit der schauspielerischen Begabung auch die des Bildhauers zur Formung der Puppenköpfe, die des Malers zur Schaffung der Bühnenbilder, die des Dichters zum Schreiben der Texte, die des Technikers zum Aufbau einer vollendeten Bühne in sich vereint.⁷⁸⁸

In weiterer Folge kommt der Autor des Textes, nach einer kurzen Gründungsgeschichte des Institutes und der grundlegenden Aussage über die Wichtigkeit der breit gefächerten und durchwegs ideologisch geleiteten Ausbildung auf die konkrete Funktion des Institutes und dessen konkreten Aufgaben zu sprechen:

Dreifach sind die Aufgaben dieses Institutes:

Es ist zuerst ein Lehrinstitut für das Puppenspiel. Hier werden die Berufspuppenspieler in allen künstlerischen Fragen beraten und gefördert. Hier sollen Nachwuchsspieler regelrecht für den Beruf des Puppenspielers ausgebildet werden. Hier werden auch Laienpuppenspieler in Lehrgängen Anregung und Anleitung zum Puppenspiel finden.

Es dient weiter der Schaffung geeigneten Spielgutes im weitesten Sinne des Wortes. Das Institut wird sich ebenso mit dem technisch vollendeten Bau von Puppenspielbühnen, wie der Gestaltung des Bühnenbildes, ebenso mit der Schaffung von Puppen, wie mit der Erarbeitung neuer Stücke beschäftigen.

Schließlich wird es sich der wissenschaftlichen Bearbeitung aller Fragen des Puppenspiels widmen.⁷⁸⁹

Soweit die Zielsetzungen des Institutes, wie sie zu einem späteren Zeitpunkt publiziert wurden. Bis es aber soweit war, galt es die restlichen Fragen zu lösen und die Positionen abzuklären, wobei vor allem Raek immer mehr tonangebend wurde, was seine Position mit sich gebracht haben durfte.

Nach Kipsch dürfte Raek zu dieser Zeit zusätzlich mit der Aufgabe des Referenten für das Puppenspiel im Kulturstamt der Reichsjugendführung gewesen sein. Große Änderungen wurden bei diesem Treffen aber nicht mehr gemacht, wie in der zuvor zitierten Publikation im Heft „Das Puppenspiel“ deutlich wurde, wohl wurden aber erfolgte Zusagen finanzieller Art besprochen, bzw. Termine einzelner Verwirklichungsperioden des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ fixiert.

⁷⁸⁸ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 57-58.

⁷⁸⁹ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 58.

Das ausführliche und viele Teilbereiche des Institutes behandelnde Protokoll im Wortlaut Xaver Schichtls vom 25. Februar 1938:

Das RI wird wahrscheinlich im Frühjahr 1939 mit seinen Arbeiten beginnen können. Der Platz zum Bau, die Zeichnungen, das Geld und die wichtigsten Genehmigungen sind vorhanden. Schwierigkeiten macht nur noch die Beschaffung der Baustoffe wegen des inzwischen erlassenen Vierjahresplanes. Die erfolgreiche Überwindung der Engpässe werde gelingen.⁷⁹⁰

Es hatten bereits Bühnenüberprüfungen durch die Herren Raeck, Anacker u.a. stattgefunden mit dem Ziel, einen vorläufigen Überblick über die vorhandenen Puppenspieler zu gewinnen.

Die Puppenspieler, die den Anforderungen der HJ genügten, könnten sofort auf planmäßigen Einsatz rechnen. Das wären allerdings nur sehr wenige Bühnen. Ein großer Prozentsatz würde für die kommenden Schulungslehrgänge des RI vorgemerkt.

Es gäbe aber auch eine Anzahl von Spielern, bei denen jegliche Voraussetzung für gehobene Leistungen fehle.

Der Lehrkörper des RI werde mit ausgezeichneten Fachleuten besetzt, die über jahrelange Erfahrung im praktischen Puppenspiel verfügten. Für die Schulungslehrgänge sei (nunmehr) ein Monat vorgesehen. Bei diesen Lehrgängen biete das RI die Möglichkeit, den gesamten Apparat der Spieler den Anforderungen anzupassen.

Weiter sei das RI gewillt, gute Spielstück, Texte, bereitzustellen. In der Regel finde eine Abschlussprüfung bei Lehrgangsende statt, doch sei auch ein späterer Prüftermin möglich. In den zu erteilenden Prüfbefunden würden die besonderen Stärken und die Einsatzmöglichkeiten genau angegeben, z.B. für Schule, Jungvolk, HJ, BdM., KdF, politische Puppenspiele usw.

Die Einigung für die einzelnen Altersstufen für Stadt- und Dorfjugend werden weiterhin festgelegt. Die Einsatzplanung werde voraussichtlich durch KdF erfolgen. Geplant sind 180 Spieltage mit je zwei Aufführungen täglich. Geplant sei eine feste Besoldung, die in etwa der bei den Schauspielern und Theaterleitern von Wanderbühnen entspräche. Den Bühnen würden Spielgebiete zugeteilt, in denen es um die Erfassung aller Kinder gehe.

Das Ziel sei, jedem Kinde im Jahr ein gutes Puppenspiel zu bieten. Die Beschränkungen der Kulturministerien für den Zugang in die Schulen würden auf diese Bühnen nicht angewendet.

Die Organisation werde auch freie Räume und Spielgelegenheiten einerseits für die bei KdF unter Vertag stehenden Bühnen zu Gastspielen in eigener Initiative erlassen, andererseits das Betätigungsfeld für die nur frei spielenden Bühnen er-

⁷⁹⁰ Anm.: Der oben genannte „Vierjahresplan“ des Dritten Reiches bedeutete den Übergang zur Planwirtschaft und letztlich auch zur Kriegswirtschaft, welche große Finanzmittel forderte. Die Befestigungsanlagen an der deutschen Westgrenze, der so genannte „Westwall“ belastet zudem die gesamte Bauwirtschaft des Dritten Reichs. Roh- und Baustoffe wurden an die Baustellen nach Priorität vergeben. Das Reichsinstitut für Puppenspiel konnte verständlicher Weise nicht in die Prioritätsstufe eins eingestuft werden.

halten. Die guten frei spielenden Bühnen sollten auch durch den Einsatz bei Veranstaltungen von KdF unterstützt werden. Es sei an Eintrittspreise von 15 bis 35 Rpf. gedacht.

Genauere Regelungen würden noch herausgegeben. Es solle bei den Kultusministerien der Versuch unternommen werden, einen Teil der von allen Schülern zu erbringenden Lehrmittelbeiträge (monatlich einen Groschen) für den Einsatz dieser Puppenspieler freizubekommen. Die Einsatzmöglichkeiten würden auf 60 bis 80 Puppenbühnen geschätzt.

Das RI erhält die Unterstützung der zuständigen Ministerien, der RThK, der Arbeitsfront und der HJ; deshalb kann es auch für alle diese Dienststellen die Prüfungshoheit an sich ziehen. Aus Gründen der Vereinfachung wird vorgeschlagen, von allen Verbänden die Prüfungsmitglieder nur aus dem Kreis der Lehrkörpermitglieder des Instituts oder von in Stuttgart ansässigen Personen zu bestellen.

Ein Buch von Siegfried Raeck über alle diese Fragen ist soeben im Verlag von Arwed Strauch, Leipzig erschienen und klärt genauestens über alle Fragen auf.⁷⁹¹ Insgesamt wird angestrebt, alle Gebiete der Puppenspielerei abzudecken und überall nur einwandfreie Darbietungen zuzulassen.

Zur Figur des Kasper: Er solle volksnah bleiben, dabei dem „heutigen Volksempfinden“ angepasst sein. Gleichzeitig müsse er dem jeweiligen Aufnahmevermögen der Kinder (Alter, Reifegrad) angemessen sein.

Der Kasper darf kein Trunkenbold oder Rohling mehr sein, sondern soll mehr heldischen Charakter besitzen. Für Marionettenaufführungen ist Kasper auch in der Rolle des Dieners denkbar, sofern eine andere Figur das Heldische im Spiel vertritt.⁷⁹²

Obwohl Schichtl bei dieser Sitzung nicht nur anwesend, sondern auch stimmberechtigt war, konnte es sich mit seiner Meinung gegenüber den anderen Teilnehmern, aller Wahrscheinlichkeit aber vor allem gegen jene Raecks nicht durchsetzen, sah er doch die Funktion und Aufgabe des Institutes mit offenbar anderen Schwerpunkten. Nur einige Tage später, am 6. März 1938 gab Xaver Schichtl in einem Schreiben an seinen Mitstreiter und Leiter der „Schausteller im Ambulanten Gewerbes“ dem zuvor zitierten Berliner Paul Damm seine eigene – zwiespältige - Stellungnahme zu den Verhandlungen über die Gründung des Reichsinstitutes:

(...) zuerst habe ich zu der ganzen Frage des Reichsinstitutes künstlerische Bedenken. Ein solches Institut birgt die Gefahr in sich, einer – wenn auch wertvollen – Gleichmäßigkeit der aus ihrem Geiste gehobenen Darstellungen – man sagt ja Schablone dazu.

⁷⁹¹ Anm.: Kipsch bezweifelt diese Notiz Schichtels, da ein zweites Buch von Raeck nicht bekannt ist. Ob es im Manuskriptstadium blieb, oder nur geplant war ist allerdings nicht mehr feststellbar.

⁷⁹² Schichtl, Xaver; Protokoll vom 25.2.1938; zit. nach: Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 76-77.

Diese Gefahr im künstlerischen und volkstümlichen Sinne kann und darf uns natürlich nicht abhalten, die wirklich großen Voreile für den Puppenspielerstand – besonders in dieser furchtbaren Notzeit für uns – einzusehen. Und darum müssen wir alle die in unserem Bereich möglichen Mittel voll einsetzen, um dieses Reichsinstitut so bald als nur irgend mögliche Wirklichkeit werden zu lassen. Einwirken müssen wir bei Intendant Scherler, dass bei den Prüfungen Vertreter der Reichstheaterkammer hinreichend berücksichtigt werden, und die Fachschaft selbst bei der Auswahl dieser Beauftragten gehört wird. Lebenswichtig ist die Wahrnehmung der Interessen der freien Puppenspieler gegen den Planeinsatz der anderen. Der Einsatz der Planmäßigen muß zeitlich konzentriert werden (...)⁷⁹³

Kirpsch stellt in seinen Überlegungen zur Schaffung des Institutes fest, dass es durchwegs bemerkenswert war, in welchem Maße sich Schichtl für die Gesamtheit aller Puppenspieler einsetzte und sogar Begünstigungen für „Kraft durch Freude-Planspieler“ forderte, obwohl er sich selbst nicht zu ihnen zählte. Letztlich ging es Schichtl aber um die Qualität des gesamten Puppenspiels - also auch der Spieler welche nach den Vorstellungen des Institutes durch „Kraft durch Freude“ vermittelt hätten werden sollen - was aber durch den angedachten Spielplan, verstreut über das gesamte Reich, nicht erfüllbar gewesen wäre.

So versuchte er neben den „offiziellen“ vorbereitenden Arbeiten und Gesprächen zur Gründung des Reichsinstitutes, auch Fortbildungen auf eigen Faust zu organisieren, da er den Vorteil systematischer Schulungen der „künstlerischen Bühne“, erkannte.

Fast ohne finanzielle Mittel und Unterstützung versucht er mit viel Einsatzwillen, im Zentrum der sächsischen volkstümlichen Puppenspieler, in Dresden, kurzzeitige Schulungen an 10 Montagen zu etablieren. Am 23.11.1938 wendet er sich deshalb an den Hofrat Seyfferth, einem anerkannten Volkskundler alten Stils, mit dem er – genau wie mit Prof. Kollmann, dem anderen Liebhaber volkstümlichen Spiels in Leipzig – intensive Kontakte seit vielen Jahren unterhält.⁷⁹⁴

Von jenen Bühnen – die „künstlerischen Puppentheater“ -, an welche Xaver Schichtl dachte, nahmen das Angebot der Fortbildung aber letztlich nicht oder kaum an, so dass Schichtl schließlich seine Pläne auf diese Weise nicht umsetzen konnte und

⁷⁹³ Schichtl, Xaver; Brief an Paul Damm, 6.4.1938; zit. nach: Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 77.

⁷⁹⁴ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 77-78.

schließlich einstellte. So wurden letztlich auch die Fortbildungen in späterer Zeit vom Reichsinstitut übernommen.

Parallel hierzu waren die Verhandlungen zwischen den Verantwortlichen und Beauftragten der Reichsjugendführung, der NS-Organisation „Kraft durch Freude“ und dem Gemeindetag weitergegangen und hatten letztlich zu einem positiven Abschluss geführt, welchen der Deutsche Gemeindetag in einer zweiseitigen Empfehlung an seine Provinz-Untergliederung weiterleitete.

21.11.1938

Abschrift

*Berlin NW 40, den 23. Mai 1938
Nr. V 1149/38*

Alserstrasse 7.

*An
Die Herren Oberpräsidenten
(Verwaltungen der Provinzial und Bezirksverbände)*

Betr.: Förderung des Puppenspiels

*Auf mein Schreiben vom 30.12.1937
-7 2421/37-*

Die Förderung des Puppenspiels, insbesondere die Bildung der Landesausschüsse für Puppenspiel in den preußischen Provinzen, ist im Kulturausschuss der Provinzen m 6. Mai in Berlin und im Anschluss daran mit der Amtsleitung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und mit der Reichsjugendführung nochmals eingehend besprochen worden. Die Gründung des Reichsinstitutes für Puppenspiel in Stuttgart wird in wenigen Tagen erfolgreich sein. Es ist notwendig dass nunmehr die vorgesehenen Landesausschüsse für Puppenspiel in den nächsten Monaten, wenn irgend möglich vor dem 1. September 1938, gebildet werden. Die Bildung der Landesausschüsse in den ausserpreussischen Ländern wird von der Amtsleitung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und der Reichsjugendführung verfolgt werden, die Führung der Landesausschüsse in den ausserpreussischen Ländern werden voraussichtlich die zuständigen Landesregierungen übernehmen.

Da der Kulturausschuss der Provinz für Preußen die Förderung der Puppenbühnen als eine wichtige Aufgabe der landschaftlichen Kulturpflege erklärt hat, bitte ich die Provinzverbände, die Führung der Länderausschüsse zu übernehmen. Aus der beiliegenden Übersicht über die Landesausschüsse geht hervor, dass in Preußen neun Landesausschüsse gebildet werden sollen, welche auch die norddeutschen Länder außer Sachsen und Thüringen umfassen sollen. Diesen Lan-

desausschüssen wird empfohlen, die in der Aufstellung bezeichneten Puppenspiele in ihre Förderung zu übernehmen. Die angegebenen Zahlen setzen die Puppenbühnen in Stand, ihre kulturell wichtige Arbeit zu führen, nachdem die Amtsleitung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ sich bereit erklärt hat, die Vorstellung abzunehmen.

Die Richtsätze für die Förderung des Puppenspiels, die gleichfalls in der Anlage beigefügt sind, werden in der beiliegenden Form Arbeitsgrundlage für die Landesausschüsse sein. Es wird nochmals darauf hingewiesen, dass es für die Förderung des Puppenspiels ausserordentlich wichtig ist, dass sich die Förderkreise bald bilden ohne Rücksicht darauf, ob es schon im ersten Jahr ihre Tätigkeit möglich ist, die von den Puppenspielbühnen und der Reichsjugendführung erbetenen Zuschüsse in voller Höhe zur Verfügung zu stellen.

Als Mitglieder der Landesausschüsse kommen ausser den bespielten gemeinden in erster Linie die Landkreise in Betracht, da die Puppenbühnen den Wunsch haben, auch in kleinere gemeinden zu gehen.

Die Amtsleitung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ steht auf Anfragen den Landesausschüssen für Puppenspiel zur Verfügung und wird ihrerseits die Verbindung mit den Landesausschüssen aufnehmen.

*Der Geschäftsführende Präsident
gez. Dr. Jeserich.⁷⁹⁵*

Angeschlossen an dieses Schreiben waren – in neun Punkten zusammengefasst - die „Richtlinien für die Förderung des Puppenspiels“, bzw. Richtlinien für die Installation der „Förderkreise des Puppenspiels“ welche zumindest in den ehemals preussischen Provinzen verwirklicht werden sollten, bzw. wofür es letztlich auch in deren Ländern und den nachgeordneten Gebietskörperschaften und kommunalen Verbänden das hierfür nötige Etat gab. Walter Kipsch fasste diese neunpunktige Forderung wie folgt zusammen:

Die Richtlinien enthalten in ihren 9 Punkten ganz klare eindeutige Aussagen. „In allen Ländern und Provinzen sollen hochwertige Puppenspiele von Förderkreisen ideell und finanziell unterstützt werden“.

- 1.) *Diese Förderkreise tragen den Namen „Landesausschüsse für Puppenspiel“, denen die Städte und Gemeinden als zahlende Mitglieder angehören. Sie stehen unter der Leitung einer geeigneten Persönlichkeit (KdF, HJ, und weitere Mitglieder).*

⁷⁹⁵ Jeserich; Schreiben bezüglich „Förderung des Puppenspiels“; 23. 5. 1938, zit. nach.: Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 76.

- 2.) Die geförderten, qualifizierten Bühnen (40?) werden den Landesausschüssen fest zugeordnet; Austausch und Wechsel sind möglich.
- 3.) Die Landesausschüsse haben die Aufgaben: 1. Ideelle Förderung, 2. finanzielle Förderung der zugeteilten Puppenbühnen, erforderlich, um das künstlerische Puppenspiel allen Volksgenossen zugänglich zu machen, ohne Rücksicht auf Wohndichte und wirtschaftliche Lage.
- 4.) Zur Sicherung der wirtschaftlichen Lage und der künstlerischen Leistung wird ein Etat aufgestellt, in der Regel für 180 Spieltage – weiterer Einsatz durch Verpflichtung bei KdF für die Organisationen. Durchschnittlich wird die Bühne 1/3 bis 2/3 des Etats einspielen. Die verbleibenden 1/3 bis 2/3 werden als Zuschuß zum Etat gewährt. Höhe des Etats nach Bühne und Spielerzahl variabel. Die örtlichen Unkosten der Aufführungen (Saal, Werbung, Organisation) trägt zusätzlich die Veranstaltungsorganisation KdF.
- 5.) Die Zuschüsse werden genau nachgewiesen und berechnet – einwandfreies und detailliertes Verwaltungsverfahren.
- 6.) Die Bühnen bleiben selbständige Wirtschaftsunternehmen.
- 7.) Den Austausch der Bühnen vermittelt die NSG „KdF“, Amt Feierabend.
- 8.) Das RI betreut diese Bühnen in der Regel jährlich einen Monat, um die künstlerische Leistung sicher zu helfen. „Es wird gute Puppenspieltexte entwickeln und einwandfreie Programme zur Verfügung stellen.“ Für diese Betreuung wird im Haushalt jeder Bühne ein Betrag von 10% des Zuschusses eingesetzt, insgesamt als 4% der gesamten Zuschüsse (allein gesehen für den Haushalt des RI nicht ausreichend).
- 9.) Im Etat der Landesausschüsse nicht verbrauchte Mittel werden einem Puppenspielfonds zur weiteren Förderung zugeführt.⁷⁹⁶

Am 26. August 1938 wandte sich Schichtl abermals an die höchstmögliche Stelle für die Errichtung des „Reichsinstitutes“, an die Theaterabteilung von Goebbels Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda um die bevorstehende Gründung des Institutes – von welcher die Fachwelt schon über die unterschiedlichsten Fachzeitschriften Kenntnis bekommen hatte - medial aufarbeiten zu lassen, was letztlich auch durch einige Zeitungsartikel in weiterer Folge – bis hin zum vom Amt Feierabend aufgelegten und schon zitierten Sonderhefte „Das deutsche Puppenspiel“ geschah. Dennoch war die Berichterstattung nicht so ausführlich, wie es sich Schichtl und die anderen Beteiligten gewünscht hatten.

⁷⁹⁶ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 76.

Im August desselben Jahres fanden sich die Leiter und Vertreter der „künstlerischen Puppenbühnen“ gleichsam als vorbereitendes Treffen vor der Gründung des Institutes zur so genannten „Hohnsteiner Tagung“ zusammen. Bleibendes Produkt dieses Treffens war das schon genannte Heft „Das deutsche Puppenspiel“:

*(...) im Frühjahr 1939 von KdF hinausgeschleudert, eine einmalige Werbeaktion für das deutsche Puppenspiel!*⁷⁹⁷

Oben genannte Tagung und Heft sollten das einzige, vor allem Nachhaltigste sein, was vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, da vom allem beispielsweise produzierte Puppenköpfe und Texte, auf welche an späterer Stelle noch eingegangen werden wird - lediglich einen kleinen Kreis Interessierter und Puppenspielbegeisterter erreichte, ebenso wie Herman Schulzes – in der „Spielschar“ abgedruckten „Dramaturgischen Briefe“ welche als praxisbezogene Hilfestellungen für Laienpuppenspieler und Spielerinnen aus der HJ und dem BDM konzipiert waren.⁷⁹⁸

Wenngleich also das „Reichsinstitut für Puppenspiel“ ebenso mit Startschwierigkeiten zu kämpfen hatte wie die von Schichtl geplante Standesordnung, so wurde rund um die offizielle Gründung des Reichsinstitutes - nach der zuvor Zitierten ersten Puppenspielertagung auf der (Jugend-)Burg Hohnstein im August 1938 – das in großer Auflage hergestellte und großzügig verteilte - allerdings nie über den Buchhandel erhältlich gewesen - Heft „Das deutsche Puppenspiel“ publiziert, welches als eine der wenigen schriftlichen Dokumente über das „Reichsinstitut“ erhalten blieb – während beispielsweise die Stiftungsurkunde des Reichsinstitutes bis zum heutigen Tag nicht auffindbar blieb und auch nicht publiziert wurde.

Dies verwundert umso mehr, da gerade die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ versuchte durch ihre schriftlichen Kommunikationsmittel versuchte alle Errungenschaften im Sinne des „nationalsozialistischen Allgemeinheit und Wohlfahrt“ publik zu machen.

⁷⁹⁷ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 79.

⁷⁹⁸ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 62.

3.3.3. Nach der Gründung: Das Reichsinstitut für Puppenspiel und sein Ertrag

Wenngleich das Reichsinstitut schon bei seiner Gründung einer Totgeburt gleichkam, so begannen die Verantwortlichen der unterschiedlichsten Organisationen mit dem schleppenden Aufbau des Institutes. So wurde schließlich die erste – schon mehrmals zitierte – Schulungswoche für Puppenspiel vom 14.-21. August 1938 in Zusammenarbeit mit dem Kulturrat⁷⁹⁹ auf der Jugendburg Hohnstein organisiert.

Die Arbeitswoche soll den Puppenspielern zum Bewusstsein bringen, daß sie mit ihrer Arbeit nicht irgendwo zusammenhanglos auf einsamen Posten stehen, sondern daß vielmehr das Puppenspiel in den großen Zusammenhang der Volkstumsarbeit der NSG „Kraft durch Freude“ in der Deutschen Arbeitsfront und der Arbeit der HJ hineingehört.

Von da aus werden die Anforderungen klar werden, die an die Puppenbühnen gestellt werden müssen, wenn sie von der NSG „Kraft durch Freude“ und der Reichsjugendführung in Betriebsveranstaltungen, Veranstaltungsringen, Dorfgemeinschaftsarbeiten, in der Grenzlandarbeit usw. eingesetzt werden sollen. Deshalb wird die Woche auch praktische Anregungen zur Spielgestaltung vermitteln.⁸⁰⁰

Mit der Organisation der Schulungswoche folgte man letztlich der Vorstellung durch Kurse und darauf folgende Publikationen die ideologischen Inhalte zu vermitteln zu können. Hierbei folgte man mit unter den Richtlinien der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, welche hier immer mehr herangezogen wurden. So schrieb schon Hübbert in seiner theoretischen Darlegung über die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“:

In planmäßiger Schulungsarbeit mit Arbeitswochen für alle einzelnen Teilgebiete der Volkstumpfleger und für die einzelnen Gaue wird ein immer größerer Kreis von berufenen und fachlich vorbereiteten Mitarbeitern für die Kulturarbeit in Volkstum und Brauchtum herangezogen. Eine Reihe von praktischen Arbeitsheften, die in hohen Auflagen allen für die Fest- und Feierygestaltung verantwortlichen Dienststellen und Persönlichkeiten zugänglich gemacht werden, gibt die weltanschauliche Grundlage und praktische Anweisungen für die Gestaltung der großen völkischen Feste des Jahreslaufes.⁸⁰¹

⁷⁹⁹ Vgl. dazu: Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 56.

⁸⁰⁰ Bohlmeier, Gerd; „Der Kaper ist kein Clown“ – Zur Organisation eines Unterhaltungsmediums im Nationalsozialismus; in: Wegner, Manfred (Hrsg.); Die Spiele der Puppe - Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert; Prometh, Köln, 1989, S. 181-182.

⁸⁰¹ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/ 28, Junker und Dün-

Diese erste (und letztlich größte) Schulung war eine Folge dieser Forderung, ebenso wie das gleichsam verlangte Nachschlagwerk. In selbigen war später – mit dem ständigen und auch bei diesem Thema unüberhörbaren Verweis auf die „Volkstumsarbeit“ - über diese Woche zu lesen:

Im August 1938 führte die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ gemeinsam mit dem Kulturamt der Reichsjugendführung eine Reicharbeitswoche für Puppenspiel auf der Jugendburg Hohnstein durch. Hier wurden zum erstenmal etwa achtzig Puppenspieler von rund vierzig Puppenspielbühnen in einem Kameradschaftslager zusammengefasst.

Es war die Aufgabe dieser Woche, den Puppenspielern, die im Rahmen der nationalsozialistischen Bewegung ihrer Aufgaben erfüllen sollen, den großen Zusammenhang der Volkstumsarbeit aufzuzeigen, in den sie mit ihrem Spiel hineingestellt sind. Es ging dabei in erster Linie um die grundsätzliche Ausrichtung des Puppenspiels, die natürlich auch die künstlerisch fachliche Gestaltung der Spiele bis in Letzte beeinflusst.⁸⁰²

Die Reaktionen auf die erste Schulungswoche waren durchwegs als positiv zu beurteilen, bot man doch eine für Laienspieler einmalige Gelegenheit mit Berufsspielern zu arbeiten und mit/von ihnen zu lernen. Im Heft „Puppenspiel“ kommen einige der Teilnehmer zu Wort:

Einer schreibt:

„Noch immer klingt in uns das Erlebnis von Hohnstein nach.“ ... „Es soll uns vor allem Verpflichtung sein, unsere Kunst zu einem wichtigen Instrument der Volkstumsarbeit zu machen.“

Ein Zweiter:

„Die Woche gab mir unendlich viel mehr an seelischem Auftrieb und auch fachlicher Anregung als ich je zu hoffen gewagt hatte. Für mich war das Beglückendste die Erkenntnis, daß ich mit meiner bisherigen Arbeit einmünden kann in einen großen Strom gestaltender Kräfte.“

Ein Dritter:

„Wir Puppenspieler waren doch alle mehr oder weniger verkauzte Einsiedler, nicht im üblen, aber doch in dem abträglichen Sinne, daß wir alle an derselben wunderbaren Idee mit fantastischem Einsatz arbeiten, ohne doch gegenseitig beieinander Fühlung und Freundschaft, Ausrichtung und Aufrichtung zu suchen.“

haupt, Berlin, 1939, S.41.

⁸⁰² Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 59.

– „Der Nutzen der Hohnsteiner Arbeitswoche ist so mannigfacher Natur, daß er nun bei de wieder aufgenommenen praktischen Arbeiten allen Ecken und Enden fruchtbar herauslugt.“ – „Die weltanschauliche Ausrichtung durch Otto Schmidt war das, was wir am nötigsten brauchten.“

Ein Vierter:

„Für die Tage in Hohnstein drücken wir Ihnen alle nochmals herzlich die Hand. Die Erinnerung daran gibt uns Freude und Kraft auf unserem Weg hier weiter zu marschieren. Wissen wir doch nun, daß wir nicht allein stehen, sondern mit der großen Front kämpfen dürfen:

„Wir tragen und bauen das Reich, nie wollen wir es verraten! Arbeiter, Bauern, Soldaten!“ In diesem Sinne bitten wir Sie alle von uns zu grüßen.⁸⁰³

Dieser vorgestellten Bildungswoche für Puppenspieler sollten weitere, regelmäßige Fortbildungsveranstaltungen finden, in welchem Berufsspieler, aber, so wie bei der ersten Bildungswoche weiterhin puppenspielbegeisterte Laien die Möglichkeit zur Fort- und Ausbildung finden sollten. So wurde nach der Bildungswoche angekündigt:

*Jeder Berufsspieler wird regelmäßig in jedem Jahr an einem umfassenden Schulkursus teilnehmen müssen, Laienspieler deren Aufgaben in Familie und Heim, in den Jugendorganisationen und auf fahrt, bei der Wehrmacht und sonstwo ja auf einem anderen Gebiet liegen, können an solchen oder an besonderen Kursen teilnehmen.*⁸⁰⁴

Dennoch war es, trotz der positiven Reaktionen der Teilnehmer an der Bildungswoche aber in erster Linie was von der ersten Puppenspielertagung blieb, das nach der Tagung auf der (Jugend-)Burg Hohnstein im August 1938 - aufgelegte und großzügig verteilte - allerdings nie über den Buchhandel erhältlich gewesen - Heft „Das deutsche Puppenspiel“, welches breites Echo fand.

Als eine der wenigen schriftlichen Dokumente des Reichsinstitutes erhalten geblieben, vermittelt das Heft einen guten Einblick, was man mit der Bildungswoche erreichen wollte und zeigt abseits von Protokollen Und Briefen auf, in welche Richtung des – vor allem geförderte – Puppenspiel tendierte.

⁸⁰³ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 59-60.

⁸⁰⁴ Wohmann, H.W.; Reichinstitut für Puppenspiel – Die uralte Kunst des Puppenspiels wird neu geordnet, bewahrt und vertieft; in: Hessische Landeszeitung, Nr. 291, 21.10.1941.

3.3.3.1. Das Heft „Das Deutsche Puppenspiel“

Das Heft „Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolg und Zielsetzung“ welches im Verlag der Deutschen Arbeitsfront der NS-Organisation „Kraft durch Freude“ aufgelegt wurde und im Herbst 1938 erschienen ist gibt zum einen Einblicke in die Ideologie des Puppenspiels im Dritten Reich und zum anderen welche in die angedachte Funktion des gegründeten „Reichsinstitutes“, sowie dessen geplanten Ausbau.

So kommt beispielsweise auch Jutta Rüdiger, Geburtsjahrgang 1910 zu Wort. Als promovierte Psychologin war sie ab dem Jahr 1935 hauptberuflich im Bund Deutscher Mädel tätig, wo sie in der Zeit von nur zwei Jahren alle wesentlichen Dienststellen durchlief, bis sie letztlich im Jahr 1937 – also mit nur 27 Jahren – als „Reichsreferentin für den Bund Deutscher Mädel beim Reichsjugendführer“ die höchste Stelle der weiblichen Jugendorganisation erreicht hatte und diese auch bis zum Kriegsende behielt. Durch ihre Teilnahme an sämtlichen Besprechungen des Reichsjugendführers mit den Chefs der Ämter hatte sie einen guten Einblick in alle wesentlichen Vorgängen und Planungen der Reichsjugendführung. Sie schrieb in dem zuvor zitierten Heft die Bedeutung des Puppentheaters und damit zusammenhängen „Reichsinstitutes“ zusammenfassend:

Das Puppenspiel als Möglichkeit ohne Aufwand mit bescheidenen Mitteln zu spielen, ist uralt und allen Völkern bekannt. Es hatte seine Blütezeit im 16., 18. und 19. Jahrhundert.

Die Jugendbewegung, allen voran die Hohnsteiner mit Max Jacob und Harro Siegel hatten es wieder belebt. Die Hitlerjugend griff diese Spielform auf, war sie doch für Kindernachmittage, Dorfgemeinschaftsabenden und Lager besonders geeignet.

Am Puppenspiel interessierte Jungen und Mädchen wurden in Lehrgängen des Kulturamtes der Reichsjugendführung geschult. 1939 wurde das Reichsinstitut für Puppenspiel in Stuttgart (Leitung Friedel Raeck) eingerichtet, und zwar mit Unterstützung durch die Reichstheaterkammer, den deut-Gemeindetag (sic!) und die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“.

Neben dreiwöchigen Lehrgängen für Laienkräfte und berufliche Spieler wurden Nachwuchskräfte für die Puppenbühnen, einschließlich Bühnenbildner, Kostümschneider etc. ausgebildet.

Weiters wurde in diesem Heft das geplante Programm der angestrebten Entwicklung des „Reichsinstitutes“ ebenso vorgestellt, welches aber letztlich durch die Ereignisse des beginnenden Weltkrieges behindert wurde und schließlich ganz zum Erliegen kam.

Otto Schmidt, Hauptamtsleiter der Abteilung Volkstum/Brauchtum, darf aller Wahrscheinlichkeit nach als Herausgeber und Initiator des Heftes gelten, zum Teil sicherlich auch als Verfasser der Zwischentexte.

Nach Gegenstand und Zuständigkeit der behandelten Gebiete und der Schreibweise müssen wir weiterhin Siegfried Raeck von der Reichsjugendführung und Gottfried Anacker, der bei KdF Schmidt unterstellt war und seit Jahren der „Macher“ für das Gebiet Puppenspiel war, annehmen. Otto Schmidt nimmt sich naturgemäß – er würde heute als Chefideologe von „Kraft durch Freude“ bezeichnet werden – der Grundsatzfragen an.

Dem deutschen Berufspuppenspiel ist der größte Teil des Heftes gewidmet, das heißt den zuvor genannten etwa 40 großen Bühnen, der so genannten „Fraktion der Vierzig“, welche letztlich von der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ für förderungs- und betreuungswürdig gehalten wurde, während beinahe die gesamte traditionelle deutsche (Jahrmarkt-) Puppenspiel konsequent nicht zur Kenntnis genommen wurde, wodurch der Großteil der Puppenspieler Deutschlands gleichsam verschwiegen wurden, ihnen zumindest kein künstlerischer Wert zuerkannt wurde.

Im Heft wurde im Bereich der Handpuppenspieler vor allem der Bühne der Hohnsteiner von Max Jacob Beachtung geschenkt, unter den Marionettenspielern rangierte im Darstellungsumfang der „alte Parteigenosse“ Georg Deininger noch vor Gerhards Marionettentheater und der Bühne Kastners und durfte so

(...) seinen massiven Antisemitismus nachdrücklich belegen

wie Walter Kipsch bei seiner Analyse des Heftes feststellt.

Großes Augenmerk wurde im „Puppenspiel“ auf die Rubrik das „ABC des Puppenspiels“ gelegt. Den Richtlinien der NS-Organisation „Kraft durch Freude“ folgend wurden den lokalen Stellen von „Kraft durch Freude“

(...) selten vollständige und durchdachte (...) Hinweise für die Vorbereitung und Durchführung eines Puppentheater-Gastspiels

gegeben.

Wenn man das liest, wird verständlich, weshalb die „Fraktion der Vierzig“ sich beim „Amt Feierabend“ dieser Organisation recht wohl fühlte – abgesehen davon, dass dieser Veranstalter absoluter Monopolinhaber für diese Sparte war. Das Laienpuppenspiel wird hingegen recht kurz abgehandelt (...).

Die „Arbeitsunterlagen für das Puppenspiel“ (...) bringen die Literatur, die damals gängig und erhältlich war, also die Handbücherei des Puppenspielbeflissenen. Eine gleich umfassende Darstellung wie diese Aufnahme der späteren dreißiger Jahre gibt es für keinen anderen Zeitpunkt wieder – aber es hat auch niemals einen Herausgeber wie Otto Schmidt gegeben, der über solche Mittel und Möglichkeiten verfügte, wie dieser Hautabteilungsleiter in der Deutschen Arbeitsfront, der Zwangsorganisation der Berufstätigen.

Abgerundet wird das Heft durch reichhaltiges Bildmaterial und Textbeispiele der zuvor genannten Bühnen, wie Deiningers „Der Bauer im Joch“; Jacobs „Die kluge Bauerntochter“ und ein Text aus Kastners „Das singende Totenbein.“, sowie eine Auflistung der damals gängigen Fachliteratur.

Die „Arbeitsunterlagen für das Puppenspiel“ bringen die Literatur, die damals gängig und erhältlich war, also die Handbücherei des Puppenspielbeflissenen. Eine gleich umfassende Darstellung wie diese Aufnahme der späteren dreißiger Jahre gibt es für keinen anderen Zeitpunkt wieder – aber es hat auch niemals einen Herausgeber wie Otto Schmidt gegeben, der über solche Mittel und Möglichkeiten verfügte, wie dieser Hautabteilungsleiter in der Deutschen Arbeitsfront, der Zwangsorganisation der Berufstätigen.⁸⁰⁵

Einen Ausblick auf die „Zukunft des Deutschen Puppenspiels“ sollte das im Heft abgebildete Modell des zu bauenden Reichsinstitutes geben, dessen zukünftig angedachte Funktion auch kurz erklärt wurde, bzw., von welchem bestätigt wurde, dass das Modell vom „Führer genehmigt“⁸⁰⁶ sei.

3.3.3.2. Die tatsächliche Gründung des Institutes: Die Stiftungsurkunde

Im Anschluss an die Tagung in Hohnstein und die Publikation des Heftes „Puppenspiel“ wurde im April oder Mai 1939 die Stiftungsurkunde des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ unterzeichnet, was in der Reichstheaterkammer, welche schlussendlich nicht (mehr) involviert war nicht goutiert wurde, was durch Protokolle und Briefwechsel aus jener Zeit als belegt gilt.

⁸⁰⁵ Kipsch, Walter; Buchbesprechung „Das Deutsche Puppenspiel, Einsatz, Erfolg und Zielsetzung“; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936-1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 94.

⁸⁰⁶ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 59.

Auch im Nachlass Schichtls findet sich über die Sitzung am 31. Mai 1939 im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eine erste Protokollniederschrift, welche teilweise erhalten geblieben ist.

Die Niederschrift berichtet über einen während dieser Sitzung sehr erregten Vortrag - des Juristen Riepenhausen vor Herrn Dürr, dem Vertreter des Propagandaministers - über die inzwischen in Stuttgart erfolgte zuvor genannte Unterzeichnung der Stiftungsurkunde des „Reichsinstitutes“,

(...) ohne dass vorher mit der RThK verhandelt worden wäre. Das stünde eindeutig gegen alle bisher von der RJF gemachten Zusagen. Besonders gravierend sie die Verletzung der Aufsichtsrechte, die nach den Kulturkammergesetzen unstrittig der RThK zustünden. (...)

Der Vertreter des Ministers, Herr Dürr, verspricht den beiden Herren von der RThK seine Unterstützung. Diese drei verhandeln anschließend in der RJF weiter. Dort gibt es mit den Herren Raeck und Anacker seitens Riepenhausen eine sehr lebhafte Auseinandersetzung, in die Dürr mehrmals vermittelnd eingreift. Riepenhausen droht an, er werde beim Präsidenten der Kammer wegen der nicht erfüllten und zugesagten Forderungen Vortrag halten und zweifle nicht daran, dass der Präsident beim Kultusministerium Einspruch gegen die Stiftung einlegen werde. Herr Raeck stellt fest, die Stiftung sein in der augenblicklichen Form nur als interne Vereinbarung zwischen der RJF und den Dienststellen der Arbeitsfront zu betrachten. Erläuterungen könnten noch beigefügt werden.⁸⁰⁷

Letztlich wurden im Verlauf der Sitzung durch Riepenhausen abermals die Forderungen der Reichstheaterkammer auf vier Punkte zusammengefasst.

Hauptpunkt der Forderungen war sowohl die Leitung des Reichsinstitutes, bei welcher die Reichstheaterkammer gerne ein Mitspracherecht, bzw. „Bestätigungsrecht“ eingeräumt gehabt hätte, ebenso wie bei der Verankerung des Aufsichtsrechtes der Reichstheaterkammer im Institut.

Weiters sollte der Präsident der Reichstheaterkammer nach eigenem Ermessen einen Beauftragten in das Kuratorium des Reichsinstitutes entsenden können, sowie die Zusammenarbeit mit der Fachorganisation, im speziellen Fall mit der „Fachgruppe Puppenspiel in der Reichstheaterkammer“ gewährleistet werden. In einem späteren Aktenvermerk vom 6. Juni 1939 fasste Riepenhausen den Verlauf der Sitzung nochmals zusammen. Aus diesem Aktenvermerk ist erkennbar, dass zu dem Zeitpunkt der oben skizzierten Besprechung die Stiftungsurkunde vorgelegen sein muss.

⁸⁰⁷ Kipsch, Walter; Das Reichsinstitut für Puppenspiel; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 79.

Aktenvermerk-Abschrift

Betrifft: Reichsinstitut für Puppenspiel.

Am 31. Mai 1939 habe ich mit Herrn Fachgruppenleiter Schichtl die Frage des Reichsinstituts zunächst bei Herrn Dürr im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und sodann anschließend mit diesem in der Reichsjugendführung bei Herr Raeck und mit Herrn Anacker von KdF. Besprochen. Mir wurde die bereits vollzogene Stiftungsurkunde (Anlage) bekanntgegeben, die die Kammer bereits inoffiziell über den Weg des Ministeriums erhalten hatte.

Ich habe mein größtes Befremden zum Ausdruck gebracht, dass die Stiftung ohne weitere Mitwirkung der Reichstheaterkammer vollzogen worden ist, zumal die Satzung keine hinreichende aufsichtsmässige Unterstellung unter die Reichstheaterkammer aufweist, obwohl ich gerade auf diesen Punkt in den vorausgegangenen Verhandlungen – im Einvernehmen mit dem Ministerium – stets nachdrücklich und entscheidend hingewiesen hatte.

Ich habe zum Ausdruck gebracht, dass seinerzeit verabredet worden sei, die Stiftungssatzung mit der Kammer weiter auszuarbeiten und dass es ein höchst eigenartiges Verhalten sei, derartige selbstverständliche Zusagen nicht einzuhalten und die Kammer vor eine vollendete Tatsache zu stellen. Das Verhalten wurde damit entschuldigt, dass wegen personeller Umstellungen die betreffenden Herren die Angelegenheit nicht mehr ganz in der Hand gehabt hätten usw...

Die Stiftung ist von dem württembergischen Kultusministerium genehmigt worden. Ich habe darauf hingewiesen, dass die Arbeit des Instituts eine öffentliche Angelegenheit sei und daher unter die Reichskultutkammergesetzgebung falle. Die Kammer würde daher vorsorglich bei dem Kultusministerium in Stuttgart gegen die Stiftung Einspruch erheben müssen, um ihre aufsichtsmässige Rechte zu wahren und notfalls satzungsgemäß festzustellen.

Im Übrigen habe ich erklärt, dass die Kammer zu der Satzung selbst über das Ministerium seine Stellungnahme abgeben wird, um das nachzuholen, was versäumt worden ist. Insbesondere habe ich es für untragbar bezeichnet, dass die ganze Beziehung der Reichstheaterkammer zu dem Reichsinstitut lediglich in § 12 in der Weise seinen Niederschlag finden soll, dass in den „Beirat“ des Kuratoriums der Stiftung ein Beauftragter der Reichstheaterkammer „berufen“ werden soll. Hier läge eine völlige Verkennung der Stellung der Reichstheaterkammer zu diesem monopolartigen Lehrinstitut vor.

gez. Riepenhausen

Berlin, den 6. Juni 1939⁸⁰⁸

⁸⁰⁸ Riepenhausen; Aktenvermerk-Abschrift „Reichsinstitut für Puppenspiel“; 6.6.1939; zit. nach: Kipsch, Walter; Nur eine Hypothese; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/Main, 1992, S. 84-85.

Am selben Tag, an welchem Riepenhausen seine Aktennotiz geschrieben hatte, also zeitlich kurz nach der zuvor beschriebenen heftigen Sitzung rund um die Entstehung des Reichsinstitutes teilte zusätzlich die Reichstheaterkammer den Inhalt eines Schreibens aus München mit, in dem das Reichspropagandaamt München/Oberbayern Einspruch gegen die Errichtung des Reisinstitutes für Puppenspiel in Stuttgart erhob, weil

(...) es nimmt die Gründung für München als Traditionsboden des Puppenspiels in Anspruch.⁸⁰⁹

In weiterer Folge wurde bei der zitierten Besprechung auch der Einsatz der vom Institut betreuten Berufspuppenspieler besprochen, welche durch die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ vermittelt wurden, aber letztlich von dieser Dienststelle keine feste Verpflichtung erhielten.

Die Bedingungen für die angestrebte große Zahl wurden später in dem Heft „Das deutsche Puppenspiel“ publiziert.

Schichtl befürchtete einmal mehr, wie einige andere Puppenspieler wohl zurechte, dass die freien Puppenspieler durch den exklusiven Einsatz der so genannten Institutsspieler kaum mehr Auftrittsmöglichkeiten haben würden. Raeck teilte nach wie vor diese Befürchtung Schichtls nicht. In seinen Augen wollten das Institut und seine Trägerorganisationen vielmehr auf längere Sicht alle guten Spieler in seine Betreuung und „Vermarktung“ einbeziehen.

Schließlich wurden noch weitere Themen angesprochen, welche direkt oder indirekt mit dem Reichsinstitut zu tun hatten. Walter Kipsch folgte in seinen Aufarbeitungen den Aktenmaterial Schichtls. In der chaotischen Darstellung und der nicht systematisierten Themenanordnung ist erkennbar, wie emotionsgeladen die Verhandlungen und Gespräche rund um das Institut wurden, letztlich weil sich vor allem die Vertreter der Reichstheaterkammer übergangen fühlten und von der Seite einiger Puppenspieler durchwegs Kritik laut wurde. Dass auch Themen wie die „HILF-MIT-MARIONETTEN“ aufgegriffen wurden, zeigt wie groß die Verantwortlichen des Institutes ihren Aufgabenbereich sehen wollten, ohne jemals dafür verantwortlich gewe-

⁸⁰⁹ Kipsch, Walter; Nur eine Hypothese; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 81.

sen zu sein, wie der folgende (von Kipsch kommentierte und überarbeitete) Protokollausschnitt Xaver Schichtls belegt.

Herr Anacker trug anschließend Bedenken gegen die „HILF-MIT-MARIONETTEN“ vor. „HILF MIT“ war die Schulzeitschrift des NS-Lehrerbundes, von dem auch diese Bühne getragen wurde. Die RThK sieht die Dinge ähnlich, aber noch nicht entscheidungsreif.

Ass. Riepenhausen benutzt die Angelegenheit zu einem grundsätzlichen Angriff auf die Doppelbödigkeit des RI im Verhältnis zur RThK: „Einerseits wollen Sie von der RThK nichts wissen; andererseits rufen Sie nach unserem Eingreifen, wenn Sie Konkurrenzschwierigkeiten haben.“ Raeck stellt die (provokatorische) Frage, ob nun jedermann Puppenspiele zeigen darf. XS verweist auf die Zwangsgliedschaft in der „Fachgruppe Puppenspiel, Fachschaft Schausteller in der DEUTSCHEN ARBEITSFRONT“ für jeden, der öffentlich spielen wolle (also nicht nur professionelle Spieler).

Ass. Riepenhausen referiert über Bemühungen im zuständigen Ministerium, die Zulassung für Schausteller – zu denen ja vorläufig auch die Puppenspieler gehören – besonders in den Zulassungsbedingungen, z.B. Eignung zum Betriebsführer – zu präzisieren. XS spricht noch das Schulpuppenspiel an und fordert die Aufmerksamkeit des RI auf dieses Gebiet zu richten.⁸¹⁰

Riepenhausen forderte hierauf Schichtl abermals um eine persönliche und schriftliche Stellungnahme zur Frage des Reichsinstitutes. Diese vier Seiten Schreibmaschine liegen undatiert vor.

3.3.3.3. Die konkrete Arbeit des Reichsinstitutes für Puppenspiel und das Spiel der restlichen Puppenbühnen

Die konkrete Arbeit des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ konnte sich nie so reichhaltig entfalten, wie sie ursprünglich angedacht war. Die Verantwortlichen des Reichsinstitutes versuchen sich vor allem in der Vermittlung der Berufspuppenbühnen, d.h. der Fraktion der Vierzig, welchen sie ein qualitatives Spiel im Sinne der Richtlinien des Reichsinstitutes zutrauten um so gegen die – in ihren Augen – schlecht qualifizierten Puppenbühnen vorzugehen, die in den Augen der Nationalsozialisten das Puppenspiel nur als Geschäftemacherei betrachteten und so – wie andere Künstler auch – scheinbar jeden Bezug zur Basis der Bevölkerung und zum „Volkstum“ verloren hatten.

⁸¹⁰ Kipsch, Walter; Nur eine Hypothese; in: Kipsch, Ilsemarie (Hrsg.); Walter Kipsch. Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 -1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992, S. 81.

Es war eine unausbleibbare Folge dieser Isolierung des Kunstlebens, daß der Künstler allmählich die Verbindung zum Volkstum und damit auch den Nährboden verlor, aus dem ihm seine Ideale und gestaltenden Kräfte entwuchsen. (...) Die Entwurzelung und Ziellosigkeit der Kunstschaffenden und der dekadente Geschmack ihrer Auftraggeber führten zur völligen Verwilderung und Entartung und zu jenen krankhaften „Kunstbetrieb“, der nichts mehr, mit Idealen, um so mehr aber mit „Geschäft zu tun“ hatte.⁸¹¹

Letztlich wurde es durch klare Vorgaben organisatorisch erleichtert Bühnen zu engagieren. Im Heft „Puppenspiel“ des Reichsinstitutes wurden dies unter dem Artikel „ABC des Puppenspiels“ detailliert beschrieben. Die Information reichte von der Auswahl der Bühnen bis hin zur Bewerbung der Veranstaltungen.⁸¹²

So spielten beispielsweise erstmals im „Gau Niederdonau“ im November 1939 Puppenbühnen, welche von Kraft durch Freude hierfür extra engagiert wurden:

Im heurigen Winterprogramm der NSG „Kraft durch Freude“ werden die Handpuppenbühnen zum erstenmal den Spielplan mitgestalten. Er erfährt dadurch eine sehr wertvolle Bereicherung. Das Handpuppenspiel ist echte deutsche Kleinkunst, es steht gleichwertig neben den großen Sprechbühnen im deutschen Kulturleben. Erst unsere Zeit erkannte wieder, nach einer Zeit tiefsten Verfalles, seine großen künstlerischen und erzieherischen Gestaltungsmöglichkeiten. Durch die Form des Spielens, bei welcher das zuhörende Volk mit in das Spiel einbezogen wird, und durch die Art der Puppenführung kann es für diese zu einem fröhlichen und tiefsten Erlebnis werden. Der Held in diesen Spielen ist immer wieder der Kasper, er ist nicht der dumme, schadenfreudige Possenreißer, sein Bruder ist der deutsche Till Eulenspiegel, der gegen die Fehler seiner Mitmenschen ankämpft, nicht u diese zu zerbrechen, sondern um sie zu formen und sie der Gemeinschaft wieder zu geben.

Damit aber kommt dem Puppenspiel neben der rein künstlerischen auch eine große politisch- erzieherische Bedeutung zu. Unsere Zeit hat sich im Puppenspiel, dem es wieder neuem Sinn gegeben, eine Waffe geschaffen, die sie gegen den inneren und äußeren Feind einzusetzen bereit ist.⁸¹³

Auch Marionettenbühnen waren bei „Kraft durch Freude“ engagiert, beispielsweise Max Radestocks künstlerische Marionettenbühne.

⁸¹¹ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 33.

⁸¹² Vgl. dazu: Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 66-80.

⁸¹³ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, November 1939, S. 18.

Max Radestocks künstlerische Puppenspiele gehören zu den Schrittmachern der neuen Puppenspielbewegung. In 15jähriger Gastspieltätigkeit in allen Gegenden Deutschlands und dem deutschsprachigen Auslande haben sie sich einem Namen erworben. Während dieser Zeit haben sie dazu beigetragen, daß dem Puppenspiel heute wieder der Platz im Kulturleben eingeräumt wird, der dieser alten und volkstümlichen Darstellungskunst gebührt.

Die großen Erfolge, die die Bühne allerorts hatte, sind auf die künstlerisch-hochwertige Gesamtleistung zu buchen, die die Spiele darstellen. Ein Bühnenapparat, der zu den größten und vollkommensten modernen Handpuppenbühne gehört, gibt den Vorführungen einen gediegenen Rahmen.

Die Figuren, welche die von Max Radestock meist selbst geschriebenen Spiele lebendig werden lassen, sind von Künstlern jede für ihr Rolle entworfen und geschnitzt und dürfen als künstlerische Plastiken angesehen werden. In der Umgebung streng stilisierter Bühnenbilder, die der Welt der Puppen angepasst sind, erwachsen sie zu einem überpersönlichen Leben, das der magischen Welt dieser märchenhaften Wesen entspricht.⁸¹⁴

Bemerkenswert ist, dass Radestock seine Programme für Kinder und Erwachsene spielte:

Märchen beherrsche den Spielplan des Theaters, zum Teil dem Schatz des Volksgutes entnommen und bearbeitet, zum Teil eigens für die Bühne geschrieben. Daneben stehen aber auch Spiel für Erwachsene, denn Max Radestocks Puppenbühne ist nicht nur ausgesprochenes Kindertheater. Hier handelt es sich um mittelalterliche Volksspiele, Hans-Sachs-Schwänke und zeitgemäße parodistische Spiele. In mehrjähriger Zusammenarbeit mit dem Rundfunk (das Theater spielte im Kölner und Leipziger Sender und im Radio Luxemburg) entstanden außerhalb eine Reihe kurzer Kasperlekomödien.⁸¹⁵

Die Auftritte der Bühnen fanden breites Echo, wie im Fall des zuvor zitierten Max Radestock in den Printmedien der „Kraft durch Freude“-Zeitschrift „Die Deutsche Arbeitsfront“ abgedruckten Presseauszüge zeigen:

Einige Auszüge aus der Presse:

Berlin: Die Aufführung bot den Erwachsenen etwas heute nur Seltenes und verdient den Namen dessen, was sich die Truppe zum Ziel setzt, den Namen echter Kleinkunst.

Leipzig: Stoff und Darbietungen waren lautere Kunst.

Düsseldorf: Es ist ein Genuß, diesem Hexenmeister des Puppenspiels zu folgen.

⁸¹⁴ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Jänner 1940, S. 12.

⁸¹⁵ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Jänner 1940, S. 12.

Wohl selten sieht man die hölzernen Puppen so lebendig werden wie auf Max Radestocks und seiner Helfer Hände.

Hamburg: Es sei hervorgehoben, daß Max Radestock durch die sympathische Art seines Spiels sehr schnell eine aufnahmefreudige und mitgehende Zuschauerschar gewann.

Memel: Die Vorführungen standen auf imponierender Höhe.

Wien: Seine Improvisationen, die mit Witz und Humor die Stimmung des Saales trafen, die bewundernswerte Sprachtechnik, ließen stets naive und gebildete Zuschauer aufs neu erstaunen.⁸¹⁶

Der Einsatz der Bühnen durch „Kraft durch Freude“ war beachtlich. So spielte beispielsweise Radestock mit seinen Marionetten im Gau Niederdonau im Jänner und im Februar 1940 an folgenden Tagen:

10. Jan.:	<i>Hausminich (Kr. Amstetten)</i>
11. „	<i>Amstetten</i>
12. „	<i>Scheibbs</i>
13. „	<i>Melk</i>
14. „	<i>St. Pölten</i>
16. „	<i>Traisen (Kr. Lilienfeld)</i>
17. „	<i>Hohenau (Kr. Lilienfeld)</i>
18. „	<i>Fischau (Kr. Wr.-Neustadt)</i>
19. „	<i>Neunkirchen</i>
20. „	<i>Wiener-Neustadt</i>
21. „	<i>Matterburg (Kr. Eisenstadt)</i>
22. „	<i>Bruck a.d.L</i>
24. „	<i>Korneuburg</i>
26. „	<i>Mistelbach</i>
27. „	<i>Zistersdorf (Kr. Gänserndorf)</i>
28. „	<i>Bernhardstal (Kr. Mistelbach)</i>
29. „	<i>Lundenburg (Kr. Nikolsburg)</i>
30. „	<i>Nikolsburg</i>
1. Feber	<i>Znaim</i>
2. „	<i>Retz (Kr. Hollabrunn)</i>
3 „	<i>Sigmundsherberg (Kr. Horn)</i>
4. „	<i>Horn</i>
5. „	<i>Waidhofen a.d. Th.⁸¹⁷</i>

Ähnlicher war der Spielplan beim Salzburger Marionettentheater, welches an 26.

⁸¹⁶ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Jänner 1940, S. 12.

⁸¹⁷ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Jänner 1940, S. 13.

Spieltagen im selben Zeitabschnitt an 21 Orten spielte.

Gespielt wurde hier nachmittags Raimunds „Der Diamant des Geisterkönigs“ und abends „Bastien und Bastienne“, „Columbine“ und nach einer Pause „Wolfgang und der Selchermeister“⁸¹⁸

Doch die Engagements bezogen sich nicht nur auf Städte, Dörfer und Gemeinden. Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ vermittelte die Bühnen bei all ihren Veranstaltungen, was medial immer begleitet und aufgearbeitet wurde, beispielsweise der Auftritt Max Jacobs am KdF-Schiff „Willhelm Gustloff“, welcher später wie folgt kommentiert wurde:

Man steht Schlange nach Eintrittskarten zum Puppenspiel

Welcher Ortswart würde nicht neidisch, wenn er sich das so vorstellt! Um 11 Uhr beginnt der Vorverkauf für die Puppenspielveranstaltung am nächsten Abend und eine halbe Stunde vorher steht schon eine schwarze Menschenschlange vor der Geschäftsstelle. Keiner will zu spät kommen, wenn die Eintrittskarten ausgegeben werden. Utopie? Nein.

Freilich geschah dies nicht an Land, sondern auf dem KdF Schiff „Willhelm Gustloff“, als die Hohensteiner Puppenspiel zur Unterhaltung der Urlauber mit nach Madeira fuhren. Und da sage einer noch, Puppenspiel wäre nicht begehrt! Es war an Bord begehrt als alle anderen Künste, die da feilgeboten wurden.

Warum sollte es nicht in Stadt und Land ähnlich sein, wenn „Kraft durch Freude“ zum Puppenspiel einlädt?⁸¹⁹

Außerhalb dieser vermittelten Engagements wurde es im Dritten Reich für Berufsspieler immer schwieriger mit ihren Puppenbühnen aufzutreten, selbst wenn sie schon über längere Zeit über ein gewisses Stammpublikum verfügten. So berichtet der Puppenspieler Fritz Leese in seiner Biographie von den ersten Jahren nach der Machtübernahme und über die Notwendigkeit der Zusammenarbeit mit der NS-Organisation „Kraft durch Freude“, sei es bei Engagements oder beim KdF-Kursprogramm:

Das „Dritte Reich“ gab es nun schon zwei Jahre, mit allerlei Organisationen, „Errungenschaften“ und viel „neuem Wind“, der von den Machthabern natürlich auch in den Schulen entfacht wurde.

Die Lehrer empfanden das neu angebrochene Zeitalter größtenteils nicht als Be-

⁸¹⁸ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Februar 1940, S. 10-11.

⁸¹⁹ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 12.

glückung, auch das nicht, was sie den Kindern nun zusätzlich noch beibringen sollten, und schon gar nicht den sogenannten „Staatsjugendtag“, der an allen Sonnabenden stattfand und schulfrei war für den „Dienst“ der Kinder in der Hitler-Jugend.

Nun aber, so argumentierten die Schulmeister, sei keine Zeit mehr für Puppenspiel während der Unterrichtszeit, weil die fünf noch verbleibenden Schultage pro Woche für die Wissensvermittlung gebraucht würde, und die Kinder sowieso schon für genug „Schulfremdes“ abkommandiert seien.

Von nun an musste ich mich mit der treuen Stammkundenschaft begnügen, und an eine wünschenswerte und auch notwendige Erweiterung des Kundenkreises war kaum noch zu denken. Das ging so bis etwa Mitte 1935. Ich konnte vom Puppenspiel leben, hatte ja auch noch keine Familie zu versorgen, aber für Rückfragen reichte es nicht. (...)

Doch dann kam die Organisation „Kraft durch Freude“, damals kurz „KdF“ genannt. (...)es erfuhren die KdF-Macher des Gaues Mark Brandenburg, daß ich Puppenspieler bin.- Ich wurde sogleich engagiert, gegen Monatgehalt, Spesen und Ersatz der Reisekosten. Das Gehalt, etwa 180 Mark im Monat fand ich bescheiden, aber die Spesen und Kilometergelder für's Auto entsprachen den riesigen Entfernungen, die ich anfangs infolge unzureichender Organisationen zu bewältigen hatte. Gespielt wurde zuerst bei freiem Eintritt. Die Ortsgruppen konnten mich anfordern, und die Organisatoren, noch neu auf diesem Sektor, legten die Termine wahllos in der Reihenfolge des Eingangs der Anforderungen fest. So kam es, daß ich sehr oft morgens schon in aller Frühe starten musste, um zeitig genug am Nachmittag das entgegengesetzte Ende der Provinz mit dem neuen Spielort pünktlich erreichen zu können. Meine Arbeit war in der tat sogar angenehmer als vorher. Ich brauchte mich nicht mehr um die Terminplanung kümmern, wusste am Monatsende, woran ich mit meinem Verdienst war und hatte jeden Tag nur einmal zu spielen, nur gelegentlich auch ein Abendspiel.

Abends kam es den Auftragsgebern darauf an, die Erwachsenen zur Aktivität anzuregen, zum Selberspielen also. Ich begann das zumeist mit einem „Offenen Singen“. Dazu hatte ich meine Ziehharmonika mit. Nach dem Singen brachte ich dann eines meiner Kinderstücke, allenfalls mit einigen Gags, die auch Erwachsene ansprechen. Zum Schluß zeigte ich kurz „wie es gemacht wird“.

Nachdem sich einmal eine Gruppe der Frauenschaft über mein Spiel beschwert hatte, - ich erfuhr nie warum – erschien am nächsten Abend⁸²⁰

Auch Auftritte in Schulen wurden, worauf schon kurz eingegangen wurde, vermittelt, wobei man hier letztlich auch eine Forderungen welche schon in der Zwischenkriegszeit gestellt wurde nachkommen wollte, das Spiel die Kreativität zu fördern und somit auch letztlich Lehrinhalte zu verbinden.

Neben den vermittelten Engagements war es vor allem die Hohensteiner Reichswochen für Puppenspiel und die Publikation des ausführlich beschriebenen Heftes „Puppenspiel“, welches dem Reichsinstitut annähernd einwenig Glaubwürdigkeit in der

⁸²⁰ Leese, Fritz; Kann man denn davon leben...? Ein Puppenspieler erzählt; Puppen & Masken, Frankfurt/ Main, 1986, S. 17-18.

Fachwelt des Puppenspiels einbrachte. Doch auch einige andere kleine Publikationen, wie die zuvor kurz genannten „Dramaturgischen Briefe“ sowie Puppentheaterstücke und letztlich auch den vom Reichsinstitut entworfenen und vertriebenen Handpuppenköpfe wurden vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ produziert.

3.3.3.4. Die vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ verlegten Texte und Spiel-skizzen

Nicht der gedruckte Text ist das Wichtigste im Puppenspiel, sondern die Beweglichkeit de Spielers.⁸²¹

Wenngleich auch diese Maxime - wie sie Ede Schosinsky 1931 beschrieb - auch für viele Spieler im Dritten Reich ihre absolute Gültigkeit hatte, so war die Herausgabe der Spieltexte vom Reichsinstitut für Puppenspiel dennoch wichtiger Bestandteil dessen Tätigkeit. Dennoch kann - aufgrund des im proportionalen Verhältnis zu den generell aufgelegten Puppentheatertexten in dieser Zeit – nicht - wie Strauß in ihrer Arbeit beschreibt als „zentrales Ergebnis des Reichsinstitutes“⁸²² gesehen werden. Dennoch sollten sie kurz genannt werden, weil sie wohl am stärksten zeigen, dass gerade hier die

(...) Degradierung von Kunst zum Transportmittel,⁸²³

erfolgte, wie Bohlmeier es auf den Punkt bringt und es in diesem Zusammenhang im Blick auf die

*(...) künstlerische Maßstäbe bei der Be- und Verurteilung von Puppenbühnen
(...)⁸²⁴*

⁸²¹ Schosinsky, Ede; Wie soll der Kasper sein?; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 4. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, September 1931; S. 129.

⁸²² Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 62.

⁸²³ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 49.

⁸²⁴ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 49.

kam, letztlich auch weil mit den vom Institut verlegten Texten einer Forderung einiger Puppenspieler nach „guten“ Stücken nachgekommen wurde. So beklagte beispielsweise Erich Scheuermann in seinem „Handbuch der Kasperei“:

Die Zahl guter, künstlerisch einwandfreier, wirklich stilechter Kasperstücke ist noch recht gering.⁸²⁵

Und noch 1940 hieß es mit Blick auf die Situation der Laienstücke - auf Dorfbühnen und Puppenbühnen - Bezug nehmend auf Inhalt und Interpretation - in der Zeitschrift „Die Deutsche Arbeitsfront“:

So müssen wir bei einem Gesamtüberblick über das „Spiel des Volkes“ auch heute noch feststellen, daß ein großer Teil der gespielte Stücke und daß vielfach die Darstellungsart und die Einstellung der Spielenden zu ihrem Tun nationalsozialistischer Haltung nicht entsprechen, ja ihr entgegenstehen.⁸²⁶

Diese Spieltexte wurden in zwei Reihen aufgelegt, in die „Politischen Zwischenspiele“ und die Spielheftreihe „Das Deutsche Puppenspiel“, welches mit seinen politisch-ideologischen Textinhalten an Deutsche Volksmärchen anknüpfte.

Bei den tendenziösen Stücken beider Reihen sind durchwegs durchgehend zwei thematische Schwerpunkte erkennbar:

- *die Thematisierung fundamentaler Aspekte nationalsozialistischer Ideologiedogmen: Antisemitismus, Volksgemeinschaft, Expansionismus*
- *das Aufgreifen pragmatischer, aktuell-politischer Inhalte wie Lebensmittelverknappung mit Bezugscheinproblematik, Verdunklung, Kriegspropaganda vor allem gegen England, die „Hamsterei“ (...)⁸²⁷*

Hierbei wurde aber auch von den generellen Überlegungen ausgegangen, welche für das Schreiben von „zeitbezogenen“ Figurentheaterstücken – mit aller Überzeichnung und Karikatur – in der angebotenen Literatur gegeben wurde.

Wie sieht (...) ein (...) „zeitbezogenes“ oder auf das eigene Milieu bezogenes

⁸²⁵ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 58.

⁸²⁶ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Jänner 1940, S. 10.

⁸²⁷ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 63.

Kasperlestück aus? Ich möchte die unendlichen Möglichkeiten, die sich hier bieten, ganz allgemein in zwei Gruppen einteilen:

Entweder nämlich lässt man das Stück ganz in der Gegenwart spielen, wobei dann die gemeinten Personen, die man auf die Bühne bringt, bei ihren richtigen Namen oder mit einem leicht durchschaubaren Spottnamen genannte werden. Die Ereignisse können fiktiv (frei erfunden) sein, oder auf wirkliche Begebenheiten anspielen. Das Wesentliche ist aber, daß man die gemeinten Personen mit ihren kleinen Schwächen und Angewohnheiten (etwa bestimmte Redensarten, die sie gern im Mund führen) gut charakterisiert und – karikiert, denn die Übertreibung macht ja erst die komische Wirkung unserer Kunst. Sie braucht dabei durchaus nicht zu bössartiger Satire auszuarten. Der Zerrspiegel unserer Komik muß auch dem Betroffenen ein selbst erkennendes Lächeln abzwängen; denn unsere Aufgabe ist nicht, Ärger zu erzeugen, sondern die lachende Erkenntnis. (...)⁸²⁸

3.3.3.4.1. Der Jude im Dorn

Auch viele Stücken der Nationalsozialisten, wie beispielsweise Herman Schulzes „Der Jude im Dorn“, auch welches schon im historischen (Kurz-)Rückblick auf die Geschichte des Puppenspiels eingegangen wurde, waren ein solches überzogenes und karikiertes Stück, ein „Zerrspiegel der Komik und Karikatur“, was durchwegs der nationalsozialistischen Sichtweise vieler Handpuppenstücke entsprach.

So galt für Erich Scheuermann generell für das Handpuppenspiel, dass

Die Handpuppenbühne (...) vor allem eine Karikaturen Bühne (ist), sie verbindet Theater und Karikatur, wobei diese die beherrschende bleibt.⁸²⁹

An dieser Stelle soll nicht nochmals auf den Inhalt des „Juden im Dorn“ eingegangen werden, sondern vielmehr auf die behandelten Themen der Stücke, welche in manchen Stücken und Spielskizzen deutlich zu Tage treten. Beispielsweise das in dem zitierte von Schulze geschriebene Stück „Der Jude im Dorn“ behandelte den unterschwellig anklingenden Antisemitismus. Zwar könnte jede beliebige Figur in diesem Stück vom Spielschema her Kaspers Gegenspieler sein, jedoch schien Schulze die Figur des Juden Blauspan, ähnlich dem Jacobson, ideal um mit unterschwelligen Textstellen den propagierten Antisemitismus zu verstärken, die „Anbiederung“ des Juden Blauspan deutlich zu machen, welcher neben der Macht auch durch die „Ver-

⁸²⁸ Lehmann, Ernst; Das Handpuppenspiel – Ein Werkbuh deutscher Geselligkeit; Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1934, S. 57-58.

⁸²⁹ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 14.

ehelichung“ mit der Königstochter drohte das „Deutsche Blut“ zu „verunreinigen“, was als Bedrohung verstanden wurde:

*Die größte Gefahr für die Erhaltung unseres wertvollen Erbgutes ist seine Vermischung mit artfremdem Blut.*⁸³⁰

Die Situation im Stück musste also, neben den anderen „Bedrohungen“, für den nationalsozialistischen Zuschauer mehr als bedrohlich erscheinen:

*Da das Volkstum, besser die Rasse, eben nicht in der Sprache liegt, sondern im Blute, würde man von einer Germanisation erst dann sprechen können, wenn es gelänge, durch einen solchen Prozeß das Blut der Unterlegenen umzuwandeln. Das aber ist unmöglich. Es sei denn, es erfolge durch eine Blutsvermischung eine Änderung, welche aber die Niedersenkung des Niveaus der höheren Rasse bedeutet. Das Endergebnis eines solchen Vorganges wäre also die Vernichtung gerade der Eigenschaften, welche das Eroberervolk einst zum Siege befähigt hatten. Besonders die kulturellen Kräfte würden bei einer Paarung mit minderer Rasse verschwinden, wenn auch das entstandene Mischprodukt tausendmal die Sprache der früher höheren Rasse spräche. Es wird eine Zeitlang noch ein gewisser Ringkampf der verschiedenen Geister stattfinden, und es kann sein, daß das immer tiefer sinkende Volk, gewissermaßen in einem letzten Aufbäumen, überraschende kulturelle Werte zutage fördert. Doch sind es nur die der höheren Rasse zugehörigen Einzelemente oder auch Bastarde, bei denen in erster Kreuzung das bessere Blut noch überwiegt und sich durchzuringen versucht; niemals aber Schlußprodukte der Mischung. In diesen wird sich immer eine kulturell rückläufige Bewegung zeigen.*⁸³¹

Das Ansinnen des Juden Blauspan wurde aber nicht nur als „Angriff“ auf „deutsches Blut“ gesehen, sondern – nachdem er ja auf diesem Weg die auch die Königswürde anstrebte, als Angriff auf den „Deutschen Boden“ verstanden, was als ebensogroße Bedrohung verstanden wurde, meinte doch Hitler selbst:

*Was in der Geschichte nutzbringend germanisiert wurde, war der Boden, den unsere Vorfahren mit dem Schwert erwarben und mit deutschen Bauern besiedelten. Soweit sie dabei unserem Volkskörper fremdes Blut zuführten, wirkten sie mit an jener unseligen Zersplitterung unseres inneren Wesens, die sich in dem - leider vielfach sogar noch gepriesenen - deutschen Überindividualismus.*⁸³²

Mit dem Angriff auf „Rasse“ und „Boden“, war aber letztlich ein massiver Angriff auf das gesamte „Erbgut der Ahnen“, welches es zu verteidigen galt:

⁸³⁰ Hitler, Adolf: Rede am 10. März 1940 in Berlin – Heldengedenktag.

⁸³¹ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin; S. 428f.

⁸³² Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin; S. 430.

*Du kannst das Erbgut deiner Ahnen schänden oder ehren, kannst es verantwortungslos vergeuden oder verantwortungsbewußt im Lebenskampf einsetzen. In dieser Hinsicht bist du Herr deines Willens und damit Herr deines Schicksals.*⁸³³

In diesem spielerische dargestellten Kampf um das – und mit dem - „Erbgut der Ahnen“ wurde, wie zuvor beschrieben, eines der Hauptfeindbilder des Nationalsozialismus, und in dessen Interpretation ein Hauptfeindbild des Deutschen allgemein verwenden, der schon genannte Jude Lewi Blauspan, welcher in seiner dargestellten falschen Schlaueit, seinem „Betrügereitum“ und seinen Versuchen seine Widersacher in eine finanzielle Abhängigkeit zu bringen skizziert wurde.

Hierbei wurde, worauf schon zuvor kurz eingegangen wurde und vorauf auch noch ausführlicher eingegangen werden wird, der plakativste, in Hitlers „Mein Kampf“ vorkommende Antisemitismus bedient, was im Stück Blauspans Beziehung zum Geld deutlich macht. Ebenso wurde im Stück „Der Jude im Dorn“ der Wille Blauspans deutlich in den „Adelsstand“ aufgenommen zu werden. Auch in dieser Beziehung – in Verbindung mit Geldangelegenheiten – finden sich auffällige Bezugspunkte in „Mein Kampf“. Hier hieß es beispielsweise diesbezüglich:

*Die Herrschaft des Geldes wurde leider auch von der Stelle aus sanktioniert, die sich am meisten dagegen hätte auflehnen müssen: Seine Majestät der Kaiser handelte unglücklich, als er besonders den Adel in den Bannkreis des neuen Finanzkapitals hineinzog. Freilich mußte man ihm zugute rechnen, daß leider selbst Bismarck in dieser Hinsicht die drohende Gefahr nicht erkannte. Damit aber waren die ideellen Tugenden praktisch hinter den Wert des Geldes getreten, denn es war klar, daß, auf solchem Wege erst begonnen, der Schwertadel in kurzer Zeit schon hinter dem Finanzadel zurücktreten mußte. Geldoperationen gelingen leichter als Schlachten. So war es auch nicht mehr einladend für den wirklichen Helden oder auch Staatsmann, in Beziehung zum nächstbesten Bankjuden gebracht zu werden: der wirklich verdienstvolle Mann konnte kein Interesse an der Verleihung billiger Dekorationen mehr besitzen, sondern lehnte dankend für sich ab. Aber auch rein blutsmäßig betrachtet war eine solche Entwicklung tief traurig: der Adel verlor immer mehr die rassische Voraussetzung zu seinem Dasein, und zu einem großen Teile wäre viel eher die Bezeichnung "Unadel" für ihn am Platze gewesen.*⁸³⁴

Unterstützt wurde der Antisemitismus im Stück vom scheinbar Jiddischen, in welchem Blauspan spricht und in welchem er schon zu Beginn des Stückes seine Pläne bekannt gibt, gleichsam die Zuseher zu Wissensträgern seines Schaffens macht.

⁸³³ Hitler, Adolf: Rede am 10. März 1940 in Berlin – Heldengedenktag.

⁸³⁴ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 256.

Inhaltlich baut dies Schulze klar auf, als er Lewi Blauspan in den Mund legt, dass er schließlich immer mehr Macht an sich reißen will um schließlich das ganze Königreich zu beherrschen:

Blauspan: Lävi – hab ich mer gesacht; suchst das Vöglechen, bringst Fäderchen und ehelichst Prinzesschen, das blonde. Wird doch werden mei Frau, das widerspenstje Prinzesschen. Wird werden das Frauchen von Lävi Blauspan, unser königliches Täubchen! Hab ich nicht alles schon erreicht am Königshof und im Ländchen?! Tanzen nich de Minister und Räte nach meiner Pfeife, se alle? Müssen se nich mir zu Diensten sein, weil se haben Schulden, de Trottel! Hat nich Blauspan mit etwas Gledch alles schon erreicht, was er wollte! Hat er nich eingewickelt selbst den König, daß er sich lässt gängeln am Bändchen, wie ´n Kindchen?⁸³⁵

Minuth und Strauß stellen zum dramaturgischen Aufbau des Stückes schließlich fest:

Systematisch wird die Figur des Juden zum monströsen Feindbild aufgebaut. Seine Rolle des Bösewichts wird durch seine eigenartige Sprachlichkeit noch verstärkt. (...) Immer wieder wird der von der NS.-Propaganda heraufbeschworene Herrschaftsanspruch und die Gefährdung der „arischen Rasse“ thematisiert.⁸³⁶

Eine Gefährdung des Dritten Reiches, welche den Zusehern in Schulzes Stücken immer wieder vor Augen gehalten wurde, wenngleich dennoch durch den aus Schulzes Sicht positiven Ausgang des Stückes schon die politischen Auswirkungen der Politik der Nationalsozialisten vorweggenommen wurde: Am Stückende wird der Jude Blauspan letztlich wegen „Niederträchtigkeit“⁸³⁷ dem Henker übergeben. Nur ein Jahr nach der Veröffentlichung des Puppentheaterstückes wurde auf der „Wannsee-Konferenz“ die „Endlösung der Judenfrage“ beschlossen und die Vernichtungsmaschinerie setzte sich in Bewegung.

So betrachtet, gehört das beschriebene Stück zu den Spielen, die den von Hitler befohlenen Massenmord an den Juden propagandistisch vorbereiteten und rechtefertigten.⁸³⁸

⁸³⁵ Schulze, Hermann; Der Jude im Dorn - Ein Märchen-Kasperlspiel mit politischer Bedeutung; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, Arwed Strauch, Leipzig, 1940, o.S.

⁸³⁶ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 79.

⁸³⁷ Vgl. dazu: Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 129.

⁸³⁸ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 130.

Im Stück „Der Jude im Dorn“ gelingt es am Schluss dem Kasper, letztlich durch dessen Ausdauer, die „Gefahr“ abzuwenden und erfüllte somit schließlich Hitlers Forderung:

*In zahllosen Fällen, in denen die Rasse standhält, bricht der Bastard zusammen.*⁸³⁹

3.3.3.4.2. Mr. Tommy Regenschirm und Co

Andere Stücke, welche vom Reichsinstitut aufgelegt werden wurden jeweils, wie Bohlmeier bemerkt auf bestimmte, aktuelle Situationen zugeschnitten und sollten durchwegs erziehen, aber auch politische Aufklärung betreiben.⁸⁴⁰

Auch das im Anhang dieser Arbeit abgedruckte politisch tendenzielle 1939 von Erich Scheuermann verfasste Stück „Mr. Tommy Regenschirm“ versucht offensichtlich und ohne zu verschleiern nationalsozialistische Propaganda zu betreiben. Durch der Kriegserklärung der Westmächte gegenüber dem Dritten Reich, nach dessen Überfall auf Polen im Jahr 1939, versucht dieses Stück deutlich Position gegenüber den Engländern zu beziehen, was letztlich auch die Figuren des Mr. Regenschirm, also Chamberlain und Mr. Lügenmaul, Churchill erklärt, aber auch erklärt, warum schon deutlich auf die Attribute des beginnenden und anschwellenden Krieges verwiesen wird. Im musikalischen Vorspiel ist Kasper, wie es Minuth nennt als „Anheizer“⁸⁴¹ antibritischer Parolen auf der Bühne präsent:

Kasper: (erscheint) Wollt ihr noch ein schönes Lied singen?... Gut, - also dann die Arie vom Nietenparlament! Kennt Ihr die alle? – Na, denn mal los! Seht das Nietenparlament,

Alle: Ja seht das Nietenparlament.

Kasper: Nieten hat´s die jeder kennt.

Alle: Ja Nieten hat´s die jeder kennt.

Parlament, jeder kennt,

ei du Nietenparlament, ei du Nietenparlament.

Kasper: Ist das nicht Herr Chamberlain,

Alle: Ja das ist Herr Chamberlain.

Kasper: Ist sein alter Schirm nicht schön.

⁸³⁹ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin; S. 442.

⁸⁴⁰ Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 124.

⁸⁴¹ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 130.

Alle: *Ja sein alter Schirm ist schön.
Chamberlain, Schirm nicht schön, Parlament, jeder kennt, ei du Nietenparlament, ei du Nietenparlament.*
Kasper: *Wer hält dort nur Lügenreden,
Alle:* *Ja wer hält dort nur Lügenreden.
Kasper:* *Ist das nicht der Herr von Eden,
Alle:* *Ja das ist der Herr von Eden.
Mister Eden, Lügenreden, Chamberlain, Schirm nicht schön, Parlament, jeder kennt, ei du Nietenparlament, ei du Nietenparlament.*
Kasper: *Seht zur Rechten Churchill-Winston,
Alle:* *Ja zur Rechten Churchill-Winston.
Kasper:* *Träumt er nicht von Truggespinsten. Churchill-Winston. Truggespinsten, Mister Eden, Lügenreden, Chamberlain, Schirm nicht schön, Parlament, jeder kennt, ei du Nietenparlament, ei du Nietenparlament (...)⁸⁴²*

Im politischen Puppenspiel Scheuermanns reiht sich so wie im musikalischen Vorspiel vor allem antienglische Parole an antienglische Parole, welche kaum die Handlung – wenn man bei diesem Stück überhaupt von einem Handlungsverkauf sprechen kann- weiterführen, sondern lediglich aus reinen Propagandazwecken ins Stück Eingang gefunden haben. Anders wären diese Textstellen kaum zu verstehen:

Mr. R: *Good morning.
Kasper:* *Sprich deutsch, Kerl – Und nimm erst mal Haltung an!
Mr. R:* *Ich bin Demokrat.
Kasper:* *Aha, also ohne Haltung.
Mr. R.:* *Jawohl.- Demokratie heißt die absolute Freiheit jeglichen Individuums.
Kasper:* *Auha, auha, verstehe: Absolute Vertrottelung jeglichen Individuums.⁸⁴³*

Und auf die Situation der für die - aus der Sicht des Dritten Reiches aus England drohenden - Kriegsgefahr hinweisend geht das Stück weiter, nicht aber ohne Kasper – so wie die Figurentheaterstücke des Dritten Reiches generell tendenziell aufgebaut sind – Kasper als „gesunden, ganzen Kerl“ zu skizzieren.

Mr. R.: *Sie sehen auf meine Gasmasken, junger Mann. – Es ist leichtsinnig von ihnen, daß sie selbst keine tragen in dieser Zeit gefährlicher Dünste.
Kasper:* *Keine Sorgen. Habe gesunde Lungen. Dein Stinkgas verarbeite ich*

⁸⁴² Scheuermann, Erich; Mister Tommy Regenschirm; in: Politische Zwischenstücke; Maschinenskript, 1939, S. 13.

⁸⁴³ Scheuermann, Erich; Mister Tommy Regenschirm; in: Politische Zwischenstücke Maschinenskript, 1939, S. 16.

- noch.- *Mach erst mal deinen blödsinnigen Regenschirm zu. – Was soll denn der?*
- Mr. R.: *Damit schütze ich die kleinen Nationen (...) Unter diesem Schirm versammle ich alle Völker der Erde im Kampf gegen Gewalt, Unrecht und Sklaverei.*
- Kasper: *Krampf meinst Du doch?*
- Mr. R.: *Unter meinem Schirm steht die ganze Welt.*
- Kasper: *Und Du stehst darüber. Fabelhaft solche Schirmherrschaft!*⁸⁴⁴

Letztlich sollte mit solchen Wortspielereien eine permanente Bedrohung durch Großbritannien suggeriert werden. Von einer gezielten und übertriebenen „Angstmache“ wie Strauß sie ebenfalls im Stück erkennen will⁸⁴⁵ kann aber, aufgrund der großen militärischen Macht des Dritten Reiches 1939, nach massiven Investitionen in die Deutsche Rüstung, nicht gesprochen werden. Dennoch spiegelte das Stück die außenpolitische Situation des Dritten Reiches und der damit verbundenen Propaganda des Dritten Reiches wieder, in welcher versucht wurde die Kriegserklärung Großbritanniens gegenüber Deutschland nach dem militärischen Überfall auf Polen als Aggression und Machtbestreben Großbritanniens hinzustellen.⁸⁴⁶ Auch im Wortlaut der Reden der Nationalsozialisten wird aber deutlich, wenngleich auch nicht weniger pointiert, dass die Handlungen auf der Bühne und in der Politik parallel liefen.

Im zuvor zitierten Stück wurden unter anderem die mangelnden, bzw. zögerlichen Versuche Großbritanniens Polen zu Hilfe zu kommen lächerlich gemacht. Auch in Goebbels Reden wurde die Politik Englands gegenüber Polens hinterfragt:

*Warum England überhaupt Polen Mut zuspricht, sich möglichst chauvinistisch zu gebärden, um damit die europäische Atmosphäre weiter zu verwirren und systematisch zu vergiften?*⁸⁴⁷

Und weiter hieß es im Zusammenhang mit Englands zugesagter und nicht stattgefundenen Unterstützung für Polen:

Darum soll England keine Ausflüchte mehr machen, keine leeren Drohungen de-

⁸⁴⁴ Scheuermann, Erich; *Mister Tommy Regenschirm*; in: *Politische Zwischenstücke; Maschinenskript*, 1939, S. 16.

⁸⁴⁵ Strauß, Elisabeth; *Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert*; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 82.

⁸⁴⁶ Vgl. dazu: Minuth; Johannes; *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken*, Frankfurt/ Main, 1996, S. 133.

⁸⁴⁷ Goebbels, Joseph; „*Erkläret mir, Graf Oerindur...*“; Rede vom 17. Juni 1939; in: *Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41*; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 175.

*klamieren und keine albernen Bluffs arrangieren, sondern Taten zeigen, nichts als Taten!*⁸⁴⁸

Auf der Puppenbühne trat somit eine neue Figur, als „Pole“ beschrieben, tritt auf und bekommt, historisch exakt verdreht, Kaspers Mitgefühl, d.h. das Mitgefühl des Dritten Reiches. Gleichzeitig klingt, historisch nicht haltbar an, dass Polen einen Versuch unternehmen hätte können das Dritte Reich anzugreifen.

Pole: (...) O Popolska! Alles kaputt! Alles verloren! Auu, auu! Oh weh! Nix Marsch auf Berlin. Nix schöne deutsche Mädchen.
Kasper: Nix Schutz- und Regenschirm! – Angeschmiert hat man Dich, armes Luder.
Pole: Sehr recht, Herr. O, ich großes polnisches Dummkopf! Schutz von kleinen Nation hat er gesagt und ist geblieben zuhause. Polaska verloren! Alles verloren!
*Mr. R.: Reden Sie keinen Unsinn, Mann. Sie stehen noch immer unter meinem Schutz (...)*⁸⁴⁹

Auch im weiteren Stückverlauf, in dem Kasper mit einem Schwert als Zeichen der Wehrhaftigkeit gegenüber seinen Feinden auftritt kommt es immer wieder zu Anspielungen auf die angestrebte Macht in Europa und die scheinbare – sowohl militärisch als auch moralische - Überlegenheit des Dritten Reiches.

Minuth sieht darin das Bild eines „machtbesessenen und böartigen Kaspers“, der dennoch gleichzeitig von den Nationalsozialisten, welche den Kasper als Positivfigur sehen wollten und für ihr Empfinden auch so positionierten.

*So zeigt sich Kasper als ein Kasper der Faschisten, der sich drohend und angriffslüsternd gegenüber seinen europäischen Nachbarn verhält. Kasper packt gewiß oft derb zu. Aber er ist nicht böartig“, heißt es in einem nationalsozialistischen Puppenspiellehrbuch verharmlosend, „und wenn er jemanden auf den Arm nimmt, dann tut er es nicht aus Schadenfreude oder Niedertracht. Er will nur den anderen zurechtrücken.“*⁸⁵⁰

Trotzdem werden Kaspers Gegner auf der Bühne wie Chamberlain, wird Großbritannien als Bündnispartner permanent der Lächerlichkeit preisgegeben – gleichsam so

⁸⁴⁸ Goebbels, Joseph; Abgehackte Kinderhände; Rede vom 24. Juni 1939; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 192.

⁸⁴⁹ Scheuermann, Erich; Mister Tommy Regenschirm; in: Politische Zwischenstücke; Maschinenskript, 1939, S. 18.

⁸⁵⁰ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 134.

wie man den Briten vorwarf, dass sie die Deutschen sie

(...) wenige Jahre zuvor der Lächerlichkeit preisgaben.⁸⁵¹

So wurde letztlich Chamberlain als Objekt des Spottes auf der Bühne gezeigt. Gerade für die Figuren von Chamberlain und Churchill wurden neben den schon genannten Stücken noch weitere Propagandastücke geschaffen, in welchen auch systematisch durch das Medium des Figurentheaters der Hass gegen die Engländer geschürt wurde, wie beispielsweise in Max Jacobs Stück „Die Zauberinsel“

„Die Zauberinsel“ Ein Kasperspiel mit allerlei Seitenhieben von Max Jacob (...)

Inhalt:

Kasper macht seiner Großmutter klar, daß man trotz der ernsten Zeiten lachen könne, es komme nur darauf an, wie man lacht. Er findet beim Entrümpeln ein Buch und leist darin mit Seppel von einem Erdgeist „Zippel-Zappel“ der – wie die Engländer – in den letzten Jahrhunderten viel Gold gesammelt hat. Er wohnt auf einer Insel. Dort muß man einen Kampf mit einem Höllendrachen bestehen und, bevor die Nacht zu Ende ist, die Insel wieder verlassen.

Kasperl und Seppel wollen hinrudern (statt Motorboot, um Benzin zu sparen und eil sie keinen roten Winkel haben) und das Gold holen. Nachts kommen sie auf die „gut verdunkelte Insel“, erschlagen das Tier mit dem großen Maul, beseitigen den Erdgeist und holen das Gold. Der Schutzmann klingelt ihre Heldentat aus. Die Großmutter ist schuld daran, weil sie den Boden entrümpeln ließ.

Bemerkungen:

Ein lustiges, zeitgemäßes Spiel, in das die kleinen Bemerkungen des Tages unaufdringlich eingestreut sind. (...)⁸⁵²

Im Stück wurde immer wieder auf die Bedrohung England gegenüber dem Dritten Reich aufgegriffen, von welcher Hitler meinte:

Englands Wunsch ist und bleibt die Verhütung des übermäßigen Emporsteigens einer kontinentalen Macht zu weltpolitischer Bedeutung, d.h. also die Aufrechterhaltung einer bestimmten Ausgeglichenheit der Machtverhältnisse der europäischen Staaten untereinander; denn dies erscheint als Voraussetzung einer britischen Welthegeemonie.⁸⁵³

Und auch Goebbels griff in seinen unzähligen Reden immer wieder Britannien an. Parallelen zwischen den Reden und den Stücken auf den Bühnen fallen deutlich ins

⁸⁵¹ iSkacel, Erwin; Die Jugend des Führers Adolf Hitler – Bilderbuch über die großdeutsche Jugend; Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1942, S. 8.

⁸⁵² Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 9.

⁸⁵³ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin, S. 696.

Auge. So soll auch – trotz der Länge des folgenden Zitates stellvertretend eine Rede Goebbels zur Gänze wiedergegeben werden um dem Leser einen Einblick zu verschaffen, wie ähnlich Wortwahl und durchwegs auch Wortwitz zwischen Reden und Bühnenwerken durchwegs waren:

Es hat gar keinen Zweck, mit Mr. Churchill in eine Debatte über englische Schiffsverluste oder durch deutsche Luftangriffe angerichtete Schäden einzutreten. Er geht da einfach nach dem altbewährten britischen Schema vor, immer nur das zuzugeben, was unter keinen Umständen mehr bestritten werden kann, davon dann regelmäßig die Hälfte abzuziehen und zum Ausgleich dafür die Verlustzahlen des Gegners zu verdoppeln oder zu verdreifachen. Das ergibt eine glatte Rechnung. Das Imponierende dabei ist nur, daß er als echter John Bull grundsätzlich bei der einmal ausgesprochenen Lüge bleibt und sich durch nichts und niemanden daran hindern läßt, sie so lange zu wiederholen, bis er sie am Ende wenigstens selbst glaubt. Es ist das ein alter englischer Trick, auf dessen Originalität sich Mr. Churchill nichts einzubilden braucht, der vielmehr zu den in aller Welt bekannten Kunstkniffen der britischen Politik gehört. Man hat ihn auch im großen Krieg ausgiebig zur Anwendung gebracht, nur mit dem Unterschied zu diesem Kriege, daß damals die öffentliche Weltmeinung noch darauf hereinfiel, wovon heute selbstverständlich gar nicht mehr die Rede sein kann. Und das ist so zu erklären: als der Weltkrieg zu Ende war, glaubte die britische Plutokratie, Deutschland liege so am Boden, daß es sich nie wieder erholen werde. Sie beging deshalb, teils aus Gleichgültigkeit, teils aber auch aus selbstgefälliger Geschwätzigkeit, den Fehler, der Welt die Kniffe zu verraten, mit denen sie das Reich zu Fall gebracht hatte. In den Memoiren der britischen Staatsmänner, die England im Weltkrieg geführt haben, vor allem in denen eines gewissen Mr. Churchill, konnte man also einige Jahre nach dem Kriege des längeren und breiteren nachlesen, daß man in der Londoner Plutokratie während des Krieges gar nichts dabei gefunden hatte, das Blaue vom Himmel herunterzulügen, ja, daß man sich noch viel darauf zugute hielt und stolz darauf war, Deutschland auf eine so simple Weise an der Nase herumgeführt und mit Pfiffigkeit überlistet zu haben. Damit waren nun diese Methoden entlarvt. Sie genießen deshalb heute auch keinerlei Glaubwürdigkeit mehr. Man braucht von unserer Seite nur auf den Weltkrieg zu verweisen und zu betonen, daß augenblicklich fast dieselben Männer die englische Nachrichtenpolitik machen, die sie auch von 1914 bis 1918 gemacht haben, und man weiß Bescheid.

Das ist natürlich für die Betroffenen mehr als peinlich. Man soll im allgemeinen seine Führungsgeheimnisse nicht verraten, zumal man nicht weiß, ob und wann man sie noch einmal gut gebrauchen kann. Das hauptsächlichste englische Führungsgeheimnis ist nun nicht so sehr in einer besonders hervorstechenden Intelligenz als vielmehr in einer manchmal geradezu penetrant wirkenden dummdreisten Dickfelligkeit zu finden. Die Engländer gehen nach dem Prinzip vor, wenn du lügst, dann lüge gründlich, und vor allem bleibe bei dem, was du gelogen hast! Sie bleiben also bei ihren Schwindeleien, selbst auf die Gefahr hin, sich damit lächerlich zu machen.

Das gilt auch für die augenblicklich sich abspielenden dramatischen Ereignisse in der Luft- und Seekriegführung. Mr. Churchill behauptet einfach, selbstverständlich wider besseres Wissen und im Gegensatz zu allen realen Tatsachen, England sei

dabei im Vorteil, und er läßt sich durch keinerlei, wenn auch noch so handgreifliche Beweise vom Gegenteil überzeugen. Die Royal Air Force hat Hamburg pulverisiert, sie hat, wie bekannt, sämtliche Berliner Bahnhöfe zerstört, die deutschen Kriegsindustriestätten in Schutt und Asche gelegt, dabei aber peinlichst darauf geachtet, daß nirgendwo etwa einmal ein Lazarett, ein Krankenhaus, ein Alters- oder Säuglingsheim oder überhaupt ein ziviles Ziel getroffen wurde. Die deutsche Luftwaffe dagegen hat merkwürdigerweise niemals besonderen Wert auf militärische oder industrielle Ziele gelegt. Sie fühlte sich ausschließlich mit einer seltsamen magnetischen Kraft von Kirchen, Schulen, Heimstätten für obdachlose Kinder und Arbeiterwohnungen angezogen. Insbesondere aber haben Botschaften, Konsulate oder Geschäftshäuser, die den Amerikanern gehören, es ihr angetan. Sie fliegt ziel- und planlos über englischen Städten herum, sucht so lange, bis sie ein derartiges Ziel ausfindig gemacht hat, und stürzt sich dann mit wohlgezielten Bombenabwürfen darauf los. Aus lauter Bosheit nimmt sie es aufs Korn, und zwar zu dem ganz durchsichtigen Zweck, die USA. in den Krieg hineinzutreiben. Findet dagegen ausnahmsweise einmal ein Angriff der deutschen Luftwaffe auf eine reine Industriestadt wie Cardiff oder Coventry statt, dann wird das der staunenden Mitwelt seitens des englischen Reuterbüros etwa mit den sibyllinischen Worten mitgeteilt:

"Unbekannte Flugzeuge griffen irgendwann irgendwo mit unbekanntem Kräften irgend etwas an. Der Schaden ist noch nicht übersehbar, es steht nur fest, daß keine militärischen oder industriellen Ziele getroffen wurden. Nähere Einzelheiten folgen noch." Und auf diese Einzelheiten kann dann die Öffentlichkeit getrost bis Kriegsende warten. Spricht sich ein besonders verheerender Schaden trotz aller englischen Zensurmaßnahmen durch die neutrale Presse dann doch herum, dann wird der King bemüht, zu dem ausgesprochenen Zweck, auf die Tränendrüsen der Welt zu drücken. Er muß die zerstörte Stadt höchstselbst besichtigen. Es fehlt dabei natürlich nicht an den über die angerichteten Verwüstungen geradezu in einen Begeisterungstau mel verfallenden englischen Arbeitern, die angesichts ihrer zerstörten Häuser nichts Eiligeres zu tun haben, als auf den noch rauchenden Ruinen den Union Jack aufzupflanzen, zwischen den kohlenden Mauerresten den Lambeth Walk zu tanzen und den König mit aufmunternden Zurufen anzufeuern, auf diesem glückverheißenden Weg weiter fortzufahren, bis in ganz England kein Stein mehr auf dem anderen steht und damit der ersehnte Augenblick gekommen ist, gegen die dreimal verfluchten deutschen Teufel die glorreiche englische Offensive zu ergreifen. Was auf Seine Majestät verständlicherweise einen so tiefen Eindruck macht, daß er sich bemüßigt fühlt, 200 Pfund — macht ungefähr 2000 Reichsmark — aus der Westentasche zu ziehen und in die Armenkasse zu legen. Der Besuchstag Seiner Majestät wird dann sinnigerweise damit abgeschlossen, daß der König im Hafen mit Interesse dem Ausladen eines Schiffes zuschaut. Es handelt sich, wie das Reuterbüro triumphierend verkündet, um amerikanisches Gefrierfleisch, was da ausgeladen wird, womit zur Genüge dargetan ist, daß ad eins der Atlantikverkehr noch durchaus normal funktioniert und ad zwei Seine Majestät sich trotz des Ernstes der Lage voller geistiger und körperlicher Frische erfreut.

Seht euch demgegenüber die Deutschen an! Spricht der Führer nicht, so ist das ein Beweis dafür, daß er sich in tödlicher Verlegenheit befindet und keinen Ausweg mehr sieht.

Spricht er dagegen, so kann man unschwer daraus schließen, daß die Lage im

Reich katastrophal ist und dringend einer höchsten Aufmunterung bedarf. Sagt er nichts vom baldigen Sieg, dann glaubt er selbstverständlich selbst nicht mehr daran. Sagt er dagegen etwas darüber, dann will er der Welt nur Sand in die Augen streuen. Trifft er sich mit dem Duce, dann nur, weil die Achse einen Riß bekommen hat; trifft er sich nicht mit ihm, dann ist dieser Riß schon so tief, daß er auch durch eine Zusammenkunft nicht mehr geheilt werden kann. Geht er zu seinen Truppen, dann ist das eine Flucht vor der Stimmung in der Heimat; geht er nicht zu ihnen, dann natürlich nur aus Angst vor den Soldaten.

In England pflegen die Menschen drei donnernde Hurras anzustimmen, wenn die Fett- und Fleischrationen heruntergesetzt werden. In Deutschland dagegen würde das eine Revolution zur Folge haben. In England wirken Schnee und Frost befeuernd auf die Personen- und Transportzüge, wogegen sie in Deutschland das ganze Transportsystem über den Haufen zu werfen pflegen. Die deutschen Methoden der Kriegführung sind verächtlich und gänzlich undiskutabel; aber man geniert sich nicht, sie in England nachzuahmen. Die englischen Methoden dagegen sind vorbildlich, human, liberal und fortschrittlich; bloß sie taugen nichts, sie führen zu keinem Erfolg und werden deshalb stillschweigend abgeschafft. Als wir vor Jahren erklärten, wir wollten zuerst Kanonen bauen und dann Butter essen, stieß ganz England einen einzigen entrüsteten Protestschrei aus. Jetzt haben die Engländer die Butter gegessen, und wir haben die Kanonen, und nun müssen sie auch nach demselben Prinzip verfahren, nach dem wir unsere Wehrmacht aufrüsteten, was natürlich nichts daran ändert, daß diese Methode, weil der Nationalsozialismus sie erfunden hat, dumm, kurzsichtig, engstirnig und geistlos ist. Gebt euch keine Mühe, es den Engländern recht zu machen. Solange Mr. Churchill am Ruder ist, gewinnt John Bull jede Ruhepause. Nur schade, daß er immer auch die Offensive verliert.

Mr. Churchill ging kürzlich nach einem der verheerendsten deutschen Luftangriffe durch die Ruinen der Londoner City spazieren. Es fehlte natürlich nicht, wie das Reuterbüro zu berichten mußte, an beifallsfreudigem Publikum, das ihm lebhaft applaudierte und begeistert zurief: "Guter, alter Winston! Nur weiter so!" Und als man ihn nach dem Frieden fragte, antwortete er: "Wenn wir gesiegt haben!" Man könnte das für Größe halten, wenn man ihn nicht so gut kannte. Aber wir kennen ihn. Wir wissen, daß das alles bloße Pose ist, daß er keinen Ausweg mehr weiß, daß er sich in seine verbrecherische Politik so verrannt hat, daß es für ihn kein Zurück mehr gibt, daß er nun die Partie mit eiserner Stirn weiterspielen muß, wenn er auch keine Autos mehr in der Hand hat und lediglich darauf hoffen kann, daß ein Wunder geschieht.

Solche Wunder aber gibt es nicht. Das Glück stellt sich immer nur auf die Seite dessen, der es verdient, und am Ende hat in der Geschichte doch immer der recht behalten, der für hohe Ideale eintrat und kämpfte und sich durch nichts vom einmal eingeschlagenen Weg abbringen ließ. Mr. Churchill verfißt solche Ideale nicht. Er vertritt eine Welt, die im Innern schon gänzlich verfault und korrupt ist. Es ist die Welt des 18. Jahrhunderts, die sich mit den Symbolen des 19. Jahrhunderts drapiert hat und damit das 20. Jahrhundert erobern will. Diese Welt eines schrankenlosen individualistischen Bereicherungstriebes auf Kosten der Menschen und Völker ist in Europa bereits durch neue staatsaufbauende Prinzipien ersetzt worden. Ihnen gehört die Zukunft. Um ihre Fahnen hat sich eine opferbereite und gläubige Jugend versammelt. Diese Jugend siegt nicht nur deshalb, weil sie modern ausgerüstet ist, weil in ihren Diensten der Motor und die neue Technik steht; sie siegt, weil sie eben jung ist, weil sie eine Revolution rep-

räsentiert, weil sie Kräfte mobilisiert hat, die durchschlagend und dynamisch wirken, gegen die es kein Halten mehr gibt. Das Rad der Geschichte läßt sich nicht zurückdrehen, auch nicht von Mr. Churchill. In seinen stillen Stunden wird er sich wohl manchmal schon eingestehen, daß er auf verlorenem Posten kämpft, daß seine Zeit vorbei ist, daß er längst schon hinter der Entwicklung herläuft und keine Hoffnung mehr haben kann, sie jemals noch einmal einzuholen.

Er ist in der Tat ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und doch das Gute schafft. Er erst hat unserer Revolution den entscheidenden letzten Stoß gegeben. Wäre er nicht gewesen, sie hätte vermutlich viel mehr Zeit gebraucht, um sich endgültig durchzusetzen, als das nun der Fall sein wird. So müssen wir ihm am Ende noch dankbar dafür sein. Weil er war, weil er wirkte, werden wir wahrscheinlich nur so viele Monate gebrauchen, wie wir sonst Jahre oder gar Jahrzehnte nötig gehabt hätten, um zum großen Ziel zu kommen.

Es wäre zwecklos, ihm das erklären zu wollen. Er gehört zu jenen unbelehrbaren Menschen, die nur durch Tatsachen überzeugt werden können. Also müssen wir diese Tatsachen schaffen.⁸⁵⁴

Die Rede Goebbels ließ kein Propagandaklischee gegen England aus und attackierte die führenden gegnerischen Politiker, hob aber gleichzeitig die Stärke der Deutschen und deren Führung hervor.

Auch im konkreten Spiel wurden ähnliche Argumentationsketten verwendet. So sahen im Stück selbst dann die Anfangsszenen, in welcher Kasper und Seppel auf dem Dachboden der Großmutter entdecken und darin lesen wie folgt aus:

Kasper: Lies mal vor, aber laut und deutlich.

Seppel: Wie der Ansager im Deutschlandsender. Also hör zu, hier steht: Der Schatz auf der Zauberinsel. Das war die Überschrift. Hier geht's weiter. Auf der Zauberinsel, sechs Meilen von der Stadt entfernt, wohnt ein Erdgeist mit Namen Zippelzappel.

Kasper: Zappelzappel.

Seppel: Nee – Zippelzappel, also ich wiederhole für alle Hörer, die mit-schreiben wollen...

(langsam) wohnt ein Erdgeist mit Namen Zippelzappel – ich buchstabiere Z wie Zucker, i wie Ypsilon, P wie Polen...

Kasper: Gibt's ja gar nicht mehr - !

Seppel: Wie -? Ach so. Ja, ist richtig. Also P wie... P wie...

Kasper: - wie Pellkartoffeln. Ich weiß schon.

Seppel: Dann sei doch ruhig. Ich lese weiter. Dieser Erdgeist hat in vielen Jahrhunderten viel Gold gehamstert ...

Kasper: Der Erdgeist ist sicher ein Engländer.

Seppel: Sei doch ruhig... ich lese weiter. Dieses Gold hat er den Menschen abgenommen. Wer es wiederhaben will, muß zur Mitternacht auf die Insel fahren. Dort muß er einen Kampf mit dem Höllendrachen Sa-

⁸⁵⁴ Goebbels, Joseph; Aus Churchills Lügenfabrik; Rede vom 12. Jänner 1941; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 364-368.

raba bestehen.
Kasper: Sache, wird gemacht.
Seppl: Ich sichere die Flanke. Ich lese weiter. Hat er den Kampf siegreich bestanden, dann findet er in einer Höhle, deren Eingang durch Fichtenzweige verdeckt ist, das Gold. Bevor die Nacht zu Ende ist, muß er die Insel verlassen, sonst ist er verloren. Schluß.
*Kasper, sollen wir?*⁸⁵⁵

Minuth erkennt, dass gleich zu Beginn des Kasperstückes Bezug auf die politische Situation Deutschlands genommen wird, wenn Dachbodenentrümpelungen – zur Ressourcengewinnung der immer seltener gewordenen Alltagsgegenstände und Rohstoffen – oder die Okkupation Polens angesprochen wird, ebenso wenn auf die Kolonialpolitik des britischen Imperiums Bezug genommen wird⁸⁵⁶ und dass Eigenschaften wie Geiz usw., welche von den Nationalsozialisten den Juden zugeschrieben wurden in diesem Stück auf die Briten übertragen wurden um die Diffamierung noch größer zu machen. So fahren letztlich Kasper und Seppl nach England um es letztlich mit dem Gegner aufzunehmen:

Kasper: (...) wir nehmen ein Motorboot ...
Seppl: (einfallend) Nee, wir rudern.
Kasper: Warum?
Seppl: Benzin sparen.
Kasper: Aha, du hast keinen roten Winkel gekiegt. Find ich auch ganz in Ordnung. Also wir rundern heut Nacht zur Insel.
Seppel: Was machen wir mit dem Gold?
Kasper: Das bringen wir zum Bürgermeister.
Seppel: Der sorgt dafür, daß jeder was kriegt.
Kasper: Klar, der hat jetzt Erfahrung.
Seppel: Der läßt dann gleich die Bezugsscheine dafür drucken.
Kasper: Richtig, dann gibt's endlich die Reichsgoldkarte.
Seppel: Was nehmen wir noch mit?
Kasper: Eine Tafel Schokolade.
Seppel: Quatsch, ich brauche keine Schokolade.
Kasper: Stimmt, höchst überflüssig.
*Seppel: Aber unsere Knüppel nehmen wir mit.*⁸⁵⁷

Schließlich überfallen Kasper und Seppel im 2. Akt des Stückes Die „Insel“ und besiegen schließlich auch den Drachen. Dabei werden durchwegs auch fürs Kasperl-

⁸⁵⁵ Jacob, Max; Kasper und die Zauberinsel; Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.), Berlin, o. J., S. 2.

⁸⁵⁶ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 106-107.

⁸⁵⁷ Jacob, Max; Kasper und die Zauberinsel; Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.), Berlin, o. J., S. 2-3.

theater ungewöhnliche, aber für das Propagandaspiel durchwegs verständliche Vokabeln wie „Konterbande“, „torpedieren“ oder „Blockade“ verwendet, welche letztlich aus der Kriegssprache entlehnt sind.⁸⁵⁸ Schließlich endet das Stück damit, dass der Erdgeist vom Krokodil gefressen wird, der von ihm aber angehäufte Schatz von Kasper und Seppi dem Bürgermeister übergeben wird, der ihn letztlich verteilt. Minuth analysiert die Diffamierung der Engländer und das gesamte Stück knapp wie folgt:

Mit Hilfe von Figuren des Kaspertheaters wird eine Konstellation geschaffen, die sich folgendermaßen deuten lässt: die Bedrohung Deutschlands das „Weltmachtstreben“ Großbritanniens Dabei verkörpert als Sinnbild der britischen Flotte und der Erdgeist als Personifizierung britischer Machtstrebens das Böse, während Kasper und Seppi als Stellvertreter Deutschlands das Gute darstellen. Deutschland, das „selbstbewusste“ Land, setzt sich gegen Großbritannien, die „angriffslustige“ und „imperialistische“ Nation zur Wehr und weiß, wirtschaftliche Ungerechtigkeiten aus der Welt zu schaffen. Schließlich wird Großbritanniens Scheitern dargestellt: es endet in Selbstzerstörung.⁸⁵⁹

Auch die Tendenzstücke „Der Kaisers neue Kleider“ – welches von Max Jacob in einer politisch unbedenklichen, aber ebenso in einer ideologisch gefärbten Fassung vorliegt - und „Tschill, der Räuber von der feuchten Insel“, dienen zum Aufbau eines antisemitischen und britischen Feindbildes. Dies umso mehr, dass beim zweitgenannten Stück der Räuber im Stück den verkürzten Namen Churchills – „Tschill“ trägt.

Man beachte auch die Namen der Gehilfen Bluff und Klax, die den Engländer in seiner Bedeutung als Feind herunterspielen sollten.⁸⁶⁰

Die Inhaltsangabe wurde vom Reichsinstitut folgendermaßen präsentiert und beworben:

*„Wer den Hut hat, sagt die Wahrheit“ oder „Tschill, der Räuber von der feuchten Insel“ –
Ein Handpuppenspiel für Jugendliche und Erwachsene von Friedrich Karl Hellwig (...)*

Inhalt:

⁸⁵⁸ Vgl. dazu: Jacob, Max; Kasper und die Zauberinsel; Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.), Berlin, o. J., S. 4.

⁸⁵⁹ Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996; S. 109.

⁸⁶⁰ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 145.

Kasper legt den großen Räuber und späteren Ersten Seelöwen von der feuchten Insel, den berüchtigten Lügen-Tschill, herein. Tschill ist ein großer Hütesammler, der alle Hüte, vom Räuberhut bis zum Admiralshut, zu erlangen trachtet Schließlich erreicht ihn mit dem Hute des Zwerges Hippel sein Schicksal. Wer diesen Hut, den Kasper vom Zwerg geschenkt bekommen hat, trägt, muß unter ihm die Wahrheit sagen. Dem auch nach diesem Hute lüsternden Tschill geht es entsprechend. Als er mit Bluff, seinem ersten Diener auf der feuchten Insel und mit Hilfe des Katzenblitz, eines Zauberers und des Klax, seines Hilfsstörer, den Hut endlich langem Hin und Her in Besitz hat, muß er seine Bethenia-Lüge unter dem Zwange dieses Zauberhutes eingestehen. Dem Tschill selbst kommt dieses erzwungene „Die Wahrheit sagen“ vollkommen verblüffend, und die Strafe durch Kasper folgt denn auch gleich auf dem Fuße. Ein philosophischer Kulissenschieber, Trapp, der gleichzeitig auch die Aufgabe hat, das Spielfeld herzurichten, begleitet dieses lustige Spiel vom Reinfall Tschills.⁸⁶¹

Und unter den Bemerkungen für dieses Stück konnte man lesen:

Ein sehr gelungenes Märchenspiel des Puppenspielers Hellwig, dessen Wirksamkeit auf einer langen Spielfahrt durch den Osten erprobt werden konnte. Für Kinder, wie Erwachsene geeignet. Der Text ist zugleich ein Beweis, daß es auch mit dem Spiel der Kasperbühne möglich ist, über die zumeist üblichen kürzeren Spiele hinaus in die große Spielform vorzudringen. Das Spiel benötigt eine Auführungsdauer von 1 ½ Stunden. (...) ⁸⁶²

Gerd Bohlmeier hat in seinen Publikationen stets die Zweiseitigkeit dieser Kasperstücke betont, in denen, wie gezeigt wurde sowohl ein Feindbild aufgebaut, welches auf der anderen Seite durch den deutschen Kasper wieder zerstört wurde⁸⁶³, wie es am deutlichsten im Stück „Kasper fährt nach Engelland“ von Hans Buresch, in welchem der Sieg über Britannien „plakativ“ dargestellt wurde.

Inhalt:

Kasper begibt sich, indem er den Luftteufel Luftikus in seinen Dienst zwingt, auf dessen berühmten Besen (Anm.: letztlich ein „Messerschmidt“⁸⁶⁴) nach England. Er trifft hier Mister Regenschirm und Mister Lügenmaul und versteht es, mit Mister Regenschirm bald fertig zu werden und Mister Lügenmaul dem wütenden Wasserteufel Aquatus ins Netz zu schicken. Auf dem berühmten Besen des Luftikus geht es dann zurück.

⁸⁶¹ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 8-9.

⁸⁶² Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 9.

⁸⁶³ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 146.

⁸⁶⁴ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 8.

Bemerkungen:

*Hier liegt ein Spiel des Verfassers der „Hamsterhexe“ und des „Meckerteufels“ vor, das die Figuren „Mister Regenschirm“ und „Lügenmaul“ einmal in einer selbstständigen lustigen Kasperhandlung zeigt. (...)*⁸⁶⁵

So wurden durch das Puppenspiel nicht nur Feindbilder aufgebaut, sondern auch versucht den politischen und ideologischen Gegner im Spiel immer wieder bloßzustellen.

Diese Art der Bloßstellung war aber keineswegs eine Ausnahme im europäischen Puppenspiel. Zur selben Zeit wurde beispielsweise in Großbritannien Figuren Hitlers auf der Punch-Bühne „vorgeführt“ und fanden

*(...) zum Entzücken aller ein schauerliches Ende.*⁸⁶⁶

Eine Art der Propaganda, den Gegner auch auf der Bühne lächerlich zu machen, welche von den Alliierten auch während des Ersten Weltkrieges eingesetzt wurde, wurde von Hitler in „Mein Kampf“ durchwegs positiv bewertet und diese Art der Propaganda auch für Deutschland gefordert:

*Demgegenüber war die Kriegspropaganda der Engländer und Amerikaner psychologisch richtig. Indem sie dem eigenen Volke den Deutschen als Barbaren und Hunnen vorstellte, bereitete sie den einzelnen Soldaten schon auf die Schrecken des Krieges vor und half so mit, ihn vor Enttäuschungen zu bewahren. Die entsetzlichste Waffe, die nun gegen ihn zur Anwendung kam, erschien ihm nur mehr als die Bestätigung seiner schon gewordenen Aufklärung und stärkte ebenso den Glauben an die Richtigkeit der Behauptungen seiner Regierung, wie sie andererseits Wut und Haß gegen den verruchten Feind steigerte. Denn die grausame Wirkung der Waffe, die er ja nun an sich von seinen des Gegners kennenlernte, erschien ihm allmählich als Beweis der ihm schon bekannten "hunnenhaften" Brutalität des barbarischen Feindes, ohne daß er auch nur einen Augenblick so weit zum Nachdenken gebracht worden wäre, daß seine Waffen vielleicht, ja sogar wahrscheinlich, noch entsetzlicher wirken könnten.*⁸⁶⁷

Andere Propagandastücke befasste sich nicht mit außenpolitischen Inhalten, sondern betonten die innenpolitische Aspekte, welche durch den Kasper gleichsam auf der Bühne doziert wurde. Im Vordergrund standen bei diesen Stücken vor allem drei mit den Themen verbundene Ziele, welche in den Stücken, Märchen und Fabeln einge-

⁸⁶⁵ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 7.

⁸⁶⁶ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 86.

⁸⁶⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 199.

woben wurden. Sie richteten sich gegen die ewig unzufriedenen und ängstlichen „Meckerer“, welche alle politischen Handlungen hinterfragten, gegen die die Vorräte aufbrauchende „Hamsterer“ und letztlich auch gegen die „Weltlüge“, welche droht, die Ziele und Interessen der Nationalsozialisten aufzudecken.⁸⁶⁸ Unterstützt wurden solche Stücke durch eigene charakteristische Figuren – den „Meckerer“, den „Spießbürger“ oder den „Lügenlurch“⁸⁶⁹, welche vom Reichsinstitut mit den Stücken angeboten wurden und auf welche noch an späterer Stelle kurz eingegangen wird.

Beim Stück „Der Meckerer“ kommt es, ähnlich wie bei „Mr. Tommy Regenschirm“ zur „Lächerlichmachung“ von politischen Gegnern, allerdings in diesem Fall von innenpolitischen Gegnern.

Aufgrund der während des Krieges immer schlechter werdenden wirtschaftlichen Versorgungslage wurden - vergleichbar mit den letzten Kriegsjahren des ersten Weltkrieges – die kritischen Stimmen gegen das Regime laut. Dies stellte letztlich aber eine „Gefährdung“ des Systems von innen dar.

Gerade als sich die Entbehrungen durch den Krieg erhöhten, die Lebensmittel weiter rationalisiert wurden, Stimmen über eine nicht „rosige“ militärische Lage laut wurden und eine allgemeine Unzufriedenheit zunahm, musste versucht werden Meckerer wirkungslos und mundtot zu machen.⁸⁷⁰

Dieses „mundtot“ machen geschah, wie schon beschrieben durch propagandamäßige Diffamierung von Personen und Personengruppen oder Situationen. So wurde beispielsweise von Goebbels das Problem der Lebensmittelknappheit am Beispiel des Kaffees „auf die Schippe“ genommen:

Wir fühlen uns wiederum veranlaßt, eine aktuelle Zeitfrage auf die Schippe zu nehmen. Es handelt sich um das Problem der kürzlich in einigen Teilen des Reiches aufgetretenen Kaffeeknappheit, die auch heute noch nicht ganz überwunden ist.

Es ist bei Licht besehen eigentlich entwürdigend, daß man über diese Frage in der Öffentlichkeit überhaupt auch nur ein Wort verlieren muß. Aber es gibt eine bestimmte Kategorie von Zeitgenossen, die sich ein Vergnügen daraus machen, aus jedem aus der deutschen Zwangslage entstehenden Notstand Kapital zu

⁸⁶⁸ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 124.

⁸⁶⁹ Vgl. dazu: Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 26.

⁸⁷⁰ Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 125.

schlagen und ihn zu ihren eigenen Gunsten bzw. zuungunsten des nationalsozialistischen Regimes, wie sie meinen, auszuschlachten.

Es kann nun keinem Zweifel unterliegen, daß der Kaffee kein lebensnotwendiges Nahrungs- oder Genußmittel darstellt. Er ist sehr angenehm als Zutat zu einem behaglichen Dasein. Bei einem Täßchen Kaffee plaudert und klatscht es sich so gut, nicht wahr! Aber den Kaffeeverbrauch einzuschränken oder auf ihn zeitweilig ganz zu verzichten, heißt nicht der Gesundheit etwa Schaden, sondern im Gegenteil ihr Nutzen zufügen. Im Übrigen hat der Nationalsozialismus mit dem Faschismus, wie Mussolini in seiner Rede auf dem Berliner Maifeld erklärte, vor allem das eine gemeinsam, ein bequemes und damit ein angenehmes Leben zu verachten.

Wenn der Kaffee also zeitweilig im Haushalt mangelt, so ist das für die Gesundheit aller Familienmitglieder außerordentlich zuträglich. Etwas anderes wäre es, wenn die Kartoffeln oder das Brot fehlten; denn das sind Lebensmittel, die zum täglichen Bedarf notwendig sind. Beim Kaffee aber handelt es sich um einen reinen Luxusartikel, den man gerne hinnimmt, wenn man ihn besitzt, auf den man aber ebenso gerne und ohne ein Wort darüber zu verlieren verzichtet, wenn eine nationale Notwendigkeit oder eine wirtschaftliche Zwangslage das gebietet oder vorschreibt.

Wird also der Kaffee knapp, so müßte eigentlich jedermann in Deutschland wissen, daß das nicht auf die Böswilligkeit der Regierung zurückzuführen ist, die dem Volke den Genuß einer Tasse Kaffee nicht gönnt, sondern vielmehr auf eine nationale Notlage, die aus der wirtschaftlichen Zwangssituation, in der Deutschland sich befindet, entspringt und mit der sich deshalb jeder irgendwie abfinden muß.

Pflicht jedes national denkenden Menschen sollte es also sein, in einer solchen Situation von sich aus schon auf ein derartiges Genußmittel zu verzichten oder seinen Verbrauch doch wesentlich einzuschränken und es sich erst dann wieder in ausreichendem Maße zugute kommen zu lassen, wenn diese Notlage behoben ist.⁸⁷¹

In diesem Sinne wurden zusammen mit den schon kurz genannten Figuren des Reichsinstitutes für Puppenspiel Figurenköpfen und Kostümschnittmuster letztlich auch unterschiedliche Spieltexte zu den jeweiligen Inhalten angeboten, in welchen „Meckerer“ und „Besserwisser“ und „Hamsterer“ – auf welche später noch eingegangen werden wird - diffamiert wurden, oder letztlich mit Kaspers Pritsche zur Räson gebracht wurden. Dabei wurde der Zuseher gleich mit Kasper auf eine Stufe gestellt, so dass er durch den Spielinhalt gar nicht anders konnte, als sich der – wie sie Schedler nennt - „Lichtfigur“⁸⁷² des Kasper anzuschließen um gleichsam mit ihm

⁸⁷¹ Goebbels, Joseph; Kaffeetanten; Rede vom 11. März 1939; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 66-67.

⁸⁷² Schedler, Melchior; Schlachtet die blauen Elefanten – Bemerkungen über das Kindertheater, Beltz, Weinheim und Basel, 1973, S. 138.

gegen die Gegenspieler vorzugehen. So wurde gleichzeitig die (innen-)politische Erziehung in eine Symbolhandlung auf der Bühne lehrmeisterlich einbezogen.⁸⁷³

Eine solche Symbolhandlung war auch in der Stückskizze „Der Meckerer“ von Erich Scherermann, welches als Vor- oder Zwischenspiel einer Puppentheatervorstellung gedacht war.

Inhalt:

Ein ganz kurzes Gespräch de Kaspers mit einem typischen Meckerer, der sein ewiges „Aber“ anbringt, ohne irgend etwas Wesentliche zu wissen oder zu sagen. Kasper sagt ihm auf seine Weise Bescheid.

Bemerkungen:

Als kurzes Zwischenspiel in einem großen Stück, am besten vor geschlossenem Vorhang auf der Spielleuchte verwendbar. 1 Spieler. Leicht spielbar.⁸⁷⁴

Und es folgt gleich der Figurenvorschlag des Institutseigenen Figurensatzes:

Figuren: Kasper (Nr. 1 oder 21), Meckerer (Nr. 17)⁸⁷⁵

Schon vor dem eigentlichen Spiel zitiert Kasper auf der Bühne ein Gedicht von Ernst Roth, mit dem für das Publikum gleich die Charakterisierung des später auftretenden „Meckerers“ vorweggenommen wird:

*Kasper: Und da kommt nun ein Mensch drin vor,
ein Mensch ... ich kann Euch sagen:
Ein Mensch, mit kleinem Grund zur Klage
Als dem der allgemeinen Lage,
klagt trotzdem und auf jeden Fall,
klagt herzlich laut und überall,
daß jedermann sich überzeugt,
wie tief ihn Not und Sorge beugt.
Wenn er sich nämlich unterfinge
zu sagen, daß es gut ihm ginge,
so ginge es ihm nicht mehr gut.⁸⁷⁶*

Auch im tatsächlichen Spiel werden die Aussagen des Meckerers als nichts sagend

⁸⁷³ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 125.

⁸⁷⁴ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 6.

⁸⁷⁵ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 6.

⁸⁷⁶ Scheuermann, Erich; Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 10.

hingestellt und die möglichen Bedenken des Meckerers durch Kasper gleich vom Tisch gewischt, bzw. schon im Keim erstickt werden.

Kasper: Ah, grüß Gott, guten Tag, Herr! – Was gibt es neues zu meckern?
Meckerer: Nun – ich betrachte die Lage als ernst, als sehr trostlos.
Kasper: Nun, das besagt nichts.
Meckerer: Ich bin der Ansicht, daß – angenommen ...
Kasper: (unterbrechend) Der Fall träte ein ...
Meckerer: Ich will mal sagen ...
Kasper: Es könnte immerhin sein.
Meckerer: Ja. Daß unter gewissen Voraussetzungen ...
Kasper: Wie die Lage nun einmal ist.
Meckerer: Unterbrich mich doch nicht immer Kasper!
Kasper: Ich helfe Dir doch!
Meckerer: Du weißt ja noch gar nicht, worauf ich hinziele.
Kasper: Immer ins Schwarze.
Meckerer: In diesem Falle aber wirklich nicht.
Kasper: In welchem Falle!
Meckerer: Ja, darum handelt es sich ja eben.
Kasper: Also, dann schieß mal los!
Meckerer: Ja, wo war ich denn nun stehen geblieben?
Kasper: Wenn – also – im Falle, daß ...
Meckerer: Richtig! Sehr richtig! – Man ist so zerstreut durch den unseligen Krieg.⁸⁷⁷

Schließlich wird im Stück doch noch – zumindest in einigen Aussagen - ein wenig Realpolitik angedeutet, wenn es, wie bei mehreren Stücken um die Besetzung Polens geht, welche in der Propaganda ausgiebig ausgeschlachtet wurde.

Meckerer: Gewiß – Polen ist ja nun erledigt. Das muß ich ja zugeben. Aber ich fürchte doch...
Kasper: Im Falle daß
Meckerer: Es könnte doch immerhin möglich sein ...
Kasper: Daß unter gewissen Voraussetzungen ...
Meckerer: Ja, wie die Lage nun einmal ist ...
Kasper: Ich will mal sagen ...
Meckerer: Nun nimmst Du mir schon wieder den faden weg, Kasper.
Kasper: Unsinn! – Ich gebe ihn Dir immer wieder.
Meckerer: Nun laß endlich mich einmal zu Wort kommen. Du mußt doch einsehen, daß alles einmal eine Grenze hat.
Kasper: Meinst Du die Ost- oder Westgrenze?
Meckerer: Die Westgrenze natürlich. Ja – da kommt es jetzt darauf an, ob wir die wirklich halten können. – Ich nehme an, daß... (...)⁸⁷⁸

⁸⁷⁷ Scheuermann, Erich; Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 10.

⁸⁷⁸ Scheuermann, Erich; Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 10.

Zu Ende des Kurzspiels wird nochmals die – in den Augen der Nationalsozialisten falsche – Schwarzmalerei des Meckerers von Kasper thematisiert, letztlich wird aber das Spiel durch den Einsatz der Kasperlpritsche auf die Ebene des traditionellen Spiels rückgeführt. Streckenweise erinnert aber dieser Spielschluss durchwegs an Spiel aus der Zeit des Kriegsendes des Ersten Weltkriegs.

Meckerer: Kasper, der Faden! – Der Faden!

Kasper: Der wird jetzt abgerissen. – Du weißt ja doch nicht, was Du sagen willst, Du Meckerfritze!

Paßt mal auf, Leute, jetzt kommt meine Pritsche. (Verdrischt Meckerer) Siehst Du wohl!

Nun weißt Du endlich, was eine ernste Lage ist! Und jetzt machst Du, daß Du nach Hause kommst. Da nimmst Du Deine Fleischkarte, brätst sie mit der Butterkarte schön braun. Die Kartoffel und Gemüsekarte dämpfst Du schön weich und verdünnst sie mit der Mehlkarte. Als Nachspeise brühst Du zwei Lebensmittekarten, gib'ts die Milch- und die Zuckerkarte dazu und tauchst die Brotkarte ein.

Nach dem Essen wäschst Du Dir die Hände mit der Seifenkarte, trocknest sie an einem Bezugsschein ab und hängst Dich an einem bezugsscheinfreien Strick auf. (Er wirft den Meckerer hinaus).

So, nun habe ich eine Rede geredet, die als Rede unter allen Reden, die Redner geredet haben, als gutgeredete Rede geredet worden ist. Puh! (Kasper ab)⁸⁷⁹

In einem anderen Stück, geschrieben von Hans Buresch, welches vom Reichsinstitut aufgelegt wurde, wird die Figur des Meckerers durch einen Meckerteufel noch überhöht. Interessant scheint, dass die im Stück – sowie im traditionellen Kasperltheater vorkommende – schwarz-weiß Malerei in Bezug auf den Meckerteufel so eingesetzt wird, dass seine Darstellung einer Gleichsetzung mit dem Bösen grundsätzlich gleichkommt,

(...) dessen Niederlage im Kasperltheater a priori gewiß ist.⁸⁸⁰

Somit wird letztlich schon durch die Typenauswahl den Zuschauern vor Augen gestellt, dass die Kritik am Regime und die „Meckerei“ generell etwas Schlechtes sind und keinen positiven Ausgang fänden, wie der Inhalt des Stückes vor Augen führen sollte.

⁸⁷⁹ Scheuermann, Erich; Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 11.

⁸⁸⁰ Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 128.

„Der Meckerteufel“. Ein politisches Kasperspiel von Hans Buresch (12 Seiten)

Inhalt:

Kasper geht für seine Frau, Hannerl, auf den Markt um einzukaufen. Währenddessen begegnet diese dem Meckerteufel, der sie in eine Meckerziege verwandelt, so daß die vorher mit allem zufriedene, tüchtige Hausfrau Hannerl nun plötzlich zum Schrecken Kaspers eine wirklich unausstehliche Meckerziege geworden ist.

Kasper ahnt, wer das verschuldet hat und lässt sich von der Fee Ridibonda einen Schnupftabak geben. Als er nun dem Meckerteufel begegnet, fängt er selber noch toller an über alles zu meckern, als der Teufel selbst. Er erzählt ihm, daß eben alles schlechter geworden wäre. Nur noch einen Schnupftabak hätte er, der wäre besser als die übrige Ware heutzutage. Der neugierige Teufel, der ihm nicht glauben will, bittet nur um eine Probe, und als er von dem Schnupftabak versucht, muß er von furchtbarem Niesen zerspringen, und Hannersl wird in ihre frühere Gestalt zurückverwandelt.

Bemerkung:

Ein gutes politisches Märchenspiel, das die Tendenz nicht aufdringlich zeigt, sondern in einer lustigen und humorvollen kleinen Zauberhandlung birgt. (...)⁸⁸¹

Dem Kasper kommt in diesem Kurzspiel also letztlich die Funktion des regimetreuen Helfers zu, welcher im Stück gleichsam unter der Bevölkerung für Ruhe und Ordnung sorgt und

(...) ein Hinterfragen der nationalsozialistischen (...)Politik (...) exemplarisch lächerlich macht und abtut.⁸⁸²

Schließlich sollte die Bevölkerung nicht verunsichert werden, wollte man sie doch auf den „Endsieg“ einschwören:

Das deutsche Volk erfüllt mit seinen Achsenpartnern im wahrsten Sinne des Wortes eine europäische Mission, wenn es dieser unmittelbaren und ernstesten Lebensbedrohung mit den Waffen entgegentritt. Wir lassen uns nicht durch das Geschrei des internationalen Judentums in aller Welt in der mutigen und aufrechten Fortführung des gigantischen Kampfes gegen diese Weltpest beirren. Er kann und darf nur mit Sieg enden. (Hier ertönen laute Zwischenrufe: „Deutsche Männer, ans Gewehr! Deutsche Frauen, an die Arbeit !“)⁸⁸³

⁸⁸¹ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 7.

⁸⁸² Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 129.

⁸⁸³ Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

3.3.3.4.3. Die Hamsterhexe und die Bezugsscheinanna

Neben dem Meckerer trat das Figurenspiel auch noch gegen die im Krieg auftretende Erscheinung der „Hamsterei“ auf. Auch dieses Thema war – wie schon beschreiben wurde - schon im Ersten Weltkrieg präsent und wurde ebenso im Figurentheater behandelt. Diesen Zeittypus der – aufgrund auf die kriegbedingte schlechte Versorgungslage - Vorräte anhäufte und somit die Versorgung der Bevölkerung zusätzlich erschwerte, wurde in diesen Stücken ebenfalls der Lächerlichkeit preisgegeben, wie der vorgestellte Meckerer oder der Meckerteufel, welche sich mit der schlechten (Versorgungs-)Situation nicht abfinden wollten. Zuvor wurde schon die Situation anhand der Kaffeeknappheit beschrieben. In derselben Rede äußerte sich Goebbels auch über die „Hamsterer“.

Vor einigen Wochen fuhr ein bekannter Ausländer, der dem Nationalsozialismus durchaus sympathisch gegenübersteht, durch die Straßen von Berlin, bemerkte die vor den Geschäften anstehenden Kaffeeschlangen und war zuerst der Meinung, es handle sich hier um Menschen, die um Brot oder Kartoffeln anständen. Als man ihn aufklärte, es ginge um Kaffee, hatte er auf diese merkwürdige Tatsache nur ein verständnisloses Kopfschütteln zur Antwort. Es besteht auch kein Zweifel darüber, daß gewisse Leute sich ein Vergnügen daraus gemacht haben, angesichts dieser Verknappung Kaffee zu hamstern. Sie taten das zum Teil, um sich einzudecken - als wenn vom Kaffee die Erhaltung des Lebens abhinge -, zum Teil aber nachgewiesenermaßen auch, um dem nationalsozialistischen Regime, wie sie meinten, Schwierigkeiten zu bereiten.⁸⁸⁴

Letztlich wurde aber von eben diesem Regime der Bevölkerung im Krieg alles abverlangt. So hieß es diesbezüglich beispielsweise:

(...) das ist nun einmal so im Kriege. Da müssen wir alle Opfer bringen; daran läßt sich nichts ändern. Was wir tun können, ist lediglich, dafür zu sorgen, daß die Opfer auf ein erträgliches Maß beschränkt und, wo sie unvermeidlich sind, gemeinsam vom ganzen Volke getragen werden.⁸⁸⁵

In diesem Sinne sollte also auch auf der Figurenbühne durch diese Kategorie von

⁸⁸⁴ Goebbels, Joseph; Aussprache unter vier Augen mit der Demokratie; Rede vom 21. März 1939; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 76..

⁸⁸⁵ Goebbels, Joseph; Weihnachten 1940 - Ansprache zur Volksweihnacht 1940; Rede vom 24. Dezember 1940.; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 343.

Stücken des Reichsinstitutes versucht werden die Bevölkerung von notwendigen Einsparungen und dem verständlichen Auftreten von Engpässen zu überzeugen, wengleich in den Figurentheaterstücken, als auch in Reden und Ansprachen eine Besserung nach dem gewonnenen Krieg in Aussicht gestellt wurde.

Auch Luxusrestaurants, deren Aufwand in keinem Verhältnis zum erzielten Effekt steht, sind der Schließung verfallen. Es mag sein, daß der eine oder der andere auch während des Krieges noch in der Pflege des Magens eine Hauptaufgabe sieht. Auf ihn können wir dabei keine Rücksicht nehmen. Wenn an der Front unsere kämpfenden Truppen vom Grenadier bis zum Generalfeldmarschall aus der Feldküche essen, so glaube ich, ist es nicht zu viel verlangt, wenn wir in der Heimat jeden zwingen, wenigstens auf die elementarsten Gebote des Gemeinschaftsdenkens Rücksicht zu nehmen. Feinschmecker wollen wir wieder nach dem Kriege werden. Heute haben wir Wichtigeres zu tun, als den Magen zu pflegen.⁸⁸⁶

Auch in dieser Überzeugungsarbeit sahen die Nationalsozialisten die Aufgabe der von ihnen betriebenen Propaganda. Nicht mit Wissen und Intellekt sollte überzeugt werden, sondern auf „unaufdringliche“ und „volkstümliche“ Weise:

Die Kunst liegt nun ausschließlich darin, dies in so vorzüglicher Weise zu tun, daß eine allgemeine Überzeugung von der Wirklichkeit einer Tatsache, der Notwendigkeit eines Vorganges, der Richtigkeit von etwas Notwendigen usw. entsteht. Da sie aber nicht Notwendigkeit an sich ist und sein kann, da ihre Aufgabe ja genau wie bei dem Plakat im Aufmerksammachen der Menge zu bestehen hat und nicht in der Belehrung der wissenschaftlich ohnehin Erfahrenen oder nach Bildung und Einsicht Strebenden, so muß ihr Wirken auch immer mehr auf das Gefühl gerichtet sein und nur sehr bedingt auf den sogenannten Verstand.

Jede Propaganda hat volkstümlich zu sein und ihr geistiges Niveau einzustellen nach der Aufnahmefähigkeit des Beschränktesten unter denen, an die sie sich zu richten gedenkt. Damit wird ihre rein geistige Höhe um so tiefer zu stellen sein, je größer die zu erfassende Masse der Menschen sein soll. Handelt es sich aber, wie bei der Propaganda für die Durchhaltung eines Krieges, darum, ein ganzes Volk in ihren Wirkungsbereich zu ziehen, so kann die Vorsicht bei der Vermeidung zu hoher geistiger Voraussetzungen gar nicht groß genug sein.⁸⁸⁷

Im Stück „Die Hamsterhexe“ wird eben gegen dieses Thema des Hamstern durch Hans Buresch noch stärker emotionalisiert, indem die Hamsterhexe für die schlechte Versorgungslage mit Medikamenten für kranke Kinder verantwortlich gemacht wird.

⁸⁸⁶ Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

⁸⁸⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 197.

„Die Hamsterhexe“ Ein politische Puppenspiel von Hans Buresch

Inhalt:

Die Hamsterhexe hat Brombeerblätterttee gehamstert und damit den Vorrat an diesem wichtigen Hustentee so verknappt, daß Grete für ihr krankes Kind nirgendwo mehr welchen bekommen kann. Unvorsichtigerweise verrät sich die Hexe, und Grete macht Kasper auf diesen „Fall“ aufmerksam. Kasper gelingt es, mit der vom „Donnerer“ versehentlich verlorenen Donnermaschine die Hamsterhexe so ins Boxhorn zu jagen, daß sie aus Angst vor dem „Donnerer“, der sie angeblich holen wird, ihre Vorräte heraussückt und Grete damit zu ihrem Brombeerblätterttee kommt.

Bemerkungen:

Das Märchenhafte des Spieles ist hier noch stärker zu seinem Recht gekommen. Gerade durch den naiv-besinnlichen Märchentön diese Spieles gelingt es dem Verfasser uns ohne Härte heilende Wahrheiten zu sagen.

Leichtes Spiel, bei dem ein Spieler genügt. Im Laienpuppenspiel auch als ausgesprochenes Märchenkasperstück zu gebrauchen.

Figuren:

Hamsterhexe (Nr. 9), Donnerer (Nr. 11), Kasper (Nr. 1 oder 21), Grete (Nr. 2)⁸⁸⁸

Dasselbe Thema greift Scheuermann in seinem Kurzstück der „Bezugscheinanna“ auf, in welchem er sich ebenfalls gegen die Hamsterei Partei ergreift. In den aufgrund der Luftangriffe verdunkelten Straßen begegnet Kasper der Mutter der „Bezugscheinanna“.

Kasper: Ein andermal gehst du früher nach Hause. – Verstanden!

Mütterchen: Ja, ja, Herr, das wollte ich ja. Aber die Anna was meine Tochter ist – die wollte noch Bezugscheine holen. Wissen Sie, die will mal probieren, was es alles gibt. Sagen Sie, wie ist es eigentlich mit Kanarienvogelfutter?

Kasper: (lacht) Na, wenn die Anna man nur einen Bezugschein auf eine Portion Verstand bekommt ...

Mütterchen: Ja, ja, den hat sie, den hat sie ganz bestimmt. Wissen Sie, gerne da hieß es doch, das Papier würde knapp werden. Da hat sie doch gleich 20 Rollen gekauft, damit wir auf alle Fälle was haben ...

Kasper: Da war ja nun ganz verkehrt. Das liefern doch die Engländer in Mengen. Dafür ist doch der Churchill da.

Schließlich begegnet Kasper der Bezugscheinanna, die er vor dem Überfall eines Räubers rettet. Schließlich begutachtet er das vermeintliche Räubergut, welche Anna in einem großen Sack nach Hause bringen will und tadelt die schließlich doch einsichtige Anna aufgrund der Hamsterkäufe. Ähnlich Kasperl Tadel klangen den Zuhörern wohl Goebbels Worte im Ohr, in welchen er sie aufrief:

⁸⁸⁸ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 6-7.

*Wir wollen lieber ein paar Jahre geflickte Kleider tragen, als einen Zustand heraufbeschwören, in dem unser Volk ein paar Jahrhunderte in Lumpen herumlaufen müßte.*⁸⁸⁹

Und weiter hieß es bei ihm:

*(...) wir verzichten freiwillig auf einen bedeutenden Teil dieses Lebensstandards, um das Kriegspotential so schnell und so gründlich wie möglich zu erhöhen. Diese Aktion stellt keinen Selbstzweck, sondern nur ein Mittel zum Zweck dar. Umso höher wird nach dem Siege wieder der soziale Lebensstandard unseres Volkes steigen.*⁸⁹⁰

Ähnlich sollte die Situation auf der Bühne dargestellt werden und die „Hamsteranna“ exemplarisch zu Verzicht und Rücksichtnahme gebracht werden. Mit der Zahl der Sachen, die Kasper aus dem Sack herausnimmt wächst die Lächerlichkeit der Hamsterkäufe und Anna sieht letztlich die Unsinnigkeiten der Hamsterkäufe ein.

Kasper: Sieh mal an. Kinder, wisst ihr, wer das ist...? Was? Ja, die Hamsteranna, unser gänzlich verdunkeltes Bezugscheinmädchen. Anna, Anna, natürlich hast du das fein gemacht. Zeig doch mal her. Kinders, jetzt gibt's eine Gaudi ... was meint ihr wohl, was in dem Sack alles drin ist. (kramt im Sack) Hier ... Kuchen ... ein Paket ... noch eins ... noch eins ... na Anna ... da hast du wohl alle Bäckereien abgeklappert ...

Anna: Ja, man muß doch ...

Kasper: Ei ei, was klappert denn hier drin ... Kragenknöpfe ... lauter Kragenknöpfe... (lacht)

Anna: Na ja, die sollen doch knapp werden, besonders di hinteren, und da habe ich mir gesagt ...

Kasper: Jaja, da hast du dir gesagt, da nimmst du die Wäscheklammern auch gleich noch mit, was.

Und hier... (lachend) Babyhöschen ...! Na hör mal, du hast es aber gut vor... oder willst du ein ganzes Babyheim ausstatten, das finde ich ja nun wieder nett von dir. Aber jetzt, na Kinders, jetzt begreife ich, warum der Sack so schwer ist. Bügeleisen ... Weißt du was, Anna, du gehst jetzt schnell nach Hause, der Sack ist für dich doch zu schwer, den bringe ich gleich zur NSV. (Anm.: Nationalsozialistische Volkswohlfahrt)

Anna: Was fällt Ihnen eigentlich ein...

Kasper: Ist ja gut, keine Aufregung. Ich weiß ja, du möchtest ihn gerne selbst abliefern, aber ich sage schon, daß er von dir kommt.

Anna: Ich rufe die Polizei ...

⁸⁸⁹ Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

⁸⁹⁰ Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

Kasper: Habt ihr das gehört ... die Polizei ... nu werd´ ich aber ungemütlich ... nu aber los in die Bohnenstraße ...
Anna. (läuft immer noch schimpfend ab)
Kasper: Kinders, Kinders, wenn der Krieg noch länger dauert, dann werde ich Hermann (Anm.: Hermann Göring) bitten, auch am Tage zu verdunkeln. Es ist schön, was man da alles erleben kann.⁸⁹¹

Absurdität, dargestellt durch das Hamstern der Kragenknöpfe und Wäscheklammern und Emotionalisierung bei Themen wie den gehamsterten Kuchen und Lebensmittelpaketen transportieren letztlich in diesem Stück die Botschaft die gegen Hamsterei und somit auch gegen die Hamsterer selbst.

Kaspers Eingreifen stellt auch hier die moralische Handlungsanweisung an jeden treuen Staatsbürger dar, die hier, wie aus der Anrede ersichtlich wird, sogar auch Kindern vorgesetzt und durch sie in die Familien getragen wird.⁸⁹²

In diesem Sinne sollte dieses Stück letztlich auch verstanden werden, ebenso auch als nachdrücklicher Aufruf Goebbels an jene, welche den Ernst der Situation des Krieges noch nicht verstanden hatten:

Es ist also an der Zeit, den Säumigen Beine zu machen. (...) Sie müssen aus ihrer bequemen Ruhe aufgerüttelt werden. Wir können nicht warten, bis sie von selbst zur Besinnung kommen und es dann vielleicht zu spät ist. Es muß wie ein Alarmruf durch das ganze Volk gehen.⁸⁹³

Schließlich wurden aber auch in diesen Bühnenstücken, sowie in den Reden der Nationalsozialisten – wie schon zuvor angedeutete – stets die „positive Aussicht“ auf die Zeit nach dem Kriegsende betont:

Nach dem Kriege werden wir das, was wir heute auflösen, größer und schöner denn je wieder neu aufbauen, und der Staat wird dazu seine helfende Hand leihen.⁸⁹⁴

⁸⁹¹ Scheuermann, Erich, Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 4. f.

⁸⁹² Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 132.

⁸⁹³ Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

⁸⁹⁴ Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

3.3.3.4.4. Der Lügenlurch und die „Weltlüge“

Neben dem Einsatz des Figurentheaterkaspers gegen Meckerer und Pessimisten, sowie Hamsterer wurde der Kasper auch gegen die – von den Nationalsozialisten so genannte – „Weltlüge“ eingesetzt. Interessant scheint, dass hier nicht die Figur des Juden, welche man sonst als „Meister der Lügen“ einsetzte. Meinte doch Hitler selbst:

Im Leben des Juden als Parasit im Körper anderer Nationen und Staaten liegt eine Eigenart begründet, die Schopenhauer einst zu dem schon erwähnten Ausspruch veranlaßte, der Jude sei der "große Meister im Lügen". Das Dasein treibt den Juden zur Lüge, und zwar zur immerwährenden Lüge, (...) ⁸⁹⁵

Vielmehr glaubte man die „Weltlüge“ vor allem in der Außenpolitik und Propaganda Großbritanniens gegen das Dritte Reich zu erkennen. Man sah diese „Weltlüge“ als gezielte Agitation des feindlichen Auslandes, gegen welches man sich durch alle mögliche Mittel zu wehren versuchte.

Vor allem galt es aus der Sicht der Nationalsozialisten, durch über deutschem Gebiet abgeworfene Flugblätter – in welchem zum inneren Widerstand aufgerufen wurde – betriebenen britischer Propaganda zu reagieren. Letztlich wurde zu Bekämpfung dieses Phänomens auch der Kasper herangezogen, der ähnlich wie bei den zuvor beschriebenen Puppenbühnenstücken, der „Weltlüge“ der Briten mit Diffamierung derselben begegnen sollte. Auch warnte Kasper bei seinen Auftritten vor dem Inhalt – welcher als „Lügenbrei“ aus der „Gerüchteküche“ abgetan wurde - der zuvor genannten britischen Flugblättern:

Kasper: Sonst wirft der Englischmann wieder Papierstoff auf die Platte (...) ⁸⁹⁶

Scheuermanns Stück „Kasper und der Lügenlurch“ sollte letztlich auf diese Problematik reagieren und nach Meckerer und Meckerteufel in einer weiteren Überzeichnung des Gegners als Ungeheuer und Monster, d.h. als Lügenlurch das Publikum auf die „Gefahr“ der britischen Propaganda aufmerksam machen.

Als quasi gesteigerter Inbegriff der Verlogenheit wird die Figur des Lügenlurchs statuiert, die der Teufel zu Rate zieht. ⁸⁹⁷

⁸⁹⁵ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 334f.

⁸⁹⁶ Scheuermann, Erich, Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 2.

⁸⁹⁷ Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 133.

Im konkreten Spiel sah dies letztlich wie folgt aus:

Teufel: *Ich beuge mich deiner Weisheit, großer Lurch.*
Lügenlurch: *So will ich dir ein Rezept verraten, daß deinen Ruf augenblicklich wieder herstellt.*
Teufel: *Ich höre!*
Lügenlurch: *Du nimmst einen Teil feingesiebter Torheit und zu gleichen Teilen Bosheit und Irrtum ...*
Teufel: *Bosheit und Irrtum ... große Brocken machen wohl nichts?*
Lügenlurch: *Im Gegenteil. Weiter: vermische die Menge mit zwei Teilen Heuchelei, zerstoße gut und rühre langsam eine gute Prise Gräuelnachrichten dazu, nimm dann noch reichlich Entenschwefel und quirle noch das Ei einer Riesenlügenente dazu.*
Teufel: *Das gibt doch dann Schaum.*
Lügenlurch: *Macht nichts, je mehr Schaum, desto besser.*
*Und nun die Hauptsache: rühre und vermenge alle Bestandteile unter westeuropäischer Kriegsfieberhöchsttemperatur zu einem unverdaulichen Brei. Und damit, lieber Freund, hinaus in die Welt!*⁸⁹⁸

Zu begegnen versuchte man also der britischen Propaganda durch die abgeworfenen Flugblätter letztlich in dieser Art der Auseinandersetzung nur auf einer reinen Gefühls-ebene und mit keinen stichhaltigen Argumenten. Kasper wird in diesem Stück, als positiver Held unterstützt von der - mit „arischen“ Attributen“ ausgestatteten Fee „Wahrheit“, welche Kasper im Kampf gegen den Teufel und den britischen Lügenlurch unterstützt.

Doch auch Minimalanspielungen auf die weitere aktuelle politische Situation werden kurz angesprochen, wie die versagte Hilfe Englands gegenüber Polen 1939.

Kasper: *Deinen Brei, nee mein Lieber, mit deinem Lügenbrei hast du schon dafür gesorgt, daß Polen an der englischen Krankheit gestorben ist.*⁸⁹⁹

Schließlich attackiert Kasper zum Schluss - nachdem er mit Hilfe der Fee „Wahrheit“ den Lügenlurch vernichtet hat - nochmals die beiden Hauptgegner Britanniens durch die deutsche Propaganda Churchill und Chamberlain.

⁸⁹⁸ Scheuermann, Erich; Kasper und der Lügenlurch; in: Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 4-5.

⁸⁹⁹ Scheuermann, Erich; Kasper und der Lügenlurch; in: Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 5.

*Kasper: Kinder, haben wir das nicht fein gemacht? Die Lügenfabrik – made in England – ist geschlossen!
Ja ja, wenn der Lügenlurch erst zerplatzt ist, dann hat wieder mancher ausgespielt! Dann können sie einpacken, der Churchill und der Chamberlain, und wie sie alle heißen!*⁹⁰⁰

Die Erwähnung von Chamberlain und Churchill erstaunt nicht, wurde doch zweiter stets als Lügner diffamiert:

*Es ist nicht leicht, ein Charakterbild dieses Mannes ohne Charakter zu zeichnen. Er gehört zu jener Art von politischen Chamäleons, die ihre Farbe je nach Bedarf und Laune tausendfach zu wechseln imstande sind und von dieser Fähigkeit auch den ausgiebigsten Gebrauch machen. Er lügt nicht nur aus Not, sondern auch aus Wollust, aus Spaß an der Unwahrheit, die sozusagen sein Lebenselement darstellt.*⁹⁰¹

Und weiter hieß es, letztlich auch im Zusammenhang mit dem zuvor beschriebenen Stück interessant:

*Er (Anm.: Churchill) ist eine Figur jener politischen Unterwelt, die mit dem Chaos aufsteigt, das Chaos ankündigt und bringt.*⁹⁰²

3.3.3.4. Die Puppenknöpfe des Reichsinstitutes

Nun knapp nach der Etablierung des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ wurde im Jahr 1940 die - schon zuvor genannte - 24 Handpuppenköpfe umfassende institutseigene Figurenserie geschaffen, womit das Reichsinstitut an eine Tradition anschloss, welche bei großen Figurenbühnen und Firmen durchaus üblich war. So wurden auch, wie zuvor schon angeführt wurde, Figurenköpfe und ganze Figuren beispielsweise von den Hohensteiner und andere Bühnen vertrieben, wie beispielsweise eine Werbeeinschaltung der „Werkfreunde“ belegt:

⁹⁰⁰ Scheuermann, Erich; Kasper und der Lügenlurch; in: Politische Zwischenspiele; Maschinenskript, 1939, S. 8.

⁹⁰¹ Goebbels, Joseph; Winston Churchill; Rede vom 2. Februar 1941; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 381.

⁹⁰² Goebbels, Joseph; Winston Churchill; Rede vom 2. Februar 1941; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 383.

Handpuppenköpfe der „Werkfreude“ G.m.b.H. (...) die von Carl Staudinger – 12 Typen: König, Prinz, Prinzessin, Kasper, Tod, Teufel, Pfarrer, Henker, Alte, Mohr, Kutscher, Schuster⁹⁰³

Die Serie des Reichsinstitutes bestand aus den Charakteren der traditionellen Figurenensembles wie dem Kasper, der Großmutter, dem König usw. aber auch neuer Figurentheatertypen wie der stilisierten Figur des „Engländers“, des „Mr. Regenschirm“ – als Persiflage auf den englischen Premierminister Chamberlain - und der Karikatur-Figur auf Winston Churchill „Mr. Lügenmaul“.

Aber auch nicht personenbezogene Figuren wie der „Jude“, der „Meckerer“ und die ähnliche Figur des „John Bull“⁹⁰⁴, welche aus einer englischen Karikatur übernommen wurde, fanden nun Einzug ins Handpuppenensemble, nun nicht mehr geschnitzt wurde, sondern aus Labolit, einem damals neuartigem Kunststoff gefertigt, d.h. seriell gegossen werden konnte, was die Kosten der Köpfe senkte und letztlich erschwinglich machte.

Wir haben daher Versuche angestellt, noch ein billiges Verfahren der Vervielfältigung zu finden und sind schließlich auf einen neuen deutschen Werkstoff genannt Labolit, gekommen, der den Vorteil hat leicht und recht hart und fest zu sein, das Modell im Gußverfahren genau wiederzugeben und weit weniger zu kosten.⁹⁰⁵

Die Köpfe, von welchen die Gussformen für den Labolitguss abgenommen wurden, stammten, bis auf die Figuren des Mr. Lügenmaul (Churchill als der Mann mit „Filzhut und Zigarre“⁹⁰⁶) und Mr. Regenschirm (Chamberlain), welche von Fritz Riedel gefertigt wurden, aus der Hand Harro Siegels, die Kostümschnitte stammten von Käthe Burkhard. Komplett gefertigte und schon zusammengesetzte Figuren und Kostüme wurden nicht geliefert. Dennoch wurden genaue Kostümbeschreibungen beigegeben,

⁹⁰³ Bauer, Franz; Handpuppenköpfe der „Werkfreude“ G.m.b.H; in: in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, August 1926/27; S. 236.

⁹⁰⁴ Vgl. dazu auch Sturminger, Alfred; 3000 Jahre politische Propaganda; Wien/München, 1960, S. 244.

⁹⁰⁵ Siegel, Harro; Neue Köpfe und Hände für das Kaspertheater; in: Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiel und Köpfe für das Kaspertheater; Berlin, 1940, S. 13-14.

⁹⁰⁶ Goebbels, Joseph; Wenn der Frühling auf die Berge steigt; Rede vom 9. März 1941; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 417.

war man doch auch von der Wichtigkeit der richtigen Kostümierung überzeugt. So schrieb schon Theodor Schück:

*Eine wichtige Frage für jeden Puppenspieler bildet die Kostümierung der Figuren. Das Kostüm bietet (...) Möglichkeiten der Charakterisierung, dass jeder ernsthafte Puppenspieler mit größter Gewissenhaftigkeit diese Angelegenheit behandeln sollte.*⁹⁰⁷

Hauptzielgruppe für die Figuren des Reichsinstitutes waren naturgemäß nicht Berufsspieler, sondern puppenspielbegeisterte erwachsene Laienspieler, sowie Mitglieder der NS-Jugendorganisationen HJ und BDM, aber auch für die Wehrmacht gedacht.

*Puppen nach Siegels Modellen werden aufgrund eines Bilderkataloges nun vom Reichsinstitut aus überall hin versendet. (...) Der Lieferung der Figurenköpfe werden Schnittmuster zum Selbsterstellen der Figurenkleider beigegeben. Für Soldaten an der Front vermittelt das Reichsinstitut auf Wunsch die kostenlose Herstellung der Figurenkleider durch BDM und Frauschaft.*⁹⁰⁸

Für Kinder waren die Figuren des Figurensatzes des Reichsinstitutes nicht gedacht, der sich detailliert aus folgenden Figuren zusammensetzte:

Nr. 1 KASPER (oder wenn Nr. 23 gewählt wird, dessen Freund Seppel, auch Michel, usw.)

Nr. 2 GRETE, SEINE FRAU (Auch Hannerl, Bauernmädchen oder Magd)

Nr. 3 KÖNIG. (oder, mit dunkler Haut, schwarzen Augen und Bart und mit Turban über der Krone, auch Sultan oder Pascha.) Dir Krone von König und Prinzessin lassen sich durch den Einsatz von Perlen noch verschönen.

Nr. 4 PRINZESSIN. (Oder Königin; in schwarz Königin-Witwe, ferner Edelräulein, Hofdame, Fee. Mit Hut über der Krone: ein Modedämchen.)

Nr. 5 KASPERS GROSSMUTTER

Nr. 6 FRAU MEIER, eine resolute Frau, di jedem die Meinung sagt. (Auch Hofdame, Gouvernante und Hamstertante. Überhaupt können Nr.5 und 6 beliebige

⁹⁰⁷ Schück, Theodor; Das Kostüm der Handpuppe; in: in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925/26; S. 49.

⁹⁰⁸ Günther, Johannes; Zeitungsartikel anlässlich der Ausstellung von Siegels Marionetten in Berlin, o. J.

weitere Typen aus der älteren und mittleren Generation der Weiblichkeit darstellen.)

Nr. 7 RÄUBER Nr.1, wüst und bitterböse (Kann auch als Riese und Menschenfresser verwendet werden.)

Nr. 8 RÄUBER Nr.2, on verflossener Eleganz, was man im Süden einen Strizi nennt.

Nr. 9. DIE ALTE HEXE (Hamsterhexe, Gräuelhexe, Giftmischerin; in anderem Gewand und mit entsprechendem Hut ergibt sie einem prächtigen mächtigen Zauberer)

Nr. 10 TEUFEL Nr. 1 (Der alte dumme Teufel des Puppenspiels; „Prelicke, Perlocke!“. Auch Meckerteufel, Lustteufel und Feuerteufel)

Nr. 11 TEUFEL Nr. 2, mit weit aufgerissenem Maul. (Er kann den „Donnerer“, den „Lügenteufel“, den „Radiokobold“, den „Gerüchtemacher“ und dgl. Bedeuten; ferner Wald- und Wasserteufel)

Nr.12. UNGEHEUER, zweiteilig mit Klappmaul (Kann als Drache, Schlange, Krokodil und Lügenlurch auftreten)

Nr. 13 JOHN BULL (Als solcher in der überlieferten Form mit Vatermörder, blauem Frack und gelber Weste zu kostümieren, mit kurzer Pfeife im Mundwinkel. Der Kopf ist besonders vielseitig: er kann als Geizkragen, als habgieriger Wirt, als dicker Fürst, als hochmütiger Minister auftreten, er kann ein Türsteher und Lakai sein: ganz vortrefflich macht er sich auch als böse alte Bauers- oder Fischersfrau mit einem großen Kopftuch)

Nr. 14 ENGLÄNDER MIT ZYLINDER (Kann auch sonst als heller oder dunkler Kavalier, als „Herr Baron“ und dgl. Verwendet werden.)

Nr. 15 DERSELBE ENGLÄNDER MIT TROPENHELM (Weltreicherbauer und -beherrscher)

Nr. 16 SPIEBÜRGER (Auch Hamsterer, Bierbankpolitiker und alles was in dieser Richtung liegt)

Nr. 17 MECKERER (Ein bebrillter intellektueller Besserwisser, auch als Kanzlist, beschränkter Richter, Schreiberseele und Bürokrat zu brauchen; in Livree wird er zu abweisenden Hofmeister oder hochnäsigen Bedienten.)

Nr. 18 EIN JUNGE (Freund und Helfershelfer des Kasper)

Nr. 19 SCHUPO (Sportlich und hilfsbereit: durch einen aufgesetzten Schnurrbart kann er aber auch ins Grimmige und Martialische verwandelt werden.)

Nr. 20 „SPIEB“

Nr. 21 ZWEITER KASPERTYP

Nr. 22 MR REGENSCHIRM (*Chamberlain*)

Nr. 23 MR LÜGENMAUL 8*Churchill; der erste Seelöwe, Mr. Tschill*)

Nr. 24 JUDE⁹⁰⁹

War der oben vorgestellte Figuresatz vor allem bei der Kasperfigur entgegen der Meinung von Elisabeth Strauß doch sehr konfessionell und durchwegs in die Kasperfiguren der Zeit einzuordnen, so waren vor allem die so genannten „politischen Figuren“ und hier vor allem was die direkte Anspielung auf ausländische Politiker betraf, war sicher ein Novum im Figurentheater, während Figuren wie der vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ im Ensemble vorkommende Jude, oder durchwegs auch die Figur des „Meckerers“ im Figurenspiel schon zu dieser Zeit durchwegs als Typen bekannt waren, wie der blicke in die Geschichte des Puppenspiels zeigt.

Die Figuren des „Mr. Regenschirm“ und des „Mr. Lügenmaul“ präsentierten aber erstmals keine Typen mehr, sondern eben konkrete Personen auf der Handpuppenbühne, welche besonders überzeichnet wurden und bei welchen man sich bemühte sie besonders skurril und dummlich wirken zu lassen. Mit dieser Linie kam man durchwegs der Ansicht Goebbels nach, welcher selbst über Politiker anderer Nationen sagte:

*Man fragt oft: was denken die sich nun eigentlich, die Churchill und Chamberlain und Reynaud und Daladier? Ich antworte: gar nichts. Sie denken sich ebensowenig, wie sich die Scheidemann und Braun und Brüning was gedacht haben. Sie sind von einer so protzigen und arroganten Überheblichkeit, daß sie glauben, sie könnten es sich leisten, nichts zu denken.*⁹¹⁰

Die Figur des Mr. Lügenmaul stellte – auf den ersten Blick erkennbar – Churchill dar und bediente letztlich die nationalpropagandistische Propaganda gegen England. Schon zu Kriegsbeginn wurde für diese Propaganda Churchill herangezogen, der schon – wie zuvor beschrieben - 1939 im Dritten Reich als Lügner, feindlicher Demagoge und Volksverhetzer gesehen wurde. Diese propagandistische Sicht auf Churchill dürfte letztlich auch die Gestaltung und Namensgebung des Handpuppenkopfes - attribuiert mit Admiralshut und Zigarre - des Mr. Lügenmaul bestimmt haben. Auch

⁹⁰⁹ Werbeblatt.

⁹¹⁰ Goebbels, Joseph; Die verpassten Gelegenheiten; Rede vom 2. Juni 1940; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 299.

mit Verlauf des Krieges wurde stets Churchill als „Propagandabild“ verwendet, beispielsweise in den Reden Goebbels, beispielsweise in einer Rede aus dem Jahr 1941, in der es heißt:

*Mr. Churchill macht neuerdings manchmal den Eindruck, als wenn er etwas schielte. Das kommt daher, daß er ständig gezwungen ist, mit einem Auge nach USA. hinüberzublinzeln.*⁹¹¹

Ähnlich überzeichnet zeigt sich – wie schon zuvor ausführlich beschrieben - die Figur des Mr. Regenschirm, d.h. Chamberlains.

Auch die vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ vertriebene Figur des Juden, war ebenso charakterisiert, sodass sie für den – an die Nürnberger Rassegesetze „gewöhnten“ Zuseher - sogleich als Jude auf der Bühne erkennbar war. Die Figur des Juden gab es aber schon vor der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten und auch in anderen erwerbbaaren Handpuppensätzen wurden neben „Negern“ und „Wilden“ eben auch „Juden“ angeboten. Dennoch wurde nun die Figur des „Juden“ nun spieltragend, wurde der Jude doch durchwegs als Gegenspieler des Kasperl gesehen:

*Ich habe es vor etwa zehn Jahren erlebt, daß ein Puppenspieler bei einer Vorführung in der Schule gebeten wurde, Kaspers Gegenspieler nicht als Juden darzustellen, das könnte die paar Judenkinder in der Schule kränken. Ähnliche Vorfälle veranlassten wohl manchen Spieler, seine Spiele vom Juden zu reinigen. In die ursprünglichsten, aus dem gesunden Volksempfinden heraus gewordenen Spiele gehört der Jude hinein, als der Feind des Guten.*⁹¹²

So wurde letztlich der „Jude“ immer mehr im Figurenspiel der Nationalsozialisten eingesetzt, wenngleich man sich hierbei eines einheitlich geprägten Klischeebildes des Juden bediente. Vor allem in den erschienenen Karikaturen der Illustrierten und der Tagespresse wurde dieses Klischeebild immer mehr in der Bevölkerung verstärkt, welches auf den ideologischen Antisemitismus des Nationalsozialismus fußte.

Hierbei fanden vor allem die Zeichnungen des Karikaturisten Hans Schweizers, welcher von Goebbels zur Illustrierung des Buches „Isidor“ und des autobiographischen

⁹¹¹ Goebbels, Joseph; Im richtigen Augenblick; Rede vom 21. Februar 1941; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 395.

⁹¹² Schmidt, Ida; Das Heimatrecht des Puppenspiels in der Schule; in: NS-Lehrerbund (Hrsg.): Die deutsche Schulfeste; 3. Jg. Heft 2, Februar 1938, S. 49.

Berichtes „Kampf um Berlin“ herangezogen.⁹¹³

Die Figur des Juden aus dem Figuresatz des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ weist gerade zu den Karikaturen Hans Schweizers große Parallelen - vor allem bei der Kopfform und Form und Größe der überdimensional gebogenen Nase, sowie bei der Form der Augen und der Lage der Backenknochen und fleischigen Wangen – auf. Diese Ausformung des Kopfes sollte also beim Zuschauer bewirken, sofort die Gesichtszüge mit den vom der nationalsozialistischen Propaganda propagierten Eigenschaften des „Juden“ in Verbindung zu bringen. Gerd Bohlmeier hat in seiner Dissertation „Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters“, 1993 ausführlich die Köpfe des Figuresatzes des Reichsinstitutes beschrieben. Der interessierte Leser sei bei Interesse an diese Lektüre weiter verwiesen.⁹¹⁴

Harro Siegel, der den Großteil des Figuresatzes des Reichsinstitutes schuf erinnerte sich über die Herstellung der Figur – ursprünglich in erster Linie für das, beim historischen Rückblick auf die Geschichte des Figurentheaters beschriebene - Stück der „Der Jude im Dorn“ geschaffen - für den Figuresatz in seinen Lebenserinnerungen 1981:

Nach meiner Rückkehr stellte sich zu meiner Bestürzung heraus, daß unserer Dramaturg (Anm.: Hermann Schulze) inzwischen ein Stück geschrieben hatte: „Der Jude im Dorn“, nach einem Grimmschen Märchen. Die Hauptfigur hatte er „Levi Blauspan“ getauft und mit allen Merkmalen des Vulgärrantisemitismus ausgestattet. Diese Figur galt es noch hinzuzufügen. Vergebens suchte ich nach einem Ausweg – und fand keinen. Ein Kämpfer und Held war ich nicht. Verlußt der Stellung, Berufsverbot wären zu ertragen gewesen wie viele mussten das nicht! Aber die drohende Möglichkeit des KZ erfüllte mich mit Panik – und so habe ich wider besseres Wissen und Gewissen diesen Juden gemacht – aus schierer Angst.⁹¹⁵

⁹¹³ Vgl. dazu: Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 76.

⁹¹⁴ Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993.

⁹¹⁵ Siegel, Harro; Vom Puppenspiel in Deutschland 1933-1945. Erinnerungen an die NS-Zeit; in: Purschke, Hans Richard (Hrsg.); Archiv für Puppentheatergeschichte; Nr. 2; Frankfurt/Main, 1981, S. 21.

3.3.3.6. Der Kasper und seine Gegenspieler: Held und Feind

Im folgenden Abschnitt sollen nun nochmals die Charaktere des Nationalsozialistischen Handpuppenspiels betrachtet werden, welche schon durch die Aufzählung der Figuren des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ eingeführt wurden.

Generell kann man feststellen, dass das Handpuppenspiel durch seine klare schwarz-weiß Zeichnung zumindest inhaltlich ein ideales Medium für das Propagandaspiel der Nationalsozialisten war und sich letztlich deshalb großer Beliebtheit erfreute. Auch im Figurenspiel wurden und werden bis zum heutigen Tag die Mechanismen der Schwarz-Weiß-Malerei verwendet um den Handlungsablauf zugunsten des Protagonisten ausgehen kann und auch im Figurenspiel wird der Inhalt auf das Wesentliche reduziert.

So ist es nicht verwunderlich, dass die nationalsozialistischen Ideale mit dem deutschen Kasper gleichgesetzt wurden, ja gleichsam als Sinnbild des Deutschtums wurde, letztlich auch wegen seinem Einzelkämpfertum, welches ihm trotz mancher Gefahren zum Ziele führt, wie Hitler meinte:

*Der Starke ist am mächtigsten allein*⁹¹⁶

3.3.3.6.1. Der „arische“ - deutsche Kasper

Der Frage nach dem „arischen“ - deutschen Kasper muß die Frage nach dem „Arier“ vorausgehen, welche in der Rassenideologie Hitlers zu finden ist und in welcher, bei genauem Lesen durchwegs nicht nur die Wesenszüge des „Ariers“, sondern auch die Wesenszüge des „arischen“ Kasper durchklingen, zumindest Wesenszüge, die später auf den „arischen“ Kasper übertragen wurden:

Die Frage nach den inneren Ursachen der überragenden Bedeutung des Arier-tums kann dahin beantwortet werden, daß diese weniger in einer stärkeren Ver-anlagung des Selbsterhaltungstriebes an sich zu suchen sind, als vielmehr in der besonderen Art der Äußerung desselben. Der Wille zum Leben ist, subjektiv be-trachtet, überall gleich groß und nur in der Form der tatsächlichen Auswirkung verschieden. Bei den ursprünglichsten Lebewesen geht der Selbsterhaltungstrieb über die Sorge um das eigene Ich nicht hinaus. Der Egoismus, wie wir diese

⁹¹⁶ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin, S. 568.

Sucht bezeichnen, geht hier so weit, daß er selbst die Zeit umfaßt, so daß der Augenblick selber wieder alles beansprucht und nichts den kommenden Stunden gönnen will. Das Tier lebt in diesem Zustande nur für sich, sucht Futter nur für den jeweiligen Hunger und kämpft nur um das eigene Leben. Solange sich aber der Selbsterhaltungstrieb in dieser Weise äußert, fehlt jede Grundlage zur Bildung eines Gemeinwesens, und wäre es selbst die primitivste Form der Familie. Schon die Gemeinschaft zwischen Männchen und Weibchen über die reine Paarung hinaus fordert eine Erweiterung des Selbsterhaltungstriebes, indem die Sorge und der Kampf um das eigene Ich sich auch dem zweiten Teile zuwendet; das Männchen sucht manchmal auch für das Weibchen Futter, meist aber suchen beide für die Jungen Nahrung. Für den Schutz des einen tritt fast immer das andere ein, so daß sich hier die ersten, wenn auch unendlich einfachen Formen eines Opfersinnes ergeben. Sowie sich dieser Sinn über die Grenzen des engen Rahmens der Familie erweitert, ergibt sich die Voraussetzung zur Bildung größerer Verbände und endlich förmlicher Staaten.

Bei den niedrigsten Menschen der Erde ist diese Eigenschaft nur in sehr geringem Umfange vorhanden, so daß es über Bildung der Familie nicht hinauskommt. Je größer dann die Bereitwilligkeit des Zurückstellens rein persönlicher Interessen wird, um so mehr steigt auch die Fähigkeit zur Errichtung umfassender Gemeinwesen.

Dieser Aufopferungswille zum Einsatz der persönlichen Arbeit und, wenn nötig, des eigenen Lebens für andere ist am stärksten beim Arier ausgebildet. Der Arier ist nicht in seinen geistigen Eigenschaften an sich am größten, sondern im Ausmaße der Bereitwilligkeit, alle Fähigkeiten in den Dienst der Gemeinschaft zu stellen. Der Selbsterhaltungstrieb hat bei ihm die edelste Form erreicht, indem er das eigene Ich dem Leben der Gesamtheit willig unterordnet und, wenn die Stunde es fordert, auch zum Opfer bringt.⁹¹⁷

Generell übernahm also der „arische“ Kasper des nationalsozialistischen Figurentheaters – wie zuvor gezeigt wurde – die generellen Eigenschaften des „Ariers“ und nebenbei viele der Charaktereigenschaften des Kaspers der Zwischenkriegszeit, wengleich er – entgegen den Kasperl der Sozialdemokraten - nun wieder (beispielsweise im Figurensatz des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ eine Frau an seine Seite bekam, ähnlich dem Jahrmarktkasperl oder dem englischen Punch. Vielleicht auch um den Wert der nationalsozialistischen Ehe und Familie – und ihren rassenideologischen Ziel zu unterstreichen, über welche Hitler sagte:

Auch die Ehe kann nicht Selbstzweck sein, sondern muß dem einen größeren Ziele, der Vermehrung und Erhaltung der Art und Rasse, dienen. Nur das ist ihr Sinn und ihre Aufgabe.⁹¹⁸

⁹¹⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 325f.

⁹¹⁸ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 275f.

So wurde der arische Kasper von den Puppenspielern, wie beispielsweise von Heinrich Ruprecht, bewusst von den anderen Figuren des Figurenensemble abgehoben wurde, mehr noch, als es ohnehin durch seine „Rolle“ auf der Bühne der Fall war.

Mein Kasperl ist wirklich ein Freund meiner Kinder geworden. Ich lege Wert darauf, nach meiner Überzeugung diese Figur ganz eigenartig sprechen zu lassen, umsomehr strahlt er von den anderen Marionetten hervor.⁹¹⁹

Schon in den Dreißigerjahren des 20. Jahrhunderts wurden verstärkt – ausgehend von den Diskussionen um den Kasper der Jugendbewegungen und das „künstlerische Puppenspiel“ – über den Charakter und das Aussehen des Kasper, oder genauer gesagt des „deutschen Kasper“ diskutiert, welcher durch Pädagogen und „Reformer“ jener Zeit „gereinigt“ wurde.

Die Reinigung (Anm.: des traditionellen im Puppenspiel) Kaspers (...) ließ nur eine komische Figur übrig – den Kasper als guten Kameraden, liebenswerten Mitmenschen, Freund der Kinder.⁹²⁰

Durch diese „Reinigung“ änderte sich Auftreten und Aussehen des Kaspers. Im Heft „Das Puppentheater – Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater“⁹²¹ wurde die Frage letztlich über das Aussehen des „deutschen Kasper“ gestellt, wengleich von den sich an der Diskussion beteiligten Puppenspieler uniso festgestellt wurde, dass das Aussehen des „deutsche Kasper“ von seinem Charakter nicht zu trennen wäre. Gerd Taube stellt Bezugnehmend auf die Umfrage fest:

Leider fehlt der Umfrage ein redaktionelles Resümee, weshalb im Folgenden die wesentlichen Ergebnisse zusammengefasst werden sollten.

⁹¹⁹ Ruprecht, Heinrich; Über das Wiener Puppenspiel; in: Monatsbericht Nr. 47/48, Berlin NW 21, 10.9.1940; zit. nach: Puppenspiel in Österreich in der Hitler-Zeit; UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2003, S. 23-24.

⁹²⁰ Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip – Wandel und Kontinuität vorkultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauff, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 53.

⁹²¹ Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; Lehmann & Schüppel, Leipzig.

1. *Die Existenz unterschiedlichster 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, „de nie selbst Schläge einsteckt, immer obenauf ist und alle Gegner überlistet und besiegt“. (...)*
4. *Das Kasper-Theater ist frecher, als der Bühne sonst erlaubt. Kasper soll nicht **nur** unterhalten, sondern seinen Zuschauern (be-)lehrend „einen Spiegel ihrer Zeit vorhalten“.⁹²²*

Sein Resümee bezog Gerd Taube aus den Einsendungen deutscher Puppenspieler, welche dem Aufruf der Zeitschrift folgten. So schrieb Gustav Zimmermann:

Die Frage des Aussehens des Kaspers ist von der seines Wesens (Charakters) nicht zu trennen. Das Wesen ist wichtiger als das Aussehen. Vorerst muß untersucht werden, was von fremden fahrenden übernommen und was von deutschen Spielern entsprechend der Eigenart der deutschen Stämme und entsprechend deutscher Kultur geschaffen wurde. Dann sind die Aufgaben unseres Spaßmachers und die Art der Erfüllung festzustellen und damit zusammenhängend der Grad menschlicher Schwächen des Kaspers. Hier liegt der Unterschied einerseits zwischen dem Handpuppenkasper und dem Marionettenkasper, andererseits zwischen dem deutschen Kasper und den Kaspern anderer Völker. (...)⁹²³

Und weiter führte Zimmermann aus:

Das Aussehen soll den Eindruck des Wesens verstärken. Die Farben des Handpuppenkaspers möchten des Leben andeuten. (...)⁹²⁴

⁹²² Taube, Gerd; *Lustige Figur versus Spiel-Prinzip – Wandel und Kontinuität vorkultureller Ausdrucksformen*; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauf, Gina (Hrsg.); *Die Gattung leidet tausend Varietäten...*, Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 53.

⁹²³ Zimmermann, Gustav; *Wie sieht der deutsche Kasper aus*; in: Bück, Joseph (Hrsg.); *Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur*; 4. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, August 1931; S. 118.

⁹²⁴ Zimmermann, Gustav; *Wie sieht der deutsche Kasper aus*; in: Bück, Joseph (Hrsg.); *Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur*; 4. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, August 1931; S. 118.

Dennoch war es nicht unumstritten, ob es überhaupt einen „deutschen Kasper“ geben könnte, oder ob nicht jeder Puppenspieler mit seinem Kasper ein Original besitzen würde, welches nicht mit anderen Kaspern vergleichbar wäre, oder überhaupt als feststehender Charakter des deutschen Kasper geben könne. So hinterfrage beispielsweise Robert May:

*Gibt es überhaupt einen „deutschen“ Kasper? Gewiß gibt es einen, aber ich habe doch sehr viele verschiedenartige Physiognomien gesehen. Eine festgelegte Type scheint durchaus nicht anerkannt zu werden, was auch ganz begreiflich ist. Jeder Spieler, der so etwas wie eine eigene Note in seine Kunst legt, wird auch seiner wichtigsten puppe einen persönlichen Ausdruck verleihen. Außerdem spielt der Wandel der Zeiten eine gewichtige Rolle. Der biedermeierlich gemütliche Kasper Papa Schmidts ist nicht mehr der unsrige. Was man so heute sieht: Stumpfnäsige, heitere Gesichtchen mit kugelrundem Kopfe, schmale Vogelkopfgesichter mit Hakennase, rotbackige dumm-gesunde Totschläger mit einer Wurstnase im Gesicht, Alltagsgesichter und widerwärtige ölfarb-lackierte Laufband Physiognomien. Kurz alles was man haben will – oder nicht haben will.*⁹²⁵

Ein kritisches Hinterfragen war aber – bei aller Individualität der einzelnen Puppenspieler – eher die Ausnahme. Viele mehr orientierte man sich im Allgemeinen am „künstlerisch – pädagogischen“ Kasper, welcher – wie beschrieben – nach der Jahrhundertwende entstand, fernab jedes Jahrmarktkasperklischees. Dieses Modell des Kasper wurde nun letztlich von den Nationalsozialisten übernommen wengleich dieses nun leicht politisch modifiziert werden musste. Auftreten sollte der Kasper nun

*(...) nicht mehr in seiner einfachen Gestalt als urwüchsigen Naturkerl, der äußerlich primitiv, ja trottelt haft wirkt, es aber faustdick hinter den Ohren hat, sondern es ist der wortgewandte und geistig bewegliche Hans-Narr (sic!) (...).*⁹²⁶

Ebenso sollte der deutsche Kasper auch jene Tugenden, welche bei allen Kasperstücken des Reichsinstitutes und darüber hinaus durchklangen und von Hitler von vom „Deutschen“ generell gefordert wurden, vertreten:

⁹²⁵ May, Robert; Wie sieht der deutsche Kasper aus; in: Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 4. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, August 1931; S. 118-119.

⁹²⁶ Lehmann, Ernst; Das Handpuppenspiel – Ein Werkbuch deutscher Geselligkeit; Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1934, S. 68.

*Treue, Opferwilligkeit, Verschwiegenheit sind Tugenden, die ein großes Volk nötig braucht (...).*⁹²⁷

Vor allem aber wurde, die – auch im traditionellen Puppenspiel präsente - starke Volksverbundenheit Kaspers und dessen Abstammung aus dem „einfachen“ Volke, verbunden mit Humor, immer wieder betont, dass

*(...) das erste, was man von Kasperle fordern muß, ist also ein gesunder, volkstümlicher Mutterwitz, wie er oft gerade den einfachen Mann auszeichnet.*⁹²⁸

Erich Scheuermann machte gar aus dem Humor und der Heiterkeit Kaspers - der nach seinem Verständnis

*(...) von Kopf bis zu den Füßen, innen und außen, ein wahres Kind unserer Zeit sein (...)*⁹²⁹

muss - dessen wichtigste Eigenschaft, welche ihn zum strahlenden Helden und Sieger über seine Gegner werden ließ.

*Kasper strahlt soviel Heiterkeit um sich, daß selbst das Schreckhafteste, Teufel, Hexe und Ungeheuer, zahm, harmlos, freundlich, ja sogar heiter in seiner Nähe wirken. Er neutralisiert alle Geschicke, löst alle Spannungen und läßt keine andere Grundstimmung als die Heiterkeit aufkommen.*⁹³⁰

Und wenn Hübbert über den Deutschen schreibt:

*Der deutsche Mensch ist fleißig und strebsam. Die Freude an der Arbeit und Leistung ist einer seiner wesentlichen Charakterzüge (...)*⁹³¹,

so war dies letztlich gleichzusetzen mit der Positivfigur des Kasper. Dieser - „der Deutsche“ - hatte alle charakterlichen Vorzüge des traditionellen deutschen Kasper übernommen und verstand, gerade in den Propagandastücken des „Reichsinstitutes

⁹²⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin, S. 461.

⁹²⁸ Lehmann, Ernst; Das Handpuppenspiel – Ein Werkbuch deutscher Geselligkeit; Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1934, S. 61.

⁹²⁹ Lehmann, Ernst; Das Handpuppenspiel – Ein Werkbuch deutscher Geselligkeit; Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam, 1934, S. 61.

⁹³⁰ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 26.

⁹³¹ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 22.

für Puppenspiel“ seine Aufgabe, letztlich seine Arbeit, in der Bekämpfung ideologischer Gegner oder der Feinde Deutschlands, was ihn letztlich auf eine Stufe mit den Deutschen generell stellte und ihm die Sympathien derselben einbrachte.

Kasper sollte also in diesem Sinne auftreten, wie Schermann meint:

*Ein moderner, lebendiger, lebensstarker Kasper unserer Tage muß aus unserem Erleben und aus unserem Fühlen sprechen. (...)*⁹³²

Nur dies ermöglichte ihm, dass er seine Aufgaben erfüllen konnte, und nun im Unterschied zu seinen „Vorgängern“ – verstärkt

*(...) sogar seine Ideale (...)*⁹³³

hätte und für diese „wie ein Deutscher“ – gegen Bedrohung, Lüge und Verleumdung - auch kämpfen würde. Auch hier klingt durchwegs wieder Hitlers Diktion durch, wenn er von der „Bewegung“ (d.h. der NSDAP) fordert ihre Mitglieder zu einem „selbstverständlichen Kampf für ihre Ideale“ zu erziehen:

*Die Bewegung hat grundsätzlich ihre Mitglieder so zu erziehen, daß sie im Kampfe nicht etwas lässig Auferzogenes, sondern das selbst Erstrebte erblicken. Sie haben die Feindschaft der Gegner mithin nicht zu fürchten, sondern als Voraussetzung zur eigenen Daseinsberechtigung zu empfinden. Sie haben den Haß der Feinde unseres Volkstums und unserer Weltanschauung und seine Äußerungen nicht zu scheuen, sondern zu ersehen. Zu den Äußerungen dieses Hasses aber gehört auch Lüge und Verleumdung.*⁹³⁴

In diesem Zusammenhang ist auch Scheuermann Aussage in seinen ideologisch motivierten Ausführungen zu sehen, wenn er über den „deutschen Kasper“ meint, das er, wie die Deutschen durch den Kampf für „ihre Weltanschauung“ durchwegs das „richtige tun müsse“:

*In Kasper lebt ein untrügliches Empfinden für alles, was sich gehört oder nicht gehört, was gut und böse ist.*⁹³⁵

⁹³² Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 61.

⁹³³ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 27.

⁹³⁴ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 386.

⁹³⁵ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 27.

Diese Empfinden was „gut“ und „böse“ war sollte Kasper aber aus sich heraus erfahren und empfinden und letztlich so unumstritten ein Stück der „deutschen Volkskultur“ werden, wie Erich Schermann feststellte:

Der Kasper muß vor allem von innen gespeist werden, dadurch, daß die schöpferischen Kräfte unseres Volkes sich wider in seinen Dienst stellen. Ja, die ist und wird die Kardinalsfrage bleiben, ob Kasper für uns wieder ein wirkliches Stück echter, deutscher Volkskultur werden kann.⁹³⁶

Die Einschätzung seines Publikums sollte also unterstützt werden, dass er der richtige „Mann“ am richtigen Platz für solcherlei Arbeit, d.h. Arbeit des „deutschen Volkes“ war, ermöglichte den Zuschauern unbewusst auch in ihrer Arbeit Erfolg und letztlich Anerkennung zu finden, egal in welchem Bereich sie eingesetzt waren. Jeder hatte somit die „Gewissheit“ ein bedeutender Teil des Dritten Reiches zu sein, was durch die vielschichtige Propaganda noch verstärkt wurde.

Wenn die Bemühungen um eine zweckmäßige Gestaltung der Arbeitsbedingungen das Ziel verfolgen, die Schaffenskraft und Leistungsfähigkeit des deutschen Volkes zum bestmöglichen Einsatz zu bringen, so soll die Betreuung der Freizeit den Menschen die notwendige Erholung und Entspannung vermitteln und ihnen darüber hinaus die Möglichkeit verschaffen, durch Unterhaltung, Anregung und Übung ihre geistigen und körperlichen Kräfte und Fähigkeiten weiter zu entwickeln und zu steigern.⁹³⁷

Wenn man, wie es zuerst versucht wurde Propagandamethoden und vorzüglich die Propagandamethoden der Nationalsozialisten zu analysieren, kann man dieselben Schemata erkenne, wie im Figurentheater. Schwierige (Spiel-)Inhalte, schwer verständliche Geschehen werden gleichsam propagandistisch auf eine „einfache Ebene“ transferiert. Schon Joseph Goebbels versuchte diese Reduzierung auf wesentliche Inhalte klarzumachen:

Der Nationalsozialismus hat nun das Denken des deutschen Volkes vereinfacht und auf seine primitiven Urformeln zurückgeführt. Er hat die an sich komplizierten Vorgänge des politisch-wirtschaftlichen Lebens wieder auf ihre einfache Formel gebracht. Dies geschah aus der natürlichen Überlegung heraus, die breiten Massen des Volkes wieder an das politische Le-

⁹³⁶ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 62.

⁹³⁷ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/ 28; Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 29.

ben heranzuführen. Um bei den Volksmassen Verständnis zu finden, trieben wir bewusst eine volksgebundene Propaganda. So haben wir Tatbestände, die sonst nur einigen Sachverständigen und Experten zugänglich waren, auf die Straße getragen und dem kleinen Mann ins Gehirn eingehämmert; alle Dinge wurden so einfach dargelegt, daß auch der primitive Verstand sie aufnehmen konnte. Wir lehnten es ab, mit verschwommenen, verwässerten und unklaren Begriffen zu operieren, sondern gaben allen Dingen einen klar umrissenen Sinn.⁹³⁸

Letztlich spiegelt sich in dieser Beschreibung Goebbels auch die „Bühnenrealität“ der klassischen Kasperlstücke und seiner Hauptakteure wieder: Klare Formen und Handlungen.

Und auch in der Klarheit der verwendeten Begriffe und im Prinzip der Wiederholung des Inhaltes ergeben sich Parallelen zwischen Figurentheateraufführungen, bzw. den Spielsschemen des Kasperltheaters und nach Ansicht Goebbels dem Durchbruch des Nationalsozialismus.

Sowohl in der Denkungsart des Nationalsozialismus als auch im klassischen Kasperltheater werden klare Begriffe verwendet und hier wie da wiederholen sich ähnliche Abläufe, damit das Ziel erreicht wird.

Bei Goebbels Propaganda im revolutionären politischen Prozess bis zum Durchbruch des Nationalsozialismus in allen Bereichen des öffentlichen und privaten Lebens und im Figurentheater letztlich bis zum Sieg des Helden, sprich Kasperls, über seine Gegner.

Die erste Notwendigkeit jeder politischen Auseinandersetzung beruht in dieser Begriffsabgrenzung und Prinzipienklärung und es ist wichtig, daß man aus dem Abschnitt „Definition“ unschwer politische Praxis vorauszuahnen vermag. Wer einmal die Grundbegriffe klar erkennt, der sieht mit Erstaunen, daß sich aus ihnen heraus fast organisch, natürlich und selbstverständlich die politische Praxis ergibt.

Ihm wir offenbar, wohin die politische Entwicklung führen musste und daß somit auch der Prozeß, der sich seit dem Anbruch der nationalsozialistischen Revolution in Deutschland abspielte, nicht als abgeschlossen gelten kann, sondern fortgesetzt werden muß, daß er überhaupt erst dann sein Ende finden kann, wenn die nationalsozialistische Denkungsart das gesamte öffentliche und private eben in Deutschland von Grund auf erneuert und mit ihrem Inhalt ausgefüllt hat⁹³⁹

⁹³⁸ Goebbels, Joseph; *Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus*; Schriften der Deutschen Hochschule für Politik Nr. 8, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1935, S. 6.

⁹³⁹ Goebbels, Joseph; *Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus*; Schriften der Deutschen Hochschule für Politik Nr. 8, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1935, S. 7.

3.3.3.6.1.1. Die Figur des Kaspers des Reichsinstitutes

Innerhalb der Überlegungen zum „arischen Kasper“ nimmt die Figur des Kasper aus dem beschriebenen Figurensatz des Reichsinstitutes eine besondere Stellung ein, welche kurz beleuchtet werden soll:

Die Figur des Kaspers des Reichsinstitutes reiht sich in die damals produzierten Figuren ein und stellt keineswegs eine neue Interpretation der Figur da, wie oftmals versucht wird in der Fachliteratur zu erklären. Vor allem Elisabeth Strauß Erklärungen der Figur des Kaspers gelten streckenweise für alle Kasperfiguren jener Zeit, denn alle wirken „draufgängerisch und siegessicher“⁹⁴⁰ und dennoch gleichzeitig auch „grob und derb“⁹⁴¹. und auch jene Interpretation, welche Strauß für die nach oben gebogene Nase des Reichsinstitutskasper darlegt scheint einer genaueren Untersuchung in keinsten Weise standzuhalten. Strauß schreibt:

Dieser braune Kasper ist kein völlig eigenständiger Typus, sondern er ist stark an traditionellen Vorbildern aus der Zeit lange vor der Machtübernahme orientiert. Außerdem konnte keine Ausrichtung der äußeren Gesamtgestaltung und der damit intendierten Wirkung dieser Figur nach politisch-ideologischen Gesichtspunkten festgestellt werden. Kasper sollte beispielsweise kein „germanischer Typ“ sein.

Trotzdem zeigt sich ein frappanter Unterschied zu den in dieser Traditionslinie vorangegangenen Figuren sowie auch zu nachfolgenden Kasperpuppen.

Wiesen bisher alle Kaspertypen dieser Traditionslinie eine stark nach unten gekrümmte Nase auf, ist diese lediglich bei der Kasperfigur des Reichsinstitutes mit konkav gebogenem Nasenrücken deutlich nach oben gerichtet.

Anscheinend sollt die im Nationalsozialismus als jüdisches Rassenmerkmal verstandene Nasenform bei der Positivfigur Kasper gezielt ausgeklammert werden. Hier liegt der einzige Hinweis für eine Anpassung der Kasperfigur de Reichsinstitutes an ideologische Ansprüche.(...) ⁹⁴²

Und weiter versucht Strauß ihre Überlegungen fort zu setzten:

Mit der veränderten Nasenform ergaben sich neue Aspekte für den semantisch-didaktischen Gehalt der Kasperfigur. Wird dieses Merkmal der stark konvex gekrümmten Nase – in deutlicher Abkehr von dem Traditionellen Bezug, gezielt aus

⁹⁴⁰ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 67.

⁹⁴¹ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 68.

⁹⁴² Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 69.

der Positivfigur Kasper ausgegrenzt und abgeändert, so wird diesem Merkmal eine Negativstimmung bescheinigt und weiterhin zugewiesen. Während dieses Merkmal beim Kasper vermieden wird, drückt sich darin ein Charakteristikum seiner Feinde aus, von dem sich die Kasperfigur in ihrer Gestaltung auch optisch deutlich unterscheiden musste⁹⁴³.

Strauß liegt mit ihrer Interpretation insofern falsch, da letztlich der Hohensteiner Kasper, der wohl als der Deutsche Kasper angesehen werden kann – und in nationalsozialistischen Publikationen häufiger abgelichtet wurde als der Kasper des Reichsinstitutes - eine stark nach unten gekrümmte Nase vorweist, andere frühere Kasperfiguren aber durchwegs nach oben gebogene Nasen wie beispielsweise der Kasperl auf dem Deckblatt des „Proletarischen Kasperle Theaters“⁹⁴⁴ oder die Figurenentwürfe Carls Iwowskis für das Rote Figurentheaterensemble, welchem man wohl kaum antisemitische Vorwürfe machen konnte.⁹⁴⁵

Auf der anderen Seite kann man wohl auch nicht, wie Strauß vermutet – annehmen, dass die Kasperfigur des Reichsinstitutes beispielsweise aufgrund der ähnlichen Lage der Backenknochen und des Mundes in die Tradition des englischen Punch einzuordnen sei. Gerade an dieser Traditionslinie konnten die Nationalsozialisten kein Interesse haben.

Vielmehr zeigt gerade auch die Kasperfigur des Reichsinstitutes für Puppenspiel, dass sich der Kasper in kein Schema pressen lässt und auch die Figur des Reichsinstitutes nicht überinterpretiert werden darf.

So wurde – über das Reichsinstitut hinaus – der Kasper auch im Spiel des Dritten Reiches mit seinen, ihn auch sonst charakterisierenden Merkmalen - eben der (nach oben oder unten gebogenen) Nase oder der klassischen Kasper(l)mütze - ausgestattet, ohne jedoch ständig auf die Bodenständigkeit Kaspers zu verweisen:

Kasperle lebt nun einmal mit seiner bunten Zipfelmütze und seinem roten Narrenhabit in unserer Vorstellung, will er jahrhunderte lang so über die Bühne gegangen ist. Es braucht nicht immer das ausgesprochene Narrenschellenkleid zu sein, wie es der Arlequino der italienischen Stehgreifkomödie trug und wie es seitdem für alle Schalknarren, vom Eulenspiegel bis zum Prinzen Karneval, der noch heute durch die rheinischen Städte zieht, typisch ist. Wir sahen (..), wie

⁹⁴³ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, Wien, 2002, S. 69-70.

⁹⁴⁴ Deckblatt aus der Reihe „Proletarische Kasperletheater“, Verlag A. Hoffmann, Berlin

⁹⁴⁵ Entwurf des Figurenensemble aus der Werkstatt von Carl Iwowski; in: Puppenspiele deutscher Jugend; Heft 3, Berlin, 1932.

Kasperle mehr und mehr die Züge des „Mannes aus dem Volke“ annahm; Aus der Narrenkappe wurde sozusagen die Zipfelmütze des deutschen Michels, sein Wams verlor das fremdländische und näherte sich biederer Bauerntracht.⁹⁴⁶

3.3.3.6.1.2. Der Hohensteiner Kasper

Innigstes Vertrautsein mit deutschem Märchengut von Kindheit an trug hier Frucht, fast alle der heute auftretenden Hohnsteiner Puppen muten an, wie Gestalten aus deutschen Volksmärchen.⁹⁴⁷

Der soeben beschriebene „märchenhafte“ Stil des Hohensteiner Kasper, auf welchen auch kurz eingegangen werden soll, war in mehrerlei Hinsicht im Figurentheater neu: Zunächst veränderten Jacob ebenso das Aussehen des Kasper auf neue Weise. Nicht nur das markante Gesicht, von dem Jacob seinem Kasper selber sagen lässt –

Wir sind nicht schön, das wissen wir. Aber in den Zeitungen steht immer, daß wir charakteristisch sind⁹⁴⁸ -

wurde typisch für Jacobs Stil. Auch die oftmals steife (geschnitzte) Kappe wurde durch eine lange, weiche Mütze ersetzt, die in einem Zipfel endeten oder - nach Art der Mützen der mittelalterlichen Hofnarren. Damit griff Jacob auf die alte Tradition zurück, welche den Kasper durchwegs bei den Narrenfiguren des Mittelalters ansiedelte, wie es auch Berthold feststellt:

Für den Narren des Mittelalters ist es die Schellenkappe, oftmals mit Eselsohren (...). Dazu trägt er eine lederne Pritsche oder eine große Keule als Prügelholz, die schließlich zum grotesken Zeremonialstab mit Narrenkopf wird.⁹⁴⁹

Die traditionelle Narrenkappe – oftmals mit einer oder nach Vorbild der Narren mit mehreren Schelle versehen wurde – wurde nun von Jacob als Stilmittel eingesetzt, indem er diese Mütze wie einen Propeller umherwirbeln ließ.⁹⁵⁰ Den Vergleich des neuen Hohnsteiner Kasper fasste Melchior Schedler wie folgt zusammen:

⁹⁴⁶ Lehmann, Ernst; Das Handpuppenspiel – Ein Werkbuh deutscher Geselligkeit; Ludwig Voggenteiler Verlag, Potsdam, 1934, S. 25.

⁹⁴⁷ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 17.

⁹⁴⁸ Schimmrich, Richard (Hrsg.); das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 24.

⁹⁴⁹ Berthold, Margot; Komödiantenfibel. Gaukler, Kasperl, Harlekin; Staakmann, München, 1979; S. 44.

⁹⁵⁰ Vgl. dazu: <http://www.kaspertheater-online.de/mehrinfo.html>.

*Max Jacobs Kasper ist kein Zeitgenosse mehr, sondern er rückt in die Zeitlosigkeit des mittelalterlichen Narren.*⁹⁵¹

Neben seinem geänderten Aussehen erhielt der Hohnsteiner Kasper von Jacob auch eine neue Identität, welche sich stark an den jener des Kaspers der Jugendbewegungen anlehnte und schließlich weiterentwickelte.

*Er ist mehr der reine Tor, der instinktiv in seiner Unschuld immer das Richtige tut. Er ist der Unbelastete, mutig Angreifende. Und wenn er durch seine Harmlosigkeit in die bedenklichsten und gefährlichsten Lagen gerät, findet er durch jene Eigenschaft aber immer wieder aus ihnen heraus. Er ist aber noch durch andere Eigenschaften bestimmt: mit seinem gesunden Humor hilft er sich dort, wo die großen Unzulänglichkeiten dieses Lebens sich zeigen, wo sich die Menschen gegenseitig das Leben erschweren. Dann findet er zur rechten Zeit das erlösende Wort – und er lächelt etwas wehmütig – verstehend oder herzlich befreiend – das jedoch hat mit der Albernheit des Hanswursts nichts zu tun.*⁹⁵²

Kasper machte zwar immer noch seine Witze, aber sie wurden jetzt geistreicher, sodass er immer mehr zum positiven Helden wurde. In den ersten Jahren machte er zwar durchaus auch noch bei Jacob von der traditionellen Pritsche Gebrauch, später jedoch geriet diese aber schließlich mehr und mehr in Vergessenheit. Im Faltblatt der Hohensteiner ist diesbezüglich zu lesen:

*Er (Anm.: Jacob) wendet sich von jeder Art des Puppenspiels ab, die den Kasper nur als prügelnden, rüden und wenig liebenswerten Tunichtgut kennt. (...) Er ist ein frischer, gesunder Kerl. Er steht fröhlich und unbekümmert auf der Seite des Guten und bekämpft das Böse durch Humor, Mutterwitz, geistige Überlegenheit und verstehende Güte. Dieser Kasper ist kein plumper Hanswurst, sondern ein letzter Nachfahr der hier weisen Narrengestalten.*⁹⁵³

Inhaltlich hielt sich Jacob an die „Anforderungen“, welche nun von den neuen Machthabern von Kasper verlangt wurden:

Der Hohnsteiner Kasper siegt immer durch seine Unschuld. Er nimmt stets den geraden Weg und versucht nicht, durch Winkelzüge sich zu befreien, wenn seine Lage brenzlig zu werden beginnt. So wird in den Kindern unbewußt ein Gefühl

⁹⁵¹ Schedler, Melchior; Schlachtet die blauen Elefanten – Bemerkungen über das Kindertheater; Beltz, Weinheim und Basel, 1973, S. 115.

⁹⁵² Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 18.

⁹⁵³ Faltblatt; Das Hohnsteiner Puppentheater. Sein Wesen und Wirken; o. J.; in: Minuth, Johannes; Das Kasperltheater und seine Entstehungsgeschichte; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 101.

*dafür groß, wie man unangenehmen Dingen im Leben entgegengehen soll. Der Kasper vermag einen ungeheuren Einfluß auf das kindliche Gemüt auszuüben. Welches Kind würde daran denken, seinen rat nicht zu befolgen oder ihn etwa gar zu belügen, wenn er nach etwas fragt.*⁹⁵⁴

3.3.3.6.2. Das Feindbild: „Das Ausland“ und „Der Jude“ oder „Der Feind im eigenen Land“

Von den Erkenntnissen, welche aus der Beschäftigung mit den Mechanismen der Propaganda gewonnen werden können ist es nur ein kurzer Schritt hin zum überzeichneten dargestellten Feindbild, welches nicht nur in der generellen Propaganda der Nationalsozialisten, sondern auch im Figurentheater des Dritten Reiches bedient wurde. Dennoch war auch diese deutliche Überzeichnung einzelner Personengruppen oder Nationen durchwegs schon vor den Nationalsozialisten im Figurentheater bekannt.

*Die Tendenz, bestimmte Lustige Figuren, Spielweisen ect. nationalen Stereotypen zuzuordnen, die dann mit den jeweils entsprechenden Ressentiments belegt werden, finden sich schon bei Rabe. (...)*⁹⁵⁵

Letztlich wurzelte es - wie die gesamte Linie des Figurentheaters jener Zeit in Deutschland – auf den von der Propaganda gelenkten Feindbildern des Dritten Reiches – Juden, politische und militärische Gegner ect. - und nimmt diese gleichsam in das Figurenspiel auf, bzw. macht sie durchwegs auch zu Spielinhalten.

Wenngleich das Figurenspiel des Dritten Reiches auch die traditionellen Gegenspieler auf der Figurentheaterbühne wie Tod und Teufel kennt, so hat es diese durchwegs eben erweitert, keinesfalls haben aber die neuen Gegenspieler des Kasperl die alten Gegenspiel gänzlich verdrängt, wenngleich die Gegenspieler, wie bereits abgeklungen ist durchwegs immer mehr differenziert und auf den konkreten Spielinhalt abgestimmt werden mussten.

⁹⁵⁴ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 7

⁹⁵⁵ Weinkauf, Gina: Kasperforschung – Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk – Komischen und der lustigen Figur de Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhunderts bis Heute; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauf, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994; S. 22.

Grundlegend hierbei war zum einen das militärische Feindbild, wie beispielsweise „der“ Brite, welcher auch in den Ansprachen des Propagandaministers Goebbels immer wieder karikiert wurde. So ist es nicht verwunderlich, dass Bezeichnungen welche für „die Britten“ im Figurentheater des Dritten Reiches verwendet wurden sich auch in Propagandareden fanden (und umgekehrt). So fanden sich durchwegs Titulationen für die Briten wie der

*Herr Engländer*⁹⁵⁶

oder in Zusammenhang mit den Kriegshandlungen weiterführend

*(...) seine Generale Hunger, (...) Frost und Revolution*⁹⁵⁷ oder *General Nebel*⁹⁵⁸

Andererseits wurde als Feindbild der stark vertretene – und des – schon zuvor kurz skizzierten - letztlich alles durchdringende Rassedanken in der Figur des auf der Puppenbühne auftretenden Juden, welcher nach der Ansicht der Nationalsozialisten sich als Feindbild des Kasperl durchwegs eignete, stellte doch auch beispielsweise Goebbels in einer Rede fest:

*Wir sehen im Judentum für jedes Land eine unmittelbare Gefahr gegeben.*⁹⁵⁹

Und in einer anderen Rede wiederholte Goebbels immer wieder, das Feindbild schürend:

*Das Judentum ist unser Feind, es soll unser Feind sein, und es muß unser Feind sein.*⁹⁶⁰

⁹⁵⁶ Goebbels, Joseph; Im Gelächter der Welt; Rede vom 16. Februar 1941; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 398.

⁹⁵⁷ Goebbels, Joseph; Wenn der Frühling auf die Berge steigt; Rede vom 9. März 1941; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 417.

⁹⁵⁸ Goebbels, Joseph; Im Gelächter der Welt; Rede vom 16. Februar 1941; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 395.

⁹⁵⁹ Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

⁹⁶⁰ Goebbels, Joseph; Was will eigentlich Amerika?; Rede vom 21. Jänner 1939; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 29.

In diesem Sinne nütze man letztlich die antisemitische Woge⁹⁶¹ und verstand nicht die Bedenken des Auslandes:

Wenn das feindliche Ausland gegen unsere antijüdische Politik scheinheilig Protest einlegt und über unsere Maßnahmen gegen das Judentum heuchlerische Krokodilstränen vergießt, so kann uns das nicht daran hindern, das Notwendige zu tun. Deutschland jedenfalls hat nicht die Absicht, sich dieser Bedrohung zu beugen, sondern vielmehr die, ihr rechtzeitig und wenn nötig mit den radikalsten Gegenmaßnahmen entgegenzutreten. (Minutenlang hindern nach diesen Sätzen zustimmende Sprechchöre den Minister am Weiterreden.)⁹⁶²

Dennoch war der deutsche Antisemitismus, welche schon länger im europäischen Raum – auch auf der Puppenbühne - anzutreffen war keinesfalls eine Erfindung der Puppentheaterpropagandisten der Nationalsozialisten. Schon der

(...) französische Graf Joseph Gobineau (...) legte 1853 bis 1855 einen „Essay über die Ungleichheit der Menschenrassen“ vor, in dem er die „Arier“ als höchste und einzig wahrhaftige kulturschöpferische Rasse propagierte. In dieser Theorie stellten die Juden eine Art dekadenter Gegenrasse dar. Die kulturschöpferische Reinheit der Arier war demnach durch Vermischung in ihrer Existenz gefährdet.⁹⁶³

Und der Sozialwissenschaftler Darwin identifizierte in seinen Arbeiten in Anlehnung daran einen natürlichen Ausleseprozess der Arten⁹⁶⁴, welche unweigerlich – gepaart mit Hass und (wirtschaftlicher) Angst nicht nur zu einer Verächtlichmachung anderer „Rassen“, sondern gleichsam zu einer Hervorhebung der eigenen „Rasse“ führen musste. Verstärkt wurde dies – vor allem im Fall der Juden – durch die

(...) seit Jahrhunderten identifizierbare, religiös grundierte Ablehnung gegenüber den Juden⁹⁶⁵,

welche von einem

⁹⁶¹ Bankier, David; Die öffentliche Meinung im Hitlerstaat – die „Endlösung“ und die Deutschen; eine Berichtigung; Arno Spitz Verlag, Berlin; 1995, S. 52.

⁹⁶² Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

⁹⁶³ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 92.

⁹⁶⁴ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 92.

⁹⁶⁵ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 93.

(...) pseudowissenschaftlichen abgeleiteten Antisemitismus⁹⁶⁶

abgeleitet wurde, wie er schon in „Mein Kampf“ zu finden ist, wo der Jude in allen Bereichen – bis hin zur Kultur - strikt vom „Arier“, bzw. der „Arischen Rasse“ abgegrenzt wurde:

Den gewaltigsten Gegensatz zum Arier bildet der Jude. Bei kaum einem Volke der Welt ist der Selbsterhaltungstrieb stärker entwickelt als beim sogenannten auserwählten. Als bester Beweis hierfür darf die einfache Tatsache des Bestehens dieser Rasse allein schon gelten. Wo ist das Volk, das in den letzten zweitausend Jahren so wenigen Veränderungen der inneren Veranlagung, des Charakters usw. ausgesetzt gewesen wäre als das jüdische? Welches Volk endlich hat größere Umwälzungen mitgemacht als dieses - und ist dennoch immer als dasselbe aus den gewaltigsten Katastrophen der Menschheit hervorgegangen? Welch ein unendlich zäher Wille zum Leben, zur Erhaltung der Art spricht aus diesen Tatsachen!

Die intellektuellen Eigenschaften des Juden haben sich im Verlaufe der Jahrtausende geschult. Er gilt heute als "gescheit" und war es in einem gewissen Sinne zu allen Zeiten. Allein sein Verstand ist nicht das Ergebnis eigener Entwicklung, sondern eines Anschauungsunterrichtes durch Fremde. Auch der menschliche Geist vermag nicht ohne Stufen zur Höhe emporzuklimmen; er braucht zu jedem Schritt nach aufwärts das Fundament der Vergangenheit, und zwar in jenem umfassenden Sinne, in dem es sich nur in der allgemeinen Kultur zu offenbaren vermag. Alles Denken beruht nur zum geringen Teile auf eigener Erkenntnis, zum größten aber auf den Erfahrungen der vorhergegangenen Zeit. Das allgemeine Kulturniveau versorgt den einzelnen Menschen, ohne daß es dieser meistens beachtet, mit einer solchen Fülle von Vorkenntnissen, daß er, so gerüstet, leichter weitere eigene Schritte machen kann. Der Knabe von heute zum Beispiel wächst unter einer wahren Unmenge technischer Errungenschaften der letzten Jahrhunderte auf, so daß er vieles, das vor hundert Jahren noch den größten Geistern ein Rätsel war, als selbstverständlich gar nicht mehr beachtet, obwohl es für ihn zum Verfolgen und Verstehen unserer Fortschritte auf dem betreffenden Gebiete von ausschlaggebender Bedeutung ist. Würde selbst ein genialer Kopf aus den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts heute plötzlich sein Grab verlassen, so wäre sein auch nur geistiges Zurechtfinden in der jetzigen Zeit schwerer, als dies für einen mittelmäßig begabten fünfzehnjährigen Knaben von heute der Fall ist. Denn ihm würde all die unendliche Vorbildung fehlen, die der Zeitgenosse von heute während seines Aufwachsens inmitten der Erscheinungen der jeweiligen allgemeinen Kultur sozusagen unbewußt in sich aufnimmt. Da nun der Jude - aus Gründen, die sich sofort ergeben werden - niemals im Besitze einer eigenen Kultur war, sind die Grundlagen seines geistigen Arbeitens immer von anderen gegeben worden. Sein Intellekt hat sich zu allen Zeiten an der ihn umgebenden Kulturwelt entwickelt.

⁹⁶⁶ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 93.

Auch die mit der Figur des Juden auf der Puppenbühne aber nun betriebene Propaganda beruhte letztlich nun eben auf dieser politisch gestützten Ideologie, durchsetzt von antisemitischer schwarz-weiß Malerei und Diffamierung rassistisch-ideologischer Art.

Der Jude als Inkarnation alles Bösen, Schlechten und Degenerierten wird zum stereotyp propagierten Feindbild, das die „arische Rasse“ vernichten will. Dieser „jüdischen Weltverschwörung“ muß sich jedoch die „höherwertige arische Rasse“ als Trägerin von Fortschritt und Kultur widersetzen (...)⁹⁶⁷

Fest- und grundgelegt wurde dieser politische Antisemitismus letztlich in den als „Nürnberger Gesetze“ oder „Nürnberger Rassegesetze“ zusammengefassten „Reichsbürgergesetz“, dem „Gesetz zum Schutz des deutschen Volke und der deutschen Ehre“ und „Blutschutzgesetz“.

Die gesamte Bildungs- und Erziehungsarbeit des völkischen Staates muß ihre Krönung darin finden, daß sie den Rassesinn und das Rassegefühl instinkt- und verstandesgemäß in Herz und Gehirn der ihr anvertrauten Jugend hineinbrennt. Es soll kein Knabe und kein Mädchen die Schule verlassen, ohne zur letzten Erkenntnis über die Notwendigkeit und das Wesen der Blutreinheit geführt worden zu sein.⁹⁶⁸

Somit reagierte letztlich hier die Figurentheaterwelt auf die sich politisch ausgebreitete Realität, welche jüdische Bürger zunächst immer mehr von öffentlichen Ämtern und aus öffentlichen Verantwortungsbereichen verdrängte, ihnen sogar die Reichsbürgerrechte aberkannte.

Die deutschen Juden verloren ihre politischen Rechte und wurden zu „Staatsangehörigen“; der Begriff des Reichsbürgers galt nur für die „arischen Deutschen.“⁹⁶⁹

Mit dem Verlust der bürgerlichen Rechte gekoppelt war noch die „Zuweisung der Sündenbockrolle“, wie dies Gerd Bohlmeier feststellt, was auch in den Augen der

⁹⁶⁷ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 25.

⁹⁶⁸ Hitler, Adolf; Mein Kampf, S 475-476, zit. nach. Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S 76.

⁹⁶⁹ Bankier, David; Die öffentliche Meinung im Hitlerstaat – die „Endlösung“ und die Deutschen; eine Berichtigung; Arno Spitz Verlag, Berlin; 1995, S. 61.

Nationalsozialisten eine Verfolgung der „Juden“ nicht nur rechtfertigte, sondern vielmehr verlangte:

Explizites Ziel war die Unterwerfung bzw. Ausrottung der „minderwertigen Rassen“, besonders der die „arische Rasse“ durch „Schmarotzer und Parasiten durchsetzten Gegenrasse“. Juden konnten so in ihrer Angstmacher-, Sündenbockrolle- und Buhmannfunktion für alles verantwortlich gemacht werden (...) und in ihrer Funktion als Träger des Finanzkapitals eliminiert und als Konkurrenz ausgeschaltet werden.⁹⁷⁰

So wurde letztlich auch der Jude als Antipode zum arisch-deutschen Kasper, als Gift und als Parasit auf der Figurentheaterbühne dargestellt. Auch hier wurde durchwegs wieder durchwegs die Diktion Hitlers übernommen:

Die idealistische Grundanschauung aber ist bei ihm (Anm.: beim Juden), wenn auch in unendlicher Verdünnung, gegeben, daher erscheint er auch in seinem ganzen Wesen den arischen Völkern vielleicht fremd, allein nicht unsympathisch. Bei dem Juden hingegen ist diese Einstellung überhaupt nicht vorhanden; er war deshalb auch nie Nomade, sondern immer nur Parasit im Körper anderer Völker. Daß er dabei manchmal seinen bisherigen Lebensraum verließ, hängt nicht mit seiner Absicht zusammen, sondern ist das Ergebnis des Hinauswurfes, den er von Zeit zu Zeit durch die mißbrauchten Gastvölker erfährt. Sein Sich-Weiterverbreiten aber ist eine typische Erscheinung für alle Parasiten; er sucht immer neuen Nährboden für seine Rasse.⁹⁷¹

Dieses Suchen nach „Nährboden für seine Rasse“ wurde nun auf der Bühne in karikiertem und überzeichnetem Weise – unterstützt vom gestischem, sowie sprachliches Gehabe – dargestellt, beispielsweise auch beim abgeänderten „Puppentheaterfaust“, für welchen gleichsam ein Zitat aus einer Rede Joseph Goebbels in erschreckender Weise zutrifft:

Das Judentum erweist sich hier wieder einmal als die Inkarnation des Bösen, als plastischer Dämon des Verfalls und als Träger eines internationalen kulturzerstörenderischen Chaos.⁹⁷²

Auch im zuvor zitierten „Puppentheaterfaust“ setzt Helmut Asper Bezug Mephisto mit

⁹⁷⁰ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 26.

⁹⁷¹ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 333f.

⁹⁷² Goebbels, Joseph; Nun, Volk, steh auf, und Sturm brich los!; Rede im Berliner Sportpalast, 18. Februar 1943.

seinem teuflischen Plan den „Plänen des Weltjudentums gleich, wenn er meint:

*(...) Mephisto ist kein Teufel, sondern deutlich Jude. (...).*⁹⁷³

Und weiter meint er letztlich auf die Abbildung des Teufels und des Juden

*Nicht alle Abbildungen des Teufels tragen das Judengesicht, immer aber die Krummnase. (...).*⁹⁷⁴

Gerade im „Figurentheaterfaust“ wurde – wie es schon im historischen Rückblick angeklungen ist - das Bild des Juden besonders deutlich, letztlich, weil gerade dieses Stück aufgrund seiner Geschichte und seines Inhaltes und auch des möglichen Einsatzes des Kasper die Puppenspieler besonders ansprach, wie in dem Bericht über eine Aufführung des Brünner-Marionettenbühne im „Kraft durch Freude“-Heftes „Die Deutsche Arbeitsfront“ deutlich wird.

KdF arbeitet weiter... Du arbeitest mit!

Im großen Saal des Brünner Kunstgewerbemuseums in der Horst-Wessel-Straße ist die Bühne des Brünner Marionettentheaters aufgebaut; das Äußere des Raumes wirkt recht anheimelnd: die kassettierte Decke, in roten, gelben und blauen Tönen gehalten, die Ausschmückung des Saales, der Barocke Rahmen um den Bühnenausschnitt der die Bühnenwand in glücklicher Weise gliedert, lassen einen Vorgeschmack von Kunst besonderer Art ahnen.

Hinter der bergenden Wand hängen an hauchdünnen Fäden und Drähten die Puppen und führen ein verborgenes Dasein, bis sie am Abend im Rampenlicht die Hand Meister Holzer und seiner Helfer zum Leben erwecken wird. Eine recht bunte Gesellschaft ist hier versammelt: Der alte Faust, der Grübler, im Staatskleid prunkend die Herzogin von Parma, der überlegene Kasperl, die unheimliche Hexe, der phantastische Auerhahn, die gespenstische Pest und wie sie alle heißen. Man muß die unerhörte Phantasie des Künstlers Fritz Holzer bewundern, die frei schaffend diese Geschöpfe hervorgebracht hat.

Sie gehören zum Spiel vom Dr. Faust. Die Wahl dieses Eröffnungstückes ist keine Zufallswahl. War doch der „Faust“ eines der ältesten Marionettenspiele, das den Stoff de Volksbuches bis auf unsere Tage rettete. Die erste „Faust“-Aufführung auf dem Kontinent fand am 16. Februar 1608 in Graz statt, in deutscher Sprache gaben wandernde englische Komödianten die ersten dramaturgische Bearbeitung des Stoffe durch Christof Marlowe. Aus Marlowes Drama ent-

⁹⁷³ Asper, Helmut; Puppenspiel in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert; Kölner Geschichtsjournal, Köln, 1976, S. 25, zit. nach: Feustel, Gotthard; Prinzessin und Spaßmacher: E. Kulturgeschichte d. Puppentheaters der Welt; Edition Leipzig, Leipzig, 1990.

⁹⁷⁴ Asper, Helmut; Puppenspiel in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert; Kölner Geschichtsjournal, Köln, 1976, S. 25, zit. nach: Feustel, Gotthard; Prinzessin und Spaßmacher: E. Kulturgeschichte d. Puppentheaters der Welt; Edition Leipzig, Leipzig, 1990.

wickelte sich das deutsche Volksschauspiel, das uns nur mehr in Puppenspielen erhalten ist. Unter dem Einfluß des Wiener Theaters wurde Mephisto aus dem ursprünglich „grauen Mönch“, wie ihn der protestantische Sinn dachte, zum Kavalier. Die bäuerliche Komik fand Eingang in der Gestalt des „Hanswurst“ (Kasperle).⁹⁷⁵

Letztlich wurde aber Mephisto auch zum Juden gewandelt und nun – in Spiel und Puppe - genau jene Schemata auf der Figurentheaterbühne stark überzeichnet, welche auch sonst durch die restliche Propaganda das in der deutschen Öffentlichkeit geprägte Bild des Juden noch verstärkte.

Der Erfolg der Nazis, Ressentiments gegen die Juden zu wecken, erklärt sich (...) daraus, daß sie die Fähigkeit besessen haben, ihre besondere eigene Art des Antisemitismus mit den Voreingenommenheiten der anderen gegen die Juden – deren Intellektualismus und Kapitalismus -, die sich bereits in den Köpfen vieler Arbeit eingemistet hatten, zu verknüpfen.⁹⁷⁶

Letztlich fußte der Antisemitismus in Hitlers Ausführungen in „Mein Kampf“, welche er wiederum aus dem schwellenden Antisemitismus der Zwischenkriegszeit bezog. Hier wurde der Jude unter anderem als „der große Meister der Lüge“ dargestellt, ein Bild, welches später in Stücken wie „Jud im Dorn“ usw. aufgegriffen wurde. So heißt es:

Die besten Kenner aber dieser Wahrheit über die Möglichkeiten der Anwendung von Unwahrheit und Verleumdungen waren zu allen Zeiten die Juden; ist doch ihr ganzes Dasein schon auf einer einzigen großen Lüge aufgebaut, nämlich der, daß es sich bei ihnen um eine Religionsgenossenschaft handle, während es sich um eine Rasse - und zwar was für eine - dreht. Als solche aber hat sie einer der größten Geister der Menschheit für immer festgenagelt in einem ewig richtigen Satze von fundamentaler Wahrheit: er nannte sie "die großen Meister der Lüge". Wer dieses nicht erkennt oder nicht glauben will, der wird nimmermehr auf dieser Welt der Wahrheit zum Siege zu verhelfen vermögen.

Für das deutsche Volk darf man es fast als ein großes Glück betrachten, daß die Zeit seiner schleichenden Erkrankung plötzlich in einer so furchtbaren Katastrophe abgekürzt wurde, denn im anderen Falle wäre die Nation wohl langsamer, aber um so sicherer zugrunde gegangen. Die Krankheit wäre zu einer chronischen geworden, während sie in der akuten Form des Zusammenbruches mindestens den Augen einer größeren Menge klar und deutlich wurde. Der Mensch wurde nicht durch Zufall der Pest leichter Herr als der Tuberkulose. Die eine kommt in schrecklichen, die Menschheit aufrüttelnden Todeswellen, die andere im langsamen Schleichen; die eine führt zur entsetzlichen Furcht, die andere zur

⁹⁷⁵ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, März 1940, S. 3.

⁹⁷⁶ Bankier, David; Die öffentliche Meinung im Hitlerstaat – die „Endlösung“ und die Deutschen; eine Berichtigung; Arno Spitz Verlag, Berlin; 1995, S. 131.

*allmählichen Gleichgültigkeit. Die Folge aber ist, daß der Mensch der einen entgegnetrat, während er die Schwindsucht mit schwächlichen Mitteln einzudämmen versucht. So wurde er der Pest Herr, während die Tuberkulose ihn selber beherrscht.*⁹⁷⁷

Auch in den „SS- Handblättern für die Weltanschauliche Erziehung der Truppe“ wurde, wie in vielen anderen Publikationen der Nationalsozialisten aufs eindringlichste vor der vom Judentum „ausgehenden Gefahr“ hingewiesen. Unter dem Titel

*Der Jude zerstörte jede völkische Lebensordnung (...)*⁹⁷⁸

wurden folgende Punkte angeführt:

- I. *Das Judentum strebt nach der Weltherrschaft. Dies liegt in seiner Weltanschauung begründet (...)*
- II. *Die zwei Hauptbegriffe, mit denen das Judentum sich in die Ideen der Völker einschleicht, sind der Materialismus und der Idealismus...*
- III. *Der Jude verseucht und zerbricht die Lebensordnungen seiner Wirtsvölker, Musterbeispiel ist das Deutschland vor der Machtübernahme (...)*
 1. *Der Jude greift durch Beherrschung des Geldes, des Handels, des Banken- und Börsenwesens nach den Schlüsselstellungen zur Weltwirtschaft (...)*
 2. *Der Jude durchwühlt mit Hilfe des Freimaurertums, von Revolutionen, von Demokratien und Parlamentarismus, die völkische Ordnungen jeder Gemeinschaft, jede Staate (...)*
 3. *Der Jude entartet jede völkische Kultur und missbraucht sie zur Propaganda für seine internationalen Pläne(...)*
 4. *Der Jude unterhöhlt die Sittlichkeit und schwächt damit Zucht, Kraft und Kinderreichtum des Volkes (...)*
 5. *Die jüdische Verbrechernatur verdreht jede artgemäße Rechtsauffassung und verdrängt Recht und Gerechtigkeit (...)*⁹⁷⁹

Da in einigen Gegenden des Dritten Reiches die Kampagnen gegen Juden aber trotz der Propagandamaßnahmen nicht greifen wollten, war eben auch das Puppentheater eine weitere Möglichkeit um die antisemitische Propaganda zu betreiben, da – wie zuvor geschrieben wurde - einige andere Maßnahmen von der Bevölkerung nicht, oder nur unzureichend angenommen wurden.

⁹⁷⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 251.

⁹⁷⁸ SS-Hauptamt (Hrsg.); SS-Handblätter für die Weltanschauliche Erziehung der Truppe; zit. nach: Hofer, Walter; Der Nationalsozialismus - Dokumente 1933-1945; Frankfurt, 1957, S. 34.

⁹⁷⁹ SS-Hauptamt (Hrsg.); SS-Handblätter für die Weltanschauliche Erziehung der Truppe; zit. nach: Hofer, Walter; Der Nationalsozialismus - Dokumente 1933-1945; Frankfurt, 1957, S. 34-35.

Der Propagandaoffizier eines bayrischen Bezirks berichtet beispielsweise im März 1935, als die heftige antisemitische Hetze abließ: „Die Judenfrage wurde in diesem Monat durch den Kreisleiter an Hand von Lichtbildern eindrucksvoll behandelt. In den einzelnen Ortschaften des Kreises war auch die Schuljugend herangezogen. Die Landbevölkerung kann immer noch schwer vom Juden fort kommen und braucht deshalb andauernde Aufklärung“. Diese Kampagne war mehrere Monate später immer noch erfolglos.“⁹⁸⁰

Und weiter heißt es in diesem Bericht schließlich über die mancherorts nicht funktionierende antisemitische Propaganda:

Nirgends fehlt es an Schaukästen mit dem „Stürmer“ oder anderen Plakaten. Jedes Kind hört von der jüdischen Bedrohung. Überall wird man in antisemitischer Propaganda belehrt. Auf jeder Versammlung wirft die Partei die Judenfrage auf. Dennoch haben alle diese Kampagnen nicht den leisesten Erfolg (...)“⁹⁸¹

Wenn also im Figurenspiel der Nationalsozialisten die Figur des Juden, stark überzeichnet und – wie an anderer Stelle zitiert – extrem negativ besetzt dargestellt wurde, so deshalb, weil man aus der reichhaltigen Propaganda einzelne Elemente auch in das Figurenspiel übertrug, aber kaum um den gesamten (!) Figurentheaterspiel eine neue Richtung geben zu wollen. Hierfür wurden auch zu wenige eindeutige Figurentheaterstücke, welche in diese Richtung verweisen würden, existieren und die vorher zitierten Szenen und Stückbeschreibungen trotz ihrer offensichtlichen antisemitischen Strömung nicht für das gesamte Puppentheater des Dritten Reiches zu verallgemeinern.

3.3.3.7. Das Zusammenspiel der HJ und des BDM mit der Puppenspielerzene

Nicht nur bei der Gründung des Reichsinstitutes für Puppenspiel und in Zusammenarbeit mit der NS-Organisation „Kraft durch Freude“, sondern auch weit darüber hinaus gab es eine enge Verknüpfung von NS-Jugendorganisationen und Puppenspiel, eben welche letztlich durch BDM und HJ gegeben war. Letztere wurde mit dem 1. Dezember 1936 zu „Staatsjugend“⁹⁸².

⁹⁸⁰ Bankier, David; Die öffentliche Meinung im Hitlerstaat – die „Endlösung“ und die Deutschen; eine Berichtigung; Arno Spitz Verlag, Berlin; 1995, S. 133.

⁹⁸¹ Bankier, David; Die öffentliche Meinung im Hitlerstaat – die „Endlösung“ und die Deutschen; eine Berichtigung; Arno Spitz Verlag, Berlin; 1995, S. 133.

⁹⁸² Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 78.

Die HJ sollte als Pflichtorganisation für alle Jugendlichen zwischen zehn und achtzehn Jahren dienen und wuchs bis 1939 auf rund acht Millionen Mitglieder.⁹⁸³

Auch die im Juni 1935 eingeführte Arbeitsdienstpflicht für alle Jugendlichen zwischen 18 und 25 hatten ein eminent erzieherisches Ziel (...) Gemeinnützige Arbeit, Steuerung der Arbeitskraft und ideologische Indoktrination flossen hier mit vormilitärischen Ausbildungs- und Gewöhnungseffekten zusammen.⁹⁸⁴

Durch den beschriebenen totalen Zugriff der NSDAP auf ganze Geburtsjahrgänge von Knaben und Mädchen, Kindern und Jugendlichen im Deutschen Reich und deren enormer strukturellen Organisation weit in den privaten Bereich und die Freizeit hinein, entstand letztlich auch Bedarf diese Freizeit zu gestalten, wollte man doch diese Jugend zur zukünftigen Elite herausbilden, welche das Deutsche Reich letztlich weiter führen sollte, aber gleichzeitig unkritisch gegenüber dem Regime sein sollte, diesem sich gleichsam unterstellen sollte.

Diese Jugend, die lernt ja nichts anderes als deutsch denken, deutsch handeln. Und wenn nun diese Knaben und diese Mädchen mit ihren zehn Jahren in unsere Organisationen hineinkommen und dort nun so oft zum ersten Mal überhaupt eine frische Luft bekommen und fühlen, dann kommen sie vier Jahre später vom Jungvolk in die Hitlerjugend, und dort behalten wir sie wieder vier Jahre, und dann geben wir sie erst recht nicht zurück in die Hände unserer alten Klassen- und Standeserzeuger, sondern dann nehmen wir sie sofort in die Partei und in die Arbeitsfront, in die SA oder in die SS, in das NSKK und so weiter. Und wenn sie dort zwei Jahre oder anderthalb Jahre sind und noch nicht ganze Nationalsozialisten geworden sein sollten, dann kommen sie in den Arbeitsdienst und werden dort wieder sechs und sieben Monate geschliffen, alles mit einem Symbol, dem deutschen Spaten. Und was dann nach sechs oder sieben Monaten noch an Klassenbewusstsein oder Standesbewusstsein oder Standesdünkel da oder da noch vorhanden sein sollte, das übernimmt dann die Wehrmacht zur weiteren Behandlung auf zwei Jahr. Und wenn sie dann zwei oder drei oder vier Jahre zurückkehren, dann nehmen wir sie, damit sie auf keinen Fall rückfällig werden, sofort wieder in die SA, SS und so weiter. Und sie werden nicht mehr frei, ihr ganzes Leben. Und sie sind glücklich dabei.⁹⁸⁵

Und weiter definierte Adolf Hitler die an die deutsche Jugend hochgesteckte Erwartungen 1934 mit folgenden Worten:

⁹⁸³ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 78.

⁹⁸⁴ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 78.

⁹⁸⁵ Hitler, Adolf; Rede in Reichenberg, 2.12.1938; zit. nach Möller (Hrsg.); Die tödliche Utopie, S. 145, zit. nach: Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 79.

*Was wir vom kommenden Deutschland ersehnen und erwarten, das müsst ihr, meine Jungen und Mädchen, erfüllen. Wenn wir ein Deutschland der Stärke wünschen, so müsst ihr einst stark sein. Wenn wir ein Deutschland der Kraft wollen, so müsst ihr einst kraftvoll sein. Wenn wir ein Deutschland der Ehre wiedergestalten wollen, so müsst ihr einst Träger dieser Ehre sein. Wenn wir ein Deutschland der Ordnung vor uns sehen wollen, müsst ihr Träger dieser Ordnung sein. Wenn wir wieder ein Deutschland der treue gewinnen wollen, müsst ihr selbst lernen treu zu sein. Keine Tugend dieses reiches, die nicht von euch selbst vorher geübt wird, keine Kraft, die nicht von euch ausgeht, keine Größe, die nicht in eurer Disziplin ihre Wurzeln hat. Ihr seid das Deutschland der Zukunft, und wir wollen daher, daß ihr so seid, wie dieses Deutschland der Zukunft einst sein soll und muß!*⁹⁸⁶

Dass das gestellte Ziel der völligen (Um-)Erziehung der Deutschen Jugend nur schwer realisierbar war und einen enormen organisatorischen Aufwand verlangte, war den Verantwortungsträgern auch bewusst.

*Das ist eine ungeheure Erziehungsaufgabe, die wir begonnen haben, und ich weiß, daß sie noch lange nicht zu Ende ist. Und wenn links und rechts Verbockte dastehen und sagen: „Aber uns bekommt ihr nie“, dann sage ich, das ist uns gleichgültig, aber eure Kinder bekommen wir. Sie erziehen wir von vornherein zu einem anderen Ideal und erziehen sie zueinander.*⁹⁸⁷

Das der Jugend angebotene Programm versuchte dieses „zueinander erziehen“ zu unterstützen. So war es letztlich um Kampf- und Teamgeist zu fördern vor allem in erster Linie an – den – wie zuvor im Zitat skizzierten - letztlich kriegsvorbereitenden - sportlichen Zielen orientiert und maßgeblich darauf ausgerichtet, wie Hitler schon zuvor in „Mein Kampf“ gefordert hatte:

Die körperliche Ertüchtigung ist daher im völkischen Staat nicht eine Sache des einzelnen, auch nicht eine Angelegenheit, die in erster Linie die Eltern angeht, und die erst in zweiter oder dritter die Allgemeinheit interessiert, sondern eine Forderung der Selbsterhaltung des durch den Staat vertretenen und geschützten Volkstums. So wie der Staat, was die rein wissenschaftliche Ausbildung betrifft, schon heute in das Selbstbestimmungsrecht des einzelnen eingreift und ihm gegenüber das Recht der Gesamtheit wahrnimmt, indem er, ohne Befragung des Wollens oder Nichtwollens der Eltern, das Kind dem Schulzwang unterwirft, so muß in noch viel höherem Maße der völkische Staat dereinst seine Autorität durchsetzen gegenüber der Unkenntnis oder dem Unverständnis des einzelnen in den Fragen der Erhaltung des Volkstums. Er hat seine Erziehungsarbeit so einzu-

⁹⁸⁶ Hitler, Adolf; Der Wille des Führers; 1. Mai 1934; in: Skacel, Erwin; Die Jugend des Führers Adolf Hitler – Bilderbuch über die großdeutsche Jugend; Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1942, S. 3.

⁹⁸⁷ Hitler, Adolf; Rede vor Arbeitern der Siemenswerke; 10. November 1933; in: Völkischer Beobachter (Berliner Ausgabe), 11.11.1933, S. 2.

*teilen, daß die jungen Körper schon in ihrer frühesten Kindheit zweckentsprechend behandelt werden und die notwendige Stählung für das spätere Leben erhalten. Er muß vor allem dafür sorgen, daß nicht eine Generation von Stubenhockern herangebildet wird.*⁹⁸⁸

In Freizeit und Schule standen also sportliche Aktivitäten an erster Stelle, wie dies auch beispielsweise Magnus Brechtken in seiner Arbeit über die ersten Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft feststellt.

*Der Wille zur nationalsozialistischen Erziehung spiegelt sich in der ideologischen Umformulierung schulischer Lehrinhalte (...)*⁹⁸⁹

Vor allem während des Krieges wurde diese körperliche Ertüchtigung auch massiv in den unterschiedlichsten Publikationen der Nationalsozialisten hervorgehoben.

*In unserer sportlichen Zeit hat alle Jugend unseres Volkes die Möglichkeit, die ihr von der Natur gegebene körperlichen Anlagen harmonisch zu entwickeln. Die ursprüngliche und natürliche Freude der Jungen und Mädchen am springen, laufen, Tollen und Spielen ist das Element einer planmäßigen körperlichen Ertüchtigung der jungen Generation.*⁹⁹⁰

Dennoch wollten die Verantwortlichen die Jugendlichen aber auch auf der kulturellen und musischen Ebene fördern. Dabei griff man nicht selten auf das Wissen und Können erfahrener Künstler zurück. So wurde beispielsweise der Puppenspieler Fritz Leese, der zunächst bei den Wandervögeln mit einer Gruppe aktiv war kurzerhand von den Nationalsozialisten als Leiter einer Gebietsspielschar „weiterbeschäftigt“.

Ich gehörte zur heimatlichen Wandervogelgruppe, die verschiedenen Bünden der Jugendbewegung angehörte; es gab da wegen Meinungsverschiedenheiten häufig einen Wechsel der Dachorganisationen. Nun aber wurden wir gleichgeschalteten, und unsere Gruppe gehört, ohne daß danach gefragt wurde, eben zur Hitlerjugend. Diese übernahm zuerst die gleichen kulturellen Aufgaben, als da waren Volksmusik, Volkslied, Volkstanz, Laienspiel und eben auch Puppenspiel. Nichts hatte sich negativ verändert, im Gegenteil, die Jugend fand für diese Aufgabe eine stärkere staatliche Unterstützung. Ich übernahm da zu Beispiel eine neu gegründete Gebietsspielschar, die aus etwa 20 Jungen und Mädchen bestand. Wir reisten durch die Mark Brandenburg mit einem Programm, wie wir es von der

⁹⁸⁸ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin; S. 453.

⁹⁸⁹ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche Buchgesellschaft, o. J., S. 76.

⁹⁹⁰ Iskacel, Erwin; Die Jugend des Führers Adolf Hitler – Bilderbuch über die großdeutsche Jugend; Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1942, S. 22.

Jugendbewegung her gewohnt waren. Puppenspielaufführungen gab es an den Nachmittagen auch. Aber das ging nur einige Monate gut! Dann wurde von den „Oberen“ bei unseren Darbietungen ein kämpferischer Stil verlangt, der mit mir nicht lag und den wir auch nicht mochten.

Man setzte mir einen neuen Leiter vor die Nase, der die Spielschar weiterführen sollte. Wir wollten das nicht und die Spielschar löste sich auf.

Die Weigerung, der neuen Richtung zu folgen, gab wider Erwarten keinerlei Schwierigkeiten.⁹⁹¹

So wurde wie beschrieben wurde letztlich auch immer mehr das Figurentheater für diese Ziele von der HJ und dem BDM favorisiert.

Zunächst wurde das Puppenspiel zur Gestaltung der Gruppennachmittage verwendet, verbunden mit der Herstellung von Figuren, Kostümen, Puppenbühnen und sämtlichem Zubehör, diese wurden dann bei Gemeinschaftsabenden, Fahrten, Dorffesten mit den dazu eingeübten Stücken präsentiert.(...)⁹⁹²

Beim zuvor beschrieben Einsatz des Figurenspiels kam vor allem den so genannten „Spielscharen“ der HJ, gegliedert in „Untergaue“ beim BDM und den „Bann“ bei der HJ, besondere Bedeutung zu, welche in den künstlerischen Bereichen bei Musik- und Fanfarenzügen, Laien- und Puppenspiel oder anderen Bereichen eingesetzt wurden und so bei HJ- und BDM-Veranstaltungen, aber nach 1939 - versorgt durch Spielmaterial durch das „Reichsinstitut für Puppenspiel“ – auch bei Betreuungsveranstaltungen der Wehrmacht auftraten.

Fanden Auftritte dieser Art Anfangs nur vereinzelt statt, wurden sie mit dem Verlauf des Krieges häufiger. Vor allem Auftritte in den Kriegslazaretten wurden nun den Spielscharen der HJ und des BDM abverlangt, ebenso wie der von den nationalsozialistischen Jugendverbänden selbstverständlich verlangte restliche Kriegshilfsdienst, wie unschwer aus den Worten des Reichjugendführers Artur Axmanns erkennbar ist.

Niemals hat die junge Generation unseres Volkes so tätigen Anteil an der Gestaltung des deutschen Schicksals nehmen dürfen wie die Jugend dieser mit geschichtlichen Ereignissen so reich erfüllten Gegenwart.

Darin liegt aber das wahre Glück der Jugend, daß sie durch Taten froh werden kann, und daß sie ihre Herzen an den heldischen Gestalten des Kampfes zu erheben und entzünden vermag. Dieser gewaltigste aller Kriege wird vor allem um die Zukunft und die Freiheit der Jugend geführt. Mit größter Dankbarkeit empfindet sie daher die tiefe Verpflichtung, durch ihr Leben dem Sterben der Tapfersten

⁹⁹¹ Leese, Fritz; Kann man denn davon leben...? Ein Puppenspieler erzählt; Puppen & Masken, Frankfurt/ Main, 1986, S. 13.

⁹⁹² Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 58.

*würdig zu sein... Die Jugend darf den Namen des Führers tragen. Seinen Namen tragen heißt aber, die Verpflichtung erfüllen, da das Leben ein Weg zum Führer ist.*⁹⁹³

In diesem Sinne versah nun HJ und BDM ihren Dienst im Krieg, was nun schon weniger pathetisch klang und in der Realität des Krieges zur permanenten Begegnung mit Leid, Verzicht und Sterben bedeutete

*Der Kriegseinsatz der deutschen Jugend ist eine Kräfteballung wie sie ohne die Hitler Jugend nicht denkbar gewesen wäre. Mädels ermöglichen arbeitenden Frauen den notwendigen Urlaub und vermeiden einen Stillstand in der Kriegsproduktion. Jungen sind immer zur Stelle, wenn ihre Kräfte benötigt werden.*⁹⁹⁴

In einer Rede Goebbels hörte sich jene Vereinnahmung der Jugend wie folgt an und unterstrich gleichsam die Bedeutung des vollen Einsatzes der Jugend zugunsten der NSDAP

*Wir sind nicht mehr unpolitisch wie damals, sondern im besten Sinne des Wortes politisch geworden. Deshalb kämpfen wir diesen Krieg auch auf allen Gebieten durch. Es ist ein totaler Krieg. Daß unser Volk sich mit seiner ganzen Kraft für diesen Krieg einsetzt, ist zum bedeutendsten Teil eine Folge unserer jahrelangen nationalsozialistischen Erziehungsarbeit. Nun ernten wir die Früchte unserer weltanschaulichen Ausrichtung. Diese Erziehungsarbeit darf nun aber im Kriege nicht etwa abbrechen. Sie muß noch verstärkt werden; denn sie ist heute wichtiger denn je, und zwar gerade bei einer Jugend, die eben im Begriffe steht, in die Generation der kämpfenden Soldaten hineinzuwachsen.*⁹⁹⁵

So folgte der Einsatz im Volksdienst und den Hilfsorganisationen der Wehrmacht und der NSDAP bis zum Kriegsende, bis hin zum

*(...) Schmucke des Eisernen oder des Kriegsverdienstkreuzes.*⁹⁹⁶

⁹⁹³ Axmann, Artur; Das Bekenntnis in großer Zeit; in: Skacel, Erwin; Die Jugend des Führers Adolf Hitler – Bilderbuch über die großdeutsche Jugend; Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1942, S. 4.

⁹⁹⁴ Skacel, Erwin; Die Jugend des Führers Adolf Hitler – Bilderbuch über die großdeutsche Jugend; Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1942, S. 224.

⁹⁹⁵ Goebbels, Joseph; Jugend und Film - Rede zur Eröffnung der Filmfeierstunde der HJ. und des BDM; Rede vom 5. November 1939; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 214.

⁹⁹⁶ Goebbels, Josef; Die Bewährung im Kampf; Oktober 1942; in: in: Skacel, Erwin; Die Jugend des Führers Adolf Hitler – Bilderbuch über die großdeutsche Jugend; Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1942, S. 7.

Einige der Jugendlichen wurden eben auch in der künstlerischen Arbeit – bis hin zu genannten Frontauftritten mit den Puppenbühnen herangezogen. Auch hier zeigte sich, dass ich das Handpuppenspiel, welches ja vielen HJ.- Und BDM-Führern noch von den „traditionellen Jahrmarktspielen“ bekannt war am besten eignete, da schnell Spielerfolge erzielt werden konnten, sei es was den Inhalt (durchwegs auch mit traditionellen und leicht spielbaren Prügelszenen) , als auch was die Erlernung einer Bühnentauglichen Bewegung der Puppen betraf, welche leichter zu erlernen war als beispielsweise bei Marionetten. Richard Schermann hierzu:

Ganz anders ist die Bewegung bei der Handpuppe, deren Kopf auf dem Zeigefinger sitzt, deren Arme über Daumen und Zeigefinger der menschlichen Hand gestreift werde. Die Gebärde dieser Hand wird unmittelbar zur Bewegungsgebärde der Handpuppe. So wie die Bewegungen einer Hand für ihren Besitzer charakteristisch sind, so die gebärden der Handpuppe für den, der sie führt. Eine Hand kann bitten, schmeicheln, hart zufassen und auch nur leise etwas anrühren. Sie kann sich spannen und auch wieder entspannen – und sie vermag auch zu schlagen, wenn es sein muß.

Eine Marionette mit ihrer immer etwas pendelnden Bewegung könnte ja nie einen solchen unmittelbaren Schlag tun wie die Handpuppe, deren Bewegung diejenige der sie tragenden Hand ist, und darum wird die Prügelszene n i e vom Handpuppentheater verschwinden.⁹⁹⁷

Doch auch als Vorspielmedium wurde das Figurentheater bei der HJ und beim BDM eingesetzt, wie schon zuvor bei der Erklärung über das „ABC des Puppenspiels“ abgeklungen ist. Es liefen also neben den selbst gespielten Puppentheaterprogrammen durch die HJ und den BDM auch Puppenspielvorstellungen für die nationalsozialistischen Jugendorganisationen.

Parallel dazu (Anm.: zu den von den in der HJ selbst gespielten Aufführungen) konnten die Kinder der HJ-Formationen Puppenspiele durch den „HJ-Veranstaltungsring“ selbst miterleben. Für die Gestaltung dieser Spiele waren die KdF anerkannten und vermittelten Bühnen zuständig. Eine reicheinheitliche Durchführung mit einer anzunehmenden Durchschnittszahl von 250 000 Kindern als regelmäßige Teilnehmer konnte bereits im Winterhalbjahr 1938/39 realisiert werden.⁹⁹⁸

So waren es eben grade die nationalsozialistischen Jugendorganisationen, bei welchen die Grenze zwischen Berufsbühnen und Laienspiel nahezu fließend verlief, eine

⁹⁹⁷ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 19.

⁹⁹⁸ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 60.

Problematik, welche auch vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ immer wieder aufgegriffen wurde. So stellte auch Richard Schimmrich im Bezug auf das Laienspiel fest:

Puppenspiel-Handpuppenspiel-Kaspertheater – diese Worte vermögen die verschiedensten Vorstellungen auszulösen. Das ist gewiß: wirklich gutes Puppentheater gespielt haben noch die wenigsten von denen, für die dieses Wort sich überhaupt mit einem Begriff verbindet.⁹⁹⁹

Letztlich wollte man zum einen die Berufsbühnen fördern, andererseits auch das kreative Laienspiel in den Verbänden, aber auch schon in der Familie – beginnend bei dem von den Nationalsozialisten durchwegs öfter „beworbenen“ Kartoffeltheater - unterstützen. So hieß es diesbezüglich im „Puppenspiel“

Aufgaben und Grenzen des Laienspiels

Wir sind nicht der Auffassung, daß das Puppenspiel ein Schutzgebiet für Berufsspieler allein sei. Das Laienschaffen hat, wie auf allen Gebieten der Kunst, auch auf dem des Puppenspiels seine Lebensberechtigung. Ja, es bildet geradezu die Grundlage für das Heranwachsen eines fähigen Nachwuchses für die Berufspuppenbühnen, und das um so mehr, als es sich hier um eine im Volk selbst wurzelnde und besonders volksnahe Kunst handelt. Das Laienschaffen wirbt schließlich auch wie kaum etwas anderes für ein immer weiter um sich greifendes Verständnis dem Puppenspiel gegenüber.

Das Laienpuppenspiel beginnt schon in der Familie. Mancher unter den großen Puppenspielern unserer Tage hat seine Berufung zum Puppenspiel erfahren, als er mit den primitivsten Mitteln – mit Puppenköpfen aus Kartoffeln, im Türrahmen hinter einer Wolldecke – seine ersten „Familienvorstellungen“ gab. Es mag von den Eltern für die Kinder, von großen Geschwistern für die Kleineren oder auch von den Kindern selbst für ihr Kameraden gespielt werden, immer wird das Puppenspiel eine Quelle der Freude sein, die nie verfliegt.

Neben das Marionetten-, das Handpuppen- und das Schattenspiel tritt hier übrigens noch das sogenannte Modelltheater, das eine stark verkleinerte, aber getreue Nachbildung des Menschentheaters sein will und besonders zur Einführung in das Erleben des großen Theaters geeignet erscheint. (...)

Nicht minder wichtig erscheint und die Pflege des Laienpuppenspiels in den Gemeinschaften, in die der Mensch außerhalb der Familie hineingestellt ist, in Schulen, in den Formationen der HJ. Und des BDM., in der Betriebsgemeinschaft, in der Werkfrauengruppe, im Arbeitslager.

Eine Laienpuppenbühne, die hier entsteht, hat den großen Vorteil, daß sie sich die verschiedensten Begabungen zunutze machen kann, die sie bei den Mitgliedern von betr. Gemeinschaften findet. Der eine bastelt gern, er wird die Bühne

⁹⁹⁹ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 6.

*bauen. Ein anderer ist zeichnerisch begabt, er entwirft die Puppen und die Bühnenbilder. Ein Dritter hat den Kopf voller Einfälle, er baut den Text zusammen oder arbeitet ein vorliegendes Stück für die besonderen Zwecke seiner Gemeinschaft um. Und so entsteht im Zusammenwirken der verschiedenen Kräfte eine wirkliche Gemeinschaftsleistung, die schon in sich ihren hohen Wert hat, auch ohne daß diese Laienbühne überhaupt schon zum Spiel selbst gekommen ist.*¹⁰⁰⁰

Und weiter heißt es im Heft, nicht jedoch die generellen Zielsetzungen der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, bzw. des Nationalsozialismus außer acht zu lassen, wenn von der „Formung“ im Sinne der Gemeinschaft gesprochen wird:

Aber damit nicht genug, gewinnt die Laienpuppenbühne eine besondere Bedeutung für die Gemeinschaft des Lagers, des Betriebes, der Schule, wenn sie dann mit einem Spiel vor die Kameraden tritt, das ganz aus dem Erleben dieser Gemeinschaft heraus gestaltet ist.

*Hier tritt die Überwindung von Schwierigkeiten, die Erziehung von „Außenseitern“, wie sich das Spiel zwanglos und unaufdringlich ergibt. So wird das Puppenspiel nicht nur ein fröhliches Erlebnis allein, sondern wiederum zugleich ein Weg, Menschen im Sinne der Gemeinschaft zu formen.*¹⁰⁰¹

Dennoch stößt das Heft „Puppenspiel“ gerade hier an seine Grenzen, denn der Leser des Heftes wird nun, neben einigen Merksätzen, die zur Selbsteinschätzung auffordern – letztlich mit dem wahrscheinlichen Hintergedanken, dass nur der Berufspuppenspieler letztlich ein guter, ja, nahezu im Sinne der nationalsozialistischen Gemeinschaft, brauchbarer Spieler sein kann – auf die weitere, vom Reichsinstitut vermittelte Literatur und angebotene, bzw. angedachte Kurse und Schulungen verwiesen.

Es ist im Rahmen dieses Arbeitsheftes nicht möglich, nun dem einzelnen und den Gemeinschaften, die sich im Puppenspiel selbst versuchen wollen, dazu nähere Anleitung zu geben. Wir verweisen auf die Bücher, die wir auf den folgenden Seiten aufführen, und auf die Lehrgänge, die bereits hier und d von Berufspuppenspielern durchgeführt werden und die späterhin zu einer planmäßigen Einrichtungen des Reichsinstitutes für Puppenspiel werden sollen.

Nur zwei goldene Regeln wollen wir hier noch festhalten:

*Verliere nicht den Mut, wenn e nicht beim ersten Versuch gelingt.
Nur stete Übung führt zum Erfolg.*

Erkenne dich selbst und tritt nicht mit einer Leistung, die für deinen kleinen Kreis

¹⁰⁰⁰ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 82-83.

¹⁰⁰¹ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 83.

genügt, an die große Öffentlichkeit.

Befolgst du diese Regeln, dann wirst du selbst die größte Freude am Puppenspiel haben und auch andern damit Freude schenken.¹⁰⁰²

Und Willi Brehm stößt letztlich ins selbe Horn, wenn er schon 1931 den Einsatz des Puppenspiels auch im verbandsmäßigen und familiären Bereich fordert, gleichzeitig aber vor der Aufführung im – auch nur annähernd öffentliche Bereich warnt und davon – wir Jacob – abrät.

In Familien und Jugendvereinen soll das Puppenspiel wieder heimisch werden, doch bei öffentlichen Vorstellungen ist Sorgfalt und Vollendung Bedingung und das Beste gerade gut genug, denn sonst schaden wir der guten Sache mehr, als wir ihr dienen.¹⁰⁰³

3.3.3.8. Das Spiel im Dorf, im Grenzland- und Frontspiel der Puppenbühnen

3.3.3.8.1. Das Spiel im Dorf und in den Grenzdörfern

Der Einsatz des Puppenspiels in der Dorfarbeit wurde schon im Jahr 1937 auf dem Weimarer Kulturtagung durch die Reichsführung unterstrichen. Vor allem der Einsatz von HJ und BDM, aber auch die Zusammenarbeit mit Berufspuppenbühnen in diesem Bereich wurde hierbei besonders unterstrichen.

Zunächst können wir vielleicht schon sehr viel dadurch erreichen, daß wir mit den Puppenbühnen hinaus in die Dörfer ziehen und hervorragende künstlerische Leistungen in diesem kleinen künstlerischen Rahmen dem Publikum des Landes darbieten, diesem Publikum, das so unendlich dankbar ist für künstlerische Erlebnisse wie kaum ein anderes.¹⁰⁰⁴

Diese genannte Dankbarkeit des Publikums zog letztlich auch die Puppenspieler hinaus in die Dörfer. Vor allem aber gab es aber in den Dörfern und hier vor allem bei den Grenzdörfern keine oder kaum Unterhaltungen jener Art, wie sie in den Städten mittlerweile großflächig vertreten waren, so dass es nicht verwunderlich scheint, dass

¹⁰⁰² Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 83.

¹⁰⁰³ Brehm, Willi; Das Spiel mit der Handpuppe - Eine Anleitung zur Herstellung von Handpuppen und Handpuppenbühnen und zum Spielen; Verlag der katholischen Schulorganisation Deutschlands, Düsseldorf, 1931, S. 29.

¹⁰⁰⁴ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 33.

in den Grenzgebieten die Bühnen durchwegs

*(...) mehrere Male im Winter in jedem Dorf erwartet (...)*¹⁰⁰⁵

wurden. Trotz einzelner Filmaufführungen oder Jahrmarktunterhaltungen waren Darbietungen künstlerischer Art selten und umso mehr begehrt - wengleich gerade die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ einen ihrer Schwerpunkte in der Betreuung, auch der kulturellen Betreuung, der Dörfer verstand.

*Beim Aufbau der Kulturarbeit der NS.- Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ erheben sich immer wieder die gleichen zwei fragen, die gelöst werden müssen: eine rein organisatorische Frage ist die Preisgestaltung, die auch den weniger bemittelten Volksgenossen instand setzt, die Veranstaltungen zu besuchen und die ihm auf allen Gebieten gebotenen Möglichkeiten zu nutzen; von gleicher Wichtigkeit sind aber auch die Maßnahmen der aufklärenden Propaganda, die das noch von früher her mitunter vorhandene Misstrauen des Arbeiters gegen die „bürgerliche Kultur“ überwinden und ihn für die KdF-Arbeit gewinnen.*¹⁰⁰⁶

*Um die Kulturarbeit über den Bereich der größeren Städte hinaus auszudehnen, hat das Amt „Feierabend“ sein besonderes Augenmerk der Organisation von Gastspielreisen zugewendet, die auch in die kleineren Orte geleitet werden. Zum Einsatz kommen Wanderbühnen, in- und ausländische Tanzgruppen und besonders zusammengestellte, bewegliche kleine Theater und Varieté du Kabarett-abende. Auf dem Gebiet des Konzertwesens und der Musikpflege erfüllt diese Aufgabe das NS-Reichs-Symphonieorchester, das in erster Linie in solchen Orten eingesetzt wird, die über keine eigene großen Symphonieorchester verfügen.*¹⁰⁰⁷

Vor allem wollte man aber durch den kulturellen Einsatz auch die Wichtigkeit der Landbevölkerung für die (Wehr-)Kraft des Volkes unterstreichen:

*Noch niemals ist der Wert des Bauerntums für das Volksganze so klar erkannt worden, wie im nationalsozialistischen Staat. Der Bauer ist der träger der Bluts-kraft und damit vor allem der Wehrkraft eines Volkes.*¹⁰⁰⁸

Da sich aber beispielsweise – trotz aller Wertschätzung für Landbevölkerung und

¹⁰⁰⁵ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 24.

¹⁰⁰⁶ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 34.

¹⁰⁰⁷ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 35.

¹⁰⁰⁸ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, März 1939, S. 26.

Bauerntum - Konzerte oder der Einsatz des Reichstheaterzuges der Deutschen Arbeitsfront in kleineren Ortschaften personell nicht auszahlten, wurden, um auch hier eine künstlerisch-kulturelle Veranstaltung anbieten zu können, gerade – durch ihre geringe Gruppengröße ideal einsetzbare – Puppenbühnen eingesetzt, welche, aufgrund des zuvor beschriebenen kümmerlichen restlichen kulturellen Angebotes in den Dörfern begeistert aufgenommen wurden.

Somit waren auch die zitierten Aussagen der Ortswarte nicht verwunderlich, welche ebenfalls publiziert wurden.

„Das brauchen wir“ „Das gibt uns mehr als der Film“ so lauten die Zeugnisse unserer Ortswarte von der Ostgrenze.¹⁰⁰⁹

Nun wurde die zur Schau gestellte Freude und Dankbarkeit der Bevölkerung gegenüber den Puppenspielern nicht einfach auf ihr Auftreten, sondern vielmehr propagandistisch auf die gespielten Inhalte zurückgeführt, welche nach Ansicht der nationalsozialistischen Obrigkeiten stark politisch und ideologisch geprägt sein sollte.

Im Heft „Das Deutsche Puppenspiel“ wird dies unter der Überschrift „Puppenspiel im Grenzkampf“ deutlich:

Dort, wo deutsches Volkstum mit fremden Einflüssen in unablässigem Kampf liegt, hat das Puppenspiel seine besonderen Aufgaben.

Der Kampf um das Volkstum beginnt schon beim Kind. Weil das Puppenspiel in gleicher Weise das Kind wie den Erwachsenen anspricht, ist es eine Waffe, die wir in diesem Kampf nicht entbehren können. Es kommt hinzu, dass das Puppenspiel das politische Geschehen den Erfordernissen des Tages entsprechend ins Spiel einbeziehen und ihm seine Sinndeutung geben kann. Darum liegt in diesem Spiel eine Quelle der Kraft gerade für das Grenzvolk.

Das wissen die Grenzgemeinden selbst am besten. Das beweisen die hohen Besuchsziffern in den kleinen Grenzdörfern, die manchen größeren Ort im satten und selbstzufriedenen Binnenland beschämen.¹⁰¹⁰

Dem Spiel in den Dörfern und den Grenzdörfern, vor allem in den grenznahen Dörfern wurde also demonstrativ Aufmerksamkeit geschenkt, wollte man doch letztlich

¹⁰⁰⁹ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 26.

¹⁰¹⁰ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 24.

auch die Land- und Grenzregionen beleben. Vor allem der Landflucht und in den Grenzgemeinden wollte man so den Fremdeinflüssen aus dem feindlichen Ausland entgegenwirken.

In Oberschlesien spielt für den Bund deutscher Osten ein Handpuppentheater. Wenn irgendwo in einem kleinen Dorf durch Gräuelmärchen, konfessionelle, anti-deutsche Veranstaltungen oder dergleichen unsere Sache in Gefahr ist, dann ist kurz darauf der Kasper da.

Die Kinder und die Mütter – und nicht zu vergessen die alten Großmütter, in deren Hand ja im Dorf meistens die Erziehung der Kinder liegt – sitzen vor dem kleinen Theater, und unter ihrem Lachen erschlägt der Kasper in drastischen Handlungen all das, was gegen uns dort an Schwindel aufgerichtet wurde.¹⁰¹¹

Dass die Auftritte der Puppenbühnen aber dabei nur einen kleinen Beitrag in der „Volkstumsarbeit im Grenzland“ leisten konnten wird deutlich, wenn man bedenkt, welcher generelle Stellenwert die Grenzlandsarbeit von „Kraft durch Freude“ eingeräumt wurde und welche Befürchtungen gehegt wurden, dass die deutschsprachige Grenzbevölkerung in den okkupierten Gebieten diese verlassen könnte.

Das Volkstum und Brauchtum ist seelischer Ausdruck unseres Volkes und von ausschlaggebender Bedeutung für die Festsetzung einer wirklichen Volkstums-grenze.

Das Bekenntnis eines jeden deutschen im Grenzland zu diesem Volkstum ist das Ziel unserer Arbeit, jeder soll Mitschöpfer und Verteidiger dieses Volkstums sein. Die Notwendigkeit dieser Arbeit ergibt sich für uns aus der Tatsache, daß wir Grenzlanddeutsche sind. Hier gilt es nicht allein Deutscher mit dem Mund, sondern in der Lebensführung zu sein. (...)¹⁰¹²

Diese „Deutsche Lebensführung“ wurde letztlich auch durch das Puppenspiel transportiert und so wurden im gezeigten Repertoire, neben Spielen mit Unterhaltungswert auch solche mit „Großdeutscher Ausrichtung“ gezeigt, d.h. Spiele unterschiedlichster Art wurden – wie zuvor beschrieben – durch Aktualisierungen, Textänderungen und politischen Zwischentexte für das Grenzlandspiel adaptiert. Für die Einsätze in den Grenzgebieten wollte man perfektes Spiel bieten, welches sich wohltuend von unprofessionellen Laienspiel oder zunächst von derben Jahrmarktspiel - welchem man nur bedingt einen „Wert bei der Regeneration der deutschen Volksfeste“ zugestand -

¹⁰¹¹ Anonym; Erlebnisse eine Puppenspieler im Grenzland; in: Wille und Macht; Jg. 6; Heft 15, S. 39.

¹⁰¹² Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Jänner 1939, S. 19.

abheben sollte. In „Das deutsche Puppenspiel“ heißt es schließlich hierzu:

Mit diesen Worten sind ganz klar die Grenzen gezogen, in denen für uns eine Arbeit für das deutsche Puppenspiel in Frage kommt.

Wir bilden uns nicht ein, mit unkünstlerischen Jahrmarkts-Kaspertheatern etwa der Landflucht steuern zu können. Diese haben an sich zweifellos ihren Wert für die Volkskultur und insbesondere für eine Regeneration der deutschen Volksfeste. Und auch ihre Hebung bis zu einem gewissen Grade künstlerischer Höhe wird einmal unsere Aufgabe bzw. die Aufgabe der Partei und der zuständigen staatlichen Stellen sein. Es sind jedoch gerade diese Theater daran schuld, daß noch heute die Mehrzahl unserer HJ-Führer, die niemals ein gutes Puppenspiel sahen, wenn sie nur den Namen Kaspertheater hören, ein Lächeln und Frösteln bekommen.¹⁰¹³

In diesem Sinne sollte nun die Puppenbühnen ansehen, man erkannte aber ebenso, wenn es auch von mehreren offiziellen Stellen anders gesehen wurde nicht so viele Leute mit dem Medium des Puppentheaters erreicht werden, dass es für Propagandazwecke letztlich verwertbar gewesen wäre. Darüber kann auch nicht hinwegtäuschen, dass die Besucherzahlen mit den schon zuvor genannten Worten.

(...) Das beweisen die hohen Besuchsziffern in den kleinen Grenzdörfern (...)¹⁰¹⁴

Beschönigt wurden, wenn noch dazu folgend diese Zahlen aufgelistet wurden, welche zwar für einzelne Dörfer und Gemeinden prozentuell durchwegs hoch gewesen sein mochte, aber auf ein Millionenvolk eine zu vernachlässigende Größe darstellte:

<i>Zum Puppenspiel kamen:</i>	<i>Erwachsene</i>	<i>Kinder</i>	<i>insgesamt</i>
<i>Riebbenkrug (R. ist nur ein Krug zwischen zwei Brüchen)</i>	102	104	206
<i>Chinow, 400 Einwohner (Gutsdorf, Saal ist Bretterbude, trotz zwei Öfen so kalt, dass beim Aufbau Handschuhe anbehalten werden mussten, da sonst die Finger an den Stahlrohren anfrieren. Kälte und Schneetreiben hindern die Bewohner der Abbauten am Kommen)</i>	63	61	124

¹⁰¹³ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 33.

¹⁰¹⁴ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 24.

*Offcke,
134 Einwohner. Dorf an der Grenze, in
polnisches Gebiet eingeschoben. Ganz
verarmt. Es mußte drei Stunden gespielt
werden.)*

30 30 60

*Occalitz
(Kleine Gut. Schlechtes Wetter. Von dem 3
Km entfernten Poppow sind 12 Erwachse-
ne gekommen. Schulraum überfüllt. „Pup-
penspiel ist so schön, aber es kommt so
selten.“ Starker erfolg)*

49 23 72

*Buchwalde,
238 Einwohner (Weit zerstreutes armes
Dorf. Kinder und Erwachsene warten hier
schon seit Wochen auf das Puppenspiel.
Trotz weiter und schlechter Wege Schul-
raum überfüllt*

58. 56 114

Letztlich wurden aber immer mehr Berufsbühnen in die Dörfer entsandt, letztlich nicht ohne hierbei die organisatorische Hilfe anderer NS-Organisationen wie der HJ oder dem BDM in Anspruch zu nehmen. Wie aus Berichten und Erzählungen einiger Puppenspieler bekannt ist, waren die Auftritte in den Dörfern aber nicht bei allen Spielern beliebt, standen An- und Abfahrtsweg und die voraussichtlichen Einnahmen in keinem Verhältnis zueinander. Hinzu kam, dass die einzelnen Aufführungsstätten aufeinander folgender Spieltage oftmals so weit entfernt waren, dass der restliche Tag nach der Aufführung zur Gänze mit der Anfahrt zum nächsten Spielort ausgefüllt war. Darüber konnten auch beschönigende Worte, welche den Einsatz des Puppenspielers nahezu heldenhaft stilisiert wurden nicht hinwegtäuschen.

Puppenspiel im Grenzkampf erfordert auch vom Puppenspieler selbst den stärksten persönlichen Einsatz. Verstreut liegen die einsamen Dörfer. Weit und beschwerlich sind die Wege, im Herbst und Winter oft kaum passierbar. Das Brot des Puppenspielers ist hier härter verdient als anderswo, aber es gibt auch kaum dankbarere Besucher als hier.¹⁰¹⁵

¹⁰¹⁵ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 26.

Und in einem Bericht eines Grenzlandpuppenspielers ist zu lesen:

Ein Grenzlandpuppenspieler berichtet:

Da wir in R. keinen Menschen fanden, welcher uns mit Pferd und Wagen oder Schlitten bei dem vielen Schnee nach W. fahren wollte, blieb uns nichts übrig, als wieder mit unserem Handschlitten die 9 km weite Strecke zu stiefeln. Kaum hatten wir den Schlitten aufgerichtet, lag er schon wieder auf der Seite oder war im Schnee versackt. Plötzlich gerieten wir in eine tiefe Rinne, der Schlitten fiel um und dabei brach eine Kufe ab. Die Last 75 kg – war für den Schlitten bei solchen Wegverhältnissen zu groß gewesen. Nun war guter Rat teuer. Bis nach W. waren es noch 4 Km. Kein Fahrzeug passierte in unsere Richtung die Straße.

Es blieb uns nichts weiter übrig, als auch die andere Kufe zu entfernen, das Gestell umzudrehen und unser Gepäck auf die übriggebliebenen Leisten zu verfrachten. Mit diesem sonderbaren Gefährt kamen wir aber nur sehr langsam vorwärts. Um den letzten Berg vor W. zu ersteigen, mussten wir uns ein paar Schulburschen aus dem Dorfe zur Hilfe holen. Wir waren froh, als wir endlich unser Ziel erreicht hatten und die Lehrerin uns mit einer Tasse Kaffee erfrischte.¹⁰¹⁶

Die Strapazen, welche die Puppenspieler auf sich nehmen mussten, wurden auch in den Medien immer wieder betont, sah man doch auch darin einem „Dienst am Volk“.

Nur dieses unermüdliche Bereitsein für den anderen und damit für die Sache selbst, dieses sich gegenseitige Ergänzen vermag die Kraft zu geben, um die schwersten Strapazen zu überwinden, die die Arbeit am gemeinsamen Werk, die ihnen das Puppenspielererleben auferlegt. Zwei, drei – ja dann und wann selbst vier Vorstellungen am Tag, jede außer einer bedeutenden geistigen Anspannung noch eine große körperliche Leistung.

Und leert sich dann nach der letzten schließlich der Saal, darf der Müdigkeit noch nicht nachgegeben werden. Es heißt die Bühne abbauen. Tausende Handgriffe sind dazu erforderlich – und ist sie endlich verpackt, dann folgt das Schleppen der zentnerschweren Kisten(...)¹⁰¹⁷

3.3.3.8.2. Das Spiel an der Front

Besondere Bedeutung wurde neben dem organisierten Puppenspiel an den Spielstätten bei der Wehrmacht an der Front und in den Lazaretten, letztlich auch als Kunst an der Front, zugemessen. So sollte nicht nur der Soldat als Objekt der Kunst dienen, sondern auch Kunst und Kultur – wenn auch in der kleinen Form des Figurentheaters

¹⁰¹⁶ Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J., S. 26.

¹⁰¹⁷ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 22.

- an der Front erfahren, letztlich um sich zu motivieren. Goebbels hierzu:

*Das verlangen vor allem auch unsere Soldaten. Sie wollen nicht gedeckt sein von einer Heimat, die in Trübsinn und Melancholie versinkt. Es war mehr als typisch, daß, als der deutsche Rundfunk an die Wehrmacht die Frage richtete, welche Musik sie hören wolle, aus ihren Reihen einstimmig der Ruf nach optimistischer, lebensbejahender und herzenerhebender Musik kam. In diesem Sinne haben wir deshalb auch unsere kulturelle Arbeit bei der Wehrmacht ausgerichtet. Die deutschen Künstler haben es für ihre erste und wichtigste Aufgabe angesehen, unseren Soldaten Unterhaltung und Entspannung zu bringen.*¹⁰¹⁸

Hier – beim Einsatz eines „lebenbejahenden“ Kasperlspiels zeigte sich wohl auch am deutlichsten die Einstellung der Nationalsozialisten das Figurentheater auch für Erwachsene einzusetzen, wenngleich dies – letztlich durch die „pädagogische Diskussion“ um das Figurentheater der Zwischenkriegszeit durchwegs diskutiert wurde. So schrieb beispielsweise Erich Scheuermann:

*Es besten Zweifel darüber, ob das Kasperltheater nur für Kinder, nur für Erwachsene oder für Groß und Klein gemeinsam geschaffen ist.*¹⁰¹⁹

Und er gibt sich im selben Werk die Antwort gibt:

*Wir müssen aber grundsätzlich der Meinung entgegentreten, als sei Kasper ausschließlich für das Kind.*¹⁰²⁰

In einem Rundbrief vom 10. Jänner 1940 wurden die Mitglieder der Fachschaft „Schausteller/ Fachgruppe Puppenspiel“ über deren neues Aufgabengebiet in der Wehrmachtsbetreuung - und hier in allen Teilen der Armee - informiert.

*Das Handpuppenspiel zog in die Marine ein und hat viele Tausende bis in die vorderste Front hinein erfreut (...)*¹⁰²¹

¹⁰¹⁸ Goebbels, Joseph; Das Kulturleben im Kriege - Rede zur Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS.-Gemeinschaft "Kraft durch Freude"; Rede vom 27. November 1939; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 220 – 221.

¹⁰¹⁹ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 23.

¹⁰²⁰ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 25.

¹⁰²¹ Frühling, Erich; Max Jacob und die Kriegsmarine; in Just, Herbert; Festgabe für Max Jacob zum 70. Geburtstag; Kassel-Basel, 1958, S. 20.

Schon 1939 hatte Goebbels die Wichtigkeit der kulturellen Auseinandersetzung der Deutschen, besonders der Wehrmacht betont, sah man doch gerade in der Deutschen Kunst eine Möglichkeit den Siegeswillen zu stärken, und im Verlauf des Krieges den Durchhaltewillen zu fördern.

*Heute ist der deutsche Künstler kein Luxusgegenstand mehr, sondern er ist ein höchst wichtiger und bedeutsamer, ja notwendiger Faktor des Gemeinschaftslebens geworden, dem im Krieg eine ebenso schöne wie schwere Aufgabe zukommt.*¹⁰²²

So wie in allen Bereichen des Dritten Reiches wurde nun, aus den unterschiedlichsten Gründen, versucht Kultur ins Leben einfließen zu lassen, deren Qualität man durch unterschiedlichste Weise zu sichern versuchte.

*So wie der einzelne Mensch bemüht ist seine Anlagen voll zu entwickeln und seine Kräfte und Fähigkeiten vernünftig einzusetzen, um sein Leben und das seine Familie zu sichern und auf einen höchstmöglichen Standard zu bringen, so wird auch eine zielbewusste und weitblickende Staatsführung stets besorgt sein, alle im Volk schlummernden Kräfte voll zur Entwicklung zu bringen, um der Nation einen Höchststand an Kultur (...) zu sichern.*¹⁰²³

So sollte nun letztlich (auch) das Puppenspiel – zunächst in hoher Qualität durch Berufsbühnen aus der „Fraktion der Vierzig“ - zur Wehrmachtsbetreuung im Hinterland, aber auch an der Front herangezogen werden.

*Vor allem Gottfried Annacker bemühte sich um das Frontpuppentheater. Er verwies, neben den Unterhaltungscharakter, auf die politische Aufgabe des Puppenspiels, da das aktuelle Zeitgeschehen (...) in das Spiel eingebaut werden konnte.*¹⁰²⁴

Dennoch dürfe es nicht nur um den Unterhaltungscharakter der Bühnen gehalten haben, weshalb die Puppenspieler zu den Soldaten an die Fronten geschickt wurden. Vielmehr dürfte auch das Ziel verfolgt worden sein mit den Puppenbühnen propagan-

¹⁰²² Frauenfeld, A.E.; Brücke von der Heimat zur Front; in: Bühne, 24. Heft, 12.1940, S. 416; zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 136.

¹⁰²³ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 30.

¹⁰²⁴ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 83.

distisch tätig zu werden¹⁰²⁵, sonst wäre die befohlene Abkommandierung ganzer Einheiten an ihrem dienstfreien zu den Veranstaltungen kaum erklärbar gewesen zu sein.

*(...) Es wurde eine Probevorstellung angesetzt und der Admiral befahl, daß sie Dienst für alle angehörigen seines Stabes wäre.
Es war ein Sonntag-Nachmittag, der eigentlich dienstfrei war. Die Stimmung der befohlenen Soldaten, von den Admiralen angefangen bis zum einfachen Mariner, war entsprechend mehr als kühl dem Puppenspieler gegenüber (...)*¹⁰²⁶

Dennoch war es in späterer Folge gerade die Kriegsmarine, welche dem Puppenspiel besondere Wertschätzung entgegenbrachte und sogar an der vom Oberkommando errichteten „Schule für Freizeitgestaltung“ in Kühlungsborn/Ostsee unter der Leitung von Herbert Just eigene Schulungen für puppenspielinteressierte Soldaten anbot.¹⁰²⁷

Das Puppenspiel sollte nun also sowohl an der Heimatfront, als auch in den von der Wehrmacht und den restlichen deutschen Verbänden eroberten Gebieten eingesetzt werden. In den dem Deutschen Reich einverleibten Gebieten der Gaue Danzig-Westpreußen und Wartheland sollte es einen Beitrag zur Belebung und Schaffung einer deutschen Volkskultur beitragen.

Das Frontpuppentheater hingegen sollte den Soldaten in erster Linie neue Motivation für den Krieg geben, sei es als Propaganda- oder Freizeitprogramm. Gleichzeitig wurde ein „Gruß aus der Heimat“ an die Front geschickt, oftmals das einzige kulturelle Vergnügen, welches die Soldaten nicht selten dazu anregte selber zu (beim Reichsinstitut bestellten oder wie schon im Ersten Weltkrieg selbst gefertigten) Figuren zu greifen und zu spielen, vor allem sie aber vom Kriegsalltag abzulenken.

*„Wer mit Sorgen kämpfen muß, braucht das Lachen notwendiger, als wer vom Leben selbst nur angelächelt wird“ Dieses Wort des Führers weist auf weitere Zusammenhänge hin, die bei einer Freizeitgestaltung von dem Umfang der Kdf-Arbeit berücksichtigt werden müssen.*¹⁰²⁸

¹⁰²⁵ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 135.

¹⁰²⁶ Just, Herbert; Festgabe für Max Jacob zum 70. Geburtstag; Kassel-Basel, 1958, S. 43.

¹⁰²⁷ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 140.

¹⁰²⁸ Hübbert, Anatol von; Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Schriften der Hochschule für Politik – Der organisatorische Aufbau des Dritten Reiches Nr. 27/28, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1939, S. 31.

Zu den Puppenbühnen, welche letztlich auch aus dieser Motivation von „Kraft durch Freude“ an den Fronten eingesetzt wurden, zählten vor allem rund zwanzig ausgewählte Puppenbühnen, welche zu der, schon zuvor genannten „Fraktion der Vierzig“, gehörten –wie Max Jacobs Hohnsteiner Kasperbühne, Gerards Marionetten, H.M. Denneborg, Friedrich Karl Hellwig, Otto Schulze-Heising¹⁰²⁹-, die nun gleichsam von den Dörfern und Städten des Hinterlandes zur Belustigung der Truppe in die Lazarette und an die Front verlegt wurden.

*Das Oberkommando der Wehrmacht wurde bald auf das Puppenspiel aufmerksam und verlangte erste Puppenbühnen zur Frontbetreuung. Ab Anfang des Jahres 1940 arbeitete beispielsweise Fritz Gerhards mit seinen Marionetten neben anderen Puppenspielergrößen an der Front.*¹⁰³⁰

So änderten sich letztlich durch diese Anforderung der Wehrmacht auch die Aufgaben der Puppenbühnen, welche nun an den Fronten spielten, wie beispielsweise Gerhards Marionettentheater:

*Der Krieg hat im Jahre 1939 das gerhardsche Theater vor völlig neue Aufgaben gestellt. Was für den Friedensfall an großen Plänen in Angriff genommen war, mußte zurückgestellt werden vor dem größeren Gebot der Stunde. Es galt aus dem Theater ein Fronttheater zu schaffen.*¹⁰³¹

Gespielt wurden von den Ensembles an der Front vor allem Volksstücke und Stücke aus der deutschen Sagenwelt. Im Repertoire waren traditionelle Puppentheaterstücke wie „Doktor Faust“ ebenso zu finden wie „Der Freischütz“ oder Pocci-Stücke wie „Die Zaubergeige“.

*Auf unserem Programm standen gute Volksstücke. Oberflächliche Schwänke lehnten wir ab, ebenso wenig kamen wir den Wünschen einiger Zuschauer entgegen, die einen rechten „Klamauk“ erwarteten.*¹⁰³²

¹⁰²⁹ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 141.

¹⁰³⁰ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 84.

¹⁰³¹ Kordt, Walter; Über das Gerhard'sche Marionettentheater; Zur Sonderveranstaltung für die Presse im Theatersaal des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda am 13.2.1941; zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985; S. 139.

¹⁰³² Jacob, Max; Mit dem Hohnsteiner Kasper bei den Soldaten; in: Just, Herbert; Mensch, Narr, Weiser, Puppenspieler – Festgabe Max Jacob zum 70. Geburtstag; Kassel-Basel,

Und weiter hieß es vom Reichsinstitut, das Programm an den Fronten betreffend:

Einmal müssen wir für den vordringlichen und so wesentlichen Einsatz des Puppenspiels im Kriege unseren Spielern brauchbare, ausgesprochen politische Spieltexte zur Verfügung stellen.

Zum andern ist es notwendig, daß wir auch für die Dauer ein großes Material von dramatischen Spielen für das Puppentheater erschließen. Hierbei ist selbstverständlich eine klare und zielsichere Linie sowohl für das Handpuppenspiel wie für das Marionettenspiel zu verfolgen.¹⁰³³

Die (Handpuppen-)Bühnen an der Front, welche die Stücke in der Regel mit zwei bis drei Spielern bestritten oder bestreiten mussten bewegten sich also mit ihren Darbietungen zwischen hoher Klassik und doch dennoch leichter Unterhaltung, welche bei den wenigen, wesentlich aufwendigeren Frontmarionettentheatern seltener zu finden war. Die Handpuppenbühnen hatten auch andere spielerische Möglichkeiten, wie Max Jacob noch im Februar 1945, in der Betreuungszeitschrift der Kriegsmarine „Feierwache“ wie folgt beschreib, wenn er aus Kasper gleichsam einen Landser macht:

(...) Kasper stand mitten im Leben. Er hatte ein ungewaschenes Maul und Mutterwitz, wie es das Volk nur eigentlich hat. Eigentlich – wenn man genau hinhörte! – war Kasper ein verkleideter Landser, denn er wusste Bescheid in allen dienstlichen Dingen wie ein Zwölfender, und daß er handelte, statt zu reden – im entscheidenden Augenblick natürlich, er konnte sonst reden wie ein Buch und scheute sich auch nicht, die höchsten Dienstgrade anzuquatschen! – das war soldatisch.

Von diesem Kasper konnte man ja so allerlei lernen. Das war ein ganzer Kerl, der Typus der gesunden Lebensbejahung. Dabei ein Draufgänger, der sich vor Tod und Teufel nicht fürchtete, aber sauber in seiner Gesinnung du klar in seinem Weg. Nirgends werden Konzessionen gemacht, immer greift er an. Frisch-fröhlich ist eine zupackende Art, seine Logik einfach und zwingend. Ein Held im besten Sinne des Wortes.

Auch in der Politik war er beschlagen, und vor allem kannte Kasper die Sorgen und Nöte der Soldaten. Er wusste genau, wo der Schuh drückt, und er nannte diese Dinge mit Namen. Mit guten und lustigen Worten führte der Kasper diesen kleinlichen Ärger des täglichen Lebens auf eine andere Ebene, daß man plötzlich darüber lachen konnte. Wie befreiend wirkte das! Man wusste auf einmal, daß man seinen eigenen Kleinkram viel zu ernst genommen hatte. Es gab ja ganz andere Dinge im Leben, die ernst genommen werden mussten. (...)¹⁰³⁴

1958; S. 63.

¹⁰³³ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940, S. 4.

¹⁰³⁴ Jacob, Max; Mit dem Hohnsteiner Kasper bei den Soldaten; in: Die Feierwache, Feber

Letztlich wurde mit diesem Idealismus und der gehörigen Portion Selbstbewusstsein die Fronten bereist um bis in die letzten Kriegstage hinein die Soldaten mit den Puppenbühnen zu besuchen und zu unterhalten.

So reisten wir fast fünf Jahre lang an allen Fronten Europas umher. Im Süden Rußlands waren wir ebenso heimisch wie im Eismeergebiet, auch Italien und der Westen blieben uns nicht fremd.

Unzählige Tausende von Soldaten aller Waffengattungen und aller drei Wehrmachtsteile saßen vor der Hohensteiner Kasperbühne.¹⁰³⁵

Im eigenen Spiel für Soldaten dürfte vor allem das bodenständig-traditionelle Kasperpiel, und nicht das künstlerisch hochstehende und/oder politische Spiel, vorrangig gewesen sein, welches Annacker auch gerne an der Front gesehen hätte.

Annacker wies im Zusammenhang mit dem Frontpuppentheater immer auf die politischen Aufgaben des Puppenspiels hin.

Die von den Berufspuppenbühnen an der Front gespielten märchen- und Sagenstücken unterschieden sich aber frappant von den politischen Tendenzstücken des Reichsinstitutes. Trotzdem transportierten diese scheinbar unpolitischen Stücke eine unterschwellige nationalsozialistische Tendenz.

Annacker bestand auf einer angedeuteten politischen Tendenz, die dem Zuschauer Raum für eine eigene Deutung gebe. Viele Puppenspieler flochten in ihrer an sich unpolitischen Puppenspiele in Vor- und Zwischenspielen politische Anspielungen oder Bezüge zum Soldatenalltag ein. Andere Stücke bedurften keiner Anpassung, weil ihre antisemitische Haltung deutlich war.¹⁰³⁶

Reine Tendenzstücke wurden an den Fronten, mit einigen Ausnahmen, wie Hempel Aufführung des Stückes „Am Webstuhl“ - mit karikierten Figuren Churchills, Roosevelts und Stalins – kaum gespielt, zumindest sind hierüber keine Aufzeichnungen erhalten geblieben.

Vor allem wurden die Soldaten, wie es schon – wie zuvor erwähnt – in Ersten Weltkrieg üblich war, die Soldaten durchaus durch Berufspuppenbühnen oder die Puppen-

1945; zit. nach: Just, Herbert; Mensch, Narr, Weiser, Puppenspieler – Festgabe Max Jacob zum 70. Geburtstag; Kassel-Basel, 1958, S. 61.

¹⁰³⁵ Jacob, Max; Mit dem Hohnsteiner Kasper bei den Soldaten; in: Die Feierwache, Feber 1945, Zit. nach: Just, Herbert; Mensch, Narr, Weiser, Puppenspieler – Festgabe Max Jacob zum 70. Geburtstag; Kassel-Basel, 1958, S. 61.

¹⁰³⁶ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 85.

penspiele der Spielzüge von HJ und BDM¹⁰³⁷ letztlich auch zum Selbstspielen animiert.

*So fand der gute alte Kasper auch seinen Weg zu unseren Soldaten. Alle Marionetten-Bühnen und viele Handpuppenspieler, die von KdF als würde ausgewählt wurden, haben während des letzte Jahres die deutschen Fronten bereist und Freude und Unterhaltung in die vorgeschobensten Standorte unserer Wehrmacht gebracht.*¹⁰³⁸

Gespielt wurde hierbei oftmals unter den widrigsten Umständen, da im Laufe des Kriegs bespielbare Säle immer spärlicher wurden, sodass die Puppenspieler ihre Bühnen oftmals in Baracken, Scheunen oder Ställen aufbauen mussten, oder wie Jacob auch unter freiem Himmel spielten, was beispielsweise Gerhards Marionettenbühne aufgrund des enormen Aufbauaufwandes nicht möglich r. Max Jacob zu seinen Auftritten unter freiem Himmel:

Noch zuletzt, im Sommer 1944, spielten wir monatelang innerhalb einer Panzer-Armee in Galizien.

Es war unser Bestreben, so weit nach vorn zu gehen, wie es die Kriegslage erlaubte. Die Männer des vordersten Grabes waren nicht wenig erstaunt, als plötzlich ein bis zwei Kilometer hinter ihnen der Hohnsteiner Kasper erschien.

Meist mußten wir im Freien spielen, denn so unmittelbar hinter der HKL (Anm.: Hauptkampflinie) gab es keine Räume.

Da saßen die Männer mit ihren Handgranaten und Karabinern, ringsum waren MGs aufgestellt, die uns gegen Tiefflieger sicherten.

Aber all das wurde vergessen und nur, wenn der Russe mit seiner Artillerie in die Nähe funkte, dann schauten alle unwillig und schimpften. Aber niemand ließ sich aus der Fassung bringen, am allerwenigsten der Kasper selbst.

*Und doch kam es auch vor, daß alle mitten in der Vorstellung im Eiltempo in den Splittergraben mussten. War die Gefahr vorüber, dann fehlte nicht einer vor der Bühne.*¹⁰³⁹

So wurden wie beschrieben wurde schließlich die Soldaten durch die Vorstellungen

¹⁰³⁷ Vgl. dazu: Frauenfeld, A.E.; Brücke von der Heimat zur Front; in: Die Bühne; 24. Heft, 28.12.1940; In Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 141.

¹⁰³⁸ Müller, Gabriele; Große Kunst im kleinen Spiel; in: Berliner Lokalanzeiger; 24.2.1940; zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 137.

¹⁰³⁹ Jacob, Max; Mit dem Hohnsteiner Kasper bei den Soldaten; in: Die Feierwache, Feber 1945, Zit. nach: Just, Herbert; Mensch, Narr, Weiser, Puppenspieler – Festgabe Max Jacob zum 70. Geburtstag; Kassel-Basel, 1958, S. 62.

der Puppenbühnen unterhalten.

*Darüber hinaus haben sie die Lust zum eigenen Spiel erweckt.*¹⁰⁴⁰

Wenn wir heute auch nicht mehr wirklich zur Gänze nachvollziehen können, welche Stücke von den Soldaten selbst gespielt wurden, so können wir dennoch annehmen, dass wohl auch Sequenzen aus den vom „Reichsinstitut für Puppenspiel“ aufgelegten Stücken gespielt, oder angespielt worden sein, welche mit den Puppenköpfen und den von BDM und der Frauenschaft gefertigten Puppenkostümen an die Front geliefert wurden. Dass diese auch bei den Einschulungen und „Puppenspielseminaren“ welche medienwirksam für die Wehrmacht organisiert worden waren, Verwendung gefunden haben sein durften scheint aber durchwegs denkbar. Ansonsten dürften aber wohl, wenn das Figurentheater vom Großteil der Soldaten überhaupt ernst genommen wurde, Alltagsbegebenheiten in die „Stücke“ Eingang gefunden zu haben, wengleich man dies durch einige Artikel negierte, indem man die Seriosität des von den Soldaten gespielten und vom Reichsinstitut unterstützten Puppenspiels unterstrich.

Wer da vielleicht glauben möchte, daß man ja jetzt Krieg habe und daß deshalb das Puppenspiel nicht gerade sehr wichtig wäre, dem könnten diese Menschen etwas von dem Kriegseinsatz des Reichsinstitutes erzählen.

Kistenweise gehen sie hinaus, die extra für die Wehrmacht angefertigten Handpuppenköpfe und Hände. Schnittmuster gehen an, wie sich die Soldaten irgendwo in einem einsamen Standort die Kostüme selbst schneiden können, und Hefte mit Texten und Anweisungen machen dem Laien das Spielleicht.

Nicht nur unterhalten und erfreuen will man mit den Stücken, auch das Schulen und Erziehen ist wichtig, und so sendet das Reichsinstitut in erster Linie Märchenkasperspiele hinaus, die auch politisch gebunden sind. Neben die guten alten Märchenfiguren sind aber der dicke John Bull und Mr. Lügenmaul getreten, der Meckerer, der Spießbürger, der Engländer mit dem Tropenhelm, und Kasperle führt nunmehr seinen Kampf nicht mehr nur gegen Märchenhexen, Teufel und Räuber, sondern in schönster Wirklichkeitsverquickung auch gegen die „hamsternde Bezugsschein-Anna“, gegen den Verdunklungsräuber und den Mecker-teufel.

Nach dem Kriege aber wird die „zivile“ Arbeit des Reichsinstitutes wieder im Vor-

¹⁰⁴⁰ Müller, Gabriele; Große Kunst im kleinen Spiel; in: Berliner Lokalanzeiger; 24.2.1940; zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 137.

*dergrund stehen. Man wir neben das politische Märchenkasperpiel auch das zeitlose Stück setzten. (...)*¹⁰⁴¹

3.3.4. Das Handpuppenspiel im Dritten Reich

Nun sollten wir uns aber der Frage widmen, warum gerade das Handpuppenspiel im Dritten Reich besondere Förderung fand. Der schon zuvor zitierte Herman Schulze verweist im Vorwort des Texte um „Juden im Dorn“ letztlich selbst darauf, dass dieses Stück

*(...) in der Reihe der politischen Handpuppenspiele des Reichsinstitutes schon seine Bewährungsprobe bestanden*¹⁰⁴² habe. Nochmals sein darauf verwiesen, dass Schulz selbst darauf aufmerksam gemacht hat, dass durch das Märchenkasperlspiel ungezwungen politische „Dinge und Wahrheiten“ gesagt werden konnten, noch dazu mit der Berufung auf die von den Nationalsozialisten angenommene geschichtliche Tradition des Puppenspiels.

3.3.4.1. Die Tradition des Handpuppenspiels aus der Sicht der Nationalsozialisten

Die Nationalsozialisten folgten in ihrer Sicht des Figurentheaters einem/ihren eigenen Blick auf das Deutsche Figurentheater mit einem „germanophil ausgerichteten“¹⁰⁴³ Kasper. Letztlich unterstrich man auch somit hier, wie in der gesamten Interpretation der deutschen Geschichte die „Hochwertigkeit“ der Deutschen Kultur, welche in Propaganda und Schule gelehrt wurde und schon 1933 von der Seite des Innenministeriums grundgelegt wurde:

*Inhaltlich markierte Innenminister Frick bereits im Juli 1933 in neuen Richtlinien für den Geschichtsunterricht das Ziel, „der herkömmlichen Unterschätzung der Kulturhöhe der germanischen Vorfahren entgegenzuwirken und in der Vorzeit bis zur Gegenwart die Bedeutung der Rasse gebührend zu berücksichtigen.“*¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴¹ Ulitz, Senta; in: Die junge Dame; Feber 1941; zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 32.

¹⁰⁴² Schulze, Hermann; Der Jude im Dorn - Ein Märchen-Kasperlspiel mit politischer Bedeutung; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, Arwed Strauch, Leipzig, 1940, S.3.

¹⁰⁴³ Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002, S. 59.

¹⁰⁴⁴ Brechtken, Magnus; Die nationalsozialistische Herrschaft 1933-1939; Wissenschaftliche

Die angenommene Tradition des Figurentheaters nach den Nationalsozialisten folgte – wie alle Bereiche des Lebens des Dritten Reiches – dem allgemeinen Interesse, was eine seriöse historisch wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte des Puppenspiels letztlich nicht, oder nur beschränkt zuließ. Gerd Bohlmeier führt hierzu an:

Bei der Analyse nationalsozialistischer Darstellung von Puppenspielhistorie stößt man auf erhebliche Differenzen zu aktuellen Ergebnissen der Erkundung von Puppenspielgeschichte, die nicht nur auf einem zeitlich bedingten unterschiedlichen Erkenntnisstand beruhen können.

*Die Bemühungen, durch eine eklektizistische Geschichtsanalyse das arteigene Wesen des Puppenspiels als ein im Grunde nationalsozialistisches herauszukehren und damit in seinem Dienst für die Ideologie zu begründen, führen zu der Notwendigkeit, hier eine Betrachtung der NS-Geschichtsdarstellung von Puppenspiel vorzunehmen.*¹⁰⁴⁵

Nach Ansicht der Nationalsozialisten lagen die Wurzeln des Figurenspiels nicht in den fernöstlichen Kulturen oder den Hochkulturen Europas oder Ägyptens, sondern vielmehr im alten deutschen Brauchtum – im, wie Bohlmeier sagt

*(...) germanischen Volkstum (...) in seiner Verbundenheit mit dem (...) „deutschen Volksboden“ (...)*¹⁰⁴⁶

welche sich in den

*Heische- und Flurumgängen, den (...) Winter-, und Sommerauseinandersetzungen,*¹⁰⁴⁷

die sich durchwegs bis zur Zeit des Nationalsozialismus im Brauchtum hielten und vor allem in den ländlichen Regionen praktiziert wurden, letztlich hierfür auch Puppen als mimisches Ausdrucksmittel Verwendung fanden.

Herman Schulze ordnete somit letztlich das Figurentheater ebenfalls ein,

Buchgesellschaft, o. J., S. 76.

¹⁰⁴⁵ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 32-33.

¹⁰⁴⁶ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 33

¹⁰⁴⁷ Schulze, Hermann; Puppenspiel in der Kulturgeschichte; in: Wille und Macht; Jg. 6, Heft 15, 1.8.1938, S. 10.

(...) in die großen spielmäßigen Auseinandersetzungen der hellen und dunklen Mächte im Volksleben, im Jahresring und im Schicksal des zu jeder Zeit nach so total mit allen Kräften der Natur, des Blutes, der Art und des Volkstums verbundenen Menschen.

Puppenspiel war ebenfalls – wie das Spiel der früheren menschlichen Darstellungsformen – Brauchtumsspiel in seiner ursächlichen, wurzelgebundenen tiefen Einheit mit dem Volksboden und den zwar einfachen, gewiß aber nicht „primitiven“ Herzschlag des Volkslebens.¹⁰⁴⁸

Wenn auch in erster Linie das Puppenspiel Deutschlands als Erbe des Brauchtums gesehen wurde, so wurde dennoch auch auf die Puppentheatertraditionen des ägyptischen und griechisch-römischen Kulturkreis Bezug genommen jedoch nicht ohne darauf zu verweisen, dass letztlich jene figurentheaterlichen Einflüsse dieser Kulturkreise, welche durch jene die Römischen Legionäre begleitenden Gaukler, welche ihre Figurenspieltradition nach Deutschland brachten, letztlich als Boten des fremden Einflusses auf die Deutsche Kultur ansahen, welcher jetzt ausgeschaltet werden sollte.¹⁰⁴⁹ So hieß es hierzu beispielsweise von Heinz Ohlendorf:

Wurde unser Volk unter dem Einfluß volkszerstörender Kräfte unschöpferisch, so muß ihre Ausschaltung zwar mit aller Schärfe erfolgen, doch müssen wir über diese Abwehrmechanismen hinaus das Schöpferische im deutschen Leben wieder wirksam machen.¹⁰⁵⁰

Letztlich war als die Puppentheaterforschung des Dritten Reiches auf jene bodenständige Betrachtung ausgerichtet, welche eine Verbindung mit anderen Kulturen strikt ablehnte.

Es geht darum, diese Erwähnungen früher Puppenspielkunst im Mittelmehrraum nicht als Väter germanische Puppenspielanfänge zu interpretieren, wie es P. Leibrecht in seiner Dissertation „Zeugnisse und Nachweise zur Geschichte des deutschen Puppenspiels“, Freiburg 1919, und mit ihm andere Kulturhistoriker konstatierten.

Ziel ist es vielmehr, die puppenspielerischen Aktivitäten der Griechen und besonders der Römer zwar als Anregungen für die Entwicklungen auf deutschem Boden hinzustellen (...), jedoch diese Einflüsse gleichzeitig als erstes artfremde Entwicklung auf das „junge Spielleben“ für die Schaffung „gefährvoll fruchtbaren Bodens“ und damit für das Einwirken späterer art- und volksfremder Einflüsse

¹⁰⁴⁸ Schulze, Hermann; Puppenspiel in der Kulturgeschichte; in: Wille und Macht; Jg. 6, Heft 15, 1.8.1938, S. 10.

¹⁰⁴⁹ Vgl. dazu: Ohlendorf, Heinz; Das Schattenspiel, Ein Werkbuch für Schattenspieler; Kaiser/ Voggenreiter, München/ Potsdam, 1935, S. 3.

¹⁰⁵⁰ Ohlendorf, Heinz; Das Schattenspiel, Ein Werkbuch für Schattenspieler; Kaiser/ Voggenreiter, München/ Potsdam, 1935, S. 3.

*verantwortlich zu machen. Das also hier in seinen ursprünglichen und volkstümlichen Anfängen artfremd beeinflusste deutsche Volksspiel wird durchsetzt mit Elementen einer rudimentären Kultur. Somit schafften diese Einflüsse mediterraner Puppenspielkunst die Grundlage für den „Leidensweg des Puppenspiels“.*¹⁰⁵¹

Auch im Mittelalter konnten die Nationalsozialisten nur spärlich „rein deutsches und volkstümliches Puppenspiel“ erkennen. Bohlmeier benannte es in der Sprache der Nationalsozialisten mit dem „Dunkel des Mittelalters“, welches erhellt wurde,

*(...) als plötzlich (nach nationalsozialistischer Interpretation von Puppenspielhistorie) im 17. Jahrhundert der Retter, die Reinkarnation der alten Volks- und Brauchtumsspiele von der Menschenbühne springt und in Form von Kasper Puppengestalt annimmt. Er, der zwar gewandelt, „aber doch in spürbarer, tief im Volkstum verwurzelten Kraft und unverwüstlicher und überzeugender Wirkung auf alle bisher, die vom Urspiel und Urtheater noch ein Hauch zu spüren vermögen“ einwirkte, war es auch, dem „eine Waffe zur Verfügung stand, die stärker war als alle Anfeindungen: Das Herz des Volkes, das ihm gehörte!“ Dieses ermöglichte es ihm, eine Durchhaltestrategie zu betreiben, bis ihm von den Nationalsozialisten wieder seine ihm gebührende Stelle zugewiesen und die „freie“ Entfaltung seiner volkstümlichen Kräfte sichergestellt wurde. Jedoch ergibt sich nach nationalsozialistischer Auffassung in dieser Traditionslinie noch ein Zwischenhoch, die Romantik.*¹⁰⁵²

Und weiter führt Bohlmeier mit Blick auf die Romantik aus:

*Vor allem gab die Romantik dem Puppenspiel die Kraft, vor dem Einlaufen in den Hafen der Nationalsozialisten die Klippen der Jugendbewegung, als Teil der ihr zugehörigen Epoche, zu umrunden. (...)*¹⁰⁵³

Das „neue Kapitel“ des Deutschen Puppenspiels, welches nach Ansicht der Nationalsozialisten durch das Reichsinstitut neu geschrieben werden sollte, sollte eben hier ansetzen und das Urtümliche und im Volkstum verwurzelte Spiel fördern.

In einigen Jahren wird es gelingen, das deutsche Puppenspiel nach langem Kampf um seine Existenz erstmalig in seiner Geschichte den Aufgaben zuzufüh-

¹⁰⁵¹ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 33-34.

¹⁰⁵² Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 34-35.

¹⁰⁵³ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 35.

*ren, die es zu erfüllen Form und Wesen nach berufen ist.*¹⁰⁵⁴

Bohlmeier, der hierzu intensiv gearbeitet und geschrieben hat und dessen Auseinandersetzung über die Sichtweise der Geschichte des Figurentheaters der Nationalsozialisten dem interessierten Leser empfohlen wird, kommt schließlich zum knappen Schluss:

*Eine solche Variation von Puppenspielgeschichtsdarstellung bzw. – Verfälschung muß verblüffen.*¹⁰⁵⁵

3.3.5. Als Fazit: Nochmals die Frage nach dem Handpuppenspiel im Dritten Reich

Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde das Puppenspiel nun – wie zuvor von den anderen Ideologien und politischen Strömungen – eben von diesen eingesetzt. Während man in den ersten Jahren versuchte vor allem mit der nationalsozialistischen Propaganda die zukünftige Staatselite und deren Verantwortungsträger zu prägen und zu steuern, wollte man spätestens mit der vollzogenen Machtergreifung auch der „breiten Masse“ dies nicht vorenthalten, was schon gezeigt wurde. Hierzu wurden die unterschiedlichsten Propagandamittel herangezogen. So avancierte auch

*(...) das Puppenspiel nun zu einem massenwirksamen, wenn auch einseitigen Kommunikationsmittel. Dabei trifft der Begriff Massenmedium, verstanden als ein auf große Massen gerichtetes Verbreitungsmittel für Meinung und Information aufgrund seiner Charakteristika auch für das Puppenspiel zu.*¹⁰⁵⁶

Dabei war man sich aber im Klaren, dass der Film weit größere Möglichkeiten hatte als beispielsweise das Figurentheater, wie Hitler feststellte:

Man gehe in eine Theatervorstellung und besehe sich ein Stück nachmittags drei Uhr und das gleiche Stück in gleicher Besetzung abends acht Uhr, und man wird

¹⁰⁵⁴ Raeck, Siegfried; Die kulturpolitische Aufgabe; in: Wille und Macht; Jg. 6, Heft 15, 1.8.1938, S. 21.

¹⁰⁵⁵ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 35.

¹⁰⁵⁶ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 82.

erstaunt sein über die Verschiedenartigkeit der Wirkung und des Eindrucks. Ein Mensch mit seinem Gefühl und der Fähigkeit, sich selbst über diese Stimmungen Klarheit zu verschaffen, wird ohne weiteres feststellen können, daß der Eindruck der Vorführung nachmittags kein so großer ist wie der abends. Selbst für ein Kinostück gilt die gleiche Feststellung. Wichtig ist dies deshalb, weil man beim Theater sagen könnte, daß vielleicht der Schauspieler nachmittags sich nicht so müht wie abends. Der Film jedoch ist nachmittags kein anderer als um neun Uhr abends.(...)¹⁰⁵⁷

Dennoch wollte man aber auch mit Schauspielen, wollte man doch – wie gezeigt wurde - auch die Kunst fördern, eben auch mit dem Puppenspiel „breite Massen“ erreichen, was schließlich durch Wanderbühnen und die Puppenspiele durch Laien ermöglicht wurde. Hier liegt sicher mit einer der Punkte das Puppenspiel zu Propagandazwecken einzusetzen, sprach es doch eher das Gefühl als den Verstand an. Schließlich sah auch Hitler selbst hier die Hauptaufgabe der Propaganda:

Die Aufgabe der Propaganda liegt nicht in einer wissenschaftlichen Ausbildung des einzelnen, sondern in einem Hinweisen der Masse auf bestimmte Tatsachen, Vorgänge, Notwendigkeiten usw., deren Bedeutung dadurch erst in den Gesichtskreis der Masse gerückt werden soll.¹⁰⁵⁸

Um allerdings tatsächlich die „Massen“ erreichen zu können, musste das Puppenspiel – wieder – zu einem Erwachsenenmedium werden, d.h. das Figurentheater musste aus dem „Dornröschenschlaf“ des Kinder- und Jugendtheaterdaseins geweckt werden. So wurde generell beklagt, dass viele Angebote der Nationalsozialisten im künstlerischen Bereich oftmals von Erwachsenen nicht oder kaum beachtet wurden. Hieraus war auch der Wunsch verständlich:

Möge daher kein Erwachsener an diesem so wichtigen Feierabendwerk achtlos vorübergehen (...)¹⁰⁵⁹

So wies auch Anacker in diesem Zusammenhang auch auf das falsche Verständnis vom Puppenspiel hin,

(...) dem ja viele Erwachsene noch mit dem Vorurteil gegenüberstehen, daß es nur für Kinder geschaffen sei. Hier muß die planmäßige Vorbereitung eines Gastspiels durch die Presse und durch mündliche Aufklärung in den Gliedern der Be-

¹⁰⁵⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin, S. 531.

¹⁰⁵⁸ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 197.

¹⁰⁵⁹ Frick, in: Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Februar 1939, S. 11.

*wegung erst den Boden lockern und die Aufnahmebereitschaft herbeiführen.*¹⁰⁶⁰

Und so wurde schließlich festgestellt, dass es „klar“¹⁰⁶¹ sei, dass

*(...) die weit verbreitet Unkenntnis vom Puppenspiel nicht von heute auf morgen in unserem Volk zu überwinden ist und daß deshalb die Werbung für Puppenspielerveranstaltungen andere Wege gehen muß, als sie für schon allgemein bekannt und eingeführte Veranstaltungen ausreicht.*¹⁰⁶²

Wie beispielsweise die Statistik der Hohnsteiner beweist, griff die Werbung für das Puppentheater durchwegs, denn im Jahr 1936 fanden sich laut Statistik 151.000 Zuschauer bei den Hohnsteinern ein¹⁰⁶³ und zwei Jahre später, 1938, besuchten an 201 Spieltagen bei 469 Vorstellungen in über hundert Städten und Dörfern lediglich 83.978 Kinder, aber 98.677 Erwachsene die Vorstellung.¹⁰⁶⁴ Bei anderen Bühnen, hier vor allem bei Marionettenbühnen war der prozentuelle Unterschied noch größer.

*Der Wiederhall der vielen gelungenen Vorstellungen der Puppenbühnen, die ihre Stoffe aus tiefer Erkenntnis der Zeit zu ihrer Triebkräfte neu geformt haben, beweist, daß Kinder und Erwachsene von diesen Spielen gleichermaßen gepackt und aufgerüttelt werden. (...) Selbst die angeblich so „amüsische“ SA hat einschließlich ihrer höchsten Führung helle Freude an diesem auf neue zu einer gemeinschaftsbildenden Volkskunst sich entwickelnden Puppenspiel bekundet.*¹⁰⁶⁵

Durch solche Zahlen und „Jubelmeldungen“ angeregt wurde also das Figurentheater als Medium für das ganze Volk eingesetzt, wenngleich auch immer wieder betont werden muss, dass das Kinder- und Jugendfilmwesen jener Zeit ungemein mehr Leute erreichte, wie aus einer Rede Goebbels anlässlich der Eröffnung der Jugend-

¹⁰⁶⁰ Annacker, Gottfried; Um die Anerkennung des Puppenspiels; in: Wille und Macht; Jg. 6; Heft 15, 1938, S. 36f.

¹⁰⁶¹ Annacker, Gottfried; Um die Anerkennung des Puppenspiels; in: Wille und Macht; Jg. 6; Heft 15, 1938, S. 36.

¹⁰⁶² Annacker, Gottfried; Um die Anerkennung des Puppenspiels; in: Wille und Macht; Jg. 6; Heft 15, 1938, S. 36.

¹⁰⁶³ Vgl. dazu: Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 15.

¹⁰⁶⁴ Vgl. dazu: Jacob, Max; Vom Hohnsteiner Kasper höchst persönlich; in: Just, Herbert; Mensch, Narr, Weiser, Puppenspieler – Festgabe Max Jacob zum 70. Geburtstag; Kassel-Basel, 1958, S. 20.

¹⁰⁶⁵ Über das Nationaltheater des Kindes; Zeitungsausschnitt (Quelle unbekannt); zit. nach: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 84.

filmstunden in Berlin am 29. September 1940 festgestellt wurde:

Am heutigen Sonntagmittag sollen die Jugendfilmstunden, die von der HJ. und vom BDM. in Zusammenarbeit mit der Reichspropagandaleitung der NSDAP, durchgeführt werden, wieder für den Winter 1940/41 neu eröffnet werden. Sie stellen damit also auch für die kommenden Monate wiederum wie in den vergangenen Jahren ein zusätzliches außerordentlich wichtiges Element der praktischen Jugenderziehungsarbeit dar.

Die Jugendfilmstunden wurden im Jahre 1934/35 begründet. Sie umfaßten damals 371 Veranstaltungen mit im ganzen 217.354 Besuchern. Im Verlauf der darauffolgenden Jahre ist die Jugendfilmarbeit dann bis zum Kriegsjahre 1939/40 auf 8244 Veranstaltungen mit 3,538.224 Besuchern angestiegen. Im Rahmen der Winterarbeit von 1934 bis 1940 hat sich diese Aktion im ganzen auf 19694 Jugendfilmstunden mit 9,411.318 Besuchern erstreckt. Ein wahrhaft imponierendes Ergebnis dieser Arbeit, die, wie alles, was der Nationalsozialismus gründete und schuf, von klein auf angefangen hat und sich allmählich in diesem großartigen Umfang auswirkte. Die erste Jugendfilmstunde wurde im Frühjahr 1934 in Köln veranstaltet. Mit Beginn der zweiten Spielzeit 1935/36 konnten wir eine Ausbreitung der Jugendfilmstunden auf Grund der in Westdeutschland gesammelten Erfahrungen auf das Reichsgebiet durchführen. Von Jahr zu Jahr nahmen die Jugendfilmstunden an Umfang und Bedeutung zu und wurden nun auch in kleinen Städten und jetzt bereits sogar in kinolosen Orten durchgeführt.¹⁰⁶⁶

Trotz der geringeren „Reichweite“ der Puppenbühnen wurde aber auch diesen Aufmerksamkeit geschenkt. Warum wurde aber nun gerade das Handpuppenspiel von den Nationalsozialisten propagiert und mit ihm Propaganda betrieben? Hitler selbst forderte in „Mein Kampf“, dass Propaganda mit möglichst wenig „wissenschaftlichen Ballast“ auskommen müsste, was beim Handpuppenspiel durchwegs gegeben war:

Je bescheidener dann ihr wissenschaftlicher Ballast ist, und je mehr sie ausschließlich auf das Fühlen der Masse Rücksicht nimmt, um so durchschlagender der Erfolg. Dieser aber ist der beste Beweis für die Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer Propaganda und nicht die gelungene Befriedigung einiger Gelehrter oder ästhetischer Jünglinge.¹⁰⁶⁷

Und weiter forderte er in Bezug auf Propaganda eine permanente Wiederholung des Gesagten, ebenso ein Faktum, welches sich – weit mehr als im künstlerischen Marionettentheater - vor allem im Handpuppenspiel fand:

¹⁰⁶⁶ Goebbels, Joseph; Die Jugend und der Krieg - Ansprache zur Eröffnung der Jugendfilmstunden in Berlin; Rede vom 29. September 1940; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 324.

¹⁰⁶⁷ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 198.

*Die Aufnahmefähigkeit der großen Masse ist nur sehr beschränkt, das Verständnis klein, dafür jedoch die Vergeßlichkeit groß. Aus diesen Tatsachen heraus hat sich jede wirkungsvolle Propaganda auf nur sehr wenige Punkte zu beschränken und diese schlagwortartig solange zu verwerten, bis auch bestimmt der Letzte unter einem solchen Worte das Gewollte sich vorzustellen vermag. Sowie man diesen Grundsatz opfert und vielseitig werden will, wird man die Wirkung zum Zerflattern bringen, da die Menge den gebotenen Stoff weder zu verdauen noch zu behalten vermag. Damit aber wird das Ergebnis wieder abgeschwächt und endlich aufgehoben.*¹⁰⁶⁸

Gerd Bohlmeier fasste in seiner - auch in dieser Arbeit öfter zitierten viel beachtete thematische Auseinandersetzung „Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland“ basierend auf den soeben gebrachten Zitaten die Argumente, warum gerade das Handpuppenspiel sich für die Nationalsozialisten als ideal erwiesen hat, wie folgt zusammen:

Folgende Eigenschaften des Handpuppenspiels ließen es für eine effektive propagandistische Arbeit der Nazis attraktiv werden:

.) größtmögliche Wirkung mit einfachen Mitteln,

.) billige Materialien, die selbst mit geringem Aufwand zu verbreiten waren, machten eine Verwendung des Handpuppenspiels in Jugendorganisationen und Schulen attraktiv,

.) geringe Übungszeiten bei der Führung der Puppen, kombiniert mit vorgegebenen, ideologieträchtigen Stücken, ließen in kürzester Zeit Aufführungen entstehen, bei denen das nationalsozialistische Gedankengut laufend reproduziert werden konnte,

.) das in den verschiedenen Stücken nur gering variierende Puppenrepertoire sowie die sehr einfache Bühne ermöglichten einen relativ leichten Transport und damit das Erreichen eines großen Publikumskreises, besonders auch der Landbevölkerung, der das kulturelle Leben weitgehend versagt geblieben war (Theaterbesuche in der Stadt ect.),

.) die verbale Ausrichtung des Handpuppenspiels ließ eine unkomplizierte, direkte Interpretation des Gemeinten zu. (...)

.) die Priorität des Verbalen machte die Verwendung von Mundarten und Dialekten möglich, durch die besonders in Landgegenden ein viel direkterer Kontakt zwischen Bühne und Zuschauer hergestellt und damit größerer Einfluß ausgeübt werden konnte,

.) die Puppen verkörpern nur Typen, individuelle Charakterzüge bleiben (Anm.:

¹⁰⁶⁸ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 198.

meist) ungenannt. Damit können dem Zuschauer altbekannte und leicht verständliche Klischee an die Hand gegeben war, die ein Durchschauen der in jedem Stück immer wieder auftauchenden Figuren ohne langatmige Charakterisierungen möglich machen und die zu ihrer Übertragung in das gesellschaftliche Leben provozierten (. z.B. Typ des Juden bei den Nazis),

.) die Betonung des humoristischen Aspekts, personifiziert in der moralisierenden Figur Kasper, erhöht einerseits den Spaß bei Zuschauern, hat aber auch die Funktion, die Unantastbarkeit des witzig-schlagfertigen Kaspers und der damit durch ihn verkündeten Ideologie zu erhöhen,

.) das Komische, in Zusammenhang gebracht mit dem Derben, und einer klaren, einfachen, wenn auch oberflächlichen Logik, lassen den Zuschauer aus dem Volk schnell Inhalte akzeptieren,

.) der Zuschauer identifiziert sich mit Kasper, das Kasper der Witzbold und Held ist, der jedoch die Sprache des „kleinen Mannes“ spricht und sich auch traut, seinen Gegner zu verprügeln,

.) durch das mimetische Miterleben im Handpuppenspiel werden Inhalte vom Zuschauer internalisiert,

.) die Beteiligung des Zuschauers am Spiel lässt, wenn sie geschickt gesteuert wird beim Zuschauer die Illusion einer aktiven Beeinflussung der Handlung entstehen. Dadurch wird die Eigenbetroffenheit des Zuschauers in Bezug auf das Dargestellte wesentlich erhöht. (...) ¹⁰⁶⁹

Einige der von Bohlmeier angeführten Punkte wurden in der vorliegenden Arbeit schon deutlich, auf andere soll nochmals zusammenfassend eingegangen werden.

Als Kurzantwort und Zusammenfassung kann aber gesagt werden, dass dem Handpuppenspiel letztlich wegen seiner leichten Handhabung und einfachen Finanzierung, aber auch wegen seiner Volkstümlichkeit unter den Puppentheaterformen gegeben wurde, wie Schimmrich bemerkt:

Aber volkstümlich im weitesten Wortsinne ist das Puppenspiel immer gewesen. Nicht zuletzt durch die komische Figur und die leichte Beweglichkeit der schnell aufgestellten Bühne. ¹⁰⁷⁰

Was hat das „volkstümliche“ nun zu bedeuten, wie ist die Bedeutung der „komischen Figur“ und wie die „leichte Beweglichkeit der schnell aufgestellten Bühne“ gerade für das Figurenspiel im Dritten Reich zu bewerten?

¹⁰⁶⁹ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 40-41.

¹⁰⁷⁰ Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 8.

*Wohl ist Kasper, gerade wie Märchen und Volkslied, aus dem Volk heraus entstanden und für das Volk, d.h. für einfache Menschen geschaffen worden*¹⁰⁷¹

Letztlich liegt in dieser Verbundenheit mit dem Volk und der Verankerung im Volk und „für das Volk“, wie es Scheuermann ausdrückt, einer der wesentlichen Schlüssel zum (politischen) Einsatz des Figurentheaters im Dritten Reich. So sieht es schließlich auch Richard Schimmrich in seinen Ausführungen:

*Das ist gewiß: Das Puppenspiel kann nicht auf große und größte Wirkung ausgehen, es ist ihm versagt, in letzte Höhe und Tiefen des menschlichen Lebens zu führen. Aber es kann dem Volkslied ähnlich sein, das in einer Schlichtheit die Herzen auch stark nachhaltig zu rühren vermag.*¹⁰⁷²

Wie im historischen Rückblick auf die Geschichte des Figurentheaters erkennbar war, wurde gerade das Handpuppenspiel über die Jahrhunderte zum „(Figuren-)Theater des Volkes“, was es letztlich seiner Hauptfigur, dem Kasper(l) zu verdanken hatte, worauf noch eingegangen werden wird. Das traditionelle Spiel konnte sich eben bei jenen Punkten behaupten, letztlich auch, weil sie durch eben jene volksnahe Spontaneität auf das Publikum eingegangen werden konnte, oder wie Harro Siegel meinte:

*Das ist gerade das beglückende am Puppenspiel (...), daß die Zuschauer mitschaffen dürfen, daß sie aufgerufen werden, der Sache ihre eigene Seele zu leihen. Am stärksten tritt dieses Mitspielen beim Handpuppentheater in Erscheinung; da kann der Spieler mit jeder Bewegung und mit improvisierten Worten auf seine Zuhörer eingehen.*¹⁰⁷³

Letztlich wurden somit die Puppenspieler in den Augen der nationalsozialistischen Propagandisten – nicht zuletzt wegen der Bodenständigkeit ihres Spiels - zu Kulturträgern der „Volkskultur in Reinform“. Hierzu Richard Schimmrich in seiner Arbeit „Das Hohnseiner Handpuppenspiel“:

(...) diese Puppenspieler behalten doch immer das Verdienst, das dem alten Volksgut zugehörige deutsche Puppenspiel durch die Stürme aller Zeiten hin-

¹⁰⁷¹ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 24.

¹⁰⁷² Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 22.

¹⁰⁷³ Siegel, Harro; in: Müller, Gabriele; Große Kunst im kleinen Spiel; in: Berliner Lokalanzeiger, 24.12.1940.

*durch bewahrt zu haben. Dem Herzen des Volkes standen sie immer nahe mit ihren Darbietungen. Das Puppentheater war und blieb volkstümlich bis zum heutigen Tag.*¹⁰⁷⁴

Aber auch andere Gründe waren wohl dafür ausschlaggebend, dass gerade das Handpuppenspiel gefördert wurde. Puppentheaterformen, wie beispielsweise das Papiertheater, welches sich gerade im Biedermeier größter Beliebtheit erfreute und sicherlich auch noch zur Zeit des Dritten Reiches einige Anhänger hatte, fiel letztlich aufgrund der zu geringen Zuschaueranzahl aus, welche mit diesem Medium erreicht werden konnte. Aber auch die Ideologie, welche hinter dem Papiertheater stand, war der NS-Ideologie, d.h. der Gemeinschaftsideologie konträr entgegengesetzt, da das Papiertheater lediglich für den familiären Gebrauch gedacht war, die Nationalsozialisten hingegen aber auf die Volksgemeinschaft ausgerichtet war.

Auch die hochkünstlerischen Puppenbühnen, wie etwa Teschners-Spiel oder Schattentheater schienen in großen und ganzen kulturell zu fremd – wenngleich es auch geförderte Schattenbühnen gab - und vom Aufwand zu groß, sodass es kaum möglich schien, gerade solche Bühnen in großer Menge fördern zu können.

Diese war sicherlich auch das größte Argument, welches gegen die flächendeckende Förderung von Marionettentheatern sprach, wenngleich man diese durchwegs, vor allem für mediale Propaganda nutzte, wie beispielsweise „Gerhards Marionetten“-Bühne, welche zu Propagandazwecken des Öfteren von hochrangigen Parteimitgliedern der NSDAP besucht wurde. Ebenso gab es inhaltliche Unterschiede zu den geförderten Handpuppenbühnen:

*Während das Handpuppentheater mehr für einfach Stücke, Szenenreihungen, kurze Satiren und Komödien mit aktuellem Bezug geeignet war, sind für das Marionettentheater die Märchen- und Sagedarstellung charakteristisch.*¹⁰⁷⁵

Ebenso vermochte es die Marionette in gänzlich anderer Form das Publikum anzusprechen als die Handpuppe.

Die Gliederpuppe ist eine treue Dienerin unsers Strebens nach Erkenntnis und

¹⁰⁷⁴ Schimrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 9.

¹⁰⁷⁵ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 42.

*Gestaltung. Verzaubern und entzaubern, gestalten und erkennen, Sinn geben und das sinnlose aufdecken, das ist das Werk und die Aufgabe jener Puppen, und in diesem Sinn ist das Puppenspiel eine politische Angelegenheit und keine ästhetische*¹⁰⁷⁶

In diesem Sinne wurden, wie angedeutet wurde auch Marionettenbühnen gefördert, etwa das „Jugendtheater“ oder „Nationaltheater des Kindes“, wie sich „Gerhards Marionetten“ später nannte, welches wie Radestock und Hempel auch vorzugsweise Märchen und hier wiederum „Grimms Märchen“ spielte.¹⁰⁷⁷

Gerhards war aber auch in den Kreisen der Puppenspieler nicht unumstritten, letztlich aufgrund seiner Subventionen, über welche Bohlmeier beschreibt:

*Neben (...) Ehrungen erhielt Gerhards mit seiner Bühne auch beträchtliche Subventionen, die ihm u.a. die Finanzierung seiner, bereits erwähnten, superteuren Duraluminiumbühne ermöglichte.*¹⁰⁷⁸

Schließlich benennt Bohlmeier Gerhards Subventionen mit 120 000 Reichsmark:

*120000 RM wäre ein stolzer Preis. Ein kleines Einfamilienhaus (...) kostete damals 15000 RM – vom heutigen Typ würde man mit 4-5 zu rechnen haben – an Kaufkraft würde die Bühne also mindestens (...) eine halbe Million in heutigen Preisen gekostet haben. Dazu muß man wissen: Duraluminium war sehr teuer, es wurde eigentlich nur im Flugzeugbau verwendet, Aluminium kaum billiger.(...) Es stellt sich die Frage, ob derartige Summen überhaupt aus dem laufenden Spielbetrieb in wenigen Jahren zu erwirtschaften sind.*¹⁰⁷⁹

Die Subventionszahlen am Beispiel Gerhards beweisen, dass man es von der Seite der Nationalsozialisten versuchte auch das Marionettentheater zu unterstützen und ihm seinen Platz in der „Deutschen Kulturlandschaft“ zuzuweisen.

In einer Zeit aber, wo der Wille zu irrationaler Lebensbewältigung wieder neu erwacht ist, wo mitten in aller Realität der Welt das Übersinnliche lebendig ist, hat auch das Marionettenspiel wieder eine Sendung. Aufgabe der deutschen Jugend

¹⁰⁷⁶ Argel, Ernst; Puppenspiel und Gemeinschaft, in: Germania vom 14.2.1936.

¹⁰⁷⁷ Vgl. dazu: Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 60.

¹⁰⁷⁸ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 61.

¹⁰⁷⁹ Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 61.

*ist es, diese Sendung zu begreifen, auf daß sie an ihr Erfüllung findet.*¹⁰⁸⁰

Dennoch konnte sich das Marionettentheater gegenüber dem Handpuppenspiel nie gänzlich in seiner Massenwirksamkeit durchsetzen und blieb immer „künstlerisch entrückt“, ähnlich den Teschner-Figuren.

*Die Marionette kann sich (...) unmittelbaren Kontakt (Anm.: zum Publikum) nicht leisten, denn sie spielt nach einem festgelegten Plan. Dafür aber steht dem Marionettentheater die ganze Welt des unwirklichen zur Verfügung; hie kann sich die kühnste Phantasie ausleben. Menschen verschwinden, die herrlichsten Sänger sind zugleich akrobatische Tänzer, es wird gezaubert, gespukt und die geheimnisvolle Welt der kühnsten Fabelwesen beschworen.*¹⁰⁸¹

Bohlmeier fasste in seiner Auseinandersetzung mit dem Puppenspiel im Dritten Reich die Argumente zum Einsatz von Marionettenbühnen ähnlich wie folgt zusammen und führ hierzu aus:

Folgende Spezifika und Wirkungsweisen bedingt die Eignung des Marionettentheaters zum Transportmittel nationalsozialistischer Ideologien:

.) die phantastische Scheinwelt, in die das Marionettenspiel den Zuschauer mit einbezieht, lässt ihn unkritisch gegenüber dem Dargestellten werden. Die Faszination dieser Zauberwelt lässt ihn in eine passive Traumsphäre versinken, in der er jeder kognitiven Reflektion beraubt ist. (...)

.) Das Wort hat im Marionettenspiel eine sekundäre Bedeutung. Die illusionistische Ausgestaltung des Bühnenraumes und eine Musikuntermalung sprechen den Zuschauer emotional an. Sie können eine gefühlsmäßige Zustimmung zum Dargestellten provozieren (Übertragung von Stimmungen und Sympathien),

.) die Phantasie wird unmittelbar angesprochen. Durch ihre Aktivierung könne Eindrücke hervorgerufen werden, die auch nicht explizit Ausgesprochenes oder gezeigte für den Zuschauer wirklich werden lassen, (...)

.) die in den Märchen und Sagen schon durch die bloße Darstellung vorgenommene Typisierung (und die damit verbundene Wertungen) erhalten durch ihre Existenz in fernen, unrealen, phantastischen oder nicht greifbar historischen Welten (...) eine unantastbare Absolutheit,

.) die starke ästhetische Wirkung des Marionettentheaters und das Zusammen treffen aller traditionellen Kunstgattungen in ihm ermöglicht seinen Verkauf als Kunstwerk, wohinter eine unterschwellige inhaltliche Komponente versteckt wer-

¹⁰⁸⁰ Glanz, Luzia; Das Puppenspiel und sein Publikum; Junker & Dürrhaupt, Berlin, 1941, S. 86.

¹⁰⁸¹ Siegel, Harro; in: Müller, Gabriele; Große Kunst im kleinen Spiel; in: Berliner Lokalanzeiger, 24.12.1940.

den kann.¹⁰⁸²

Trotz aller Förderung der Marionettenbühnen kann man aber nicht übersehen, dass das Handpuppenspiel weitaus großzügiger gefördert wurde.

Letztlich erkannte man, dass es zu einer „perfekten“ Marionettentheateraufführung weit mehr Übung bedürfe, als zu einer Handpuppentheateraufführung. So kamen auch von den Puppenspielern selbst Bedenken gegen eine zu großzügige und flächendeckende Unterstützung von Marionettenbühnen.

Die Marionette hat (...) selbst bei guter Führung immer etwas Unwahres, Steifes und Abgehacktes, besonderes in den Bewegungen der Füße. Sie wirkt mechanisch, selten beseelt.

Die fast ausschließliche Beschränkung auf Dialoge beim Kasperspiel scheint eine Beschränkung, sie hat aber den Vorteil, daß sie den Zuhörer in den Strom des lebendigen Wortspiels mit hineinreißt, ich zum fesselnden Aufmerken zwingt.

Das Marionettentheater ist stark in stimmungsvoller Darbietung, aber das Handpuppentheater gibt dennoch der Phantasie und Selbstteilnahme des Zuschauers mehr freien Spielraum.¹⁰⁸³

Vor allem als Selbstspiel- und Vorspielmedium von HJ und BDM, welche es wegen seiner leichten Finanzierbarkeit und Handhabung begeistert aufnahmen:

Gerade in der Anspruchslosigkeit und Unraffiniertheit der technischen Mittel, die Stilisierung, die Vereinfachung aufs Wesentliche hat dem Handpuppentheater die leidenschaftliche Zuneigung eingetragen, die es genießt.¹⁰⁸⁴

Für das Handpuppenspiel sprachen aber neben den finanziellen auch noch inhaltliche Argumente. Vor allem konnte man mit Handpuppen im Handpuppenspiel, welches ja vom Wesen her ein Charakterspiel mit stehenden Charakteren ist, welche Verallgemeinerungen und künstliche Überzeichnungen problemlos zuließ, wie Arndt dies formulierte:

Gerade wegen ihrer Künstlichkeit vermag sie den Mensch stark verallgemeinernd darzustellen, indem sie Merkmale und Eigenschaften des Menschen an sich sig-

¹⁰⁸² Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985, S. 42-43.

¹⁰⁸³ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 16.

¹⁰⁸⁴ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 16.

nalisiert.¹⁰⁸⁵

Und Schimrich definiert die Besonderheit des Handpuppenspiels schließlich so:

*Hier trägt die einzelne Figur alle Züge, die einem Wesen, das einen der genannten Namen (Anm.: im Puppentheater) trägt, angedichtet werden. Auch die Personen, die Hans Sachs auf die Bühne stellt, sind solche Typen. Im Puppentheater erweist sich die einzelne Figur als Typ darin, wie sie spricht, wie sie sich bewegt und im Ausdruck ihres geschnitzten Kopfes. Die Summe aller möglichen Typen ist viel kleiner, als die der in Wirklichkeit vorhandenen Charaktere – die unendlich groß ist. Und: Weil sie nur Typen spielen, kamen die alten Puppenspieler mit verhältnismäßig wenig Puppen aus.*¹⁰⁸⁶

Die nationalsozialistische Ideologiepropaganda konnte hier somit ansetzen und den politische Gegner – wie zuvor bei den Stückbeschreibungen gezeigt wurde - durch Überzeichnung der Figuren und Charaktere und dennoch Fokussierung auf einzelne Charaktere noch mehr der Lächerlichkeit preis geben, was vor allem bei den – zuvor vorgestellten - vom Reichsinstitut hergestellten Figurenköpfe leicht möglich war und unterstrichen so

*(...) ihre Eigenschaften als Typ oder Charakter zeigen sie durch den vollendeten Zusammenhang des gesprochenen, der Sprechweise und Bewegungsgebärde (...)*¹⁰⁸⁷

So konnten letztlich überall Stücke mit den gleichen Typen gespielt werden, allerdings – und das war schließlich ein weiterer großer Vorteil des Handpuppenspiels – mit regionalen Färbungen.

Dieses spontane Eingehen auf regionale Begebenheiten war (neben dem traditionellen Marionettenspiel) dem Handpuppenspiel leicht möglich, ja war nahezu ein Kennzeichen des traditionellen Handpuppenspiels. Im künstlerischen Marionettenspiel war eine spontane Aktualisierung der Stücke, aufgrund der aufgeführten Stücke kaum möglich, ja hätten auch kaum in deren Inhalte gepasst. Vielmehr schien eben das Handpuppenspiel geeignet, weil hier auch unterschiedlichste Variationen des Gespielten möglich wurden, sodass man auch bei öfterem Sehen der Stücke man demselben nicht überdrüssig wurde:

¹⁰⁸⁵ Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung - Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986, S. 19.

¹⁰⁸⁶ Schimrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937, S. 18.

¹⁰⁸⁷ Schimrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnsteiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937; S. 18.

Gerade auf dem Gebiete der Propaganda darf man sich niemals von Ästheten oder Blasierten leiten lassen: Von den ersteren nicht, weil sonst der Inhalt in Form und Ausdruck in kürzester Zeit, statt für die Masse sich zu eignen, nur mehr für literarische Teegesellschaften Zugkraft entwickelt; vor den zweiten aber hüte man sich deshalb ängstlich, weil ihr Mangel an eigenem frischen Empfinden immer nach neuen Reizen sucht. Diesen Leuten wird in kurzer Zeit alles überdrüssig; sie wünschen Abwechslung und verstehen niemals sich in die Bedürfnisse ihrer noch nicht so abgebrühten Mitwelt hineinzusetzen oder diese gar zu begreifen. Sie sind immer die ersten Kritiker der Propaganda oder besser ihres Inhaltes, der ihnen zu althergebracht, zu abgedroschen, dann wieder zu überlebt usw. erscheint. Sie wollen immer Neues, suchen Abwechslung und werden dadurch zu wahren Todfeinden jeder wirksamen politischen Massengewinnung. Denn sowie sich die Organisation und der Inhalt einer Propaganda nach ihren Bedürfnissen zu richten beginnen, verlieren sie jede Geschlossenheit und zerflattern stattdessen vollständig.¹⁰⁸⁸

Dennoch sollten auch im Sinne von „Kraft durch Freude“ die Spielkonzepte – im Sinne des Prinzips der „Übung und Wiederholung“ gleich bleiben um die nationalsozialistischen Inhalte transportieren zu können. So schrieb auch Hitler in „Mein Kampf“ in Bezug auf die generelle Aufgabe von Propaganda und den Einsatz derselben:

Propaganda ist jedoch nicht dazu da, blasierten Herrchen laufend interessante Abwechslung zu verschaffen, sondern zu überzeugen, und zwar die Masse zu überzeugen. Diese aber braucht in ihrer Schwerfälligkeit immer eine bestimmte Zeit, ehe sie auch nur von einer Sache Kenntnis zu nehmen bereit ist, und nur einer tausendfachen Wiederholung einfachster Begriffe wird sie endlich ihr Gedächtnis schenken.¹⁰⁸⁹ Für was wir zu kämpfen haben, ist die Sicherung des Bestehens und der Vermehrung unserer Rasse und unseres Volkes, die Ernährung seiner Kinder und Reinhaltung des Blutes, die Freiheit und Unabhängigkeit des Vaterlandes, auf daß unser Volk zur Erfüllung der auch ihm vom Schöpfer des Universums zugewiesenen Mission heranzureifen vermag.¹⁰⁹⁰

In diesem Sinne konnten, beiden Forderungen – jener nach gleich bleibenden und wiederholten Inhalten und jener nach variierenden Sequenzen in der Propaganda - zu Unterstützung des „Deutschen Gedankens“ und „Deutschen Wesens“ durch das kommunikative Spiel der Handpuppe erreicht werden. Das Paradoxon einer sich nicht wiederholenden Geschichte mit dennoch phantastischen konstanten Sequenzen wurde also im Figurenspiel möglich. So meinte auch Goebbels über die Ziele der Geschichte:

¹⁰⁸⁸ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 202f.

¹⁰⁸⁹ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 203.

¹⁰⁹⁰ Hitler, Adolf; Mein Kampf; Berlin, S. 234.

*Die Geschichte wiederholt sich nicht. Sie ist, wie alles Schöpferische, eben deshalb auch unerschöpflich in ihrer Phantasie und in ihren grenzenlosen Möglichkeiten. Sie vollzieht sich aber immer nach denselben, sich ewig gleichbleibenden Gesetzen (...).*¹⁰⁹¹

Dies wurde letztlich auch wegen der größeren Identifikation mit dem Positivcharakter des deutschen Handpuppenkaspers möglich, der dies noch unterstrich:

*In seinem Verhalten als „ganzer Kerl“, der aufrecht und mutig dem Feind gegenübertritt und dabei auch Gewalt nicht scheut, zeichnen sich Grundzüge des im NS-Staat proklamierten Ideals eines „deutschen Wesen“ ab.*¹⁰⁹²

Dieses „deutsche Wesen“ genügte aber nicht vollständig um die Identifikation mit Kasper(l) vollkommen herzustellen, auch die Geradlinigkeit war von großer Bedeutung.

*Für Kasper gibt es nur gut und böse, schön und hässlich, klug und dumm.*¹⁰⁹³

Das „deutsche Wesen“ und die Geradlinigkeit gepaart mit dem - dem Kasper(l) eigenen – Humor, welcher letztlich ebenso wesentlich zu Kasper(l)s Popularität beitrug und neben den martialischen Inhalten auch Fröhlichkeit und Freude vermitteln sollte machten somit die Gesamtheit der Kunstfigur des „Deutschen Kasper“ aus. Auch Robert Ley erkannte diesen Faktor des Humors beispielsweise für alle Angebote seiner Organisation der Deutschen Arbeitsfront, bzw. von „Kraft durch Freude“:

*Es genügt nicht, daß wir tapfere Menschen haben, sie müssen auch froh und freudig sein.*¹⁰⁹⁴

Dieses Bild erfüllte der „deutsche Kasper“ auf alle Fälle und wurde somit unreflektiert als positive Identifikationsfigur angenommen, welcher auch keine andere Figur des (traditionellen) Figurenspiels annähernd den Rang streitig machen konnte und welche

¹⁰⁹¹ Goebbels, Joseph; Zeit ohne Beispiel; Rede vom 26.Mai 1940; in: Die Zeit ohne Beispiel – Reden und Aufsätze aus den Jahren 1939/ 40/ 41; Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachf., München, 1941, S. 289.

¹⁰⁹² Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993, S. 255.

¹⁰⁹³ Arndt, Friedrich; Das Handpuppenspiel; Bärenreiter, Kassel, 1956, Achte Auflage 1980, S. 22 – 23.

¹⁰⁹⁴ Kraft durch Freude (Hrsg.); Die Deutsche Arbeitsfront NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; Gau Niederdonau, Jänner 1939, S. 34.

durch seinen systemimmanenten Sieg bei den Stücken letztlich auch den (jungen) Zusehern das Selbstvertrauen - welches den Deutschen nach Meinung Hitlers den Deutschen nach dem Ersten Weltkrieg genommen wurde – wiedergegeben werden sollte, wie Hitler forderte:

*Gerade unser deutsches Volk, das heute zusammengebrochen, den Fußstritten der anderen Welt preisgegeben daliegt, braucht jene suggestive Kraft, die im Selbstvertrauen liegt. Dieses Selbstvertrauen aber muß schon von Kindheit auf dem jungen Volksgenossen anezogen werden*¹⁰⁹⁵

Die Identifikation mit dem Kasper ermöglichte letztlich also auch eine Identifikation mit den von ihm vertretenen Inhalten, auch wenn er die Realität – seine Realität – im Gegensatz zum Zuschauer als Protagonist ändern kann, wie Erich Scheuermann feststellt:

*Wohl formt (...) Kasper die Wirklichkeit selbstherrlich um*¹⁰⁹⁶

Letztlich war das Handpuppenspiel auch von seiner Herkunft die nach der Ansicht der Nationalsozialisten die „bodenständigste“ Puppentheaterform also ursprünglichstes „deutsches Volksgut“, welches nun „zu neuem Leben“¹⁰⁹⁷ erweckt wurde.

Letztlich muss man aber klar festhalten, dass bei aller Propaganda welche mit dem Figurentheater im Dritten Reich betreiben wurde, sich lediglich eine Tradition fortsetzte, welche schon – wie der historische Rückblick zeigte – davor, vor allem im Ersten Weltkrieg und im sozialistischen Puppenspiel der Zwischenkriegszeit – in den deutschsprachigen Ländern, aber auch beispielsweise in Großbritannien, beispielsweise bei der Truppenbetreuung verwendet wurde¹⁰⁹⁸ und so gesehen keine „Neuerung“ in der Welt des Puppenspiels darstellte. Auch der nationale Schwerpunkt, welcher sicherlich von den Nationalsozialisten noch mehr unterstrichen wurde, stellte in keinsten Weise einen Einzelfall in der europäischen Figurentheatergeschichte dar,

¹⁰⁹⁵ Hitler, Adolf; Mein Kampf; 2. Band, Berlin, S. 456.

¹⁰⁹⁶ Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J., S. 24.

¹⁰⁹⁷ Iskacel, Erwin; Die Jugend des Führers Adolf Hitler – Bilderbuch über die großdeutsche Jugend; Verlagsbuchhandlung, Leipzig, 1942, S. 89.

¹⁰⁹⁸ Heilig, Katharina, Maria; Kann man des Kasperl derschlag'n. Zur Genealogie der Kasperliade; Diplomarbeit, Universität Wien, 1998; u.; Minuth; Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Possentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1996, S. 70.

sondern war – wie ebenso gezeigt wurde – eher die Regel als die Ausnahme. Jeder Kasper(l) war zu jeder Zeit in seiner Heimat heimisch und national – bzw. regional – orientiert. Das Alltagsgeschehen konnten so fix in den Spielablauf einbezogen werden – sei es zu Gunsten oder zu Ungunsten der Obrigkeit. Auch in der Anzahl der während der Zeit des Dritten Reiches geschriebenen und aufgelegten Figurentheater-texte nimmt sich gegenüber beispielsweise gegenüber zuvor verlegten Texten des sozialistischen Figurentheaters äußerst mager aus, ebenso die tatsächlichen politischen Anspielungen, welche durchwegs auch in diesen Spielen zu finden waren.

Nicht einmal mit der Verunglimpfung des politischen Gegners oder des Aufbaues eines antisemitischen Feindbildes tritt das Figurentheater des Dritten Reiches vor den Vorhang. Jeder, der dies angenommen hätte, müsste enttäuscht werden.

Woran unterscheidet sich aber nun das Figurentheater des Dritten Reiches von anderen Epochen der Figurentheatergeschichte?

Es war vor allem die Institutionalisierung des Figurenspiels und die Kontrolle der Spieler, welche im Dritten Reich sicherlich seinen Höhepunkt erreichte. Wenngleich Puppenspieler und mit ihnen ihr Kasperl immer wieder im Laufe der Geschichte Repressalien und Kontrollen seitens der Obrigkeit – sei es in der Zensur des Biedermeier, den Kontrollen während des Ersten Weltkrieges, oder im späteren kommunistischen Osten - ausgesetzt waren, wie später bemerkt wurde.

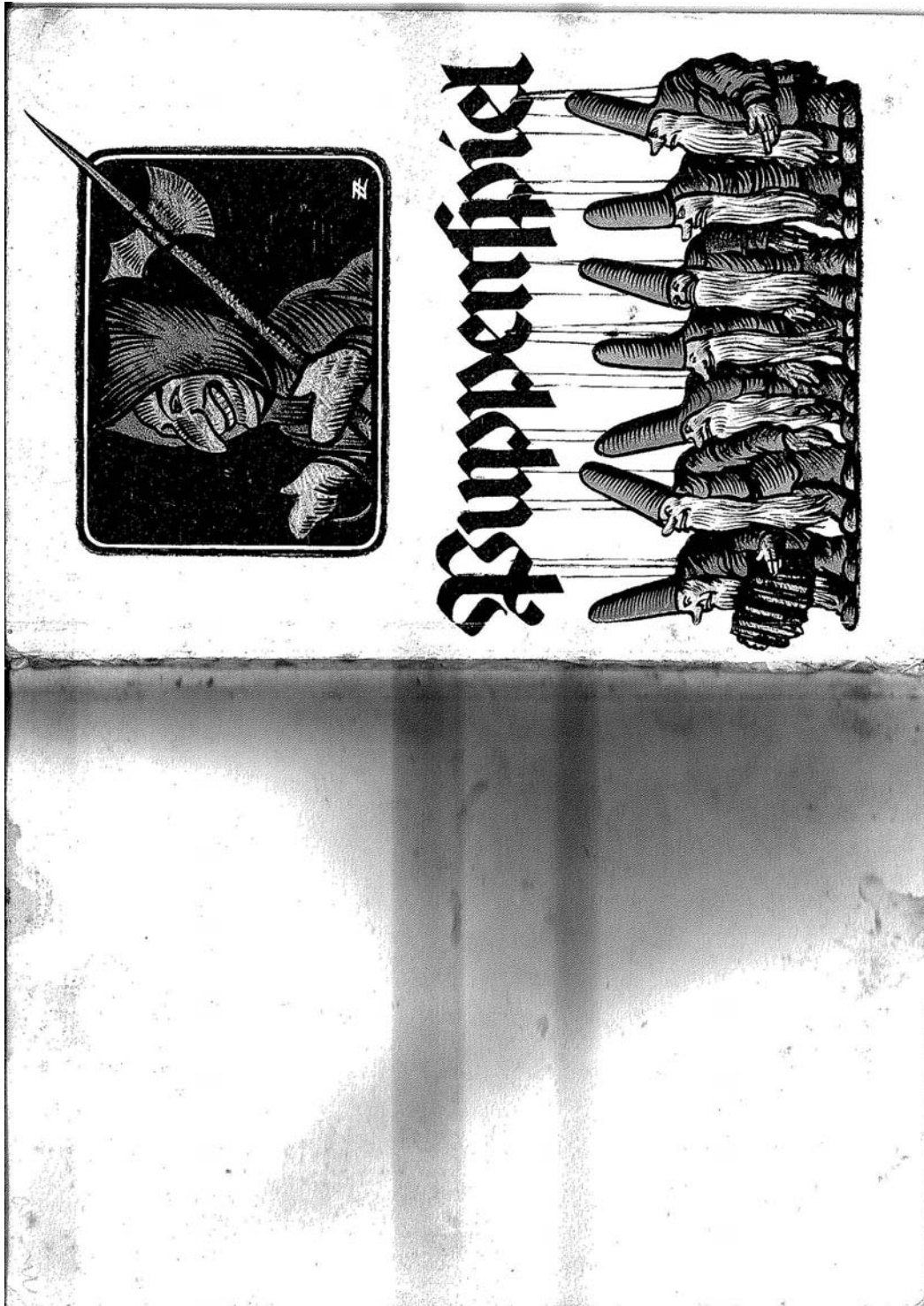
„Kasper“ wird in Deutschland in einer bis dahin beispiellosen Weise zum Hoffnungsträger für unterschiedlichste politische, pädagogische und propagandistische Zwecke von rechts nach links und bis tief bis in die 60er Jahre – auch in der DDR.¹⁰⁹⁹

Dennoch erreichte das Kontrollwesen über das Figurentheater sicherlich während der Zeit des Dritten Reiches seinen traurigen Höhepunkt.

Letztlich war es aber gerade diese Kontrolle – vorzüglich durch das „Reichsinstitut für Puppenspiel“ und die ihm unterstellten Organe – welche das Puppenspiel im Dritten

¹⁰⁹⁹ Teschau, Silke; Publikumsspiel – Eine Annäherung an Figur und Handwerk, Spiel und exemplarisches Wissen auf theateranthropologischer Grundlage; in Taube, Gerd; Lustige Figur versus Spiel-Prinzip – Wandel und Kontinuität vorkultureller Ausdrucksformen; in: Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauff, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994, S. 161.

Reich letztlich prägten und gleichschalteten. Dennoch bleibt die Frage offen, wie weit über das Puppenspiel tatsächlich Propaganda im großen Rahmen betrieben werden konnte. Bei einer realistischen Sicht auf die Anzahl der indoktrinierten Bühnen, der dadurch – auf die Bewohnerzahl des Dritten Reiches umgelegten prozentuell - geringen Publikumszahl und der nahezu verschwindenden Zahl der tatsächlich aufgelegten Tendenzstücke kann aber die „propagandistische Nachhaltigkeit“ des Figurenspiels als ernstzunehmendes Propagandamittel der Nationalsozialisten mehr als bezweifelt werden.

Anhang 1 - Das Heft: Das deutsche Puppenspiel¹¹⁰⁰

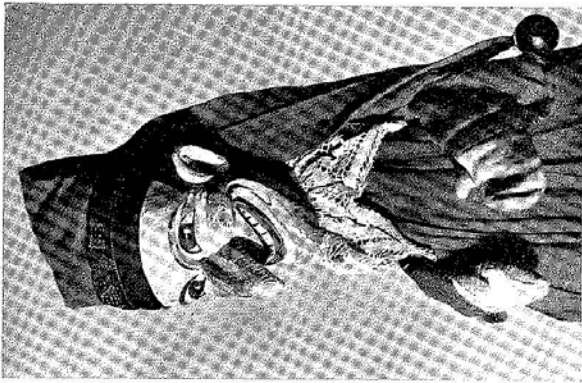
¹¹⁰⁰ Der folgende Anhang stellt eine verkleinerte Kopie des in der Arbeit öfter zitierten Heftes des „Reichsinstitutes für Puppenspiel“ dar. Zwar sind Auszüge des Heftes in der Arbeit zitiert, dennoch soll dem Leser ein direkter Einblick gewährt werden.

Das Deutsche Puppenspiel

Einfach, Erfolge und Zielfestung



Verlag der Deutschen Arbeitsfront GmbH, Berlin · Deutscher Leipzig · D 3447
Herausgegeben vom Amt »Feierabend« der NSG. »Kraft durch Freude«
Abt. Volkstum/Brauchtum



„Liebe Menschen! Ihr müßt entschuldigen, daß ich so von oben auf euch heruntersehe.“

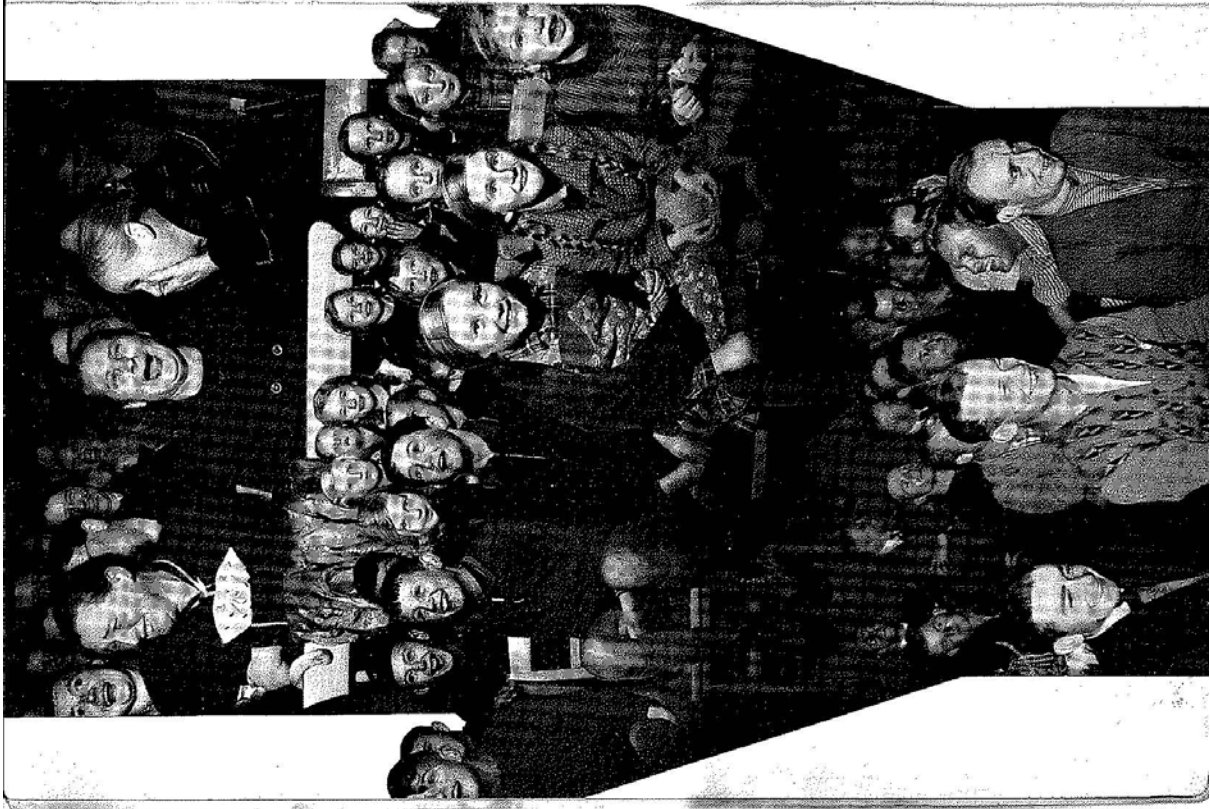
Ich weiß ganz genau, daß es nicht im Sinne der Volksgemeinschaft ist, wenn einer auf die anderen runterschaut. Aber das geschieht bei uns Holzköppen aus technischen Gründen.

Soweit es bei den Menschen selber auch noch vorkommt — und es soll noch vorkommen —, geschieht es nicht aus technischen Gründen.

Keiner soll sich was draus machen.

Wer einem begegnet, der auf ihn runter schaut, der soll den Kopf zurückwerfen, den andern anschauen und dabei denken:

„Du Kerl hast einen Holzkopf.“



Vorwort

Es ist die Aufgabe dieses Heftes, allen Mitarbeitern unserer Nationalsozialistischen Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und den Kameraden der mit uns zusammen arbeitenden Gliederungen das Puppenspiel durch Wort und Bild näher zu bringen. Das soll nicht in der Form einer wissenschaftlichen Abhandlung geschehen. Wer sich eingehender mit den künstlerischen und ästhetischen Fragen des Puppenspiels und mit seiner Geschichte beschäftigen will, der greift zu einem der am Schluß dieses Heftes angegebenen Bücher.

Hier kommt es uns darauf an, für die Kunst des Puppenspiels Verständnis zu erwecken und zugleich allen Mitarbeitern einige Anregungen zu geben, wie sie das Puppenspiel in ihre Arbeit einbeziehen können.

Wir haben diesem Heft die Erfahrungen zugrunde gelegt, die wir selbst in den Jahren seit der Machübernahme bei der Pflege des Puppenspiels innerhalb der nationalsozialistischen Bewegung gemacht haben. Daneben sind die mannigfachen Erfahrungen verarbeitet worden, von denen uns die führenden deutschen Puppenspieler aus allen Teilen des Reiches berichtet haben. Unsere enge Zusammenarbeit mit der Reichsjugendführung auf dem Gebiet des Puppenspiels kommt dadurch zum Ausdruck, daß auch sie an diesem Heft mitgearbeitet hat. So hoffen wir, daß dieses aus der Praxis geborene Heft den Praktikern an allen Stellen ein Hilfsmittel für ihre Arbeit auf dem Gebiet des Puppenspiels sein möge.

5

I



Er wacht auf!

4

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	5
Vom deutschen Kasper	8
Ullenspiegel und sein kleiner Vetter	10
Ullenspiegel über Menschen und Kaspertheater	13
Vielkeit des Puppenspiels in Deutschland	15
Das Handpuppenspiel	17
Das Marionettenspiel	20
Das Stockpuppenspiel	22
Das Schattenspiel	23
Puppenspiel im Dienst der weltanschaulich-politischen Er- ziehung	23
Tendenz im Puppenspiel	24
Puppenspiel im Grenzkampf	30
Puppenspiel bei den Volksteufischen im Ausland	32
Wacht auf!	32
So sieht die Hitlerjugend die Aufgabe des Puppenspiels	35
Einkblick in Puppenspieltette	35
Der Bauer im Joch	39
Die flüchtige Bauernsohner	39
Das singende Totenbrot	44
Erfolge des deutschen Puppenspiels	49
Vorurteile sind Fehlurteile	49
Puppenspiel ist Theater des Volkes	50
Puppenspiel ist auch Theater des Kindes	51
Puppenspiel gewinnt die Herzen	52
Gelderte und Silberne Medaillen für das deutsche Puppenspiel	53
Englischer Besuch bei deutschen Puppenspielbühnen	55
Vom Beruf des Puppenspielers	56
Das Leistungsfeld des Puppenspiels	56
Der Weg zum Beruf des Puppenspielers	57
Die Landschaftsschäfte für Puppenspiel und ihre Aufgaben	60
Der Arbeitstag des Puppenspielers	61
Wingensommen ist noch nicht verdient	63
Wacht bloß die seligen Kindheitserinnerungen	65
Das ABC des Puppenspiels	66
Unsere Verantwortung	67
Art der Vorstellungen	68
Einkaufsart für das Puppenspiel	69
Festsetzung der Vorstellungen	70
Finanzierung der Vorstellungen	70
Preise (Scheine, Spiele im freien)	72
Saal (Scheine, Spiele im freien)	75
Schönheit der Arbeit	76
Wahl der Puppenspielbühnen	77
Werbung	77
Wie spielen selbst Puppentheater	81
Arbeitsunterlagen für das Puppenspiel	84
Arbeitsmittel des Amtes „Feierabend“	88
Man steht Schlinge nach Eintrittskarten zum Puppenspiel	92



Wir reden nur, wenn wir wirklich und tätig im Spiel sind! —
Sonn' bleiben wir friedlich hinter der Bühne und sind ganz still.
Keiner meckert und alle sind zufrieden.
Die Menschen können sich immer und zu jeder Zeit ein Beispiel an uns
nehmen.

Vom deutschen Kasper

In dem, was Kasper euch gleich zu Anfang gesagt hat, ist unmissverständlich ein gut Teil dessen ausgedrückt, was wir mit dem Puppenspiel wollen.

Puppenspiel ist für uns keinesfalls eine leichte Unterhaltung, auch wenn einige wenige unfähige Leute dies daraus machen.

Wenn ihr zu unserem Spiel kommt, sollt ihr lachen, herzhaft und von innen heraus lachen (lächeln, schmunzeln, ganz wie jeder will, jeder nach seiner gesellschaftlichen Stellung, wie Kasper sagt).

Und indem ihr lacht, indem ihr eher oft so verschlossenes Innere auf tut, nehmt ihr eine Wahrheit in euch auf. Ihr nehmt sie gern auf; denn sie wird euch ja nicht mit erhobenem Zeigefinger lehrhaft und moralisierend verpaßt. Wenn einer schulmeistern will, klappt man leicht die Ohren und das Herz zu. Kasper will nicht schulmeistern. Er spricht nur aus seiner Lebenserfahrung zu euch und niemand kann sich seinem Wort verschließen.

Kasper predigt auch nicht bloß mit Worten, sondern er ist ein Kerl, der handelt. Er kennt keinen Zwiespalt zwischen dem, was er sagt, und dem, was er tut.

Kasper packt gewiß oft derb zu. Aber er ist nicht böseartig. Und wenn er jemand auf den Arm nimmt, dann tut er es nicht aus Schadenfreude oder Niederracht. Er will nur den andern zurechtweisen. Mag der andere ihm als der Typ des ewig Verzagten, des meckernden Vörglers, des Dünkelhaft-Hochmütigen, des Niedrig-Gemeinen gegenübersehen.

Damit steht das Puppenspiel in der Front der weltanschaulich-politischen Erziehung; so wahr weltanschaulich-politische Erziehung bedeutet, Menschen für das Wesen der Gemeinschaft aufzuschließen und für das Volk zu formen.

Damit wendet sich das Puppenspiel vor allem auch an den Erwachsenen, nicht mehr nur an das Kind. Darum brauchen wir es in unseren Gemeinschaften — im Dorf, im Betrieb, im Lager. Darum hat es seine besonderen Aufgaben im Volkstumskampf an den Grenzen.



Utenpiegel und sein kleiner Vetter!

Durch unsere Geschichte und durch unser Brauchtum gehen ewige Gesalten, Verkörperungen deutschen Wesens: ein Parzival, ein Sigfrid, in anderer Gestalt als Gnum, — ein Till Eulenspiegel.

Was hat es nun auf sich mit dem deutschen "Varren", dem Utenpiegel, der gerade in Notzeiten immer wieder durch die Lende zog und ziehen wird? Wollen wir ihn ganz erkennen, so dürfen wir ihn nicht als den "Varren" sehen im üblichen Sinne dieses Wortes, sondern "ursprünglicher", vielleicht wirklich in der Bedeutung des Wortes, daß seine "Sprünge" auf ihren Ursinn zurückgeführt werden müssen.

Der Utenpiegel ist nicht "der Dumme". Er selber muß ja den Menschen "auf die Sprünge helfen".

Er ist aber auch nicht der "reine Tor", der "Tumbe", das gut-gläubige Kind. Diese Gesalten, Parzival, Sigfrid, der Jüngste von den drei Brüdern im Märchen, oder der "Sans im Glück", sie alle gehören nicht zu den deutschen "Varren", sondern mehr zu den jungen, gläubigen Seelen, obgleich auch hier verwandtschaftliche Bindungen bestehen.

Noch weniger ist Utenpiegel der bloße "Schelm"; auch nicht der sorglose, aber oberflächliche, unbeschwertere "Sans Wurf"; dem tatsächlich alles "wurst" oder "Wurf" ist.

Vor allem jedoch ist er nicht der Schlechte, der Gemeine oder gar der "Böse".

Er ist auch nicht, nun auf einer höheren Ebene, mit der resignierten Einsicht des Uteimollenden, der aber doch immer spürt, daß diese Welt nicht schlecht erschaffen ist, "ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will, und doch das Gute schafft".

Aus demselben Grunde ist er auch kein Spötter, der die Welt, ja sogar sich selbst, nicht ernst nimmt.

Er ist kein Skeptiker — er ist wohl ungemein nüchtern in Beobachtungen und Gedanken, er hat einen kühlen, unbeschlichen Blick für alle Dinge — aber er ist nicht schwach in einer echten Gläubigkeit!

Und er ist kein Zyniker, denn er ist nicht unfruchtbar. Zynismus zerlegt, denn er ist das Produkt eines degenerierten, defakenten Intellekts. Nein! Die Stärke der Deutschen liegt nicht in der Negation, nicht im Verneinen. Und deshalb ist Kennzeichen der großen Gesalten, die als ewige Verkörperung deutschen Wesens durch unsere Überlieferung gehen: die schaffende Tat!

Die stärkste Kraft Utenpiegels strömt aus der Quelle tiefter, reiner Gläubigkeit. Aber er hat nicht nur ein warmherziges, kindliches Gemüt, sondern vor allem einen starken, männlichen Mut.

Und weil er kein Skeptiker, und noch weniger ein Weltverneiner ist, deshalb predigt er nicht: "Alles ist eitel!", denn solche Lehre macht

unfruchtbar, sondern er enthillt, ohne falsche Liebe, ohne Mitleid und ohne Schonung nur, daß "Vieles eitel" ist. Er tut dies aber nicht bloß als der Weise, der Philosoph, der in tiefer Einsicht und mit überlegenem Gemüte alle menschlichen Schwächen und Dummheiten erhaben belächelt.

Er ist mehr! Er bestat das Einsichende: er ist der leidenschaftliche Kämpfer gegen Dummheit und Schwachheit, Wankelmüt, festes Dergehen und festen Sinn, Lieb und Schrecksucht, Faulheit, Eigenmum, Kurzsichtigkeit und Bequemlichkeit. Hier allerdings schwingt er schonungslos die Peitsche seines heftigen Spottes, hier zerreiht er alle falschen Hüllen und entlarvt die verlogenen Stagen.

Aber er tut es nicht aus Lust an der Lüge, sondern mit dem Willen zur Wahrheit. Im Sarkasmus beginnt er bereits zu bauen. Er öffnet den Menschen die Augen und so fest er an Stelle des Scheins: das Sein; an Stelle bloßer Worte: den Wert; an Stelle der Phrase: die Sache selbst. Er ist der große Erzieher!

Und er ist noch mehr! Er ist auch der große Prüfer! — Ja! Er führt die Menschen "aufs Eis". Er verleitet sie, verführt sie zu Dummheiten, verführt sie. Er, der Var, "hält sie zum Varren"; aber er will ja, daß sie sich nicht "ans Varrensel" begeben sollen. Er will ja, daß sie nicht zu blenden, nicht zu blaffen, nicht zu täuschen sind. Er bestraf ihre Vafersweisheit, damit sie sich nicht mehr an der Vase herumführen lassen. Er stellt ihnen Fallen, damit sie auf nichts mehr hereinkommen. Er "führt sie hinteres Licht", auf daß sie hellständig seien. Er klopf sie wech, damit sie hart werden. Und er täuscht sie mit den bestechendsten Dingen, um sie unbeschlich zu machen. — Er prüft, ob sie "Stich halten"! Er prüft die Tiefe, die Beständigkeit, die Klarheit und die Echtheit ihrer Gesinnung und ihrer Weltanschauung. Mit seiner Prüfung will er ihre Demährung! Und so ist er ein Hüter und Wahrer des Lebens und ein Schmied der Seelen. Denn er glüht sie im reinigenden Feuer seines Humors, und er festigt sie mit der liebenden Härte seiner Weisheit.

In ihm beweist sich derselbe Geist, in dem warmherzige Humanisten und lachende Philosophen nicht zuerst durch ägenden Witz oder besten, zersetzenden Spott, sondern vor allem mit überlegener und über-schauender Weisheit und Weltanschauung den Menschen die höchsten und wertvollsten Geschenke machen.

Nicht anders als Till Utenpiegel, ihm innerlich — und im Äußeren — tief verwandt, ist sein kleiner Vetter mit dem Golzkopf, der deutsche Kasper!¹⁾

¹⁾ Entnommen aus dem Buche "Ewiges Volkstum" von Otto Schmidt, das demnächst erscheint.

Allerlei über Menschen und Kaspertheater

Vom Hohstirnigen Kasper höchstpersönlich geschrieben!

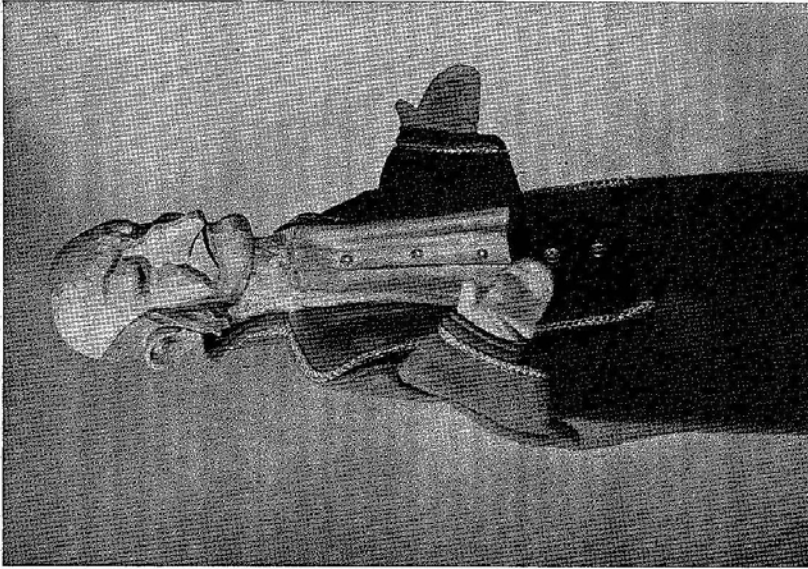
Wir Hohlköpfe sind stolz darauf, daß die deutschen Menschen wieder zu uns zurückfinden, nachdem sie seit ertlichen Jahren auch auf anderen Gebieten nicht mehr den Quaschköpfen nachlaufen! Es gibt aber immer noch Viele, die rümpfen die Nase, wenn sie eingeladen werden, ins Kaspertheater zu kommen. — Laßt sie rümpfen! Wer rümpft, hat bestimmt keine feine Nase, sonst käme er!

Im Grunde seines Herzens geht jeder gern ins Kaspertheater, aber etwas „genierlich“ bleibt es doch. Und so ist es auch gar nicht selten, daß am Nachmittage fünf Erwachsene kommen und ein ganz kleines, winzig kleines Kind mitbringen. Dieses kleine Wesen rechtfertigt ihren Besuch und gibt ihnen Haltung und Sicherheit. Man glaubt ja gar nicht, wie unsicher die großen Menschen im Kaspertheater sind. Sie möchten so gern . . . aber sie dürfen doch nicht . . . was sollen denn die andern denken . . .! Abends sitzen dann die großen Leute vor unserer Spielstätte und blicken zu mit hinauf. Und ich selber betrachte mit die Welt von oben. Ich weiß ganz genau, daß es nicht im Sinne der Volksgemeinschaft ist, wenn einer oben sitzt und auf die andern bloß runterschaut. Aber das geschieht bei uns aus technischen Gründen. Soweit es bei den Menschen selber auch noch vorkommt (und es soll noch vorkommen), geschieht es nicht aus technischen Gründen. Keiner soll sich was draus machen. Wer einem begegnet, der auf ihn runterschaut, der soll den Kopf zurückwerfen, den andern anschauen und dabei denken: du Aert! hast einen Hohlkopf.

Manche Menschen sagen, unsere Köpfe wären zu klein. Aber dafür reißen wir das Maul recht weit auf. So leicht sich alles im Leben aus. Bei den Menschen ist es genau so: die kleinsten Köpfe reißen das Maul am weitesten auf. Wobei der Vergleich jetzt allerdings schon wieder zweideutig und insofern im Hinblick auf uns schief wird.

Oft sind wir in einem viel zu großen Saal, da fühlen wir uns sehr unbehaglich. Ich halte dann folgende Ansprache: Liebe Menschen, der Saal ist groß, wir Puppen sind klein. Im menschlichen Leben ist das auch so, die Welt ist groß und die Menschen sind klein, oft sehr klein.

Da sitzen sie nun vor unserer Bühne: Kleine und Große, Arme und Reiche, Dicke und Dünne, Stilsche und Intelligente. Abends kommen manchmal auch Kinder mit. Die freuen sich dann, daß sie erwachsen sein dürfen und die Erwachsenen freuen sich, daß sie Kinder sein dürfen. So geht mancherlei im Leben verkehrt zu.



Vielfalt des Puppenspiels in Deutschland

Das Handpuppenpiel

Der Handpuppenspieler trägt die Puppe wie einen Handschuh auf der Hand. Während bei der Marionette eine Bewegung vor außen — durch die Fäden übertragen — auf die Puppe wirkt, ist bei der Handpuppe die Bewegung der Figur eine ursprüngliche Bewegung des Spielers selbst. Das ist ein tiefer Wesensunterschied. Die Handpuppe ist unmittelbar Ausdruck des Puppenspielers. Sie ist ein Stück von ihm selbst. Der Spieler führt die Bewegungen der Puppe hinter der Bühne selbst aus. Er ist im Augenblick des Spiels selbst Kasper, Teufel, Großmutter usw.

Im Wesen des Handpuppenspiels wie der anderen Arten des Puppenspiels liegt es, daß Typen dargestellt werden. Dies ist dadurch bedingt, daß die Puppe selbst starr ist, also stets den Typ darstellen muß, der in ihren geschmückten Zügen zum Ausdruck gebracht ist.

Schlüsselmoment gehört es zur Eigenart des Handpuppenspiels, daß es den Zuschauer in das Spiel einbezieht und ihm Gelegenheit gibt, von sich nicht auf die Kinder beschränkt, sondern auch erwachsene Menschen zu nehmen daran lebhaft und gern teil, wenn sie nicht völlig blaß und zu jeder natürlichen Äußerung ihres Herzens unfähig sind. Freilich ist ein echtes Mitspiel nur dort gegeben, wo der Zuschauer durch den Aufbau der Handlung selbst angeregt wird, Einwürfe zu bringen. Wenn sich der Spieler darauf beschränkt, Suggestivfragen zu stellen, die nur mit „Ja“ oder „Nein“ beantwortet werden können, oder wenn er sich gar damit begnügt, die Kinder auf Befehl schreien zu lassen, dann gibt es zwar auch einen ganz hübschen Tumult im Saal und harmlose Gemüter finden es reizend, aber trotzdem steckt nichts dahinter.

Das Handpuppenpiel hat die große Möglichkeit, alles in das Spiel hineinzuflechten, was im Dorf, in der Betriebsgemeinschaft vor sich gegangen und erlebt worden ist. Dies macht es in besonderem Maße zum Instrument der Erziehung. Es ist immer lebensnahe, spricht immer ganz unmittelbar zum Menschen und läßt dadurch seinen starken Einfluß aus.

*

Der Kasper ist aller Zuschauer liebster Freund. Gröblich, frech, tapfer, müßig, flug, pfliffig, nie mausfaul, manchmal tiefstimmig und wahrhaft philosophisch, dreist, ja unerschämmt, aber auch treu und liebevoll, ein munterer Gefelle, der Kaiser und Königen ins Gesicht lacht und den die Abgesandten der Hölle nicht zu überlisten vermögen. Es ist ein wahrhafter Volksgespinn, Kinder, Alte und Junge, Bauern und unverbildete

Unsere Köpfe sind aus Holz. Wir reden so, wie uns der Schnabel geschminkt ist. Nicht eine Miene verziehen wir, wenn wir den Menschen unsere Meinung sagen. Mancher versteht es, mancher nicht, trotzdem flaschen alle beide. Jeder denkt, der andere ist gemeint. Dabei meinen wir jeden, der vor unserer Bühne sitzt.

Wir sind stolz darauf, aus Holz zu sein. Wir befinden uns in allerbesten Gesellschaft. Denkt nur einmal nach, was heutzutage alles aus Holz gemacht wird.

Schön sind wir nicht. Aber die Zeitungen schreiben oft, daß wir charakteristisch sind. Meine Großmutter sagte einmal ganz richtig: Wir wollen lieber weniger schön sein und dafür mehr Charakter haben. Bei den Menschen ist es oft umgekehrt.

Wir reden nur, wenn wir auf der Spielstätte sind. Sonst liegen wir in der Kiste und sind ganz still. Es geht in unserer Kiste sehr friedlich zu, alle liegen brav beieinander: König und Teufel, Prinz und Räuber, Prinzessin und Hefe, Ritter und Tod, Bauern und edle Herren, Geister und Klastschöbelen. Keiner meckert und alle sind zufrieden. Die Menschen können sich immer und zu jeder Zeit ein Beispiel an uns nehmen. Tum will ich meinen Aufschlag schliefen.

Ich habe die Menschen sehr gern und viele haben mich auch gern. Mit denen habe ich Freundschaft geschlossen und es wird allemal ein Fest, wenn wir wieder beisammen sind. Und die andern? Na ja — wer mich nicht gern hat, der kann mich aber . . . (einmal besuchen und dann wird er mich) . . . auch gern haben.

Madheit, Servus, Größ Gott, Habe die Ehre, Guten Abend, Glück auf!

Der höhnsteiner Kasper
neßt Familie

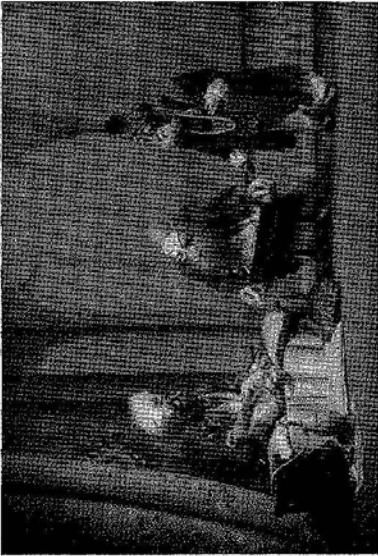


Städter, Einfältige und Kluge, Gescheite und Dumme, „Gebildete“ und „Ungebildete“, alle finden in ihm das, was sie an sich selber so schmerzlich entbehren und sie werden durch seine hundert Streiche und Späße erfrischt und ermuntert und befreit, manchmal auch gerührt und beschämt. Da kann man lachen. Und es ist ein gutes, kräftiges und gesundes Lachen. Das Lachen ist etwas sehr Schönes. Aber das Schöne ist das Fille Grobsein, mit dem man heimgeht und in das man immer wieder getaucht wird, wenn man dran denkt.“ (Rudolf Koch)

Auch im Puppenspiel vermögen dargestellte Handlungen nicht nur Kinder, sondern auch Erwachsene so in ihren Bann zu zwingen, daß sie glauben, das Spiel sei tatsächlich Leben geworden. Jeder Puppenspieler könnte aus seinen Erfahrungen bei Erwachsenen-Vorstellungen unzählige Beispiele dafür anführen. Ich spielte einmal vor Bauern im ostmärkischen Grenzland. Als der Kaiser sich in höchster Gefahr befand, steht plötzlich ein alter weißhaariger Bauer mitten im Saal auf, ruft: „Kaiser, i lauf i'haus, i hol dir mei Büchsen!“ — lauft tatsächlich zur Tür und merkt, erst, nachdem, daß er das Spiel als wirkliches Leben angesehen hatte. (Siegfried Rader.)



16



Das Marionettenspiel

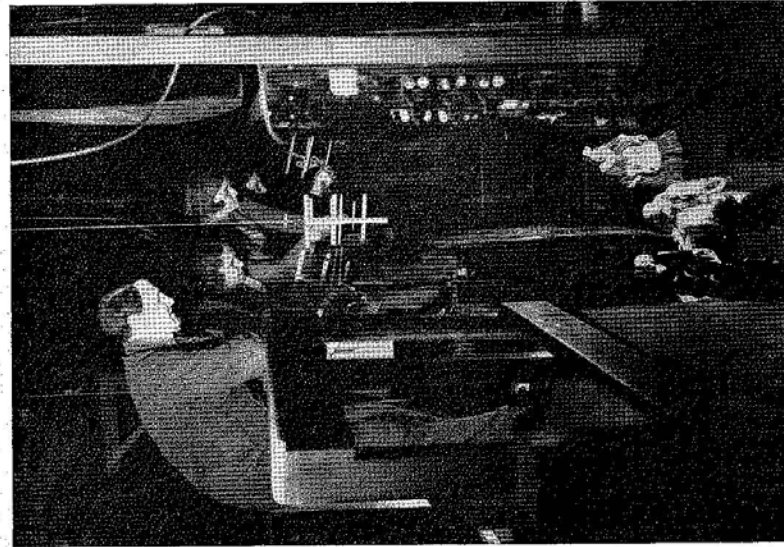
Marionettenspiel ist das Spiel mit der an Fäden hängenden Puppe. Die Puppenspieler — Puppenführer — stehen auf einer Brücke über der Spielbühne, auf der die Puppen auftreten.

Die Marionette wird vom Geseg der Schwerkraft beherrscht. Ihre Bewegungen entstehen dadurch, daß der Puppenführer an ihren Fäden zieht und die Puppe das Bestreben hat, wieder in ihren Ruhezustand zurückzufinden. Die Marionette selbst ist also passiv. Aktive Bewegungen wie Zupacken, Schlagen und ähnliches sind ihr fremd.

Die ureigene Welt des Marionettenspiels ist das Märchen, die Sage. Es ist hier dem Menschentheater überlegen, weil alle Figuren aus dem gleichen Stoff gebildet und ihren Bewegungen und Verwandlungen keinerlei Grenzen gesetzt sind. Das Menschentheater wird bei der Gestaltung des Märchenhaften notwendigermaßen oft stilllos, weil hier nur das Menschliche echt, alles Ubersinnliche aber unecht ist.

Das Marionettenspiel mag deshalb in seiner reifsten Form berufen sein, auch einmal mythische Gestalten und Gestaltungen darzustellen. Das Marionettenspiel hat gegenüber dem menschlichen Theater und vor allem gegenüber dem Film außerdem den Vorzug, daß es der Phantasie des Zuschauers einen weiten Spielraum läßt. Der Zuschauer sieht in die Marionette etwas hinein, was tatsächlich gar nicht da ist. Er sieht die Puppe weinen, obwohl sie weder echte noch Glyzerintränen vergießt; er sieht sie lachen, obwohl sich ihre höckerne Maske nicht in Falten legen kann.

17



„Es ist sonderbar, aber mit wenigstens kommen die Marionetten viel un-
 gezwungener, viel natürlicher vor als lebende Schauspieler. . . . Bei den
 Marionetten und Schattenpielen ist eher eine Täuschung, als gerade die Be-
 gebenheit wirklich im Ernst an einem Orte der Welt vor uns Fühne sie durch
 einen Zauberpiegel hier im Kleinen als in einer Kammer obfuna mitangefehen
 werden.“

(Justinus Kerner, 1786—1862.)

18

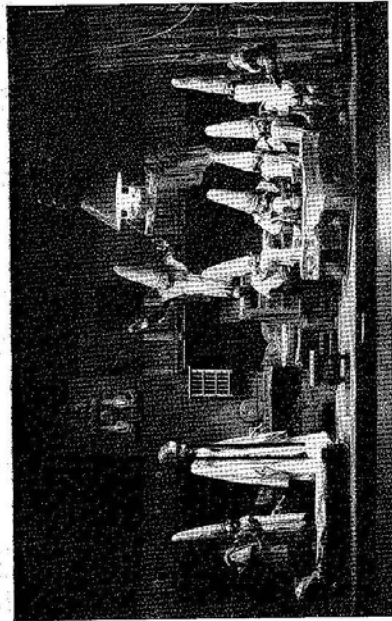


„Zudem haben diese Puppen den Vorteil, daß sie schwerelos sind. Von der
 Trägheit der Materie, dieser dem Tanze am meisten entgegenstehenden Eigen-
 schaft, wissen sie nichts: weiß die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer
 ist als jene, die sie an die Erde festsetzt. — Die Puppen brauchen den Boden
 nur wie die Hefen, um ihn zu streifen und den Schwung der Glieder, durch
 die augenblickliche Zerknirschung, neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf
 zu ruhen und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment,
 der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen
 läßt, als ihn möglichst verschwinden zu lassen.“

So, wie sich der Durchschnit zweier Linien auf der einen Seite eines Punktes
 nach dem Durchgang durch das Unendliche plötzlich wieder auf der anderen
 Seite einfindet, oder das Bild des Spiegels, nachdem es sich in das
 Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich
 auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist,
 sie Grazie wieder ein; so daß sie zu gleicher Zeit in demjenigen menschlichen
 Bilde am reinsten erscheint, der entweder gar keines oder ein unendliches
 Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann oder in dem Gott.“

(Aus: Heinrich von Kleist, Über das Marionettenbrett, 1810.)

19



Die fundamentale Bedeutung und lebensformende Kraft des Theatererlebnisses der Jugend erfordert zunächst radikale Ablehnung alles Lindensüßlichen und kitschigen leichten Gefalts. Dazu gehört vor allem das sogenannte „Kinderweibchensmärchen“ mit völlig wesenfremden Zutaten, kitschigen Schlußapostrophen, mit „Ballett von 24 tanzenden Weibchenschäumen“; eine ungläubliche Verflachung des Märchens, die den Mythos totschlägt und den Grund legt zur Geschmacksvorbildung der Jugend.

(Aus den Leistungen von Gerhards Marionetten.)

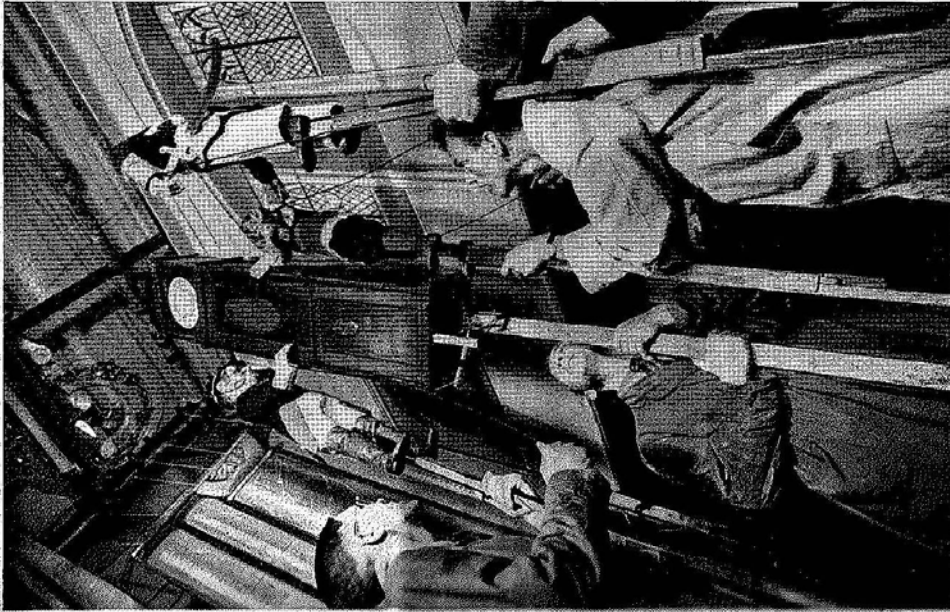
*

Das Stockpuppenpiel

Das Stockpuppentheater steht im Grunde genommen seinem Stil nach zwischen dem Marionetten- und dem Handpuppenpiel. Die Stockpuppe wird vom Spieler auf einem Stock getragen. Ein Arm, manchmal auch beide Arme werden durch einen besonderen Führungsgebrach von unten her bewegt. Die Beine bewegen sich nur schlängelnd aus der Gesamtbewegung der Puppe heraus. Bei manchen Stockpuppentheatern ist auch der Kopf der Puppen durch einen besonderen Mechanismus beweglich gemacht.

Die Bewegung der Stockpuppe ist nicht mehr völlig unmittelbar Ausdruck des Spielers wie beim Handpuppenpiel, die Puppe ist ihm aber auch nicht so fern gerückt wie die Marionette. Das Stockpuppentheater ist im Rheinland zu Hause und vertritt dort weitgehend die Stelle des Puppentheaters. Es gilt deshalb dafür auch das, was über die Besonderheiten des Handpuppenspiels gesagt ist.

20



21

Puppenspiel im Dienst der weltanschaulich-politischen Erziehung

Tendenz im Puppenspiel

Wenn wir dem Puppenspiel Aufgaben in der politischen Erziehung zuweisen, dann reden wir damit nicht einer plump-tendenzlosen Spielgefaltung das Wort.

Eine politische Tendenz muß in der Saltung und im Handeln der Spielenden Puppen zum lebendigen Ausdruck kommen. Sie darf nicht flatz und grob dem ahnungslosen Zuschauer ins Gesicht geschleudert werden.

Nicht der Kasper verkörpert eine nationalsozialistische Saltung, der etwa von der Spielstufe herab „Heil Hitler“ grüßt, oder gar mit einer Schatztruhe über die Bühne zieht; vielmehr muß er in seinem Tun und Handeln ein ganzer Keel sein.

Man findet oft, daß ein Puppenspiel auch von Dienststellen und Amtsgägern der Bewegung für gut befunden wird, weil es eine politische Tendenz sichtbar zur Schau trägt, trotzdem ihm ein tieferer pädagogischer und künstlerischer Wert nicht innewohnt. Eine Dichtung, sei es nun ein Schauspiel, ein Roman oder ein Gedicht, wird nicht dadurch wertvoll, daß sie mit politischer Tendenz gefärbt ist, wenn sie nicht in Gefaltung und Wort an sich ein Kunstwerk ist. Das gilt auch vom Puppenspiel. Auch hier lehnen wir jedes Nachwerk ab, das von mangelvollkommenden Konjunkturrittern angepriesen wird und wegen seiner an sich zu bejahenden Tendenz auch gutgläubige Abnehmer findet.

Wie überall, so kommt es auch beim Puppenspiel auf die Saltung und Gestaltung an. Und der größte politische Wert liegt in einem Spiel, das aus Saltung und Gestaltung heraus den Menschen im Sinne der Bewegung formen hilft, ohne daß darum viel Worte gemacht werden.

23



Der Auszug der Kinder aus dem Spiel „Der Rattenfänger von Hameln“.

Das Schattenspiel

Saben wir es beim Marionetten-, Handpuppen- und Stockpuppentheater mit vollkörperlichen Figuren und mit einem Bühnenraum zu tun, so ist demgegenüber das Schattenspiel das Spiel mit Flachfiguren, deren Schatten durch eine Lichtquelle auf eine Leinwand oder einen Pergamentschirm geworfen werden. Im Orient hat man das Schattenspiel besonders entwickelt. Die Figuren sind dort vielfach aus dünnem, durchsichtigem, farbigem Leder angefertigt, so daß auf der Leinwand bunte Schatten entstehen. Bei uns begnügt man sich meist mit schwarzen Schatten, also undurchscheinenden Figuren.

Wir möchten das Schattenspiel als ein Handlungsgebiet des Puppenspiels bezeichnen. Es hat bei weitem nicht die Bedeutung wie das Spiel mit Marionetten und Handpuppen. In der Darstellung von Märchen und Sabeln hat es in der Familie, in Möbel- und Frauengruppen seine Aufgaben.

22

Puppenpiel im Grenzkampf

Dort, wo deutsches Volkstum mit fremden Einflüssen in unablässigem Kampf liegt, hat das Puppenpiel seine besonderen Aufgaben.

Der Kampf um das Volkstum beginnt schon beim Kind. Weil das Puppenpiel in gleicher Weise das Kind wie den Erwachsenen anspricht, ist es eine Waffe, die wir in diesem Kampf nicht entbehren können. Es kommt hinzu, daß das Puppenpiel das politische Geschehen den Erfordernissen des Tages entsprechend ins Spiel einbeziehen und ihm seine Sinnbedeutung geben kann. Darum liegt in diesem Spiel eine Quelle der Kraft gerade für das Grenzvolk.

Das wissen die Grenzgemeinden selbst am besten. Das beweisen die hohen Besucherziffern in den kleinen Grenzodörfern, die manchen größeren Ort im fatten und selbstzufriedenen Binnenland beschämen. Ein Beispiel aus dem Osten des Reiches:

	Zum Puppenspiel kamen:		Erwach.	Kinder	insgesamt
Niebenkrug (N. ist nur ein Aberg ausfischen zwei Brüchen)	102	104	206		
Chimow, 400 Einwohner (Gurendorf, Saal ist Buetterbude, trotz zwei Osen so kalt, daß beim Aufbau Sandschuhe anbehalten werden mußten, da sonst die Singer an den Stahlrohren aufstieren. Kälte und Schneetreiben hindern die Bewohner der Abbauten am Kommen)	63	61	124		
Offsch, 137 Einwohner (Dorf an Grenze, in polnisches Gebiet eingeschoben. Ganz verarmt. Es mußte 3 Stunden gespielt werden)	30	30	60		
Occallig (Kleines Gut. Schlechtes Wetter. Von dem 3 km entfernten Poppow sind 12 Erwachsene gekommen. Schuttkamm überfüllt. "Puppenpiel ist so schön, aber es kommt so selten." Starker Erfolg)	49	23	72		
Buchwalde, 238 Einwohner (Weit zerstreutes armes Dorf. Kinder und Erwachsene warteten hier schon seit Wochen auf das Puppenpiel. Trotz weiter und schlechter Wege Schuttkamm überfüllt)	58	56	114		

Hier im Grenzgebiet ist das Puppenpiel so willkommen, daß die Bühne mehrere Male im Winter in jedem Dorf erwartet wird.



„Das brauchen wir.“ „Das gibt uns mehr als der Film“, so lauten die Zeugnisse unserer Ortswarden von der Gfrenze.

Puppenpiel im Grenzland erfordert auch vom Puppenpieler selbst den härtesten persönlichen Einsatz. Verstreut liegen die einsamen Dörfer. Weit und beschwerlich sind die Wege, im Herbst und Winter oft kaum passierbar. Das Brot des Puppenpielers ist hier härter verdient als anderswo, aber es gibt auch kaum dankbarere Besucher als hier.

Ein Grenzlandpuppenpieler berichtet:

„Da wir in X. keinen Menschen fanden, welcher uns mit Pferd und Wagen oder Schlitten bei dem vielen Schnee nach W. fahren wollte, blieb uns nichts weiter übrig, als wieder mit unserem Sandschlitten die 9 km weite Strecke zu siefeln. Kaum hatten wir den Schlitten ausgerichtet, lag er schon wieder auf der Seite oder war im Schnee versackt. Döralich gerieten wir in eine tiefe Rinne, der Schlitten fiel um und dabei brach eine Kufe ab. Die Last — 75 kg — war für den Schlitten bei solchen Wegeverhältnissen zu groß gewesen. Nun war guter Rat teuer. Bis nach W. waren es noch 4 km. Kein Fahrzeug passierte in unserer Richtung die Straße.“

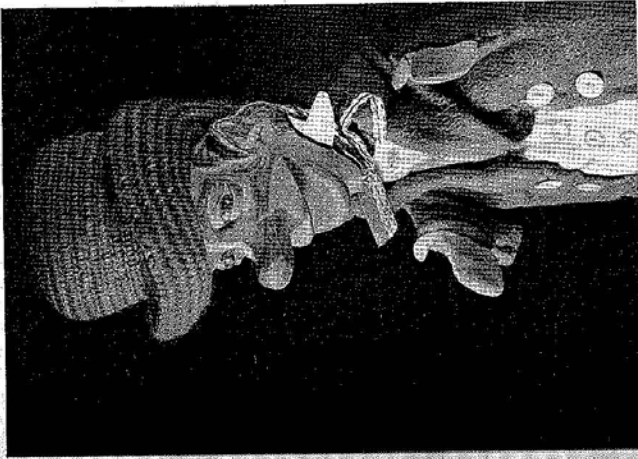
Es blieb uns nichts weiter übrig, als auch die andere Kufe zu entfernen, das Geschell umzudehen und unser Gepäck auf die übrige Ebene laden lassen zu versuchen. Mit diesem sonderbaren Gefährt kamen wir aber nur sehr langsam vorwärts. Um den letzten Berg vor W. zu erklimmen, mußten wir uns ein paar Schulburschen aus dem Dorf zu Hilfe holen. Wir waren froh, als wir endlich unser Ziel erreicht hatten und die Lehrerin uns mit einer Tasse Kaffee erfrischte.“

Was ein Puppenpieler 1927 im Burgenland erlebte

Ein Student, zwei Tischler und ein Mechaniker aus Wien sind angekommen, und in ihren Koffern verpackt bringen sie ein Puppenbühnen mit. Am Abend soll für das Dorf, für Groß und Klein, eine Vorstellung sein.

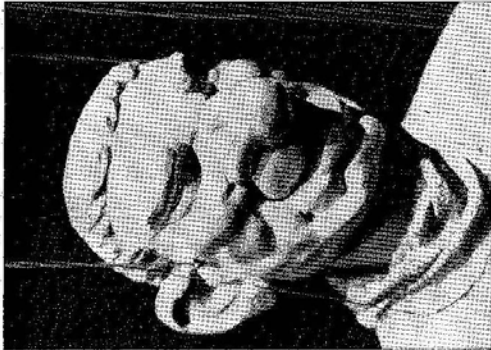
Das gibt bald eine Aufregung im ganzen Ort, denn solche Ereignisse sind dort selten. Kein Kino oder Wanderbühnen verirrt sich je in diese Flecken und abgelegenen Orte an der Grenze. Der „Kleinrichter“ — der Anrufer in der Burgenländischen Dörfern — trommelt es bald durch alle Gassen, eine Schaar von Kindern läuft hinter ihm her und weiß den Bauern, den Mägden und Knechten, die aus allen Tümen und Seiten schauen, die seltsamsten Wunderdinge von dem „Puppen-Gspiel“ zu erzählen, das inzwischen in einem niedrigen Gasshause immer aufgeführt wird. Es wird spät abends, bis sie alle im kleinen, rauchigen Saal beisammen sitzen, die Bauern, die Knechte, die Mägde und die großen und kleinen Kinder.

26



Es ist inzwischen dunkel geworden und alle schauen gespannt und erwartungsvoll auf den hell erleuchteten Samtvorbang, bis ein Gong herbeizückt des Puppenspiels sind. Als der Kasper sie alle begrüßt, wundert er sich, daß er soviel von ihnen weiß, die Namen kennt, genau doch seinen eigenen Geißbock erschossen hat und daß der Huber-Franz wieder ein Stück Acker an einen ungarischen Juden hat verkaufen müssen und nun, wie die meisten hier unten, schon in Pacht für den Sommer beackern muß. Es schmilzt das Eis des Nistranens den fremden Spielern aus der Stadt gegenüber, nicht zuletzt durch die Kinder, die voll und ganz mitten in der Handlung drinstecken, mit den Figuren wecheln und lachen und dem Kasper die seltsamsten Ratsschläge geben, um ihm zu helfen.

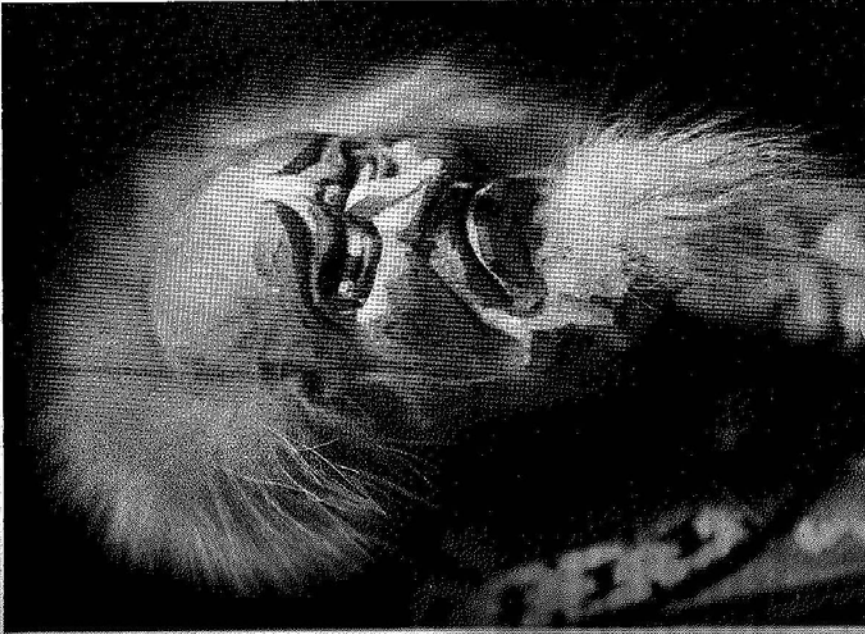
27



Der Kaspar (S. 33 ff.)

Das Spiel handelt von einem Bauern und seinem Knecht Kaspar. Dem Bauern geht die harte Arbeit und die böse Zeit über seine Kräfte. Eines Tages ist ein Fremder von jenseits der Grenze da, der Fingergold bietet. Aber da härtet ihr die Bauern und die Kinder sehen sollen, als der Bauer oben auf der Bühne den Vertrag unterschreiben sollte, wodurch er seinen Hof dem Fremden ausliefern sollte. Am lautesten schrie ein etwa siebzehnjähriger Bauernbursche sein: „Nein, tu es nicht!“ da zwischten, und die Jungens fingen zu pfeifen an und die Mädels riefen nach dem Kaspar, der den Hof retten sollte. Der Kaspar kam — und als sie alle, die Bauern und das Publikum, mit aufbelebten, riefen sie, um den Hof loszukaufen. Zur Belohnung hielt der Kaspar mit der Tochter des Bauern Hochzeit und zog in den Hof ein, den er mit seinen frischen Kräften schon halten wollte.

Unsere vier Spieler konnten in dieser Nacht nicht im Gasthaus schlafen. Erst mußten sie noch lange mit den Bauern beim roten Ungarwein zusammensitzen, und bald sangen sie und bald die Bauern ein Lied, und einige konnten sie auch zusammen singen. Danach aber mußte jeder mit einem anderen Bauern mit nach Hause kommen, und am nächsten Morgen fiel der Abschied schwer.



Puppenpiel bei den Volksdeutschen im Ausland

Auf der Ausstellung, die in Stuttgart Ende August 1938 anlässlich der Tagung der Auslandsorganisation stattfand, hat die V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ den Puppenpieler S. K. Hellwig aus Frankfurt a. M. eingestellt. Die Spiele fanden im Freien auf einer besonders für diesen Zweck gebauten, von einem Schuppenhaus überdachten einfachen Sandpuppenbühne statt. Es sollte den auslanddeutschen Besuchern der Ausstellung gezeigt werden, daß ein geschickter Einzelpieler mit den einfachsten äußeren Mitteln ganz starke Wirkung erzielen kann. Hellwig spielte auf einer Spielstätte ohne Rahmen und ohne Vorhänge. Er verzichtete auch auf alle Beleuchtungseffekte und Geräuschkulissen. Alles war hier vom lebendigen Spiel der Puppen und vom Wort des Spielers abhängig.

Wenn die deutschen Volksgruppen im Ausland das Puppenpiel in den Dienst ihrer Arbeit stellen wollen — über die Bedeutung des Puppenspiels gerade im Volkskummkampf dieser Gruppen kann ja kein Zweifel bestehen —, so muß gerade dort von dieser einfachsten Form ausgegangen werden, die ohne einen größeren Aufwand an Mitteln auskommt und die doch bei einer virtuosen Gestaltung des Spiels den vollen idealen Erfolg verbürgt.

Ein deutscher Lehrer aus Sao Leopoldo schreibt:

„Keine Angst! Ich will nicht mit meiner Seminarklasse nach Deutschland kommen — oh, wir möchten schon! —, so kühne Pläne wagen wir höchstens zu träumen. Aber etwas anderes führen wir im Schilde: Auf einer Weihnachtsfahrt durch abgeschlossene deutsche Siedlungsgebiete von Santa Catharina, Parana, Sao Paulo und Missiones lernte ich das Gefühl der Verlassenheit und inneren Armut unter unseren Volksgenossen kennen. Wieder und wieder konnte ich feststellen, wie sehr sie sich über jedes Wort, über jede Anteilnahme freuten, merkte aber auch, wie sehr sie in der Mühle des Alltags erschlafften, und wie in solch dürftiger Länge keine Meinungsverstehensheiten zu Staatsaktionen wurden. Gemeinsames Erleben fehlte, Kameradschaft fehlte. So wuchs in mir der Plan mitzubringen, die „Verlorenen“ zu sammeln und ihnen den bitteren Geschmack des Verlassenseins zu nehmen. Ich will sie wieder zusammenführen! Einen Helfer hatte ich bald gefunden, der noch nie versagte: das Lachen. Lachen, herzliches Lachen schließt alle, die durch die Dürftigkeit gehen. Lachen ist gesund! Nun bin ich kein Komiker, aber ich weiß einen hölzernen, der Groß und Klein immer und immer wieder zu hellem Lachen bringt, den Kaiser.

30



... sind altes, deutsches Volksgut. Unser deutscher Kaiser
... aber lieber den Weg zu den Herzen unserer Brüder. — Folgender Plan
... Die letzten Monate des Jahres sollen im Zeichen des Kaisers
... Wir wollen uns selbst an einem bodenständigen Stück ver-
... haben. Wir wollen fleißig üben, erst die Kolonialgebiete der engeren
... Heimat begreifen und dann im Dezember auf Großfahrt gehen. Chile
... ist unser Ziel!

31

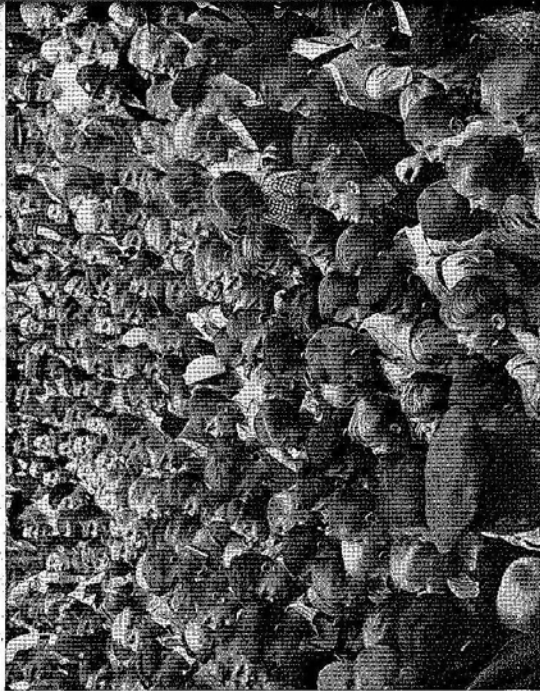
Wacht auf!

Unsere östlichen Nachbarn haben eine große Anzahl (sie geht in die Tausende!) von Puppenspiell Bühnen, die vom Staate gefördert und im Kampf gegen deutsches Volkstum eingesetzt werden.

An der Universität Moskau ist ein Institut eingerichtet, das nach psychologischen Gesetzen Puppenspieltexpte für die Gottlosenpropaganda ausarbeitet.

Sier wie dort macht man sich die eindruckliche Kraft des Puppenspiels und seine starke Wirkung auf alle unverbildeten Menschen zunutze, um politische Gedanken in die Massen zu tragen. Man beginnt damit schon beim Kind. — Werren wir die Dinge in einer wirklich positiven Weise aus!

Es ist deshalb unbedingt notwendig, von jeder harmlosen Betrachtung des Puppenspiels abzurücken und sich über seine politische Bedeutung endlich Klar zu werden. Tugan wir die noch weithin unausgeschöpften Möglichkeiten, die uns im Puppenspiel gegeben sind, im Dienst der Erziehung des deutschen Menschen in Stadt und Land!



So sieht die Hitlerjugend die Aufgabe des Puppenspiels

Auf der Weimarer Kulturtagung 1937 stellte der Reichsjugendführer dem Reichsrat für die nächsten beiden Jahre die Aufgabe, die Kulturarbeit auf dem Dorfe als ein Mittel zur Steuerung der Landflucht auf das Stärkste voran zu treiben. Er wies in diesem Zusammenhang insbesondere auf das Puppenspiel hin, das bis jetzt sowohl von der Hitler-Jugend wie auch von den meisten anderen kulturellen Stellen in Deutschland sehr flüchtig behandelt worden ist und das ganz besonders in der Dorfarbeit uns bisher noch ungenutzte Möglichkeiten des Einflusses bietet. Der Reichsjugendführer legte in diesem Zusammenhange u. a.:

„Zunächst können wir vielleicht schon sehr viel dadurch erreichen, daß wir mit den Puppenspiell Bühnen hinaus in die Dörfer ziehen und hervorragende künstlerische Leistungen in diesem kleinen künstlerischen Rahmen dem Publikum des Landes darbieten, diesem Publikum, das so unendlich dankbar ist für jedes Erlebnis, das aufgeschlossen ist für künstlerische Erlebnisse wie kaum ein anderes.“

Wie diesen Worten sind ganz klar die Grenzen gezogen, in denen für uns eine Arbeit für das deutsche Puppenspiel in Frage kommt. Wir haben uns nicht ein, mit unskillfertigen Jahrmärkte-Kaspertheatern dem Wert für die Volkstheater zu können. Diese haben an sich zweifellos den höchsten Volksstufe. Und auch ihre Erhebung bis zu einem gewissen Grade künstlerischer Höhe wird einmal unsere Aufgabe sein. Es sind nicht der Dürre und der unabhängigen staatlichen Stellen sein. Es sind jedoch gerade diese Theater davon schuld, daß noch heute die Mehrzahl unserer St.-Führer, die niemals ein gutes Puppenspiel haben, wenn sie nur den Namen Kaspertheater hören, ein Lächeln und Grinsen bekommen. Sie denken an die primitiven Jahrmärkte Kasperbuden, vor denen sie vielleicht einmal auf irgendeinem staatlichen Kasperbuden haben, um mit dem berühmten Sammelsteller hinein verzoog. Gewiß, es gab auch da manchmal recht nette, lustige Theater, unterhaltsam wie eben irgendeine gute Schaubühne, ein Panoptikum oder die lustigen Tonnen. Ja, unterhalten kann schon, aber was soll das für die Kulturarbeit der Hitler-Jugend bedeuten? Was sollen wir damit in der Dorfarbeit anfangen? Es ist Puppenspiel hat. Da wir in Deutschland nur etwa 35 wirklich gute Puppentheater haben, kann man sich an den Singern ausrechnen, daß es nur wenige gibt, die jemals ein gutes Puppenspiel gesehen haben. Was wir auf dem Lande und überhaupt in der Kulturarbeit der Hitler-Jugend einsetzen wollen, ist nicht das primitive oder im besten Falle

Einblick in Puppenpieltexte

»Der Bauer im Loch«

Theatertheater Georg Deininger, Stuttgart

1. Aufzug: Auf dem Schwimmsberg bei Heilbronn. Mai 1525. Der Judenmeister Adam ist allein auf der Bänkeflur.
Jacobsohn.

Adam (herauf auf): Was — Jacobsohn — du? — wo kommst du denn her?

Jacobsohn: Gottes Wunder — also doch der Adam — Adamsohn — tausend Jahre hab ich dich nicht gesehen — hm, was bist du für e' statlicher Mann geworden!

Adam: Du mach' schon 5 Jahre nicht mehr bei uns im Ort.

Jacobsohn: — Geschäfte, Adam — Geschäfte — Sag' Adam, — was kennst du ja ehrlisch sein, — du weißt, ich kenne deine Mutter gut! — gehörte zum Hund oder zu den Bauern?

Adam (verlegen): — das weiß ich selber nicht, — will mich ja keiner haben.

Jacobsohn: Gut so — hör, ich will dir sagen, zu wem du gehörst — ach kenn' auch deinen Vater — glaub' mir's — zu uns gehörst — zu unsere Leut'!

Adam: Was? — da wär' ich ja ein —

Jacobsohn (einfallend): — a Chaim bist du — e' echter Chaim —

Adam (am): Ich — ein Jud'?

Jacobsohn: Mäc' kein Kalles und sei nicht so e' toter Pefus, geh mit mir, ich will den Kewach zu em Dittel mit dir reiten. Und behalt's für dich, daß du e' Chaim bist, sonst kriegst du Lapives vom de' Christen, daß de' Kapores gehst. (Zurücklich) Schaut, bei mir kennst du acheln und schafkenen so viel du willst.

Adam: Was ist das?

Jacobsohn: Tu — Essen und Trinken, — (vorrucksend) — nu ach — erst mußt du lernen ein richtiges Daitisch —

Adam: Ich? — deutsch?

Jacobsohn: Du mußt reden können ein Daitisch, daß der Daitische mit versteht.

Was heißt de vor a Religion?

Adam: Geht auf haben sie mich katholisch, aber alles was beim Bögen war, mußst dem neuen Evangelium anhangen.

Jacobsohn: Gut so — Adamsohnchen, du bist e' Stange Gold wert. Also her zu: beim Hund bist du katholisch, beim hellen Haufen evangelisch — und wenn's gefährlich wird, so — bist e' Jud und machst von mir. Also abgemacht — vor den Leuten bist du mein

einigermassen gut gestaltete, aber lediglich unterhaltssame Kaspertheater, sondern das wertvolle, bis ins Letzte künstlerisch durchgearbeitete deutsche Puppenpiel. Und das hat so viel und so wenig mit dem Jahrmärkte-Kaspertheater zu tun wie etwa das Preussische Staatstheater mit irgendeiner Schmiere, die in irgendeiner Schaubude ein primitives Schauerdrama spielt. Beide arbeiten wohl mit demselben Material, beide sind Formen der dramatischen Darstellung, und trotzdem würde es niemand einfallen, über das deutsche Theater mit Achselzucken hinwegzugehen, weil es eben auch primitive Schaubuden gibt, die für die kulturellen Aufgaben eines solchen großen Theaters allerdings nicht einsatzfähig sind. Es wird aber ebensowenig jemand einfallen, nun der Schaubude jeden Wert abzuspochen, weil sie nicht die gleichen Aufgaben wie das große Theater erfüllt. Ganz im Gegenteil: Wir brauchen im kulturellen Leben unseres Volkes, wenn es eine Ganzheit sein soll, in allen Ausprägungen die volle Stufenleiter von den einfachsten Anfängen bis zur vollendeten Leistung. Es kommt nur darauf an, dafür zu sorgen, daß die unterste Stufe nicht im Sumpf beginnt, sondern schon fest auf dem Boden unseres Volkes steht, und daß dann nach oben hin keine Stufen fehlen, damit für jeden, der sie erklimmen will, die ganze Leiter bis zur höchsten Höhe auch gangbar ist.

Wir müssen uns nun endlich daran gewöhnen, beim Puppenpiel, das die Urform allen Theaters darstellt, die gleichen Maßstäbe wie beim Theater anzulegen. Auch hier müssen wir zu einer wohlgeordneten, lächelnden Stufenleiter kommen, bei der jede Stufe ihre besondere Aufgabe hat. Und da ist eines ganz klar und wurde deshalb auch vom Reichsjugendführer gefordert: Für die Kulturarbeit des Dorfes sind die höchsten Stufen gerade noch gut genug. Gilt es doch dafür zu sorgen, daß die Landbevölkerung ein so gut und einwandfrei gestaltetes kulturelles Leben bekommt, daß die Sehnsucht nach dem glänzenden Lichterchein der fernen Stadt an der Größe des im Dorf möglichen eigenen Erlebnisses zerbricht. Puppenpiel, das so gewaltige und tiefgreifende Aufgaben der Menschenbildung erfüllen soll, wie sie hier vom Reichsjugendführer gestellt wurden, muß künstlerisch absolut neben jedem Theater bestehen können.

*

Wer Puppenpieler mit unzureichenden Leistungen verwechselt, schadet der Entwicklung des Puppenpiels. Jede Puppenpielauflösung, die die Zuschauer enttäuscht, zerschert die Aufnahmefähigkeit für die Kunst überhaupt.

Wache (grob): Wein — ist nichts für euch. Schert euch weiter.
 Tegel: Gut, will das wichtig Ding da drinn nicht hören — aber der Herr Soldat könnt doch wohl ein Brieflein nehmen — vielleicht ein ganz dickes Päcklein — hab' alles, was man braucht — etwas gegen Lieb — und Leibesfünden, gegen tückische Lide, — auch für ein kleines Mörderchen, das aus Versehen geschehen ist, — mein — nichts zu brauchen — da nimmt man so im Kampfe einmal eine schwere goldne Kette mit — schreit das dumme Päck gleich von Diebstahl —. Kauft einem im Walde einmal ein reicher Kerl in die Finger, man unterhält sich ein bißchen mit ihm, bis man am Ende merkt, daß man sein ganzes Geld in der Tasche hat — gleich schreit das Päck von Raub — seht, das machen meine Briefe quitt.

Sobald das Geld im Kasten klingt — die Seele in den Himmel springt. — Nun sucht euch eine brauchbare Sünde aus, — seid nicht so ungeschickt, ich komm' so bald nicht wieder.

Wache: Macht doch, daß Ihr fortkommt — Kurte, ich hab' kein Geld — mein bißchen Sünde trag' ich leicht, solang Ihr für die Kurtigen einen Kessel braucht.

Tegel (zum Landstreicher): — Ja — heut' freilich höhnt du meiner — und lachst deine höllisch verkochte Soldatenseele — weil du nicht weißt, was so ein Abkassbrief für ein heilbringend und selig Ding ist. — Härtst du ihn nur ein Vaterunserlang in der Tasche, dann ging dir ein Gotteslicht auf und du würdest statt mich zu schelten, zu mir sagen — (macht ständig Komplimente) — Ja, allerliebster Herr Bruder — ich habe von euch so große Wohltaten empfangen, daß ich solche nimmer zu vergelten weiß. — Ich bitte euch einzig und schließlich, nehmt das Zehnfache an Geld, das ich euch vordem für die Briefe gab.

Wache (lacht): Oh — wenn ich jetzt nicht kaufe — wirst du doch endlich glauben, daß ich kein Geld habe — aber ich weiß dir jemand — da drinnen sitzen zwei reiche Edlinge mit ebensoviel Geld als Sünden.

Soll ich sie rufen? — es ist der Gutten und Säckingen.

Tegel (entsetzt): Allmächtiger Gott! — so ein Weirter! — so ein Kähp — (zum Kessel) — Komm laß uns zehen — (ellig ab).

Wache (lacht): Das langt ihm — fog Weiter, kann der Dicke laufen.

*

Puppenbater ist nicht Nachahmung des Menschenbaters. Puppenpiel ist eine besondere Darstellungskunst mit eigenen Gesetzen.

38



»Die kluge Bauerntochter«

Nach dem Mädchen der Brüder Grimm für die Schiffsreiner Kasperbühne bearbeitet von Max Jacob, Schmitt.

Dritter Akt (vor dem Palast des Königs).

1. Szene

Bauer (in der Hand eine Angel): Da hat mir nun die Frau Königin den guten Rat gegeben, ich solle mich hierher stellen und fischen. Gleich unter das Fenster des Herrn Königs. Und dann soll ich so lange fischen, bis der Herr König kommt. — Aber fangen werde ich wohl nichts. — Es ist doch gar kein Wasser da. — Und Fische sind auch nicht da. (Wirft einigemal die Angel aus.)

2. Szene

König (kommt und schaut eine Weile zu): Was macht er hier? Bauer: Ich fische.

37

König: Im Sacke kann er doch nicht fischen.
 Bauer (erregt): Herr König, ich will Ihnen mal was sagen. Wenn ein
 Birnbaum Äpfel trägt, dann kann ich auch hier im Sacke fischen.
 König: Ah! ... eine gute Antwort. — Von wem stammt diese
 Antwort?

Bauer: Das haben der Herr König doch gehört. Von mir!

König: Wer hat ihm diese Antwort vorgelagt?

Bauer: Herr König...

König (einsinkend): Still ... wann war er bei der Königin?

Bauer: Gestern Abend.

König: Und da hat ihm die Frau Königin diesen guten Rat gegeben?

Bauer: Herr König ... ich dachte ... ich meinte bloß ...

König (einsinkend): Still ... sofort ins Gefängnis ... beda ... der
 Bauer kommt ins Gefängnis.

3. Szene

Es kommt ein Schuttmann, der den Bauer abführt. Der König folgt.
 Die Bühne bleibt einen Augenblick leer.

4. Szene

Kasper (mit einem Blumenstrauß): Da habe ich nun den aller schönsten
 Blumenstrauß gebracht, den ich erwischen konnte. Der König
 wird sich freuen, seiner Königin einen solch schönen Strauß schen-
 ken zu können. Wo steht denn der König?

5. Szene

König (sehr erregt): Kasper hole die Königin. Sie soll sofort zur
 Stelle kommen. Aber sofort. (Geht wieder)

Kasper (verdutzt): Hier ist was los! Mir scheint, der Blumenstrauß
 ist fehl am Platze. Gut, holen wir die Frau Königin, die wird
 schon mit ihm fertig werden. Die Blumen kommen einstweilen
 ins Wasser. (Geht.)

6. Szene

König (in bestürzter Bewegung): Das geht nicht ... das geht auf
 keinen Fall ... die Gerichtsbarkeit darf nicht angetastet werden.
 Vielleicht tat ich doch nicht recht daran, eine Bauerntochter zur
 Königin zu machen.

7. Szene

Königin: Mein Gemahl will mich sprechen?

König: Sanna, das kann ich mir nicht bieten lassen. Das geht zu weit.
 Du bringst Unzufriedenheit in mein Volk.

Königin (leise): Ich wollte dich nicht tranken.

König: Der Bauer soll wieder frei sein und seine Äpfel soll er auch
 bekommen. Meinewegen auch noch ein Schmerzensgeld.

Königin: Ich danke dir, daß du alles zum Guten wendest.



König: Zum Guten? Du irrst dich! Zur Königin bist du nicht ge-
 kommen. Du bist es am besten, du gehst wieder in deine Bauernhütte.
 Ich verzichte darauf, dich länger meine Gemahlin zu nennen.
 Thomas will ich dich wiedersehen.

Königin: Das ist hart von dir, doch will ich nicht klagen.

König: Sanna, um die Mitternachtsstunde gehst du wieder nach Hause.
 Das deckt magst du dich noch Königin nennen. Dann bist du
 wieder eine Bauernmagd. Eine Günst gewähre ich dir. Das
 Mitternachts darfst du dir mit nach Hause nehmen.

Königin: Was kann ich dir danken?

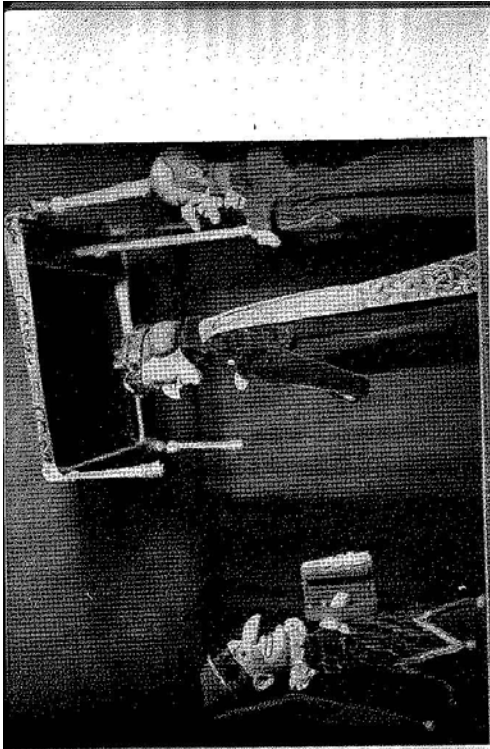
König: In deiner List merkte ich, daß der Bauer im Recht war.
 Schick du in freundlicher Weise mich auf mein Unrecht aufmerksam
 gemacht, dann wäre alles gut geworden. Nicht alles, was meine
 Kaiserin mir vorlegen kann ich genau prüfen. Doch das eine Gute
 hat deine List. Ich bin nachdenklicher geworden, ich werde in
 Zukunft besser sehen und besser hören.

Königin: Verzichte mit mein Unrecht, es war wohlgemeint.

König: Ich glaub es und ich verzichte dir.

Königin: Lebt wohl! (Geht.)

König: Nach einer kurzen Pause: Es wird mir sehr schwer, von der
 Sanna zu scheiden. Aber warum tränkte sie mich. (Geht.)



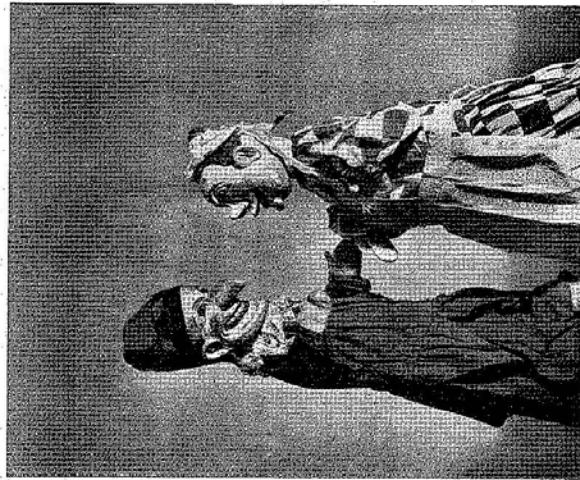
Kasper und König

Kasper: Ist das dein Sohn?
 König: Das ist mein Diener Johann!
 Kasper: Ach so — was hat der denn in der Hand? Ist das deine Dachorgansiation?
 König: Das ist ein Balbachin!
 Kasper: So — ein Balbachin — so was brauche ich nicht. Sag' mal, Herr König, warum trägt denn eigentlich der Johann das Ding da über deinem königlichen Holztopf?
 König: Warum? —
 Kasper: Ja! Das muß doch einen Grund haben. Willst du denn, daß dich der Himmel nicht sieht oder daß du den Himmel nicht siehst.
 König: Aber wo denkst du hin, Kasper! Könige und Bischofe gehen doch immer unter dem Balbachin, das ist so Sitte.
 Kasper: Aber die sehen doch dann den Himmel überhaupt niemals richtig.
 König: Kasper, das ist eine ungemein geistliche Erkenntnis.
 Kasper: Weißt du, Herr König, wenn ich König wär', ich wüßte, was ich täte, ich würde das almodische Möbel als Marktschium verfloppen, da könnte es noch nützliche Dienste tun.
 König: Das geht doch nicht, Kasper. — Aber, eigentlich hast du recht! — Johann, schaff den Balbachin in's Museum, denn können die Leute später darüber Vorträge halten.

43

8. Szene

Kasper: Da haben wir nun den Kladderadatsch. Das ist der sogenannte dramatische Höhepunkt in unsern einfaches und trotzdem schlichten Stück. In jeder Ehe kommen solche dramatischen Höhepunkte vor und wenn die Ehe noch so süßlich und einfach ist. Da kommt es meistens auf die Frau an, ob die Sache gut oder schlecht ausgeht. Die Frau darf schon in die Kegierungsgeschäfte ihres Mannes hineinschauen, bloß der Mann darf das nicht merken. Oder besser gesagt, er darf es schon merken, bloß die Frau darf nicht merken, daß er es merkt. Oder noch besser gesagt, die Frau darf es auch merken. Bloß, sie darf sich nicht merken lassen, daß sie gemerkt hat, daß der Mann gemerkt hat, sie hat gemerkt, daß der Mann es gemerkt hat. Wenn der Mann das nämlich merkt, dann wird er böse und schmeißt die Frau raus aus dem Haus. Soweit sind wir jetzt.



42

EINE HELDENSGÄGE

»Das singende Totenbein«

Dorfmunder Marionettentheater D. N. Rathner

2. Aufzug. (Krunulf und Bertram sind ausgeritten aus Lintter zu töten. Dem dies gelinge, dem gehöre die Lande der Dänemarken.)

Krunulf (beschwörend): Bertram, fehr um!

Bertram: Was ist dir, lieber Krunulf? Du bist bleich, du sprichst so sonderbar.

Krunulf (verzweifelt): Du kannst nicht kämpfen, Bertram, du bist zu jung. Kehr um!

Bertram: Krunulf, ich kann nicht umkehren. Es ging ein Ruf an mich, das Land aus der Bedrängnis zu befreien, ich kann ja nicht zurück.

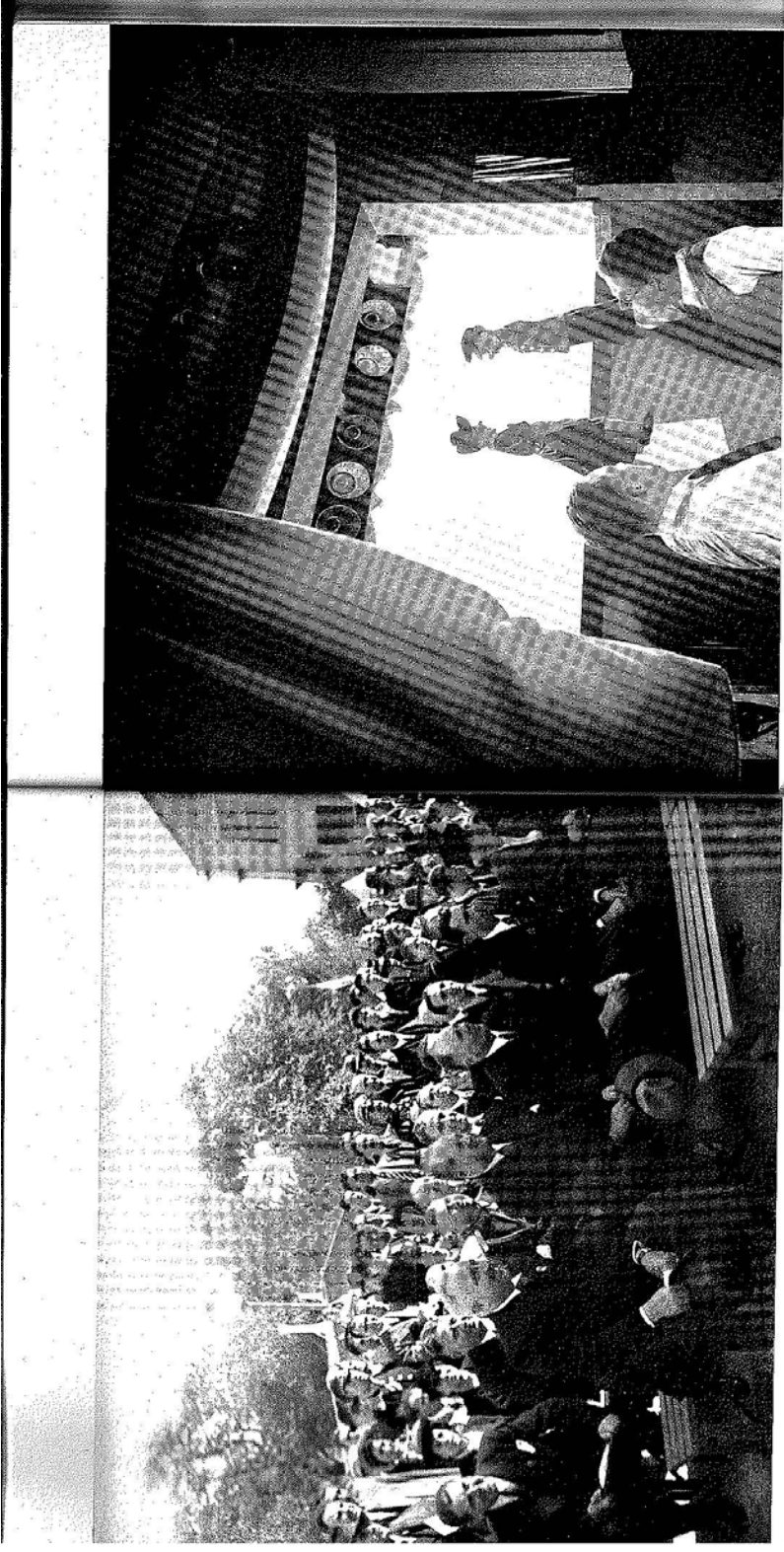
Krunulf: Siehst du denn nicht den Kampf, in dem wir stehen, du und ich. Nur einer kann das Lintter fassen, nur einer kann es siegreich kämpfen nicht glauben, daß es beherer schwachen Kraft gelinge, ich bin der Mann, ich muß den Kampf bestehen.

Bertram (trüblich): Tod weiß es wohl, du bist ein schöner Ritter und ein starker Held, viel große Taten wirst du tun. In mir siehst du ein Kind und Lachsel meiner. Meinen, ich fühl's (erheben) dies einmal, da tu ich's dir zuvor.

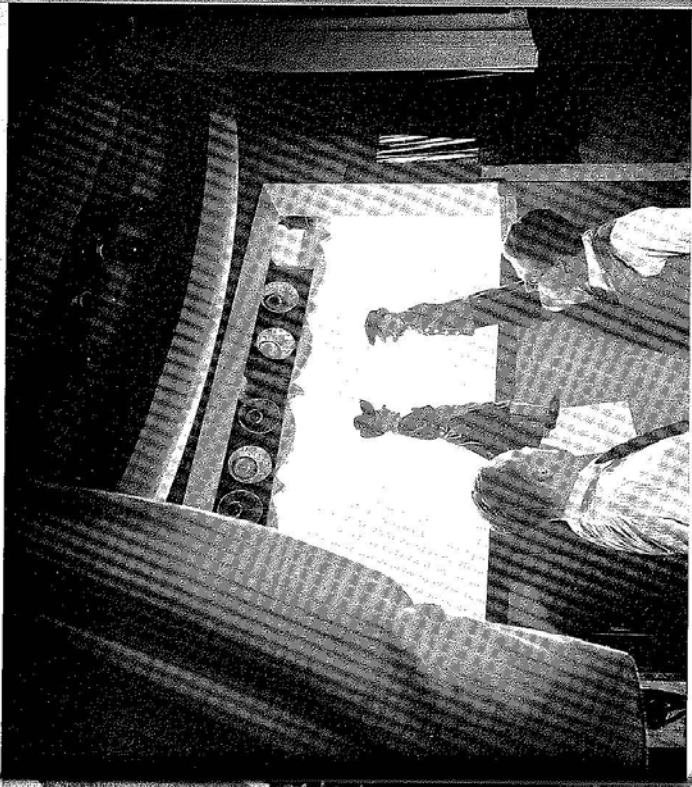
Krunulf (erregt): Kinde, du weißt nicht, was du sprichst. Es kann nicht sein! Das Schicksal muß, es muß für mich entscheiden. (überredend) Komm, sei Flug und gut, sonst flieh, sieh in die Stufen der edle Frau und ich sind dann vernünftig. Du lebst an meinem Hof, der letzte Freund, der treueste Weggenosse. Die schönsten Kasse sollst du reiten, all was du mühsam erntest, sei dir erfüllt! Willst du das Jahr des Kampfers, Marschalls, Kammerherren, des Hofmars, alles steht dir offen! Mit Schätzen will ich deine Hände füllen, fordern magst du, was du willst — trittst du nur jetzt zurück!

Bertram: Was sprichst du, Ritter? — Für Gold und Lohn soll ich auf Kampf verzichten? Und zog um Gold und Lohn nicht in den Kampf! Der Armen dachte ich nur, sie zu befreien!





Reichsorganisationsleiter Pg. Dr. Ley
der bulgarische Ministerpräsident
Hauptamtleiter Pg. Claus Selzner
mit ihren Gästen beim deutschen Puppenspiel auf der Ausstellung des
Internationalen Zentralbüros »Freude und Arbeit« in Sofia 1938





... und hier deutsche Arbeitskameraden im Autobahnlager

Erfolge des deutschen Puppenspiels

Vorurteile sind Fehlurteile

Es ist meist so, daß der erwachsene Mensch, der noch kein persönliches Verhältnis zum Puppenpiel gewonnen hat, ihn mit Vorurteilen gegenübertritt. Er kann es sich einfach nicht denken, daß vom Puppenpiel Wirkungen ausgehen, die auch ihn fesseln. Aber es ist die tägliche Erfahrung aller Puppenspieler, daß diese Vorurteile im Nichts zertrümmen, wenn erst die Puppen ihr lebensvolles Spiel begonnen haben. Dem eigenartigen Reiz, der von einem künstlerisch vollendeten Puppenpiel ausgeht, kann sich niemand entziehen.

49



Reichsinnenminister Dr. Frick und Familie freuen sich hier am Puppenpiel

48

Puppenpiel ist Theater des Volkes

Schaffende Menschen erleben das Puppenpiel

auf den Kochseereisen der KdS-Flotte; hier findet das Puppenpiel unglaublich stärkeren Anklang als andere künstlerische Darbietungen, weil es unmittelbar das Leben der Bordgemeinschaft in das Spiel einbezieht.

auf den Volkfesten der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, die mit dem Reichsparteitag, dem Erntedankfest, mit der Reichstagung von KdS. verbunden sind; hier überwiegt stets die Zahl der Erwachsenen die der Kinder in den Zeiten der Puppenpieler;

in

Ausstellungen; es ist gerade hier, wo die mannigfachen Eindrücke auf den Besucher einströmen, besonders bemerkenswert, wie stark es unser Volk immer wieder zum Puppenpiel hingezieht; eine Erfahrungs-tatsache aus vielen Ausstellungen, z. B.: Weibachtsfest am Funkturm in Berlin 1935, Ausstellung „700 Jahre Berlin“ 1937, Ausstellung der K.O. in Stuttgart 1938, Ausstellung „Gesundes Leben — Großes Schaffen“, Berlin 1938;

in

Kameradschaftsabenden der Betriebe; hier hilft das Puppenpiel die Betriebsgemeinschaft festigen; denn vor der Puppenbühne schwinden die großen und kleinen Sorgen und die netztlichen Reibungen, die in jedem Betrieb gegeben sind;

in

den Reichsautobahnlagern; die in schwerer Arbeit hart gewordene Mannschaft findet gerade im Puppenpiel eine willkommene Entspannung am Feierabend im Lager;

in

den Schulungs- und Arbeitswochen der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“;

hier findet das Puppenpiel stets die dankbarste Zuhörerschaft unter den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen, die dabei aus eigener Anschauung erleben, wie sich das Puppenpiel in den Feierabend des Betriebes oder des Dorfes einbauen läßt;

in

Dorfgemeinschaftsabenden; das Leben des Dorfes wird im Puppenpiel lebendig und so können von ihm immer wieder neue Kräfte für die Arbeit des Werttages aus,

in öffentlichen Puppenpielabenden und in den Veranstaltungsringen der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“.



Puppenpiel ist auch Theater des Kindes

aber nicht mehr und nicht weniger, als es Theater des Volkes ist.

Kinder erleben das Puppenpiel

in den öffentlichen Nachmittagsvorstellungen der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, die in Zusammenarbeit mit Jungvolk und Jungmädels durchgeführt werden;

auf den Volkfesten der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“; in Schulvorstellungen der von der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ eingestiegenen Puppenpielbühnen.

*

Es ist falsch, anzunehmen, daß die kulturellen Werte des Puppenspiels nur für das Dorf wichtig sind. Auch der Großstädtler, ja, gerade er, braucht das Puppenpiel und seine befreienden Kräfte.

Puppenpiel gewinnt die Herzen

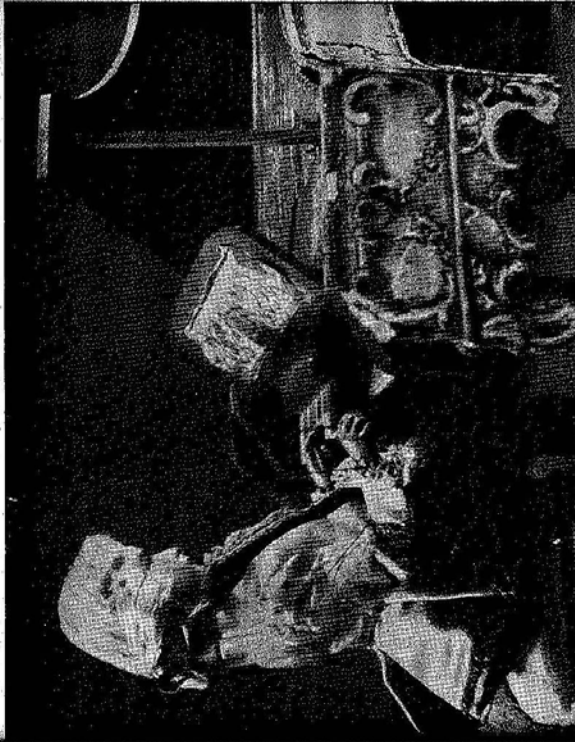
Aus dem Erfahrungsbericht eines Puppenspielers von der Dorfarbeit

„Die Puppenspieler kommen!“ Und da beginnt auch schon das große Krachen: „Wird das ein Theater sein, wo die Puppen an Säden gezogen werden oder eins, bei dem die Puppen mit der Hand hin- und herbewegt werden? Na, wir werden nachmittags erst mal die Kinder hinschicken.“ Und richtig, sie kommen mit glühenden Backen und leuchtenden Augen nach Haus und erzählen vom Schicksal des Kasperle. Die Großen sehen sich an und sagen: „Also ist es doch nur ein Kaspertheater; da geben wir nicht hin!“

„... nur ein Kaspertheater ...“ Wieviel Geringachtung wird dabei mit überlegener Miene und abwehrender Handbewegung zum Ausdruck gebracht. Warum wohl? „Ja, das kennen wir schon vom Jahrmakel und Schützenfest. Auf einer Leiste rutscht der Kasperl hin und her, laut rufend: seid ihr alle da? Schreit mal alle hurra-ab! So beginnen alle Stücke. Dann kommt der Tod. Kasperl fragt: Wer bist du denn? „Ich bin der Tod.“ Was, du bist der Tod, du frisst kein Brot? Und hast-du-nicht-gehehn holt Kasperl seine Keule und schlägt den Tod windelweich, und mit Schlenkerbillert eins-zwei-drei fliegt er in den Kasten zurück. Das Stück war zu Ende. Eine Frau kommt mit dem Teller vor die Bühne und sagt: Darf ich um eine Kleinigkeit bitten? Derweil die Zuschauer schon elligst die Flucht ergriffen haben.“

Diese Art von Puppenpiel ist es nicht, die wir meinen! Aber solche falsche Meinung und solche Vorurteile hindern oft viele, zum Puppenpiel zu kommen. Manche erscheinen aber doch am Abend. Das Spiel beginnt, und schon nach wenigen Minuten entwickelt sich eine wunder-volle Gemeinschaft zwischen Puppen und Zuschauern, zwischen Spieler und Mitspielern. Die ansfangs feif und mit überlegener Miene vor dem kleinen Theater saßen, fingen mit, schunkeln mit im Walzertrakt, biegen sich vor Lachen, fünden Mut zum Keintreden, flapschen begeistert in die Hände. Und zum Schluss kommen sie hinter die Bühne: „Ja, hätten wir gewünskt, wie schön das ist, dann ... Aber wenn Sie das nächste mal kommen, dann machen wir ganz andre Kellame; denn das spricht sich jetzt rum!!!“ Jeden Abend hören wir dieselben Reden.

Ein Beispiel dafür sei angeführt. In einem fränkischen Städtchen spielten wir zum erstenmal vor 28 Menschen und nach einem Jahre vor 240! Die Voreingenommenheit war überwunden; jeder wußte, daß der Kleine Kasperl mit seinem Holzkopf doch ein quicklebendiger Kerl ist, der auch den Erwachsenen Freude spendet und manche Wahrheit sagen kann.



Der Kleine Mesart

Goldene und Silberne Medaillen für das Deutsche Puppenpiel

Erfolge auf der Weltausstellung in Paris 1937

Fünf deutsche Puppenpielbühnen haben von der hohen Blüte deutscher Puppenpielkunst im Sommer 1937 auf der Weltausstellung in Paris Zeugnis abgelegt. Mit finanzieller Unterstützung durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda spielten in Paris:

- Das Dortmunder Nationentheater, Leitung P. A. Kasperer;
- Das Stuttgarter Nationentheater, Leitung G. Weininger;
- Das Münchner Nationentheater, Leitung S. Winter;
- Die Hofstaifer Sandpuppenspiele, Leitung Max Jacob.
- Das Salzburger Nationentheater, Leitung S. Winter.

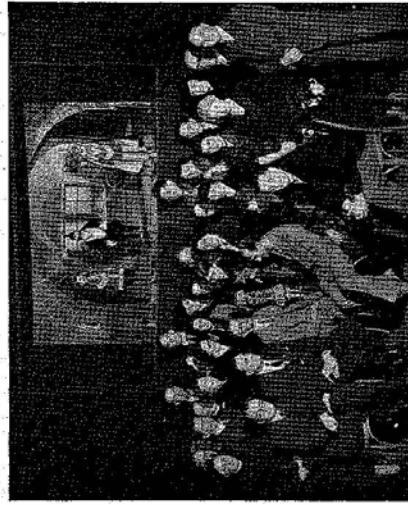
der Einfluß des Puppenspiels ein voller Erfolg. Es spielte dort die zweite Bühne der Johanneiner Puppenspiele unter Leitung von Hans Wicker, die ein Hauptanziehungspunkt der Ausstellungen war.

Englischer Besuch bei Deutschen Puppenspielbühnen

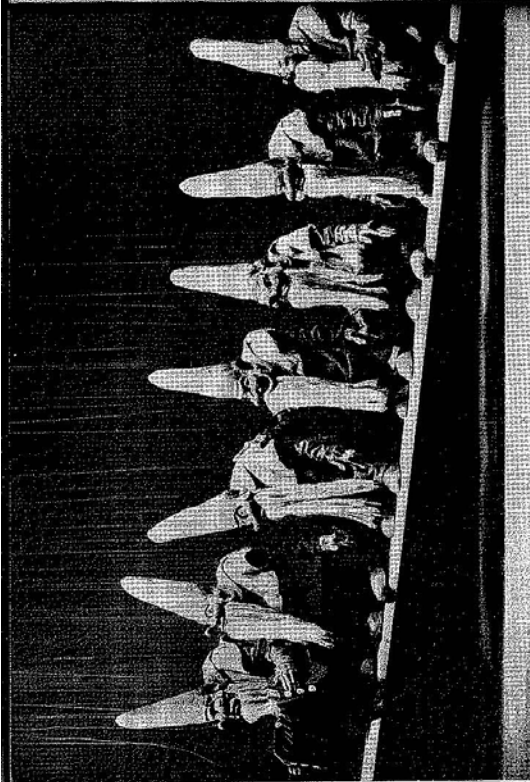
1936 und 1937, dann im Jahre 1938 schon zum drittenmal konnten deutsche Puppenspielbühnen den Besuch englischer Freunde des Puppenspiels empfangen. Die sehr rege englische Puppenspielvereinigung — British Puppet and Model Theatre Guild — hat unter Führung ihres Ehrensekretärs Seymour Marks und ihres Pressereferenten Gerard Morice für ihre Mitglieder Studienreisen nach Deutschland durchgeführt, in denen das lebhafteste Interesse an der Entwicklung des Puppenspiels in Deutschland Ausdruck fand.

An der letzten Studienreise nahmen auch Mitglieder der amerikanischen Puppenspielorganisation unter Führung ihres Ehrenpräsidenten Mechtarlin teil.

Die Studienreisen, die den interessierten Ausländern einen vielseitigen Einblick in die deutsche Puppenpielarbeit vermitteln, werden regelmäßig von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ vorbereitet. Ist es nicht eigentlich beschämend, daß unsere Puppenspielbühnen im Ausland bisher stärkere Beachtung gefunden haben, als vielfach bei uns selbst? Beschämend, daß vielen unter uns erst Engländer und Franzosen bezeugen müssen, welchen Schatz wir im deutschen Puppenspiel besitzen?



55



Das Dortmunder Marionettentheater und die Johanneiner Handpuppen-
spiele wurden mit der Goldenen Medaille, das Stuttgarter und das
Münchener Marionettentheater mit der Silbernen Medaille aus-
gezeichnet.

Das Salzburger Marionettentheater des Pg. Nuber — damals als
Vertreter des österreichischen Bundeslandes nach Paris gerufen, heute
unter die führenden deutschen Puppenspielbühnen eingereiht — erlangt
mit seinen Aufführungen Mozartscher Kurzopern einen glänzenden Er-
folg. Es wurde ebenfalls mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet.
Die von den Franzosen mit besonderer Begeisterung aufgenommene
deutsche Art des Handpuppenspiels veranlaßte die Ausstellungsgesamt-
die Johanneiner Puppenspiele für eine Wiederholung ihres Gastspiels
zu gewinnen.

Diese Erfolge beweisen beredter als alle Worte die starke Wirkung,
die vom Spiel der Puppen ausgehen kann. Gerade bei den Auffüh-
rungen in Paris, bei denen das Wort von den meisten Besuchern nicht
verstanden wurde, war der durchschlagende Erfolg ein Verdienst der
lebensvollen Puppenführung unserer deutschen Bühnen.

Und in Athen und Sofia

Auch auf den Ausstellungen des Internationalen Zentralbüros „Freude
und Arbeit“ in Athen im Mai 1938 und in Sofia im Oktober 1938 war

54

Vom Beruf des Puppenspielers

Das Leistungsbild des Puppenspiels,

die Anerkennung durch die NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«
 Es kommt sicher manchen Puppenspieler bitter an, daß die NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« ihn nicht einlegen will. Das hat aber seinen guten Grund. Unter einer gewissen Leistungshöhe darf das Puppenspiel nicht stehen, das zu RdS.-Veranstaltungen herangezogen wird. Und da der breiten Menge aus Mangel an Gelegenheit zum Besuch von Puppentheatern die Maßstäbe fehlen, muß man es schon in Kauf nehmen, daß die Puppenspieler, ehe sie eingestellt werden, vom Amt Feierabend begutachtet werden. Das geschieht auf Grund von fachlichen Erfahrungen und in Zusammenarbeit mit der Reichsjugendführung, die an der Entwicklung eines künstlerisch hochstehenden Puppenspiels ebenso interessiert ist wie die NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«.

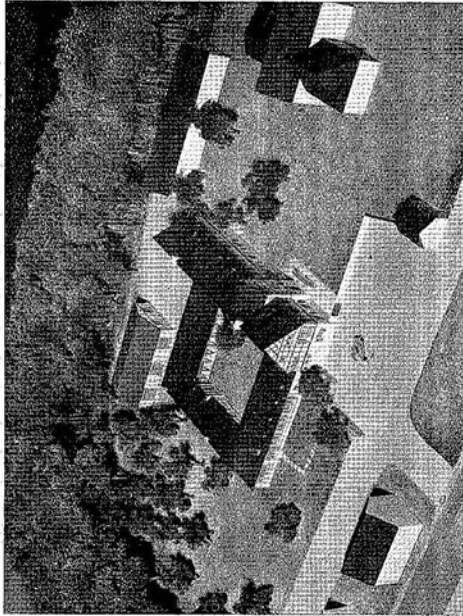
Auf allen anderen Gebieten der Kunst ist es ja selbstverständlich, daß nur der zu öffentlichen Veranstaltungen herangezogen wird, der etwas kann. Es wird niemand erwarten, daß zu einem Klavierkonzert ein Spieler herangezogen wird, der in jedem zehnten Takt danebenhaut. Das hören ja auch die meisten Besucher, wenn die Dissonanzen an ihre empörenden Ohren dringen. Beim Puppenspiel ist es nur nicht ganz so einfach zu sagen, was ein Mißton, was falsch ist.

Aber eins steht fest, daß die Puppenspielveranstaltungen der NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« eine gewisse Linie haben müssen; sonst geht das Vertrauen zum Puppenspiel und zu RdS. auf diesem Gebiet leicht zum Teufel.

*

Die scharfe Abgrenzung der künstlerisch wertvollen Puppenspielführungen von denen, die diese Kunst zu einem bloßen Geldverdiensten herabwürdigten, ist die erste Voraussetzung für eine gelungene Entwicklung des Puppenspiels.

56



Der Weg zum Beruf des Puppenspielers

Die Aufgaben des Reichsinstituts für Puppenspiel

Vertieft man sich in den Werdegang der führenden deutschen Puppenspieler, dann stößt man auf die Tatsache, daß diese Berufspuppenspieler fast alle aus den verschiedensten Berufen kommen, nur nicht aus einem Berufszweig der Puppenspieler. Der größte Teil der Puppenspieler, die noch aus alten Puppenspielerfamilien stammen, ist entweder dem Jahrmartspuppenspiel seiner Väter treu geblieben, oder hat, soweit er in vergangenen Jahrzehnten in Saarveranstaltungen keine Erfahrung fand, den Anschluß an die künstlerische Entwicklung des Puppenspiels verloren. Die Männer hingegen, die wir heute zu den besten Puppenspielern zählen, kommen vom Schauspiel, vom Kunstgewerbe, von der Bühnentechnik, vom Schrifttum, schließlich vom Laienpuppenspiel her.

Das, was von diesen Puppenspielern in ihren Bühnen an künstlerischen Werten geschaffen worden ist, haben sie aus eigener Kraft aufgebaut. Sie konnten dabei kaum an wirkliche Vorbilder anknüpfen. Sie sind auch nicht in eine Schule gegangen, um das Puppenspiel zu erlernen, so wie man irgend einen anderen Beruf erlernt.

57

Sür das Reichsinstitut für Puppenpiel hat die Stadt der Auslands-
deutschen Stuttgart das Gelände der Sportschule Stillenbuch zur Ver-
fügung gestellt. Sie errichtet darauf das neue Institutsgebäude, dessen
Modell vom Führer genehmigt ist.

*

Erste Reichsarbeitwoche für Puppenpiel

Am August 1938 führte die V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“
gemeinsam mit dem Kulturreich der Reichsjugendführung eine Reichs-
arbeitwoche für Puppenpiel auf der Jugendburg Hohlfeld durch.
Hier wurden zum erstenmal etwa achtzig Puppenpieler von rund
vierzig Puppenpielbühnen in einem Kameradschaftslager zusammen-
gebracht.

Es war die Aufgabe dieser Woche, den Puppenpielern, die im Rahmen
der nationalsozialistischen Bewegung ihre Aufgaben erfüllen sollen,
den großen Zusammenhang der Volkstumsarbeit aufzuzeigen, in den
sie mit ihrem Spiel hineingefasst sind. Es ging dabei in erster Linie
um die grundsätzliche Ausrichtung des Puppenspiels, die natürlich auch
die künstlerisch fachliche Gestaltung der Spiele bis ins Letzte beein-
flusst.

Was den Puppenpielern diese Reichsarbeitwoche gewesen ist, hören
wir von ihnen selbst.

Einer schreibt:

„Noch immer klingt in uns das Erlebnis von Hohlfeld nach. . .
„Es soll uns vor allem Verpflichtung sein, unsere Kunst zu einem wich-
tigen Instrument der Volkstumsarbeit zu machen.“

Ein Zweiter:

„Die Woche gab mir unendlich viel mehr an seelischem Auftrieb und
auch fachlicher Anregung als ich je zu hoffen gewagt hatte. Für mich
war das Deglückteste die Erkenntnis, daß ich mit meiner bisherigen
Arbeit einmünden kann in einen großen Strom gestaltender Kräfte.“

Ein Dritter:

„Wir Puppenpieler waren doch alle mehr oder weniger verkaufte Ein-
zelkünstler, nicht im üblichen, aber doch in dem abträglichen Sinne, daß wir
alle an derselben unüberwindlichen Idee mit fanatischem Einsatz arbeiten,
ohne doch gegenseitig beieinander Sühnung und Freundschaft, Anstich-
tung und Aufstachelung zu suchen.“ — „Der Vortag der Hofmeister-
Arbeitwoche ist so mannigfacher Natur, daß es nun bei der wieder-
aufgenommenen praktischen Arbeit an allen Ecken und Enden stucht-
bar herausragt.“ — „Die weltanschauliche Ausrichtung durch Otto
Schmidt war das, was wir am nötigsten brauchten.“

59

Auf die Dauer ist dies ein unhaltbarer Zustand. Wir können es nicht
dem Zufall überlassen, ob sich aus allen möglichen Berufen immer
wieder einmal Menschen finden, die in sich die Begabung und Berufung
fühlen, ihr Leben ganz dem Puppenpiel zu widmen. Wenn wir um
die Aufgaben des Puppenspiels im kulturellen und politischen Leben
unseres Volkes wissen, dann haben wir dafür zu sorgen, daß auch die
Kräfte fort und fort da sind, um diese Aufgaben zu erfüllen.

Ebenso wenig können wir es dem Zufall überlassen, ob die Puppen-
spieler aus Verlegung nun auch die rechten Formen für ihre Spielge-
staltung und den rechten Inhalt für ihre Stücke finden. Vielmehr
müssen wir ihnen dabei helfen. Es ist ja schlechterdings nicht zu ver-
langen, daß jeder Puppenpieler mit der schauspielerischen Begabung
auch die des Bildhauers zur Formung der Puppenköpfe, die des Malers
zur Schaffung der Bühnenbilder, die des Dichters zum Schreiben der
Texte, die des Technikers zum Aufbau einer vollendeten Bühne in sich
vereint.

Aus diesen Gedanken heraus haben sich die Reichsjugendführung, die
V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und der Deutsche Gemeindegang
mit Stuttgart, der Stadt der Auslandsdeutschen, zusammengesetzt, um
dort ein Reichsinstitut für Puppenpiel zu schaffen. Dreifach
sind die Aufgaben dieses Instituts:

Es ist zuerst ein Lehrinstitut für das Puppenpiel. Hier werden
die Berufspuppenpieler in allen künstlerischen Fragen beraten
und gefördert. Hier sollen Nachwuchsspieler regeleht für den
Beruf des Puppenpielers ausgebildet werden. Hier werden auch
Laienpuppenpieler in Lehrgängen Anregung und Anleitung
zum Puppenpiel finden.

Es dient weiter der Schaffung geeigneten Spielgutes im
weitesten Sinne des Wortes. Das Institut wird sich ebenso mit
dem technisch vollendeten Bau von Puppenpielbühnen, wie der
Gestaltung des Bühnenbildes, ebenso mit der Schaffung von
Puppen, wie mit der Verarbeitung neuer Stücke beschäftigen.

Schließlich wird es sich der wissenschaftlichen Bearbeitung
aller Fragen des Puppenspiels widmen.

Um diese Aufgaben erfüllen zu können, wird das Reichsinstitut für
Puppenpiel mit einer Versuchsbühne für Marionetten und einer
solchen für Handpuppen, mit Werkstätten für Bildhauerei, Bühnen-
malerei, Kostümbühnenberei usw. ausgestattet werden. Berufene Fach-
kräfte werden hier als Lehrmeister der Puppenpieler wirken.

Mit diesem Institut wird in Deutschland erstmalig die Grundlage für
eine planmäßige Ausbildung auf dem Gebiet des Puppenspiels ge-
schaffen.

58

Ein Vertreter:

„Für die Tage in Schönehein drücken wir Ihnen allen nochmals herzlich die Hand. Die Erinnerung daran gibt uns Freude und Kraft auf unserem Weg hier weiter zu marschieren. Wissen wir doch nun, daß wir nicht allein stehen, sondern mit der großen Front kämpfen dürfen. Wir tragen und bauen das Reich, nie wollen wir es verraten! Arbeiter, Bauern, Soldaten!“ In diesem Sinne bitten wir Sie alle von uns zu grüßen.“

*

Die Landesauschüsse für Puppenspiel und ihre Aufgaben

Während wir — im Herbst 1938 — dieses Arbeitsheft zusammenstellen, wird überall in den Provinzen und Ländern des Reiches an der Schaffung von Landesauschüssen für Puppenspiel gearbeitet.

Aufgabe dieser Ausschüsse ist die ideale Förderung und finanzielle Unterstützung des künstlerisch wertvollen Puppenspiels, zu der sich hier Provinzen, Länder, Städte und Landkreise unter der Führung des Deutschen Gemeindetages zusammenfinden. Durch die regelmäßige Zahlung von Zuschüssen, wie sie auf dem Gebiet des Theaters schon lange zur Selbstverständlichkeit geworden sind, wird für die besten Puppenspielbühnen ein ausreichender Jahresaushalt gesichert. Ein auswachsender Haushalt ist die Voraussetzung für die künstlerische Arbeit der Bühnen. Ingleich wird durch die Zuschüsse erreicht, daß die Bühnen auch in kleineren Gemeinden eingesetzt werden können, die das sonst erforderliche Honorar niemals würden aufbringen können.

Sicherung der künstlerischen Entwicklung des deutschen Puppenspiels und

Sicherung des Puppenspieleinsatzes bis ins letzte Dorf sind das hohe Ziel, das uns gesteckt ist.

*

Es liegt eine mythische Kraft im Spiel der bewegten Puppen. Wir können diese Kraft nicht mit dem Verstand erfassen. Versuche, sie oft verfehlteste Wirkung des Puppenspiels auf Kinder und Erwachsene zu hören, sind immer an den äußeren Erscheinungsformen hängen geblieben. Aber jeder, der sich noch einer Sache ganz hingeben vermag, hat diese Wirkung an sich selbst verspürt. Es fängt damit an, daß selbst vor den Jahrmärkten immer noch die Kinder in großer Zahl stehen und begeistert die großen Schlägereien des Kalbes verfolgen, und endet etwa mit dem itenförmigen Aufzug von Feinich von Kleist über das Marionettenspiel oder mit der Wirkung, die das Puppenspiel auf Goethe hatte, und dem Einfluß des Puppenspiels auf die Gestaltung des Faust.

(Stefried Raack.)

60



Der Arbeitstag des Puppenspielers

Es gibt nativ Gemüter, die denken — und manchmal sagen sie es auch —, daß die Puppenspieler doch ein recht leichtes Leben hätten. So am Nachmittag 1 1/4 bis 1 1/2 Stunden spielen und am Abend noch einmal 1 1/2 bis 2 Stunden, das macht im Höchstfall 3 1/2 Stunden am Tag, ein herrlich bequemes Leben.

So denken die nativ Gemüter und haben sich doch dabei gründlich verrechnet.

Wenn die Puppenspieler sich morgens den Schlaf aus den Augen reißen — vor Mitternacht sind sie gar nicht ins Bett gekommen — denn ist ihr erstes Sinnen: auf dem schnellsten Weg zum nächsten Spielort. Wenn man Glück hat, sind es nur 10, 20 Kilometer. Wie oft sind es aber 50, 80 oder mehr. Wenn man Glück hat, ist die erste Vorstellung im nächsten Spielort erst nachmittags. Sie kann aber auch, wenn sie während der Schulzeit angelegt ist, schon am Vormittag stattfinden.

61

Dann heißt es für den Puppenspieler nach wenigen Stunden Schlaf schon beim Morgengrauen aufbrechen.

Oft ist die Anreise gar nicht so einfach. Die Puppenspieler, die in der Dorf- und Grenzlandarbeit eingesetzt sind, wissen ein Lied von unergündlichen oder schneeverwehten Wegen zu singen. Die größeren Bühnen aber, die nur die Städte und größeren Gemeinden besuchen, haben dafür weitere Entfernungen zu überwinden. Umleitungen, Pannen, Glätteis und Verwehungen können auch da dem Puppenspieler einen Streich spielen.

So liegt er also zunächst erst einmal am Steuer seines Wagens.

Dann kommt der Transport des Bühnengeräts in den Vorführungsort. Will es das Unglück, dann liegt der Gestalt der Schule im dritten Stock. Zentner um Zentner wird von den Spielern hinaufgeschleppt, wenn nicht der örtliche Vorbereiter Hilfskräfte stellt.

Man geht es an den Aufbau der Bühne. Bei den größeren Puppentheatern nimmt er zwei Stunden und mehr in Anspruch. Diese Arbeit spielt sich im Winter oft im noch nicht geheizten Saal ab.

Wieviel Zeit bleibt dann noch bis zur ersten Vorstellung? Oft sind es nur Minuten, in denen hastig noch eine Tasse Kaffee hinuntergeschützt wird. Dann hat sich der Saal mit 400, 500 erwartungsvollen Kindern gefüllt. Kann man verlangen, daß sie ruhig sind? Stürmisch fordern sie den Beginn.

Eine solche Kindervorstellung ist bestimmt kein Kinderspiel! Sie fordert schärfste Konzentration aller Kräfte. Sie bedeutet besonders beim Handpuppenspiel, bei dem die Kinder ins Spiel eingreifen, ein unablässiges Wachsein. Jeder Zwischenruf muß gehört und in Gedanken schnelle Schlagfertig beantwortet werden.

Die Zeit zwischen der Kindervorstellung und der Abendvorstellung dient der notwendigen Entspannung, soweit sie nicht durch das Herrichten des Abendprogramms ausgefüllt ist. Wieder geistige Konzentration bis zum Aufstehen, wieder eine volle schauspielerische Leistung.

Der Vortrag ist zum letztenmal gefallen, der Beifall der Besucher verflungen. Der Saal hat sich geleert.

Noch aber ist das Tagewerk des Puppenspielers nicht zu Ende. Der Abbau der Bühne, die Verpackung der Puppen kosten wieder eine Stunde und mehr Zeit. Dann kommt die Abrechnung. Man setzt sich noch mit dem Ortswart zusammen und tauscht Erfahrungen aus. Laienpuppenspieler, die den Abend besucht haben, bitten um Rat. Es wird spät, ehe man sich zu kurzer Ruhe niederlegt.

Dreieinhalb Stunden Arbeit? Sehn bis zwölf Stunden und mehr sind es geworden, wenn man alles bedenkt, was an vielseitigen Aufgaben im Laufe des Tages an den Puppenspieler herantritt. Und jeder wird sich eingestehen, daß das Brot des Puppenspielers nicht leicht verdient ist.



Eingenommen ist noch nicht verdient

Die Finanzwirtschaft einer Kreisleitstelle der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ ist gewiss keine leichte Aufgabe. Es ist daher auch verständlich, wenn man sich bemüht, mit dem Puppenspieler zu einem möglichst günstigen, also niedrigen Honorar abzuschießen. Dabei darf man aber nie vergessen, daß auch hier der Grundsatz gilt: Was gut ist, muß auch anständig bezahlt werden.

Deshalb haben die V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, die Reichsjugendführung und der Deutsche Gemeindegang nach eingehender

Nicht bloß die seligen Kindheitserinnerungen!

Kein Zweifel, die Erinnerung an Erlebnisse unserer Kindheit verkärt uns die Dinge oft mit einem warmen und leuchtenden Schimmer. Man darf aber — um der guten und großen Sache des Puppenspiels willen — vor allem als „Kunstbetrachter“ nicht nur auf diese Gefühle abheben!

Nehmt hundert Zeitungsberichte über Puppenspielveranstaltungen und ihr werdet in 99 Fällen auf die „seligen Kindheitserinnerungen“ stoßen. Das ist nämlich die einzige Beziehung, die heute noch die meisten erwachsenen Menschen — unter ihnen die Kunstbetrachter der Tageszeitungen — zum Puppenspiel haben. Sie entsinnen sich mehr oder weniger dunkel an ein Erlebnis, das sie als Kinder auf dem Jahrmatt vor der Kaiserbühne hatten. Und froh, diesen Anhaltspunkt gefunden zu haben, schwärmen sie von dem entzückenden und reizenden Puppenspiel. Sie geben auch meist in die Kindervorstellung am Nachmittage, weil sie am Abend keine Zeit haben. Es ist dann ganz gleich, ob das Mitspiel der Kinder eßt oder nur durch Suggestivfragen künstlich aufgeführt war (vgl. bitte S. 15). Die fast stets vorhandene Begleitsprechung der Kinder verführt zu einem glänzenden Bericht. Eine ernsthafteste Kunstbetrachtung entfällt. So kommt es, daß auch Puppenspieler mit sehr geringen Leistungen die schönsten Pressebesprechungen in ihre Mappe flehen können. Die Abendvorstellung für die großen Leute wird, wenn überhaupt, in einem Nebenatz flüchtig erwähnt.

Dann wundert man sich, daß die Meinung, Puppenspiel sei Theater des Kindes, so unaussprechbar fest verankert; wundert sich, daß der Mensch über zwanzig das Puppenspiel über die Achsel anstieht.

Man sollte die Pressevertreter grundsätzlich in die Abendveranstaltung einladen. Dann mag die Kindervorstellung nebenbei im Bericht erwähnt werden statt umgekehrt.

Damit wir recht verstanden werden: Wir wollen natürlich niemand seine Kindheitserinnerungen nehmen. Aber dem Puppenspiel helfen kann die Presse nur, wenn sie sich die Mühe nimmt, es ernsthaft als Kunst zu betrachten und zu werten. Sie befindet sich dabei ja immerhin in guter Gesellschaft. Wissen wir doch, daß Männer wie Goethe, Kleist, Tieck, Justinus Kerner, E. T. A. Hoffmann, Nikolaus Lenau, Hans Thoma, Gordon Craig, Bernhard Shaw aus ihrer Liebe zum Puppenspiel kein Gehl gemacht haben.

65

Prüfung der Haushaltspläne Nichtstake für die Honorare der Puppenspieler aufgestellt, die diesen ein angemessenes Entgelt sichern sollen. Selbstverständlich bestehen Honorarunterschiede zwischen großen und kleinen Bühnen, zwischen Bühnen mit vielen Mitarbeitern und solchen mit nur ein oder zwei Spielern. Daraus ergibt sich von selbst eine Verteilung des Einkommens dieser Bühnen auf leistungstarke und leistungsschwache Orte, auf Stadt und Land.

Eins steht aber fest, daß nur bei ausreichender Honorierung vom Puppenspieler auf die Dauer eine wertvolle künstlerische Leistung erwartet werden kann. Bekommt er kein ausreichendes Honorar, dann muß er Kaubau an seinen Kräften und seinem Material treiben, indem er häufiger spielt, als es zu verantworten ist, und indem er auch von einer Erneuerung und Weiterentwicklung seines Materials Abstand nehmen muß.

Was gehört alles zum Haushalt des Puppenspielers!

Die Sicherung des Lebensunterhaltes für sich und seine Familie für das ganze Jahr, also auch für die Monate, in denen nicht gespielt werden kann, weil entweder keine Veranstaltungen stattfinden oder weil der Spieler an der Vorbereitung neuer Stücke arbeiten muß.

Die Gehälter für die Mitspieler. (Es handelt sich dabei um fort-dauernde Beschäftigung während des ganzen Jahres, weil es beim Puppenspiel sehr fast auf das Zusammenwirken aller Mitarbeiter ankommt, also möglichst nicht gewechselt werden darf. Außerdem arbeiten die Mitspieler in der Spielarmen Zeit an der Schaffung der neuen Programme mit.)

Die Unterkunft und Verpflegung auf der Reise für sich und die Mitspieler.

Die Anschaffungskosten, Amortisation und Betriebskosten für einen Kraftwagen (oder Eisenbahnfahrkosten, Gepäckkosten, örtliche Transportkosten).

Die Kosten für Anschaffung und Unterhaltung der Bühne. Die Kosten für die fortgesetzte Erneuerung von Puppen, die mit der Injenzierung neuer Stücke beschafft werden müssen. Versicherungen, Steuern usw.

Eine Rücklage für Ausfall von Spielen infolge höherer Gewalt, für Fälle der Krankheit und für die Sicherung der Zukunft.

Überschlägt man einmal diese Unkosten, dann wird einem klar, daß hier keine Reichtümer zu gewinnen sind und daß der Puppenspieler das nach unseren Nichtstaken festgelegte Honorar unbedingt braucht, um gerade schlecht und recht durchzukommen.

64

Das ABC des Puppenspieleinfalles

Beachte diese Grundvoraussetzungen
für das Gelingen von Puppenspielveranstaltungen:

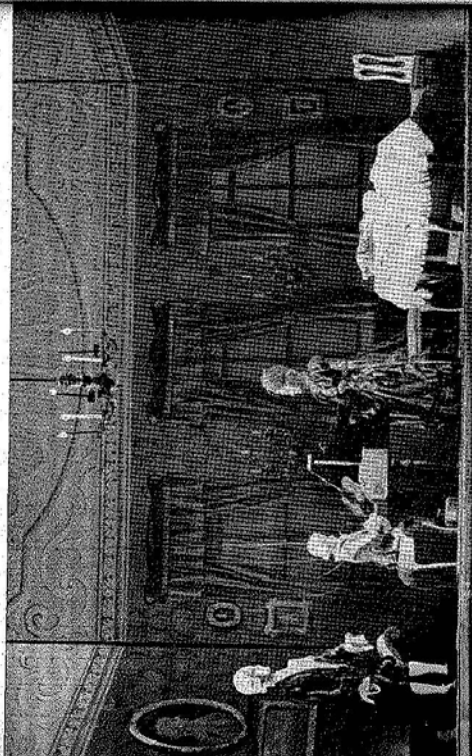
1. Wähle den richtigen Saal!

Eine Puppenspielvorstellung ist keine Massenunterhaltung. Der Saal darf nur so groß sein, daß alle Besucher in den vollen künstlerischen Genuß des Spiels kommen.

2. Nimm angemessene Eintrittspreise!

Du entwertest das Puppenspiel in den Augen der Besucher, wenn Du zu niedrige Eintrittspreise forderst, und gefährdest den wirtschaftlichen Erfolg.

3. Sorge für eine zweckentsprechende Werbung!



66

Unsere Verantwortung

Das Puppenspiel steht und fällt mit dem Einfluß durch die NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«

Vor der Machübernahme fanden die Berufspuppenspieler bei den verschiedensten Organisationen ihr Brot, — wenn sie es fanden! Die Besten unter ihnen wurden von Kunstvereinen, Vortragsvereinigungen, manche auch von städtischen Theatern für ein Gastspiel verpflichtet. Oder sie wurden von Gewerkschaften, von Parteien, von Jugendgruppen der verschiedensten Schattierung engagiert. Das ist zum Glück vorbei.

Sachlich und organisatorisch ist heute die NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« in der Deutschen Arbeitsfront als die Kulturorganisation aller schaffenden Deutschen berufen, auch das Puppenspiel zu pflegen. Darin liegt eine große Verantwortung für alle Amtsträger von ADS. Garantiert die NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« nicht durch reichende Beschäftigung der von ihr anerkannten Puppenspieler, so ist deren Zukunft in Frage gestellt. Daß die NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude« dabei mit allen anderen Stellen, die am Puppenspiel interessiert sind — der Reichsjugendführung, der NS.-Frauen-schaft, dem NS.-Lehrerbund, der NSD. usw. — eng zusammenarbeitet, ist selbstverständlich. Der Einsatz und die Aufgabenteilung des Puppenspiels liegen maßgeblich und verantwortlich in der Hand der NS.-Gemeinschaft »Kraft durch Freude«, welche die zentrale Trägerin der Puppenspielerveranstaltungen ist.

Dabei ist natürlich eins klar. Wir pflegen das Puppenspiel nicht um seiner selbst willen, auch nicht nur um der paar hundert Menschen willen, die in den bisher von uns anerkannten Puppenspielschulen ihre Erlernung finden. Wir pflegen das Puppenspiel um seiner Erlebniswerte willen, pflegen es, weil wir seine hohe politische Bedeutung und gemeinschaftsbildende Kraft erkannt haben, die es als überliefertes Volkstum in sich trägt.

Abchluss des Gastspielvertrages

Der Abschluss muß frühzeitig vorbereitet werden. Es ist untragbar, daß ein Puppenspieler noch wenige Tage vor Beginn der Gastspielreise im Unklaren ist, ob diese überhaupt stattfindet. Das führt zu einer Unsicherheit für den doch nicht in festem Gehalt stehenden Puppenspieler, die seine künstlerische Spannkraft lähmen muß.

67

Art der Vorstellungen

1. Vorstellungen für Erwachsene
 Öffentliche Abendvorstellungen. (Vorverkauf und Abendkasse.)
 Abendvorstellungen in Veranstaltungsräumen. Hierfür kommen
 sowohl Theateringe als auch gemischte Ringe in Betracht. Das
 Puppenspiel kann, soweit es von künstlerisch wertvolleren größeren
 Bühnen geboten wird, mit ruhiger Selbstverständlichkeit in den
 Veranstaltungsräumen eingebaut werden. Wird es neben dem Ring
 als Sonderveranstaltung aufgezogen, dann bleiben die Be-
 sucher des Veranstaltungsräumigen vielfach aus!
 Vorstellungen in Kameradschaftsabenden der Betriebe. (Hier muß
 die Finanzierung durch den Betrieb gesichert sein.)
 Vorstellungen in Dorfgemeinschaftsabenden. (Hier wird das Pup-
 penspiel vom Singen und Musikieren der Dorfgemeinschaft um-
 rahmt.)
 Vorstellungen in Reichsautobuslagern, Aufbaulagern usw. (Fi-
 nanzierung durch die dafür vorhandenen Sondermittel.)
 Vorstellungen für die Wehrmacht und den Reichsarbeitsdienst.
 Vorstellungen in Schulungslagern und auf Kreis- und Gau-
 tagungen. (Besonders wichtig, weil hier die Mitarbeiter eine
 unmittelbare Beziehung zum Puppenspiel gewinnen, die in der
 Praxis für seinen Einsatz veranwortlich sind.)
 Vorstellungen in Urlauberaufnahmestellen, in Kurorten und See-
 bädern.
 Vorstellungen bei Volkfesten.
2. Vorstellungen für Jugendliche
 Die Jugendlichen (von 14 Jahren aufwärts) besuchen im allgemeinen
 die Vorstellungen für Erwachsene. Jedoch sind in größeren
 Orten geschlossene Vorstellungen für J. J. und B. M. möglich,
 wenn die Finanzierung gesichert erscheint.
3. Vorstellungen für Kinder
 Öffentliche Nachmittagsvorstellungen für Kinder (Vorverkauf und
 Kasse). Kinder unter 5 Jahren gehören nicht in eine öffentliche
 Puppenspieltvorstellung; sie werden meist durch Ururube und
 Schwestern.
 Geschlossene Vorstellungen für Jungvolk und Jungmädels in große-
 ren Orten, wenn die Finanzierung gesichert ist.
 Schulaufführungen während des Unterrichtes. (In den Groß-
 städten werden diese Vorstellungen oft von den Puppenspielern
 selbst unmittelbar mit den Schulleitern festgelegt. In allen an-
 deren Orten sollten sie jedoch stets von den Dienststellen der V. S.-
 Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ vorbereitet werden, wenn von
 diesen eine Puppenspielaufführung verpflichtet wird. — Für die Vor-

stellungen während des Unterrichtes gilt bei Drucklegung dieses
 Heftes die Verordnung des Reichs- und Preussischen Ministers
 für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 17. 5. 1935.
 Danach dürfen Puppenspiele während des Unterrichtes vor-
 geführt werden, wenn sie unterrichtlich wertvoll sind. Die Ent-
 scheidung darüber liegt bei der Obersten Schulbehörde des Landes,
 für die Mittel- und Volksschulen in Preußen bei dem Regierungs-
 präsidenten. Die Genehmigung ist für die von der V. S.-Gemein-
 schaft „Kraft durch Freude“ und der Reichsjugendführung an-
 erkannten Puppenspielaufführungen fast immer zu erlangen, wenn ein
 entsprechender Antrag von unseren Dienststellen gestellt wird.
 In Hamburg, Pommern, Sachsen und der Ostmark bestehen
 bereits Verordnungen im Rahmen des Reichserlasses, die den
 Schulen die Aufnahme guter Puppenspielaufführungen in den
 Unterricht empfehlen.)

4. Vorstellungen für Erwachsene und Kinder gemeinsam
 Solche gemeinsamen Vorstellungen sollten nur in kleinen Gemein-
 den durchgeführt werden, wo eine Trennung nicht möglich er-
 scheint. Es ist an sich wünschenswert, das Puppenspiel Erwach-
 senen und Kindern in getrennten Aufführungen zu bieten, weil
 man nur dann auf die Besucher in der Wahl der Stücke und der
 Gestaltung des Spiels wirklich eingehen kann. (Der gemeinsame
 Besuch von Kindervorstellungen durch Kinder und ihre Eltern
 wird hiervon natürlich nicht berührt.) Auf dem Lande kann man
 die Kindervorstellungen dadurch wirtschaftlich gestalten, daß die
 Kinder aus verschiedenen Dörfern in einem größeren Dorf zu-
 sammengeschoben werden. (Gegebenenfalls Schulwandrung be-
 nutzen.)

Einsatzzeit für das Puppenspiel

Die Hauptspielzeit der Puppentheater für Saalveranstaltungen läuft
 vom September bis zum Mai (abgesehen von den im Sommer ge-
 gebenen besonderen Möglichkeiten), wie Spielen in Seebädern, Kur-
 orten usw.). Es ist zu berücksichtigen, daß die Bühnen aus wirtschaft-
 lichen Gründen auf die Durchführung größerer zusammenhängender
 Gastspielreisen angewiesen sind.
 Grundsätzlich falsch ist es, dem Puppenspiel die ungünstigsten Termine
 anzuweisen, etwa in dem Gedanken, daß es hier ja nicht so darauf an-
 komme, oder im Hinblick auf seine verhältnismäßig niedrigen Kosten.
 Grundsätzlich falsch ist des, weil ein Mißerfolg, der im ungünstigen
 Termin begründet ist, ungerechterweise nur allzu leicht dem Puppen-
 spiel zur Last gelegt wird.

Festsetzung der Vorstellungen

Die Anfangszeiten der Vorstellungen richten sich nach den örtlichen Verhältnissen.

Werden Schulvorstellungen während des Unterrichts in eine Gastspielreise einbezogen, die auch regelmäßige Abendvorstellungen vorstellt, dann darf die erste Schulvorstellung erst auf den spätem Vormittag festgelegt werden. Geschicht das nicht, dann ist der Puppenspieler gezwungen, vom alten Spielort sehr frühzeitig, d. h. unangenehm und übermäßig aufzubrechen. Außerdem besteht die Gefahr, daß irgendwelche Zwischenfälle die pünktliche Ankunft und den rechtzeitigen Beginn der Vorstellung unterbinden.

Werden zwei Vorstellungen an einem Spieltag durchgeführt, was die Regel ist, so muß zwischen den beiden Vorstellungen eine ausreichende Pause, d. h. mindestens zwei Stunden zwischen dem Ende der ersten und dem Beginn der zweiten Vorstellung, eingeschoben werden.

Nebe als zwei Vorstellungen sollen im allgemeinen nicht auf einen Spieltag festgelegt werden, weil die Leistungen der Bühne unter der übermäßigen Beanspruchung der Spieler leiden. Ist eine dritte Vorstellung ausnahmsweise erforderlich, dann ist sie selbstverständlich ordnungsgemäß zu honorieren.

Die beiden Vorstellungen eines Spieltages sollen grundsätzlich in ein und demselben Saal stattfinden. (Ausnahmen sind nur bei einigen kleinen Bühnen nach Vereinbarung mit dem Spieler möglich.)

In größeren Orten sind mehrtägige Gastspiele zu empfehlen. Es ist dann erfahrungsgemäß mit einem von Tag zu Tag steigenden Besuch zu rechnen.

Finanzierung der Vorstellungen

Grundsätzlich sollen sich die Puppenpielvorstellungen der VGS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ selbst tragen. Es ist dabei von Vorteil, daß für das nach den Nächsten der VGS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und der Reichsjugendführung festgesetzte Honorar feste zwei Vorstellungen am Spieltag geleistet werden, also zur Deckung die Einnahmen zweier Vorstellungen zur Verfügung stehen.

Unbedingt zu vermeiden ist die zu niedrige Festsetzung der Eintrittspreise. Nachstehende Mindestsätze — wir betonen ausdrücklich, daß es sich um Mindestsätze, nicht Durchschnittsbeträge handelt — sollten nirgends unterschritten werden:

Sonorar der Bühne für einen Spieltag mit 2 Vorstellungen bis 14 Jahre	Mindesteintrittspreise
Kinder	50 u. 80 M. Jugendliche u. Erwachsene
Bis XII. 60,—	10 Pfennige
15 „	15 Pfennige
20 „	20 „
25 „	25 „
30 „	30 „
40 „	40 „
50 „	50 „

Bei den Kindervorstellungen kann ein gewisser Sonderatz der Kinder zu ermäßigtem Preis oder kostenlos angelassen werden, jedoch in der Regel nicht mehr als 20 Prozent. Grundsatz ist, daß auch den Kindern weniger begüterter Familien unbedingt die Möglichkeit gegeben werden muß, das Puppenpiel zu besuchen.

Die zu niedrige Festsetzung der Eintrittspreise macht im übrigen die Öffentlichkeit mißtrauisch gegenüber dem, was geboten wird.

Wir haben auch in vielen Kindervorstellungen beobachtet, daß die Kinder, von denen nur ein Großteil Eintritt verlangt worden ist, sehr oft noch Geld zum Vernaschen bei sich haben und es auch für diesen Zweck gründlich auszunutzen.

Für die Abendvorstellungen empfiehlt sich eine Stafflung nach Klassenpreisen, die ziemlich hoch sein können, und Vorverkaufspresen. Auf diese Weise bringen wir auch die Besucherkreise zum Puppenpiel, die in der Lage und bereit sind, für ein gutes Puppenpiel eine Mark und mehr auszugeben, die aber nicht hingehen, wenn es nur 50 Pfennige kostet.

Die finanzielle Unterstützung von Puppenpielveranstaltungen durch das Reichsamt „Seierabend“ der VGS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ kommt nur in Ausnahmefällen und zwar dort in Betracht, wo es sich um Grenzland- und Dorfarbeit handelt, wo also das Honorar nicht aus den Vereinskassensätzen selbst gedeckt werden kann.

Es muß schließlich vermieden werden, die Honorare der Puppenpielbühnen zu drücken, weil sonst ihre Leistungen auf die Dauer gefährdet sind. (Vergleiche Seite 63.)

Wer nichts wagt, gewinnt nichts. Wer einmal einen wirtschaftlichen Mißerfolg mit einer Puppenpielveranstaltung erlebt hat, sollte zunächst einmal gründlich und ehe sich unterfuchen, worauf der Mißerfolg zurückzuführen ist. Es ist sehr billig, das Puppenpiel als solches verantwortlich zu machen! Meist waren die Methoden der Werbung falsch, ihre Intensität nicht stark genug oder unvorbergelehene besondere Umstände verschuldeten den Gehlschlag.

Wir werden in dem Maße zu immer steigenden Erfolgen kommen, in denen die von der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ anerkannten Puppenstadien in den Kreisen der Besucher bekannter werden. Auch das ist durch Erfahrungen bereits hundertfach bewiesen.

Presse

Die Presse ist grundsätzlich zu den Abendvorstellungen, nicht zu den Kindervorstellungen einzuladen (vergleiche Seite 65). Sonst geschieht es meist, daß zwar über die Kindervorstellung eingehend berichtet, die Abendvorstellung aber nur nebenbei erwähnt wird. Das aber erweckt in der Öffentlichkeit einen ganz falschen Eindruck vom Puppenstadium.

Der Presse muß auch immer wieder gesagt werden — dieses geht, bietet dafür ja einige Anregungen —, daß wir das Puppenstadium als „Theater des Volkes“ nicht als Theater des Kindes allein bezeichnen und daß es über die bloße Unterhaltung hinaus seine weltanschaulich-politischen und kulturpolitischen Aufgaben hat.

Besucht eine Puppenstadien eine größere Anzahl von Orten in einem Kreis, dann empfiehlt es sich, die erste Vorstellung in die Kreisstadt zu legen und dazu die Presse einzuladen. Dann hat man die beste Werbung für die folgenden Gastspiele.

Du darfst als Kreis- oder Ortswart der V.S.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ gerne aus dem vorliegenden Heft auszugewählte Deine Pressepropaganda aufbauen. Dazu wird es geschrieben und Dir zur Verfügung gestellt.

Saal

Vieles Gasthauskellern kommen auch Festsäle von Schulen, Turnhallen mit Sitzgelegenheit, Lichtspielhäuser und Theater in Frage.

Am geeignetesten sind Säle, die schmal und langgestreckt sind. Der Saal soll nicht zu groß sein. Man darf nicht vergessen, daß sich die Wirkung der Puppen in einem zu großen Saal verliert. Außerdem stellt er zu große Anforderungen an die stimmliche Leistung der Puppenstadien.

Die Besucherzahl ist möglichst auf 500 Besucher als Höchstmaß zu beschränken. Wer aus wirtschaftlichen Gründen mehr Besucher zuläßt, der bringt einen großen Teil der Besucher um den Genuß des Spiels und schneidet sich selbst ins eigene Fleisch; denn die also Enttäuschten werden sich hüten, wieder ein Puppenstadium zu besuchen.

Für die Sitzordnung ist es am günstigsten, wenn Stuhlreihen ohne Mittelgang gestellt werden. Beim Puppenstadium sind die Mittelplätze

die besten! Wenn die Polizei einen Mittelgang vorschreibt, dann soll man ihn möglichst schmal halten.

Die Stühle sind möglichst durch Leisten miteinander zu verbinden, da sonst, vor allem bei Kindervorstellungen, leicht Unordnung entsteht.

Galerien und Käuge dürfen keinesfalls besetzt werden. Beim Hand- und Stockpuppenstadium kann man von da aus hinter die Spielstätte sehen, hat also nicht mehr den reinen Eindruck des Puppenstadiums. Beim Marionettenstadium ist die Sicht von Galerien aus zu stark beeinträchtigt.

Stehplätze soll es in Puppenstadien nicht geben. Die Stehenden verursachen meist Unruhe und beeinträchtigen dadurch die Wirkung des Spiels.

Die Verdunkelung des Saales ist dringend erwünscht, weil der Blick der Besucher im dunklen Saal härter auf den erleuchteten Bühnenausschnitt hingelenkt wird und überdies die Wirkung des Spiels ungleichmäßig erhöht ist.

Die Saalaufsicht kann nicht Sache der Puppenstadien sein, sondern sie gehört zum Aufgabendereich der Dienststelle, die die Veranstaltung durchführt. Bei Kindervorstellungen ist stets für genügende Aufsicht zu sorgen. Stets müssen die Aufsichtsführenden für die Kinder Verstandnis haben; sie dürfen vor allem nicht das Mitspiel der Kinder, wie man es oft beobachten kann, unterbinden wollen.

Rechtzeitige Kassenöffnung ist vor allem für Kindervorstellungen wichtig.

Zelte

Bei allen großen Volksfesten empfiehlt sich der Einsatz des Puppenstadiums in einem Zelt. Hier kann sowohl das Marionettenstadium als auch das Stockpuppenstadium bzw. Stockpuppenstadium herangezogen werden.

Das Zelt darf höchstens 500 Personen auf Bänken fassen. Das Stehen in den Gängen sowie hinter den Bankreihen ist nicht zuzulassen.

Der Eingang liegt am besten an der Stirnseite des Zeltes, der Puppenstadien gegenüber. Der Ausgang soll seitlich angebracht sein, damit die herausströmenden Besucher nicht auf die zustromenden Besucher stoßen.

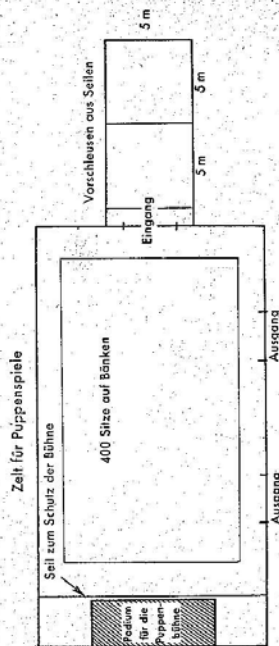
Wird starker Andrang erwartet, was bei allen großen Volksfesten der Fall ist, dann sind ausreichende Absperremaßnahmen zu treffen. Um einen geordneten Einlaß zu gewährleisten, empfiehlt es sich, vor dem Eingang aus Stollen eine Doppelschleife zu bilden, die in jedem

Teil rund 100 Menschen faßt; dann kann ohne Mühe durch viermaliges Säulen und Öffnen der Scherze das Zelt befest werden (siehe Zeichnung).

Sat das Zelt durchweg einen Holzfußboden, dann braucht die Handpuppenbühne bzw. das Stockpuppentheater kein besonderes Podium. Sat das Zelt keinen Holzfußboden, dann muß für die Handpuppenbühne bzw. das Stockpuppentheater ein Podium von 20 Zentimeter Höhe gebaut werden, um die Bühne vor Bodenfeuchtigkeit zu schützen. Die Grundfläche ist jeweils von der verpfichteren Bühne zu erfagen. Die Handpuppenbühne ist außerdem im Zelt selbst durch eine Seilabsperrung vor dem Gedänge des Besizers zu schützen.

Für die Marionettenbühne muß stets ein Podium von etwa 1 Meter Höhe errichtet werden.

In jedem Falle ist für Lichtanschluß mit Steckdosen zu sorgen.

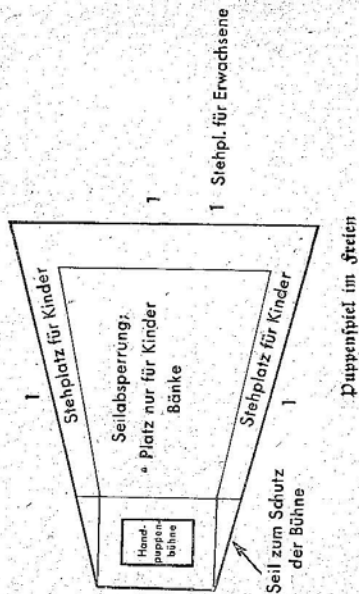


Spiele im Freien

Für Spiele im Freien kommt nur die Handpuppenbühne in Frage. Bei kleineren Bühnen und bei ganz sicherem Wetter kann ausnahmsweise auf ein Schinddach verzichtet werden. Bei allen größeren Bühnen, deren Aufbau längere Zeit in Anspruch nimmt, und bei unsicherem Wetter, ist ein Wetterdach zu bauen, das sich nach allen Seiten mit Seilbahnen abdecken läßt.

Vor der Handpuppenbühne ist im Freien wegen des erfahrungsmäßig starken Andranges von Kindern und Erwachsenen eine Fläche mit Seilen abzugrenzen, in die nur die Kinder eingelassen werden. Die Kinder sitzen am besten auf einfachen Holzbänken, notfalls auf dem Erdboden. Die Erwachsenen stehen außerhalb dieses abgeperrten Raumes. Die Bühne selbst ist durch eine Absperrung von Seilen zu sichern (siehe Skizze).

Für einen ausreichenden Ordnungsdienst, der zum Teil schon während des Aufbaues der Bühne anwesend sein muß, ist Sorge zu tragen.



Schönheit der Arbeit

Es müßte eigentlich selbstverständlich sein, daß die Puppenspieler, die für die V.S.-Gemeinschaft "Kraft durch Freude" in der Deutschen Arbeitsfront ihre Gastspielreisen von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf durchführen, auch einen menschenwürdigen Arbeitsplatz vorfinden. In der Praxis ist es aber damit oft noch sehr schlecht bestellt. Singt der Puppenspieler an, seine Bühne aufzubauen, dann muß er oft erst eine Wolke Staub schlucken, weil bei der letzten Saatreinigung verblasen worden ist, auch die Bühne zu säubern. Oft ist der Steckkontakt der Stromleitung nicht in Ordnung, den der Puppenspieler unbedingt zum Anschließen seiner Lichtanlage braucht.

Werbung

Die Werbung für das Puppenpiel steht unter Ausnahmegesetzen. Diese Ausnahmegeetze gelten so lange, bis das Puppenpiel wieder in breiterem Umfange als bisher bekannt geworden ist. Es sind also hier andere Wege zu gehen, als bei anderen Veranstaltungen wie beim Film, Theater und Varieté.

Es kommt hier viel mehr auf den persönlichen Einsatz des Vorbereiters an. Dazu gehört natürlich, daß der Vorbereiter selbst Vertrauen zur Sache hat. Dieses Gift wird, so hoffen wir, solches Vertrauen auch bei den Mitarbeitern wecken, die bisher noch keine Gelegenheit gehabt haben, gutes Puppenpiel aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Im einzelnen ist zu beachten:

Ankündigung der Puppenpielart

Es muß aus der Ankündigung hervorgehen, ob es sich um ein Marionetten-, ein Handpuppen-, ein Stockpuppen- oder ein Schar-tennspiel handelt. Sonst kann man böse Enttäuschung bei den Besuchern erleben.

Betriebe

a) Unter den Betriebsführern großer industrieller Betriebe hat bereits die Erkenntnis an Boden gewonnen, daß sich das Puppenpiel besonders gut dazu eignet, in einen Kameradschaftsabend der Gefolgschaft eingebaut zu werden. Es wird also dort, wo große Betriebe vorhanden sind, möglich sein, ein Gastspiel in solche Betriebe zu legen, wobei vielfach auch eine Kindervorstellung für die Kinder der Gefolgschaft durchgeführt werden kann. Die Finanzierung ist in diesem Falle Sache des Betriebes.

b) In den östlichen Provinzen des Reiches, in denen es große Güter mit einer großen Anzahl von Landarbeitern und Landarbeiterinnen gibt, ist ebenfalls der Betriebsführer (die Gutsbesitzer) zu gewinnen, für ihre Arbeiter und Arbeiterinnen, sowie deren Kinder, Puppenspielvorstellungen durchzuführen und zu finanzieren.

c) Dort, wo besondere Veranstaltungen in Betrieben selbst nicht stattfinden können, ist gleichwohl in den Betrieben für die aufstrebenden Klassen des Reiches angelegentlich Puppenspielveranstaltungen zu werben. Dabei ist besonders eng mit dem „KdF“-Trupp der Werksführer und der Werksfrauengruppe zusammenzuarbeiten.

77

Im Winterhalbjahr ist es auf der Bühne während des Aufbaus kalt, weil der Wirt den Saal erst so spät heizt, daß er gerade zur ersten Vorstellung ausreichend warm ist. Das bedeutet aber für den Puppenpieler Erkältungsgefahr, weil er meist beim herein-schleppen des Bühnengepäckes arg in Schwitz geraten ist. (Die Stimme ist das Kapital des Puppenpielers! Jede Erkältung bedeutet für ihn eine Gefährdung seiner Arbeit in jeder Hinsicht!)

Das sind einige Ausfertigkeiten; aber an diesen Ausfertigkeiten erkennt man, in welchem Geiße die Veranstaltungen aufgezogen werden.

Der Puppenpieler ist unser Arbeitskamerad. Also wollen wir ihm auch entsprechend begegnen und ihm seine Arbeit erleichtern. Wer das Puppenpiel nicht kennt und deshalb noch kein rechtes Verhältnis dazu hat, besitzt deshalb kein Recht, den Puppenpieler gering-schätzig zu behandeln.

So gehört zur Durchführung eines Puppenpielabends nicht nur, daß man dem Puppenpieler durch irgendeinen Beauftragten das Honorar aushändigen läßt, sondern daß man mit ihm, wenn auch nur kurz, persönlichen Kontakt sucht. Nur dann entsteht ein lebendiges Verhältnis zwischen dem Künstler und dem verantwortlichen Führer der Besuchergemeinschaft in dem betreffenden Gastspielort, das wiederum die Zusammenarbeit auch für die Zukunft auf eine vertrauensvolle und menschenwürdige Grundlage stellt und sie über eine rein organisatorische und geschäftsartige Verbindung hinaushebt.

*

Wahl der Puppenpielbühnen

Es besteht vielfach die Meinung, bei dem Einsatz des Puppenpiels die kleinen und billigen Bühnen zu bevorzugen. Berechtigt ist dies jedoch nur dort, wo aus wirtschaftlichen Gründen eine größere Bühne nicht verpflichtet werden kann.

Berücksichtigt man auch in allen größeren Orten nur die kleinsten Bühnen, dann gefährdet man den Bestand der größeren Bühnen und unterbindet auch jede Weiterentwicklung des Puppenpiels. Diese Gefahr ist äußerst akut!

76

Handzettel

Für Kindervorstellungen wird man am besten mit Landzetteln, die vor der Schule verteilt werden. (Das erbringt sich natürlich bei Schulvorstellungen während der Unterrichtszeit.)

Organisationen

Wenn auch im allgemeinen die Dienststellen der NSG. „Kraft durch Freude“ Träger der Gasspiele der von ihr anerkannten Puppenspielbühnen sein werden (vgl. Seite 67), so ist es doch unerlässlich, daß unsere Dienststellen dabei stets mit allen irgendwie interessierten Gliederungen aufs engste zusammenarbeiten.

Für S. J. und S. M. ist diese Zusammenarbeit in einem Reichsbevollmächtigten über den Einsatz des Puppenspiels angeordnet. (In größeren Orten werden die Formationen unter Umständen im Rahmen des Gasspiels von KdS. geschlossene Sondervorstellungen abnehmen können.)

Die NSG. Frauenschaft ist am Puppenpiel besonders interessiert. Hier kann sich die Werbung darauf richten, daß Mütter mit ihren Kindern die Nachmittagsvorstellungen und daß die Frauen die Abendvorstellungen besuchen.

Die NSG. veranfaßt gern für die von ihr betreuten Puppenaufführungen, wobei sie die Kosten trägt. Hier ist ein Zusammengehen möglich. Es liegt im Sinne der Volksgemeinschaft, daß die von der NSG. betreuten Volksgenossen an allgemeinen öffentlichen Veranstaltungen von „KdS.“ teilnehmen. Außerdem wird dadurch die Veranstaltung finanziell auf eine breitere Basis gestellt.

Der NSG. Lehrerbund ist als Organisation ebenfalls am Puppenpiel stark interessiert. Die Zusammenarbeit mit ihm dient vornehmlich der Erfassung aller Schulkinder.

Befindet sich ein Lager des Reichsarbeitsdienstes am Ort, dann ist es zum Puppenpielabend unbedingt einzuladen. Neben den besonders Genannten sind je nach den örtlichen Verhältnissen alle sonstigen Gliederungen der Bewegung zu den Puppenpielveranstaltungen einzuladen.

Für die Werbung der Organisationen gilt aber vor allem, daß niemals die Entfesselung eines Papierkrieges, sondern nur der persönliche Einsatz zum Erfolg führen kann! Es genügt nicht, daß man an die betreffenden Organisationen einen Brief schreibt. Darauf erfolgt in sehr vielen Fällen gar nichts. Ein Telefongespräch oder eine persönliche Rücksprache muß die schriftliche Werbung unterstützen. Sie gibt auch dem Vorbereiter selbst die Möglichkeit, zu überlegen, in welchem Umfang er mit einer Beteiligung der verschiedenen Organisationen rechnen kann.

78

Plakat

Es empfiehlt sich nicht, auf dem Plakat „Kaspertheater“ anzuführen. Besser ist es, vom „Künstlerischen Puppenpiel“ zu sprechen; noch besser, den Titel des Stückes stark hervorzuheben, oder die Veranstaltung als solche (Vorgemeinschaftsabend usw.).

Presse

Anzeigen je nach Möglichkeit.

Auffällende Anführung im redaktionellen Teil. Dazu Bildmaterial der Bühnen. (Soweit das Pressmaterial nicht von den Bühnen geliefert wird, kann es von S. J. unter Angabe der Bühne und der Art der Veranstaltung vom Reichsamt „Seiterabend“, Abteilung „Volkstum-Beauchstum“, angefordert werden.)

Schulen

Der Zusammenarbeit mit den Schulen ist besondere Beachtung zu schenken! Das gilt vor allem bei allen Gasspielen in mittleren und kleineren Orten. Auch hier ist zu versuchen, daß man eine bestimmte Beteiligung zugesagt erhält.

Zahlen die Schulen für ihre Beteiligung Pauschalpreise, dann ist darauf zu sehen, daß der Pauschalpreis in einem angemessenen Verhältnis zu der Kinderzahl steht.

Puppenpielvorstellungen dürfen während der Unterrichtszeit in den Schulen stattfinden, wenn die oberste Schulbehörde des Landes (in Preußen für die Volks- und Mittelschulen der Regierungsschulen, für die höheren Schulen der Oberpräsidenten) die Genehmigung dazu auf Grund des unterrichtlichen Wertes der Veranstaltungen erteilt. Die Genehmigung ist, soweit sie den von „Kraft durch Freude“ anerkannten Puppenspielbühnen nicht bereits erteilt ist, zweckmäßig von dem Puppenspieler und dem betreffenden Gar vor Beginn der Gasspieltour einzuholen. Die Genehmigung ist natürlich nur notwendig, wenn tatsächlich Vorstellungen während der Unterrichtszeit in der Schule stattfinden sollen. (Vgl. auch Seite 68, Vorstellungen für Kinder.)

Auf dem Lande ist es vielfach möglich, die Schulen zu veranlassen, daß sie geschlossen mit ihren Kindern an einem zentral gelegenen Spielort zusammenkommen. Dadurch werden sehr oft Gasspiele auch in kleineren Orten — eben durch die Zusammenfassung der Schulkinder mehrerer Gemeinden — durchführbar.

79

Wir spielen selbst Puppentheater

Begrabt die Streitart,

Berufspuppenspieler und Latenpuppenspieler!

Hat jemand schon gehört, daß ein Stadttheater seine Pforten schließen mußte, weil ein Theaterverein in der gleichen Stadt in jedem Winter einige mehr oder weniger gelungene Aufführungen veranstaltete? Oder ist schon eine Latenspielgruppe der V.S. Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ eingegangen, weil im gleichen Ort die Landesbühne jeden Monat gestört?

Wenn auf dem Gebiet des Menschentheaters Berufskünstertum und Latenspiel anders sein?

Kann nicht der Latenspiel, mag er nun eine Marionetten-Geimbühne oder ein Kasperltheater besitzen, von der großen Kunst des Berufspuppenpielers nur lernen? Werden nicht gerade die Menschen, die durch das Latenspiel eine lebendige Vorstellung von dieser Kunst haben, die Stammgemeinde für die Berufspuppenbühnen bilden? Warum also überhaupt Streit? — Weil sich beim Puppenspiel leicht die Grenzen zwischen Berufs- und Latenspiel verschieben! — Das wird mit einem Schlag anders, wenn mit dem Reichsinstitut für Puppenspiel, über das wir an anderer Stelle berichteten, die Grundlage für eine regelrechte Berufsausbildung des Puppenpielers gegeben ist. Heute aber kommen die besten Berufspuppenspieler nicht auf Grund einer Berufsausbildung, die es noch nicht gibt, zum Puppenspiel, sondern sie wachsen aus der großen Zahl der Latenpuppenspieler heraus.

Die Grenzen vermischen sich hier aber auch leicht im Blickfeld der Besucher. Beim Menschentheater leuchtet jedem Besucher ohne weiteres der Unterschied zwischen Berufstheater und Latenspiel ein. Er wird also nicht die gleichen Anforderungen an das Spiel stellen, weil für beide Gebiete verschiedene Maßstäbe gelten. Beim Puppenspiel macht der Besucher diesen Unterschied nicht. Hier tritt ja der Spieler selbst hinter der Puppe zurück und, da die meisten Besucher gutes Puppenspiel kaum kennen, haben sie auch keine rechte Vorstellung, was eine Berufspuppenbühne leisten kann. Ja, es kommt auch vor, daß die Besucher, weil sie von einem unzulänglichen Latenpuppenspiel nicht befriedigt waren, nun das Puppenspiel in Bausch und Bogen verdammten.

81

Verbindung zum Puppenspieler halten!

Für die Werbung lassen sich wohl allgemeine Anregungen geben, wie dies hier geschehen ist, jedoch keine festen Rezepte aufstellen. Darum ist es wichtig, daß die Vorbereiter der Puppenspielveranstaltungen mit den Puppenspielern selbst persönlich Sühnung halten. Dann wird die Werbung am ehesten Erfolg haben, weil sie die Besonderheiten der einzelnen Bühnen berücksichtigt.

Die Erfahrungen, die der einzelne Puppenspieler den Vorbereitern der Gastspiele aus seiner Praxis mitteilt, sind stets singemäßig nutzbar zu machen. Auch die persönlichen Beziehungen, die sich zwischen den Puppenspielern und besonders interessierten Besuchern in den einzelnen Spielorten ergeben, sind für die Wiederholung eines Gastspiels oft von größter Bedeutung.

Wir sehen in den Puppenspielern Mitarbeiter, die sich für das Gelingen der Veranstaltungen selbst mit verantwortlich fühlen, und nicht „fremde Veranlasser“, die man einmal „engagiert“, ohne zu ihnen und ihrer Arbeit ein inneres Verhältnis zu bekommen. Ebenso wie wir uns die Betreuung, Beratung und Ausrichtung der Puppenspieler durch Arbeitswochen und durch unsere Zeitschrift „Volkstum-Brauchtum“ an gelegen sein lassen, erwarten wir von unseren Mitarbeitern allenthalben, daß sie den Puppenspielern in kameradschaftlicher Weise zur Seite stehen.



80

Es ist damit nichts gegen das Laienpuppenspiel gesagt. Nur muß sich der Laienpuppenspieler seiner Verantwortung und seiner Grenzen bewußt bleiben. Das Laienpuppenspiel gehört in die Gemeinschaft des Betriebes, des Lagers, der Familie, der Schule, dort hat es seine großen Aufgaben. Es soll sich aber in der Öffentlichkeit zurückhalten. Der wirklich begabte Laienpuppenspieler wird trotzdem den Weg zum Berufspuppenspieleramt finden. Es darf aber nicht vorkommen, daß, weil irgendwo ein Studientrat oder eine Schulkasse ein Puppentheater besitzt, dieser Ort für den Berufspuppenspieler einfach verschlossen bleibt.

Darum erkennt die Grenzgen und begrabt die Streitart!

*

Aufgaben und Grenzen des Laienpuppenspiels.

Wir sind nicht der Auffassung, daß das Puppenspiel ein Schutzbüchel für Berufspuppenspieler allein sei. Das Laienspielen hat, wie auf allen Gebieten der Kunst, auch auf dem des Puppenspiels seine Lebensberechtigung. Ja, es bildet geradezu die Grundlage für das Heranwachsen eines fähigen Nachwuchses für die Berufspuppenbühnen, und das um so mehr, als es sich hier um eine im Volk selbst wurzelnde und besonders vollkommene Kunst handelt. Das Laienspielen wirkt schließlich auch wie kaum etwas anderes für ein immer weiter um sich greifendes Verständnis dem Puppenspiel gegenüber.

Das Laienpuppenspiel beginnt schon in der Familie. Mancher unter den großen Puppenspielern unserer Tage hat seine Berufung zum Puppenspiel erfahren, als er mit den primitivsten Mitteln — mit Puppenköpfen aus Kartofoeln, im Tür Rahmen hinter einer Wolldecke — seine erste „Samilienvorstellung“ gab. Es mag von den Eltern für die Kinder, von großen Geschwistern für die Kleineren oder auch von den Kindern selbst für ihre Kameraden gespielt werden, immer wird das Puppenspiel eine Quelle der Freude sein, die nie versiegt.

Neben das Marionetten-, das Sandpuppen- und das Schattenspiel tritt hier übrigens noch das sogenannte Modelltheater, das eine hart verkleinerte, aber getreue Nachbildung des Menschentheaters sein will und besonders zur Einführung in das Erleben des großen Theaters geeignet erscheint. Es gibt noch Modelltheater als Heimübungen, die schon eine jahreslange, ja zuweilen jahresunterteale Tradition besitzen.

Nicht minder wichtig erscheint uns die Pflege des Laienpuppenspiels in den Gemeinschaften, in die der Mensch außerhalb der Familie hineingestellt ist, in Schulen, in den Formationen der FJ. und des Bdt., in der Betriebsgemeinschaft, in der Werkraumgruppe, im Arbeitslager. Eine Laienpuppenbühne, die hier entsteht, hat den großen Vorteil, daß sie sich die verschiedensten Begabungen zunutze machen kann, die sie bei den Mitgliedern der betr. Gemeinschaften findet. Der eine befaßt gern, er wird die Bühne bauen. Ein anderer ist zeichnerisch begabt, er entwirft die Puppen und die Bühnenbilder. Ein Dritter hat den Kopf voller Einfälle, er baut den Text zusammen oder arbeitet ein vorliegendes Stück für die besonderen Zwecke seiner Gemeinschaft um. Und so entsteht im Zusammenwirken der verschiedensten Kräfte eine wirkliche Gemeinschaftsleistung, die schon in sich ihren hohen Wert hat, auch ohne daß diese Laienpuppenbühne überhaupt schon zum Spiel selbst gekommen ist.

Aber damit nicht genug, gewinnt die Laienpuppenbühne eine besondere Bedeutung für die Gemeinschaft des Lagers, des Betriebes, der Schule, wenn sie denn mit einem Spiel vor die Kameraden tritt, das ganz aus dem Erleben dieser Gemeinschaft heraus gestaltet ist. Hier tritt zur Freude am Puppenspiel an sich die Lösung von Spannungen, die Überwindung von Schwierigkeiten, die Erziehung von „Aufsehlern“, wie sich das im Spiel zwanglos und unaufdringlich ergibt. So wird das Puppenspiel nicht ein fröhliches Erlebnis allein, sondern wiederum zugleich ein Weg, Menschen im Sinne der Gemeinschaft zu formen.

Es ist im Rahmen dieses Arbeitsbuches nicht möglich, nun dem einzelnen und den Gemeinschaften, die sich im Puppenspiel selbst versuchen wollen, dazu nähere Anleitung zu geben. Wir verweisen auf die Bücher, die wir auf den folgenden Seiten aufzuführen, und auf die Lehrgänge, die bereits hier und da von Berufspuppenspielern durchgeführt werden und die späterhin zu einer planmäßigen Einrichtung des Reichsinstitutes für Puppenspiel werden sollen.

Nur zwei goldene Regeln wollen wir hier noch festhalten:

Verliere nicht den Mut, wenn es nicht beim ersten Versuch gelingt. Nur feste Übung führt zum Erfolg.

Erkenne dich selbst und tritt nicht mit einer Leistung, die für deinen kleinen Kreis genügt, an die große Öffentlichkeit.

Befolgt du diese Regeln, dann wirst du selbst die größte Freude am Puppenspiel haben und auch anderen damit Freude schenken.

Arbeitsunterlagen für das Puppenpiel

Geschichte des Puppenspiels

May von Boehn, München bei S. Beckmann u. G. zweibändiges Werk auf Kunstdruck mit zahlreichen Abbildungen. I. Band: Puppen. II. Band: Puppenspiele.

Wesen des Puppenspiels

Dr. Fritz Eichler, Verlag S. u. J. Lesche, Emsdetten. XII. 3.—
Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels.

Anleitung zum Puppenpiel

Marionettenspiel

Kammi Schöke und Walter Schuß: „Marionetten“, Otto Maier-Verlag, Ravensburg. XII. 1,20.
Aus dem Inhalt: Praktische Anleitung zum Bau von Puppen und Bühnen.

Handpuppenpiel

Ernst Lehmann: „Das Handpuppenpiel, ein Werkbuch für Kasperlespieler“. Ludwig Voggenreiter-Verlag, Potsdam 1934. XII. 1,50.
Aus dem Inhalt: Herstellung von Puppen und Bühnen, Bewegung- und Sprechtechnik, Dramaturgie des Kasperpiels.
Ella und Fritz Martini: „Kasperle-Bastelbuch“, Otto Maier-Verlag, Ravensburg. XII. 1,20.
Aus dem Inhalt: Praktische Anleitung zum Bau von Puppen und Bühnen.

Stegfried Kaetz: „Das Kasperlebuch“, Eichendorff-Haus Wien I.
Aus dem Inhalt: Anleitung zum Handpuppenpiel. Umfangreiche kritische Übersicht über eine große Anzahl von Texten mit Angabe ihrer Brauchbarkeit.

Benno von Holenz: „Spiele Handpuppentheater“, Verlag Arwed Strauch, Leipzig 1931. XII. 2,50.
Aus dem Inhalt: Geschichte des Puppenspiels, Herstellung von Puppen und Bühnen, Aufbau von Kasperlfäden, Anregungen zur Pflege des Puppenspiels.

Gustav Schenk: „Ein Hausbuch für das Puppenpiel“. Theaterverlag Albert Langen / Georg Müller, Berlin 1937. XII. 3.—
Aus dem Inhalt: Anleitung zum Schaffen von Puppenköpfen aus Papiermasse und zum Bau einer Bühne. Einige Spieltexte.

Schattenspiel

Margarethe Cordes: „Kortläppchen“, Christian Kaiser-Verlag München. XII. 2,50.

Aus dem Inhalt: Dramatisierter Text des Märchens. Beilagen: Wie baut man ein Schattenspiel? Papptafeln mit den Schattenspielfiguren zum „Kortläppchen“.

Annemarie Blochmann: „Schattenspieler“, Otto Maier-Verlag, Ravensburg. XII. 1,20.

Aus dem Inhalt: Anleitung zur Herstellung von Figuren und zum Bau einer Bühne.

Heinz Ohlendorf: „Das Schattenspiel“, Ludwig Voggenreiter-Verlag Potsdam. XII. 1,90.

Aus dem Inhalt: Anleitung zum Schattenspiel.

*

Puppenspieltexte

Wir verzichten hier darauf, Puppenspieltexte anzuführen. Es wird späterhin Aufgabe des Reichsinstituts für Puppenpiel sein, nach eingehender Prüfung der vorhandenen Spiele und Entwicklung neuer Texte ein Verzeichnis herauszugeben.

Solgende Verlage schicken auf Wunsch Puppenspieltexte zur Ansicht:

Arwed Strauch, Leipzig,
Langen-Müller, Berlin,
Ludwig Voggenreiter, Potsdam,
Christian Kaiser, München,
Kasperhaus Sohnstein (Elblandssteingebirge).

Kasperpuppen liefern:

Arwed Strauch, Leipzig,
Kasperhaus Sohnstein (Elblandssteingebirge).

*

85

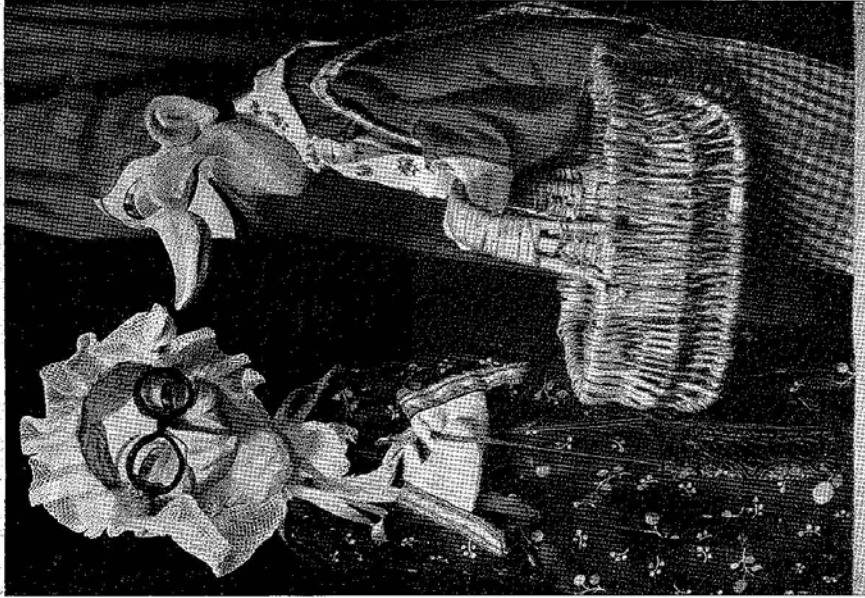
84

Bilder dieses Heftes:

Bildarchiv Amt Feierabend, Berlin; Bildarchiv IBB. „Freude und Arbeit“, Berlin; Ritter, Berlin; Drecht, Stuttgart; Dies, Frankfurt a. M.; Giegold-Schilling, Halle-Saale; Koltmann, Stuttgart; Janke, Nürnberg; Kaffner, Dortmund; Koch, München; Landgraf, Aue-Sa.; Maeschke, Berlin; Ohler, Stuttgart; v. Perffhammer, Berlin; Preim, Aachen; Kubbert, Berlin; Kulff, Bad Pyrmont; Scherl-Bilderdienst, Berlin; Schimmich, Leipzig; Schmidt, Koblenz; Schröder, Xadebeul; Sorani, Wuppertal; Sporer, Stuttgart; Stola, Nürnberg; Walther, Berlin; Wolbrandt, Hamburg.

Entwurf des Umschlages: Hanns Bethmeyer, Leipzig.

*



Diese Klarfärberei - Gibts denn fomaet!

87

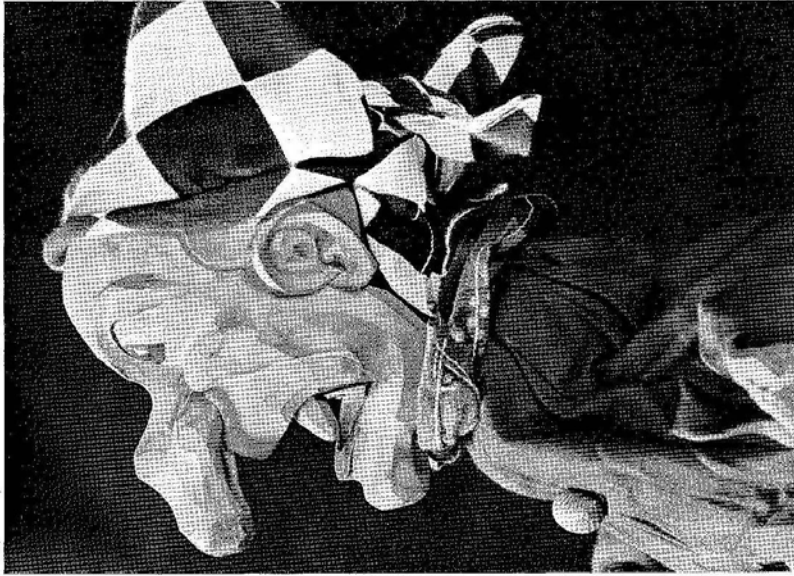


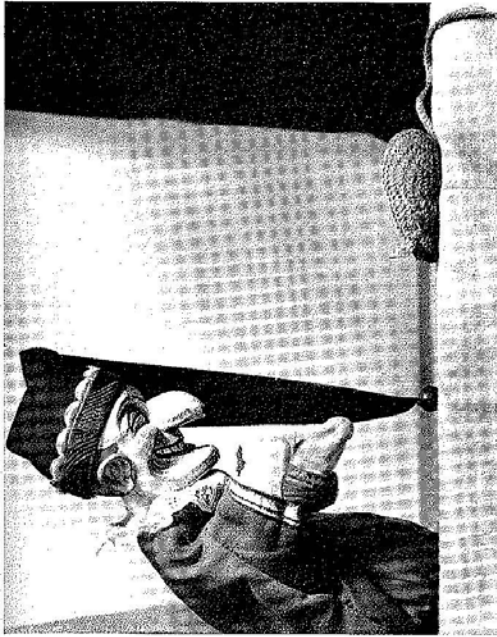
86

Arbeitsmittel des Amtes „Feierabend“

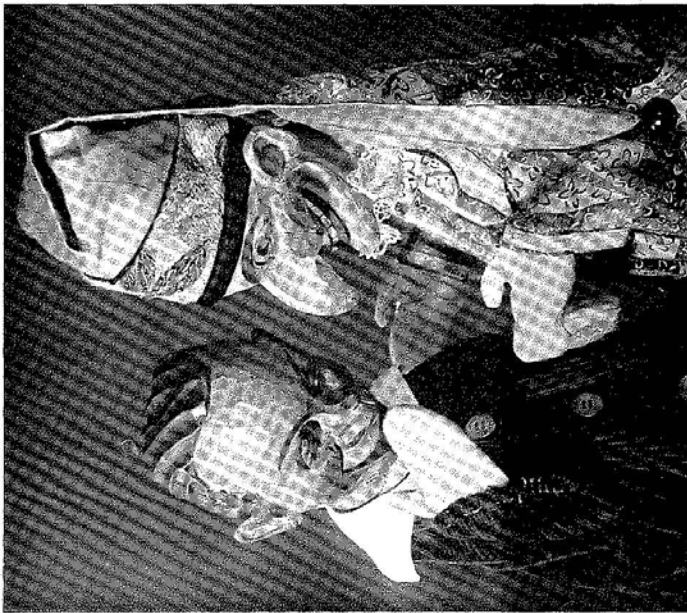
Abteilung Volkstum=Brauchtum.

- „Volkstum und Heimat“, Zeitschrift, herausgegeben von der VSG.
 „Kraft durch Freude“, Verlag Stubenrauch, Berlin.
- „Die Spielschar“, Zeitschrift, herausgegeben vom Kulturamt der Reichsjugendführung unter Mitarbeit der Abteilung Landjugend des Reichsnährstandes und des Reichsamtes Feierabend der VSG.
 „Kraft durch Freude“, Verlag Strauch, Leipzig.
- Die beiden Zeitschriften bringen regelmäßig Beiträge zum Puppenpiel.
- „Die neue Gemeinschaft“, Parteilarchiv, herausgegeben von der Reichspropagandaleitung unter Mitarbeit des Amtes Feierabend, Verlag Eher, München.
- „Musik in Jugend und Volk“, Zeitschrift, herausgegeben von der Reichsjugendführung und der VSG. „Kraft durch Freude“, Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel.
- Sonderheft „Offenes Singen“, herausgegeben von der VSG. „Kraft durch Freude“ und dem Kulturamt der Reichsjugendführung, Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel.
- „Die Betreuung des Dorfes.“
- Druckschriften für die Ausgestaltung großer Feste und Feiern:
- „Deutsche Hasnacht“ —
 „Nationaler Feiertag des deutschen Volkes“ (1. Mai) —
 „Sommerfröhenwende“ —
 „Deutsches Erntedankfest“ —
 „Vorweihnachtliche Feiern“ —
- „Tänze unserer Gemeinschaft“, Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel —
 „Allgönder Feierabend“, Wertmusikkreise, Sansatische Verlagsanstalt Hamburg;
- Lieder, Instrumental, und Tanzmusikblätter der VSG.
 „Kraft durch Freude“ (Sansatische Verlagsanstalt, Hamburg):
- | | | | |
|-------|---------------------------|-------|----------------------------------|
| 1/2 | „Sommerabend“ | 16 | „Auf großer Fahrt“ |
| 3 | „Arbeit, Ehre, Freizeith“ | 17/18 | „Singt euer Arbeit frohlich an!“ |
| 4/5 | „Deutsches Erntedankfest“ | 19 | „Zweistimmige Tandler“ |
| 6 | „Herbst“ | 20 | „Dreistimmige Tandler“ |
| 7/9 | „Weihnacht“ | 101 | „Lieder aus Kurbesten“ |
| 10/11 | „Hasnacht“ | 102 | „Lieder aus Tirol“ |
| 12/13 | „Nationaler Feiertag“ | | |
| 14/15 | „In den Ohwint“ | | |

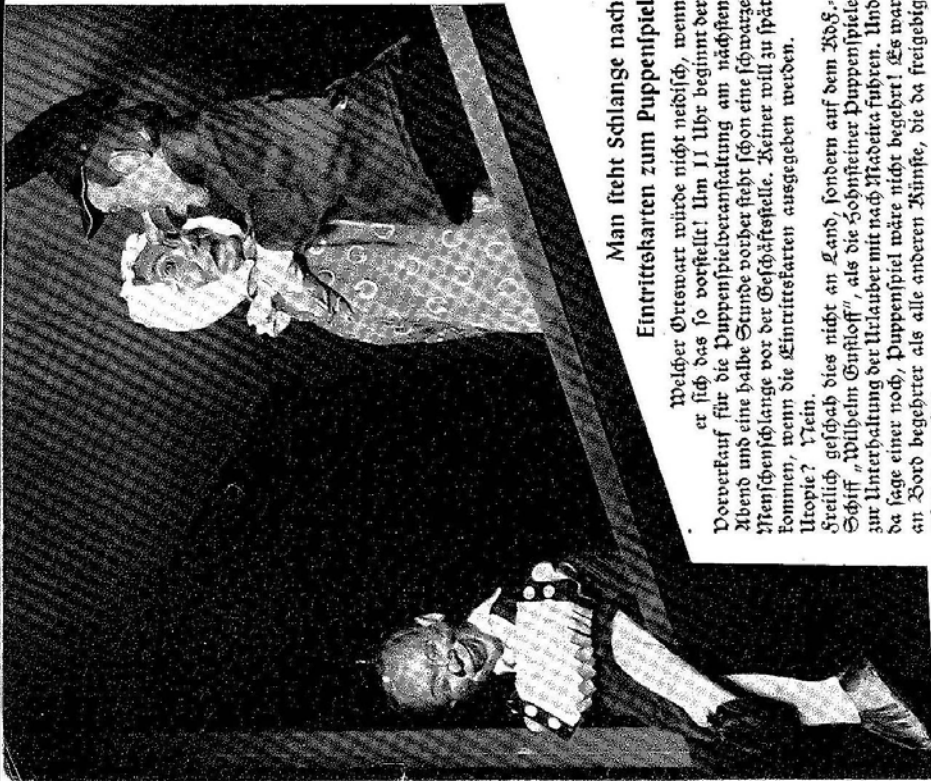




Das Büchlein ist aus,
 Dort läuft eine Maus,
 Und wer sie fängt, darf sich eine
 große, große Peitschpe drans machen lassen!



Seppi: Kasper! Ich glaub', wir sollten jetzt bald Schluss machen
 mit dem Heft!
 Kasper: Meinist', weil die Heze auf der letzten Seite so böse g'schaut hat?
 Seppi: Wein! Aber ich glaub', die Leut' schau'n sonst! —



Man steht Schlange nach Eintrittskarten zum Puppenspiel

Welcher Wirtswart würde nicht neidisch, wenn er sich das so vorstellte! Um 11 Uhr beginnt der Vorverkauf für die Puppenspielveranstaltung am nächsten Abend und eine halbe Stunde vorher steht schon eine schwarze Menschen Schlange vor der Geschäftsfelle. Keiner will zu spät kommen, wenn die Eintrittskarten ausgegeben werden. Utopie? Nein.

Stell ich geschab dies nicht an Land, sondern auf dem Rds. Schiff „Wilhelm Gunkloff“, als die Schmeiner Puppenspiele zur Unterhaltung der Urlauber mit nach Madeira fuhren. Und da sage einer noch, Puppenspiel wäre nicht begehrt! Es war an Bord begehrtter als alle anderen Künste, die da freigelegt geboten wurden. Warum sollte es nicht in Stadt und Land ähnlich sein, wenn „Kraft durch Freude“ zum Puppenspiel einlädt?

Anhang 2: Brüder Grimm „Der Jude im Dorn“

Es war einmal ein reicher Mann, der hatte einen Knecht, der diente ihm fleißig und redlich, war alle Morgen der erste aus dem Bett und abends der letzte hinein, und wenns eine saure Arbeit gab, wo keiner anpacken wollte, so stellte er sich immer zuerst daran. Dabei klagte er nicht, sondern war mit allem zufrieden und war immer lustig.

Als sein Jahr herum war, gab ihm der Herr keinen Lohn und dachte: „Das ist das Gescheiteste, so spare ich etwas und er geht mir nicht weg, sondern bleibt hübsch im Dienst.“

Der Knecht schwieg auch still, tat das zweite Jahr wie das erste seine Arbeit, und als er am Ende desselben abermals keinen Lohn bekam, ließ er sich gefallen und blieb noch länger. Als auch das dritte Jahr herum war, bedachte sich der Herr, griff in die Tasche, holte aber nichts heraus. Da fing der Knecht endlich an und sprach: „Herr, ich habe Euch drei Jahre redlich gedient, seid so gut und gebt mir, was mir von Rechts wegen zukommt: ich wollte fort und mich gerne weiter in der Welt umsehen.“

Da antwortete der Geizhals: „Ja, mein lieber Knecht, du hast mir unverdrossen gedient, dafür sollst du mildiglich belohnt werden,“ griff abermals in die Tasche und zählte dem Knecht drei Heller einzeln auf: „Da hast du für jedes Jahr einen Heller, das ist ein großer und reichlicher Lohn, wie du ihn bei wenigen Herren empfangen hättest.“

Der gute Knecht, der vom Geld wenig verstand, strich sein Kapital ein und dachte: „Nun hast du vollauf in der Tasche, was willst du sorgen und dich mit schwerer Arbeit länger plagen.“

Da zog er fort, bergauf, bergab, sang und sprang nach Herzenslust. Nun trug es sich zu, als er an ein Buschwerk vorüberkam, dass ein kleines Männchen hervortrat und ihn anrief: „Wo hinaus, Bruder Lustig? ich sehe, du trägst nicht schwer an deinen Sorgen.“ „Was soll ich traurig sein,“ antwortete der Knecht, „ich habe vollauf, der Lohn von drei Jahren klingelt in meiner Tasche.“ „Wie viel ist denn deines Schatzes?“ fragte ihn das Männchen. „Wie viel? drei bare Heller, richtig gezählt.“ „Höre,“ sagte der Zwerg, „ich bin ein armer bedürftiger Mann, schenke mir deine drei Heller: ich kann nichts mehr arbeiten, du aber bist jung und kannst dir dein Brot leicht verdienen.“ Und weil der Knecht ein gutes Herz hatte und Mitleid mit dem Männchen fühlte,

so reichte er ihm seine drei Heller und sprach: „In Gottes Namen, es wird mir doch nicht fehlen.“ Da sprach das Männchen: „Weil ich dein gutes Herz sehe, so gewähre ich dir drei Wünsche, für jeden Heller einen, die sollen dir in Erfüllung gehen.“ „Aha,“ sprach der Knecht, „du bist einer, der blau pfeifen kann. Wohlan, wenns doch sein soll, so wünsche ich mir erstlich ein Vogelrohr, das alles trifft, wonach ich ziele; zweitens eine Fiedel, wenn ich darauf streiche, so muss alles tanzen, was den Klang hört; und drittens, wenn ich an jemand eine Bitte tue, so darf er sie nicht abschlagen.“ „Das sollst du alles haben,“ sprach das Männchen, griff in den Busch, und, denk einer, da lag schon Fiedel und Vogelrohr in Bereitschaft, als wenn sie bestellt wären. Er gab sie dem Knecht und sprach: „Was du dir immer erbitten wirst, kein Mensch auf der Welt soll dir abschlagen.“

„Herz, was begehrst du nun?“ sprach der Knecht zu sich selber und zog lustig weiter. Bald darauf begegnete er einem Juden mit einem langen Ziegenbart, der stand und horchte auf den Gesang eines Vogels, der hoch oben in der Spitze eines Baumes saß. „Gottes Wunder!“ rief er aus „so ein kleines Tier hat so eine grausam mächtige Stimme! wens doch mein wäre! wer ihm doch Salz auf den Schwanz streuen könnte!“ „Wenns weiter nichts ist,“ sprach der Knecht, „der Vogel soll bald herunter sein,“ legte an und traf aufs Haar, und der Vogel fiel herab in die Dornhecken. „Geh, Spitzbub,“ sagte er zum Juden, „und hol dir den Vogel heraus.“

„Mein,“ sprach der Jude, „lass der Herr den Bub weg, so kommt ein Hund gelaufen; ich will mir den Vogel auflesen, weil Ihr ihn doch einmal getroffen habt“, legte sich auf die Erde und fing an, sich in den Busch hineinzuarbeiten. Wie er nun mitten in dem Dorn steckte, plagte der Mutwille den guten Knecht, dass er seine Fiedel abnahm und anfing zu geigen. Gleich fing auch der Jude an die Beine zu heben und in die Höhe zu springen: und je mehr der Knecht strich, desto besser ging der Tanz. Aber die Dörner zerrissen ihm den schäbigen Rock, kämmten ihm den Ziegenbart und stachen und zwickten ihn am ganzen Leib. „Mein,“ rief der Jude, „was soll mir das Geigen! las der Herr das Geigen, ich begehre nicht zu tanzen.“ Aber der Knecht hörte nicht darauf und dachte: „Du hast die Leute genug geschunden, nun soll dir die Dornhecke nicht besser machen,“ und fing von neuem an zu geigen, dass der Jude immer höher aufspringen musste, und die Fetzen von seinem Rock an den Stacheln hängen blieben. „Au weih geschrien!“ rief der Jude, „geb ich doch dem Herrn, was er verlangt, wenn er nur das Geigen lässt, einen ganzen Beutel mit Gold.“ „Wenn du so spenda-

bel bist“, sprach der Knecht, „so will ich wohl mit meiner Musik aufhören, aber das muss ich dir nachrühmen, du machst deinen Tanz noch mit, dass es eine Art hat;“ nahm darauf den Beutel und ging seiner Wege.

Der Jude blieb stehen und sah ihm nach und war still, bis der Knecht weit weg und ihm ganz aus den Augen war, dann schrie er aus Leibeskräften: „Du miserabler Musikant, du Bierfiedler: wart, wenn ich dich allein erwische! Ich will dich jagen, dass du die Schuhsohlen verlieren sollst; du Lump, steck einen Groschen ins Maul, dass du sechs Heller wert bist,“ und schimpfte weiter, was er nur losbringen konnte.

Und als er sich damit etwas zugute getan und Luft gemacht hatte, lief er in die Stadt zum Richter. „Herr Richter, au weih geschrien! Seht, wie mich auf offener Landstraße ein gottloser Mensch beraubt und übel zugerichtet hat: ein Stein auf dem Erdboden möcht sich erbarmen: die Kleider zerfetzt, der Leib zerstoichen und zerkratzt, mein bisschen Armut samt dem Beutel genommen! Lauter Dukaten, ein Stück schöner als das andere: um Gotteswillen, lasst den Menschen ins Gefängnis werfen.“ Sprach der Richter: „Wars ein Soldat, der dich mit seinem Säbel so zugerichtet hat?“ „Gott bewahr!“ sagte der Jude, „einen nackten Degen hat er nicht gehabt, aber ein Rohr hat er gehabt auf dem Buckel hängen und eine Geige am Hals; der Bösewicht ist leicht zu erkennen.“ Der Richter schickte seine Leute nach ihm aus, die fanden den guten Knecht, der ganz langsam weitergezogen war, und fanden auch den Beutel mit Gold bei ihm. Als er vor Gericht gestellt wurde, sagte er: „Ich habe den Juden nicht angerührt und ihm das Geld nicht genommen, er hat mirs aus freien Stücken angeboten, damit ich nur aufhörte zu geigen, weil er meine Musik nicht vertragen konnte.“ „Gott bewahr!“ schrie der Jude: „Der greift die Lügen wie Fliegen an der Wand.“ Aber der Richter glaubte es auch nicht und sprach: „Das ist eine schlechte Entschuldigung, das tut kein Jude,“ und verurteilte den guten Knecht, weil er auf offener Straße einen Raub begangen hätte, zum Galgen. Als er aber abgeführt ward, schrie ihm noch der Jude zu: „Du Bärenhäuter, du Hundemusikant, jetzt kriegst du deinen wohlverdienten Lohn.“ Der Knecht stieg ganz ruhig mit dem Henker die Leiter hinauf, auf der letzten Sprosse aber drehte er sich um und sprach zum Richter: „Gewährt mir noch eine Bitte, eh ich sterbe.“ „Ja,“ sprach der Richter, „wenn du nicht um dein Leben bittest.“ „Nicht ums Leben,“ antwortete der Knecht, „ich bitte, lasst mich zu guter Letzt noch einmal auf meiner Geige spielen.“

Der Jude erhob ein Zetergeschrei: „Um Gotteswillen, erlaubts nicht, erlaubts nicht.“ Allein der Richter sprach: „Warum soll ich ihm die kurze Freude nicht gönnen: es ist ihm zugestanden, und dabei soll es sein Bewenden haben.“ Auch konnte er es ihm nicht abschlagen wegen der Gabe, die dem Knecht verliehen war. Der Jude aber rief: „Au weih! Au weih! Bindet mich an, bindet mich fest.“

Da nahm der gute Knecht seine Geige vom Hals, legte sie zurecht, und wie er den ersten Strich tat, fing alles an zu wabern und zu wanken, der Richter, die Schreiber und die Gerichtsdiener: und der Strick fiel dem aus der Hand, der den Juden festbinden wollte: beim zweiten Strich hoben alle die Beine, und der Henker ließ den guten Knecht los und machte sich zum Tanze fertig: bei dem dritten Strich sprang alles in die Höhe und fing an zu tanzen, und der Richter und der Jude waren vorn und sprangen am besten. Bald tanzte alles mit, was auf den Markt aus Neugierde herbeigekommen war, alte und junge, dicke und magere Leute untereinander: sogar die Hunde, die mitgelaufen waren, setzten sich auf die Hinterfüße und hüpfen mit. Und je länger er spielte, desto höher sprangen die Tänzer, dass sie sich einander an die Köpfe stießen und anfangen jämmerlich zu schreien. Endlich rief der Richter ganz außer Atem: „Ich schenke dir dein Leben, höre nur auf zu geigen.“ Der gute Knecht ließ sich bewegen, setzte die Geige ab, hing sie wieder um den Hals und stieg die Leiter herab. Da trat er zu dem Juden, der auf der Erde lag und nach Atem schnappte, und sagte: „Spitzbube, jetzt gesteh, wo du das Geld her hast, oder ich nehme meine Geige vom Hals und fange wieder an zu spielen.“ „Ich hab's gestohlen, ich hab's gestohlen,“ schrie er, „du aber hast redlich verdient.“ Da ließ der Richter den Juden zum Galgen führen und als einen Dieb aufhängen.¹¹⁰¹

¹¹⁰¹ Der Jude im Dorn; entnommen: www.1000-maerchen.de

5. Literatur- und Quellenangabe

Ackley, Edith; Marionettes; Stockes, New York, 1929.

Aeppli, Ernst; Der Traum und seine Deutung; Erlenbach – Zürich, 1943.

Algermissen, Konrad; Sozialistische und christliche Kinderfreundebewegung; Giesel, Hannover, 1931.

Amt der NÖ Landesregierung (Hrsg.); Spielzeug die Welt im kleinen für jung und alt – Sammlung Dr. Mayer; Gradwohl, Melk, o. J.

Amt „Feierabend“ des NSG „Kraft durch Freude“ (Hrsg.); Das deutsche Puppenspiel - Einsatz, Erfolge und Zielsetzung; Verlag der Deutschen Arbeitsfront, Berlin, o. J.

Ariès, Philippe; Geschichte der Kindheit; München/ Wien, 1975.

Arndt, Friedrich; Das Handpuppenspiel - Erzieherische Werte und praktische Anwendung; Stauda, Kassel, 1980.

Baacke, Dieter; Medienpädagogik; Tübingen, 1997.

Baacke, Dieter; Lensen, Margit, Röllecke, Renate; Von Mäusen und Monstern - Kinderfernsehen unter der Lupe. Beschreibung, Analysen, Hintergründe, Praxismodelle; Bielefeld, 1997.

Bader Rudolf; Kasperle will heiraten; Auer, Stuttgart, o. J.

Baldwin, Peter; Toy Theatres of the World; London, Zwemmer, 1992.

Barthelmes, Jürge, Feil, Christina, Furtner-Kallmünzer, Maria; Medienerfahrung von Kindern im Kindergarten. Spiele, Gespräche, soziale Beziehungen; Weinheim, München, 1991.

Barthold, Oskar; Die Kasperlfibel. Ein Buch für die praktische Puppenspielarbeit; Schroedel, Halle, 1941.

Bayer, Konrad (herausgegeben von Gerhard Rühm); sämtliche Werke - frühe Texte - Iventionen und Gedichte - Chansons - Sketche - Szenen und Theaterstücke - Filmszenarien - Nachdichtungen – Gelegenheitsschriften; Band 1, Österreichischer Bundesverlag - Klett-Cotta, Wien, 1985.

Benkert, Katharina; Streit um Kasper; Diplomarbeit; Leipzig, 1961.

Benz, Wolfgang, Hermann, Graml, Hermann Weiß; Enzyklopädie des Nationalsozialismus; München, 1997.

Bernstengel, Olaf, Taube, Gerd, Weinkauf, Gina (Hrsg.); Die Gattung leidet tausend Varietäten..., Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel; Verlag Wilfried Nold, Frankfurt am Main, 1994.

Best, Petra; MacGyver wollt ich immer schon mal sein. Identifikationsfigur und Identifikationsbedürfnisse von Kindern; in: Deutsches Jugendinstitut (Hrsg.), Handbuch Medienerziehung im Kindergarten, 1. Band, Opladen, 1994, S. 257ff.

Bethge, Ernst Heinrich; Seid ihr alle da? Kasperle feldgrau. Drollige Spiele für jung und alt; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

Bettelheim, Bruno; Ein Leben für Kinder - Erziehung in unserer Zeit; Deutsche Verlags Anstalt, Stuttgart, 1987.

Birbaumer, Ulf; Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernadon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernadoniade; Notring, Wien, 1971.

Blazovsky, Fritz; Vom roten Kasperl, in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung; Heft 10/ 1947.

Bodingabuer, Eva; Handpuppen- und Fingerspiele; in: Unsere Kinder – Fachzeitschrift für Kindergärten, Horte und Heime; 41.Jg., Juli-August/ 4-86, Wien, 1986, S. 73 – 85.

Boehn, Max von; Puppenspiele; Bruckmann, München, 1929.

Bohlmeier, Gerd; Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters; Dissertation, Braunschweig, 1993.

Bohlmeier, Gerd; Puppenspiel 1933 bis 1945 in Deutschland. Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland; Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1985.

Böhmer, Günter; Puppentheater. Figuren und Dokumente aus der Sammlung der Stadt München, Bruckmann, München, 1969.

Brandt, Sebastian; Das Narrenschiff; Niemeyer, Stuttgart, 1986.

Brehm, Willi; Das Spiel mit der Handpuppe - Eine Anleitung zur Herstellung von Handpuppen und Handpuppenbühnen und zum Spielen; Verlag der katholischen Schulorganisation Deutschlands, Düsseldorf, 1931.

Britz, Nikolaus; J. A. Stranitzky und Wien. Kleiner literarischer Stadtführer; Bohmann, Wien, 1968.

Brockhoff, Evamaria, Dünninger, Eberhard, Henker, Michael; Hört, sehet, weint und liebt: Passionsspiele im alpenländischen Raum; Süddeutscher Verlag, München, 1990.

Bruner, Jerome; Spiel ist mehr als Spielerei; in: Kindheit ist nicht kinderleicht; Sonderheft heute, Weinheim, Basel, 1980.

Bufano, Remo; Be a Puppet Showman; Century, New York-London, 1933.

Buresch, Hans; Der Meckerteufel; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, Stuttgart, 1939.

Buresch, Hans; Die Hamsterhexe; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, Stuttgart, 1939.

Buresch, Hans; Kasper fährt nach England; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, Stuttgart, 1940.

Buschmeyer, Lothar; Die ästhetische Wirkung des Puppenspiels; Dissertation, Opehn, 1931.

Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 1. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923/24.

Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925 – 1927.

Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 3. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1928 – 1930.

Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 4. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1931.

Bück, Joseph (Hrsg.); Das Puppentheater - Zeitschrift für die Interessen aller Puppenspieler und für Geschichte und Technik aller Puppentheater - Offizielles Organ der Abteilung 'Puppentheater' des Verbandes zur Förderung der deutschen Theaterkultur; 2. Band, Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1923 – 1924.

Castle, Eduard; Dichter und Dichtung aus Österreich: ausgewählte Ausätze; Amandus, Wien, 1951.

Confetti News; Das Confetti Club Magazin für ultracoole Kids; Wien, 1996ff.

Deutsches Filmmuseum (Hrsg.); Muppets, Monster & Magie, Die Welt von Jim Henson/ Ausstellungsheft; Eigenverlag, Frankfurt am Main, 1987.

Deutsches Institut für Animationsfilm Dresden (Hrsg.); Die Trick-Fabrik: DEFA-Animationsfilme 1955-1990; Dresden, 2003.

Dietrich, Margret, Greisenegger, Wolfgang; Hanswurst lebt noch; Bergland, Salzburg/ Stuttgart, 1965.

Dobrowsky, Maria; Richard Kralik und das Puppenspiel; Dissertation; Universität Wien, 1952.

Donner, Wolf; Propaganda und Film im "Dritten Reich"; Berlin 1995.

Dunkel, Peter; Schattenfiguren/ Schattenspiel, DuMont, Köln, 1984.

Eichler, Fritz; Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels, Heinrich&Lechte, Emsdetten, 1937.

Ellwang, Wolfram, Grömminger, Arnold; in: Das Puppenspiel – Psychologische Bedeutung und pädagogische Anwendung; Herder, Freiburg-Basel-Wien, 1989. Erbeling, Mascha; „Mit dem Tod spielt man nicht...“, Funktion und Gestalt des Tode im Figurentheater des 20. Jahrhunderts; Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 2006.

Erlinger, Hans Dieter (Hrsg.); Kinderfernsehen II; Siegener Studien, 45. Band, Essen, 1989.

Esrig, David (Hrsg.); Commedia dell'Arte; Nördlingen, Delphi, 1985.

Fadrus, Viktor; Puppen- und Kasperspiele. Ausgeweitet für Schule und Haus; Jugend und Volk, Wien, 1946.

Fechenbach, Felix; Der neue Kasperl: Kasperl als Nachtwächter; Kaden & Comp., Dresten, 1926.

Feier-Fest-Spiele/ Neuer Ratgeber für das gesamte Laienspiel und alle verwandten Gebiete; Arwed Strauch , Leipzig, 1934/35.

Feustel, Gotthard; Prinzessin und Spaßmacher: Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt; Edition Leipzig, Leipzig, 1990.

Fördervereins der Freunde des Kölner Hännischen (Hrsg.); Hinger d'r Britz. Journal für die Mitglieder des Fördervereins der Freunde des Kölner Hännischen-Theaters; Eigenverlag, Köln, 1990.

Fraser, Antonia; Spielzeug – Die Geschichte des Spielzeugs in aller Welt; Gerhard Stalling Verlag, Oldenburg/ Hamburg, 1966.

Frasner; Peter; „Punch and Judy“; Batsford Limited, London, 1970.

Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 1948.

Freundlich, Emmy, Koch, Franz; Kasperl foppt den Teufel Geldbauch; Bühne der Arbeiterkinder, Nr. 8, Jungbrunnen, Wien, 1930.

Flögel, Karl Friedrich; Geschichte des Grotesk-Komischen; neu bearbeitet und erweitert von Dr. Friedrich W. Ebeling, Leipzig, 1862.

Frank, Lobo; Kasperl vor dem Volksgericht - oder Bangemachen gilt nicht - Ein Spiel freier Jugend; Jungbrunnen, Wien, o. J.

Frasner, Peter; Punch and Judy; B.T. Batsford Limited, London, 1970.

Freismuth, Michael, Persché, Gerlinde (Hrsg.); Kasperl, Teufel, Krokodil.- Symposiummappe; Museeumsverein (Eigenverlag), Wien, 1995.

Freud, Sigmund; Die Traumdeutung; Gesammelte Werke II/III, 4. Auflage, London, 1968.

Freud, Sigmund; Der Dichter und das Phantasieren; Gesammelte Werke VII; 4. Auflage, London, 1966.

Freundlich, Emmy, Koch, Franz; Kasperl foppt den Teufel Geldbauch; Bühne der Arbeiterkinder, Nr 8, Jungbrunnen, Wien, 1929.

Friedländer, Eva; Das Puppenspiel in Österreich; Dissertation, Wien, 1948.

Fritz-Hüser-Institut (Hrsg.); Kasper – Karagöz – Karagiosis. Politisches Theater auf der Puppenbühne. Ararat, Berlin, 1985.

Garde, Georg; Theatergeschichte im Spiegel der Kindertheater; Kopenhagen, Borgens, 1971.

Glanz, Luzia; Das Puppenspiel und sein Publikum; Junker & Dürnhaupt, Berlin, 1941.

Goebbels, Joseph; Kampf um Berlin; München, 1932.

Grünwald, Dietrich; Vom Umgang mit Papiertheater; Volk und Wissen, Berlin, 1993.

Grym, Pavel, Kirschner, Milos; Spejbl und Hurvinek – Texte; Henschel, Berlin, 1974.

Hadamowsky, Franz; Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs; Wien, Jugend & Volk, 1988.

Hahne, Peter; Die Macht der Manipulation; Über Menschen, Medien und Meinungsmacher; Hänssler, Neuhausen-Stuttgart, 1992.

Hareter, Dorothea; Gut und Böse im Kaspertheater; Diplomarbeit, Universität Wien, 1997.

Hauk, Herbert; 20 Jahre Kinder- und Jugendfernsehen; Wien, 1975.

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

Heindl, Gottfried; Die Purpurschmiere – Die Geschichte des Wiener Burgtheaters in Anekdoten; Paul-Neff-Verlag, Wien, 1990.

Herald, Hubert; Kasperl ist wieder da! Ein Wort für die Wiederbelebung des Handpuppentheaters; Deutscher Kulturverband (Eigenverlag), Prag, o. J.

Hiddenmann, Frank; Kinder und ihre Helden. Die Zähmung des wilden Denkens im Qualitätsfernsehen; in: Medien praktisch, 2/ 1999, S. 32f.

Hohenemser, Herbert; Pulcinella; Harlekin, Hanswurst – Ein Versuch über den zeitbeständigen Typus des Narren auf der Bühne; Lechte, Emstdetten, 1940.

Homann, Hermann; Kasper als Radiobastler - Ein Spiel von Bastlers Freud und Leid und endlichem Erfolg nebst einigen ergötzlichen Szenen aus Kaspers trauten Familienleben für die Handpuppenbühne erdichtet; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Homann, Hermann; Kasper streikt; Arbeiter-Theaterverlag Alfred Jahn, Leipzig, 1930.

Hurrelmann, Bettina, Hammeer, Michael, Stelberg, Klaus; Familienmitglied Fernsehen. Fernsehgebrauch und Probleme der Fernseherziehung in verschiedenen Familienformen; Opladen, 1996.

Höpfner, Gerd; Schattenspiele auf Java; Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz Berlin, Museum für Völkerkunde Abteilung Ostasien, Berlin, 11. Blatt 165.

Jacob, Max; Die neuen Kleider des Kaisers; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

Jacob, Max; Die Räuber Krips und Kraps; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, o. J.

Jacob, Max; Die Zauberinsel; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, Berlin, o. J.

Jacob, Max; Die Reise nach Afrika - Ein Kasperlstück für Kinder; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

Jacob, Max; Kasper als Kammerdiener/ Kasper als Arzt; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

Jacob, Max; Kasper beim Zauberer/ Kasper als Mäuseminister; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

Jacob, Max; Kasper und Seppl auf Reisen - Ein Kasperstück für Kinder; Arwed Strauch, Leipzig, o. J.

Jacob, Max; Mein Kasper und ich. Lebenserinnerungen eines Puppenspielers; Greifenverlag, Rudolstadt, 1964.

Jacob, Max; Vom Kasperlhaus Hohenstein/ Verkaufskatalog; Eigendruck, o. J.

Jung, Carl Gustav, Kerényi, Karl, Radin, Paul; Der göttliche Schelm; Zürich, 1954.

Kaed, Siegfried; Das Kasperlbuch - Beiheft zu `Werk und Wille´; Deutscher Schulverein Südmark, Wien, 1934.

Kaftan, Wolfgang; Als wär's kein Kopf aus Holz..., Erinnerungen eines Puppenspielers; Europäischer Verlag, Wien, 1982.

Kammer, Hilde, Bartsch, Elisabeth, Eppenstein-Baukhage, Manon; Lexikon Nationalsozialismus; Berlin, 1999.

Kaut, Hubert; Alt Wiener Spielzeugschachtel; Wien, Hans Deutsch, 1961.

Kerad, Hubert; Eine Stunde bei Kaspar Hanswurst; Verlag des deutschen Kulturverbandes, Prag, o. J.

Kindermann, Heinz; Die Commedia dell'Arte und das Altwiener Theater; in: Die Komödianten Europas; Jugend und Volk, Wien, 1968.

Kindermann, Heinz; Theatergeschichte Europas. III. Band. Das Theater der Barockzeit; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1959.

Kipsch, Walter; Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936-1990 (eine Auswahl); Puppen und Masken, Frankfurt/ Main, 1992.

Kleist, Heinrich von; Über das Marionettentheater; Stuttgart, Reclam, 1984.

Klünder, Jürgen; Kaspar I; in: Figurentheater, 19. Jahrgang - Heft 2 - November 1987, Bochum, S. 35 - 40.

Kohlmann, Theodor; Das Papiertheater; Führungsblätter des Museums für Deutsche Volkskunde, Berlin, 1976.

Kolland, Dorothea; FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen; Elefantenverlag, Berlin, 1998.

Kralik, Richard; Der letzte Nibelungen von Wien - Ein Heimatspiel; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1925.

Kralik, Richard; Der verzauberte Esel und die Rosen und das gelöste Rätsel der Welt oder das entschleierte Bild von Sais - Ein Märchenspiel; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1925.

Kralik, Richard; Die Argonauten an der Donau - Ein Heimatspiel; Österreichischer Bundesverlag, Wien 1925.

Kralik, Richard; Die Gründung Wiens - Ein Heimatspiel; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1925.

Kralik, Richard; Klingflanggloria - oder Tanton und Malerie oder Die deutschen Amazonen - Ein Heimatspiel; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1925.

Kralik, Richard; Turandot und der Wiener Kaspar - Ein tragikomisches Märchen nach Gozzi, Werthes und Schiller; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1925.

Kralik, Richard; Wundervolle Märchenwelt - oder Kaiser Heraklius und seine Söhne

mit dem Affen und dem Löwen - Ein romantisches Heimatspiel; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1925.

Kralik, Richard; Von Babels Turm zum deutschen Heim - Ein Heimatspiel; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1925.

Kraus, Gottfried; Das Kleine Welttheater: Die Salzburger Marionetten; Otto Müller Verlag, Salzburg, 1988.

Kraus, Karl; Die letzten Tage der Menschheit; Suhrkamp, Frankfurt/Main.

Kraus, Marianne; 50 Jahre Wiener Urania Puppentheater. Chronik des Wiener Urania Puppentheaters - Prof. Hans Kraus; Frank, Wien, 1999.

Kronenzeitung; 12. April 2003.

Kulturfilm-Institut (Hrsg.); Herstellung einer Kasplerle-Puppe – Beiheft zum Unterrichtsfilm F60; Kohlhammer, Stuttgart/ Berlin, 1936.

Kurier; 15. Mai 1992, S. 4f.

Kurier; 1. Juli 1999.

Kurier; 21. Juni 2000.

Kurier; 27. September 2002.

Kurier; 10. November 2002.

Küppler, Gustav; Aktualität im Puppenspiel. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung, Emsdetten, 1966.

La Speranza, Marcello; PraterKaleidoskop. Eine fotohistorische Berg- und Talfahrt durch den Wiener Wurstelprater; Picus, Wien, 1997.

Langenbucher, Wolfgang (Hrsg.); Zur Theorie der politischen Kommunikation; München, 1974.

Langhof, Kordula; Mit uns zieht die neue Zeit. Pädagogik und Arbeiterbewegung am Beispiel der österreichischen Kinderfreunde; Germinal, Bochum, 1983.

Leese, Fritz; Kann man denn davon leben...? Ein Puppenspieler erzählt; Puppen & Masken, Frankfurt/ Main, 1986.

Leibrecht, Philipp; Über Puppenspiele und ihre Pflege; Tyrolia, Innsbruck/ Wien/ München/ Bozen, o. J.

Lermer, Stephan; Geheimnisse des Unbewussten; Einführung in die Tiefen-, Wahrnehmungs- und Sozialpsychologie; Econ, Düsseldorf, 1991.

Lever, Maurice; Zepter und Schellenkappe. Zur Geschichte des Hofnarren; Fischer, Frankfurt/Main, 1992.

Linke, Reinhard; Kasperl, Tom Turbo und Confetti. Fernsehstars und Kultfiguren. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Entwicklung des Kinderfernsehen in Österreich; Dissertation, Universität Wien, 2002.

Mahal, Günther (Hrsg.); Doktor Johannes Faust - Puppenspiel; Reclam, Stuttgart, 1991.

Maticka, Adolf; Kasperl und der Krampus - Ein Kasperlspiel in 3 Akten; Jungbrunnen, Wien, 1929.

Maticka, Adolf u.a.; Kasperl am 1. Mai und drei andere Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929.

Marionettentheater St. Gallen (Hrsg.); Hänsel und Gretel - Ein Märchen in fünf Aufzügen - Fassung des Marionettentheaters St. Gallen - auf Grund der Bearbeitung v. Poccis märchengetreu dargestellt; Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1925.

Marionettentheater St. Gallen (Hrsg.); Kailf Storch - Ein Märchenspiel nach der Erzählung Wilhelm Hauffs - Fassung des Marionettentheaters St. Gallen; Lehmann & Schüppel, Leipzig, 1928.

Mayerhöfer Josef (Hrsg.); Richard Teschner (1879 - 1948) - Puppenspieler - sezessionistischer Künstler; Biblos-Schriften (Band 54), Österreichische Nationalbibliothek, Wien, 1971.

McPharlin, Paul; Animal Marionettes; Puppetry Imprints, Birmingham Michigan, 1936.

McPharlin, Paul; Pupperty 1937 – An intrnational Yearbook of puppets and marionattes; Birmingham Michigan, 1937.

Minuth, Johannes; Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte: Vom Posentreiber zur Puppenspielkunst; Puppen und Masken; Frankfurt/Main, 1996.

Mistelberge, Felix; Aufbau und Führung eines Roten-Falken-Lagers; in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung, Heft 15/ 1948.

Mitterauer, Michael; Sozialgeschichte der Jugend; Frankfurt/Main, 1986.

Moser, Johannes, Rebehan, Lars, Scholz, Sibylle (Hrsg.); Mit großer Freude greife ich zur Feder, Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler; Band 5, Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, 2006.

Mundzeck, Heike; Kinderfernsehen: gestern - heute - morgen. Über Geschichte und künftige Aufgaben des öffentlich-rechtlichen Kinderprogramms; in: Krukow, Margit, Neumann, Klaus, Horn, Imme (Hrsg.); Kinderfernsehen, Fernsehkinder; Mainz, 1991, S. 27ff.

Munger, Martha; The book of puppets: stage, scenery, puppets und play; Lothrop, Lee and Shepard company, Boston, 1934.

Müller, Heinrich; Der Schauspieler und Komiker im Verein: Eine Sammlung leicht aufführbarer Einakter und Schwänke und erprobter humoristischer Vorträge; Cäser Schmidt, Zürich, 1904.

Münchner Bilderbogen; Kasperl-Theater; Nachdrucke, Zürich, 1978.

Nader, Josef; Das Handpuppenspiel im modernen Unterricht; Jugend und Volk, Wien, o. J.

Nelson, Nicolas; Trick Marionettes; Puppetry Handbook VI, Puppetry Imprints, Birmingham Michigan, 1935.

Oberndorfer, Fritz; Kasperls Kriegsdienst; Herausgegeben von Robert Michael Leuschner & Lubensky's Universitätsbuchhandlung, Wien/ Graz/ Leipzig, 1917.

Ohlendorf, Heinz; Das Schattenspiel, Ein Werkbuch für Schattenspieler, Kaiser/Voggenreiter; München/ Potsdam, 1935.

Österreichischer Puppenclub (Hrsg.); ÖPUS – Österreichische Puppenspiel- Journallette – Das Wirken der Puppe auf dem Theater, in der Musik und in anderen Künsten; Nr. 68, Eigenverlag, Eschenau, Winter 2005/06.

Österreichischer Puppenclub (Hrsg.); ÖPUS – Österreichische Puppenspiel- Journallette – Das Wirken der Puppe auf dem Theater, in der Musik und in anderen Künsten; Nr. 69, Eigenverlag, Eschenau, 2006.

Österreichischer Rundfunk (Hrsg.); Confetti TiVi - Täglich neu; Wien, 2001.

Österreichischer Rundfunk (Hrsg.); Confetti TiVi;. Präsentationsmappe; Wien, o. J.

Pabisch, Peter, Thyssen, Achim (Hrsg.); Die Wiener Gruppe - Im Gedenken an H.C. Artmann; Internationales Mundartarchiv „Ludwig Soumagne“, Krefeld, 2001.

Parlando, Pablo; Punch and Judy; McPharlin, Detroit, 1931.

Paulant, Richard; Kasperl und die Wunderblume - Ein Handpuppenspiel in fünf Bildern; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1950.

Paus- Haase, Ingrid (Hrsg.); Neue Helden für die Kleinen. Das (un)heimliche Kinderprogramm des Fernsehens; Münster, 1991.

Pezellen, G.; Der Geizhals und die Diebe - oder Kasperls Errettung vom Galgen - Ein Halunkenstück in 5 Aufzügen; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Pezellen, G.; Kasper und die Hexe - Ein lustiges Kasperlspiel in 2 Aufzügen; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Pezellen, G.; Prinzessin Firlefanz oder: Der Zauberer Izzabor: Ein Märchenstück für Handpuppen- oder Marionettentheater; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Pflüger, Kurt, Herbst, Helmut; Schreibers Kindertheater; Raecke, 1986.

Pocci, Franz; Lustige Kasperlkomödien; Inselverlag, Leipzig, o. J.

Pölzl, Sepp; Pädagogisches Theater; in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung; Heft 9, 1947.

Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne (Hrsg.); Begleittext zur Ausstellung: „Kasperl, Tod, Teufel“; Eigenverlag, Wien, 2006.

Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne (Hrsg.); Festschrift 5 Jahre WME; Wien, Eigenverlag, 1996.

Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne (Hrsg.); Jahresrückblick 1998/99; Wien, 1999.

Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne (Hrsg.); Jahresrückblick 2000/ 2001; Wien, 2001.

Purschke, Hans Richard (Hrsg.); Das allerzierlichste Theater; Heimeran, München, 1968.

Purschke, Hans Richard; Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge, Deutsches Institut für Puppenspiel, Bochum, 1979.

Puschke, Hans Richard; Liebenswerte Puppenwelt. Deutsche Puppenspielkunst heute; Schröder, Hamburg, 1962.

Puschke, Hans Richard; Puppenspiel in Deutschland, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt, 1957.

Rabe, Johann (Hrsg.); Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppe und Althamburgische Kasperszenen von J. E. Rabe; Quickborn, Hamburg, 1924.

Rabe, Johann (Hrsg.); Kasper to Hus. Der alten Kasperschwänke dritter Teil; Quickborn, Hamburg, 1921.

Rabe, Johann (Hrsg.); Sünd Ji all`dor? - Alte Kasperlschwänke; Quickborn, Hamburg, 1916.

Rabe, Johann (Hrsg.); Vivat Putschenelle! - Der alten Kasperlschwänke neue Folge; Quickbornverlag, Hamburg, o. J.

Ramm-Bonwitt, Ingrid; Figurentheater: Lebendige Tradition des Puppen- und Schattenspiels in Asien; Belser, Zürich, 1991.

Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.); Spiele und Köpfe für das Kasperltheater; Berlin, 1940.

- Reitzle, Annegret; Die Texthefte des Papiertheaters; Dissertation, Stuttgart, 1990.
- Resatz, Gustav; Kasperlgeheimnisse; Ertl, Wien, 1942.
- Resatz, Gustav; Kasperlgeheimnisse; Ertl, Wien, 1944.
- Rommel, Otto; Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte im Barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys; Schroll&Co, Wien, 1952.
- Rommel, Otto; Die großen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie; Schroll, Wien, 1946.
- Ronnenberger, Franz (Hrsg.); Die politischen Funktionen der Massenkommunikation; Stuttgart, 1971.
- Rolff, Hans-Günter, Zimmermann, Peter; Kindheit im Wandel. Eine Einführung in die Sozialisation im Kindesalter; Weinheim, Basel, 1985.
- Rote Falken, 60 Jahre für die Rechte der Arbeiterkinder 1925 – 1985. Ausstellungsbuch; Wien, 1985.
- Rohden, Peter Richard; Das Puppenspiel; Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg, 1922.
- Röbl, Helene; Die Fahrt zur Insel Nantucket - Einige ausgewählte Theaterstücke als Beispiel für H.C. Artmanns poetisches Verfahren; Hans-Dieter Heinz -Akademischer Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1998.
- Röhler, Walter; Große Liebe zu kleinen Theatern; Marion v. Schröder, Hamburg, 1963.
- Röhler, Walter, Dröse, Dietger (Hrsg.); Unveröffentlichte Beiträge zum Kindertheater; Eigenverlag, Hanau, 1988.
- Röhrich, Lutz; Sage und Märchen; Freiburg, 1973.
- Rölleke, Heinz; Vorwort zu: Hugo von Hofmannsthal; Jedermann; Fischer, Frankfurt/Main, 1990.
- Rössler, Arthur; Richard Teschner; Gerlach & Wiedling, Wien, 1947.
- Salten, Felix; Der Wurstelprater; Molden, Wien, 1973.
- Saxer, Ulrich (Hrsg.); Politik und Kommunikation; München, 1983.
- Schade, Walter; Bestrafter Geiz - oder: Wie Kasper zu einer Frau kam - Ein lustiges Kasperle-Spiel; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.
- Schade, Walter; Der gestohlene Geldsack - Kaspers Abenteuer mit dem Teufel, einem abhanden gekommenen Geldsack und dem König in fünf Aufzügen; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Schade, Walter; Kasper als Sterngucker - Ein lustiges Spiel; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Schade, Walter; Kasper als Wunderarzt- Ein lustiges Spiel in 7 Aufzügen; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Schade, Walter; Kasper in der Koboldmühle - Ein lustiges Spiel in 3 Aufzügen; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Schade, Walter; Kasper in der Zwergenhöhle - Ein lustiges Spiel in 2 Aufzügen; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Schade, Walter; Kaspers Höllenfahrt - Ein lustiges Spiel in 3 Aufzügen; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Sarg, Tony; The Tony Sarg marionette book; New York, Viking Press, 1930.

Schedler, Melchior; Kinderfernsehen anders; Köln, 1975.

Scheit, Gerhard; Hanswurst und der Staat; Deuticke, Wien, 1995.

Schenk, Gustav; Ein Hausbuch für das Puppenspiel - Spielschule und Spiele für Handpuppen; Theaterverlag Langen/ Müller, Berlin, 1936.

Schenk- Danzinger; Lotte: Entwicklung, Sozialisation, Erziehung: Von der Geburt bis zur Schulfähigkeit; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1988.

Schenk- Danzinger; Lotte: Entwicklung, Sozialisation, Erziehung: Schul- und Jugendjahre; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1990.

Scheuermann, Erich; Handbuch der Kasperei - Vollständiges Lehrbuch des Handpuppenspiels; Felsen, Buchenbach-Baden, o. J.

Schimmrich, Richard (Hrsg.); Das Hohnseiner Handpuppenspiel; Eugen Dietrich Verlag, Jena, 1937.

Schindler, Otto; Kasperl, der Hausherr in der Narrengasse: Commedia dell'arte am Wiener Volkstheater; in: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin, 1996.

Schlaff, Susanne; Kinder und Fernsehen. ORF-Berichte zur Medienforschung; 21-Band, Wien, 1980.

Schmidt, Otto; Trullala - Kasperl ist wieder da; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Schnorr, Günther; Die Miniatur „Ludus monstrorum“ aus dem Codex „Hortus deliciarum“ der Herrad von Landberg; in Figurentheater, 11. Jahrgang, Heft 1, Januar 1978, Bochum, S. 13-16.

Schoeps, Hans Joachim; Religionen – Wesen und Geschichte; Bertelsmann, Gütersloh, 1961.

Schreiner, Kurt; Puppen & Theater: Herstellung – Gestaltung - Spiel; Hand- und Stockpuppen, Flach- und Schattenfiguren, Marionetten und Masken; Dumont, Köln, 1986.

Schulz, Wolfgang; Einführung in die Soziologie; Schriftenreihe am Institut für Soziologie der Sozial- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien, 1988.

Schulze, Hermann; Das deutsche Jugendtheater; Arwed Strauch, Leipzig, 1941.

Schulze, Hermann; Der Jude im Dorn - Ein Märchen-Kasperlspiel mit politischer Bedeutung; Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, Arwed Strauch, Leipzig, 1940.

Schütt, Rüdiger (Hrsg.); Hans Leip: Tage- und Nächtebuch der Hamburger Puppenspiele –Expressionistisches Marionettentheater in Hamburg; Hamburg, Edition Flihkraft, Hamburg, 2005.

Sieczynski, Rudolf; Altwiener Komiker; Wiener Verlag, Wien, 1947.

Siegel, Michael Harro; Vom Puppenspiel in Deutschland 1933 bis 1945.

Speaight, George; The history of the English Puppet Theatre; Harrap&Co, London, 1955.

Springenschmid, Karl; Siebenmal der Kasperl - Sieben richtige Kasperlstücke mit Hexen, Geistern, Teufeln, Räufern, Drachen und anderen Viechern - aufgeschrieben nach dem Salzburger Kasperlspiel; Hasse, Wien-Leipzig, 1931.

Speaight, George; The History of the English Toy Theatre; Studio Vista, London, 1969.

Suhr, Ernst Friedrich, Weinkauff, Regina; Revolte im Kasperlhaus - Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung; Fulda, Köln, 1983.

Steinmann, Peter Karl; Die Theaterfigur auf der Hand - Grundlagen und Praxis; Nold, Frankfurt/Main, 2005.

Stenzel, Walter; Kasper erlöst die arme Seele - Drei lustige Geisterbeschwörungen Kaspers; Danner, Mühlhausen in Thür., o. J.

Storm, Gertrude; Westermanns Monatshefte; September, 1917.

Stranitzky, Joseph Anton; Lustige Reyss-Beschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder; Konegen, Wien, 1883.

Strauß, Elisabeth; Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert; Diplomarbeit, Universität Wien, 2002.

Syskind, Povl, Brandt Paul; Alfred Jacobsens Danske Teaterdekorationer & Danske Billeder; Kopenhagen, Dansk Dukketeaterforening, 1967.

Szerelmes, Richard; Spielt Kasperltheater - Ein Werkbuch für die Jugend und für alle in der Jugendarbeit tätigen Freunde volkstümlicher Kunst, mit vielen Anleitungen, Beispielen und einem erprobten Spieltext; Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1950.

Szilágyi, Dezsö (Hrsg.); Das ungarische Puppentheater heute; Corvina, Budapest, 1978.

Taube, Gerd; Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels, Niemeyer, Tübingen, 1995.

Tesarek, Anton, Koch, Franz; Die verpatzte Rache und noch zwei Kasperlstücke; Jungbrunnen, Wien, 1929.

Tesarek, Anton, Sozialistische Erziehung – Eine Aufgabe der Sozialistischen Partei, Jungbrunnen, Wien, 1957.

Tesarek, Anton; Kasperl sucht den Weihnachtsmann; Jungbrunnen, Wien, o. J.

Tesarek, Anton; Zur Problematik sozialistischer Erziehung; in: Sozialistische Erziehungsarbeit. Schriften zur Theorie und Praxis der sozialistischen Erziehung, Heft 25, 1952.

Till, Wolfgang; Puppentheater, Bilder/ Figuren/ Dokumente; Universitätsdruckerei, München, 1986.

Urbach, Reinhard; Die Wiener Komödie und ihr Publikum; Jugend & Volk, Wien, 1973.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs; Heft 4, Eigenverlag, Wien, 1994.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 1995.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 3, Eigenverlag, Wien, 1995.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 4, Eigenverlag, Wien, 1998.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 5, Eigenverlag, Wien, 1998.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 1999.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 3, Eigenverlag, Wien, 1999.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2002.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2002.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 3, Eigenverlag, Wien, 2002.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 4, Eigenverlag, Wien, 2002.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2003.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 2, Eigenverlag, Wien, 2003.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 3, Eigenverlag, Wien, 2003.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Heft 1, Eigenverlag, Wien, 2004.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Mitteilungsblatt Zentrum Österreichs mit Nachrichten des Kultur- und Museumsvereines; Räuberdramen im Marionettentheater; Sondernummer, Eigenverlag, Wien, 2003.

UNIMA Österreich (Hrsg.); Puppentheater in Österreich; Eigenverlag, Wien, 1987.

UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES (Hrsg.); Hervorragende Puppentheater aller Welt: Richard Teschner Figurentheater; Eigenverlag, Prag, 1931.

UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES (Hrsg.); Hervorragende Puppentheater aller Welt: Prof. Anton Aicher, Salzburg; Eigenverlag, Prag, 1930.

UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES (Hrsg.); Hervorragende Puppentheater aller Welt: Schweizer Marionetten; Eigenverlag, Prag, 1931.

Waldmann, Werner; Handpuppen/ Stabfiguren/Marionetten – gestalten, bauen, spielen; Hugendubel, München, 1986.

Walters, Franz; 50 Jahre mit Puppen – Festschrift; Eigenverlag, Wien, o. J.

Weber-Kellermann, Ingeborg; Die Kindheit. Eine Kulturgeschichte; Frankfurt/Main, 1997.

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

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

Weinkauff, Gina (Hrsg.); Rote Kasper-Texte. Stücke aus den 20er Jahren für das Figurentheater der Arbeiterkinder; Puppe&Maske; Frankfurth/Main, 1986.

Weißböck, Jarmila; Der Figurenspiegel - Richard Teschner; Böhlau - Köln – Weimar, 1991.

Weismantel, Leo; Werkbuch der Puppenspiele; Bühnenvolkskunde, Frankfurt am Main, 1924.

Werner, Richard Maria; Der Wiener Hanswurst. Stranitzky und seiner Nachfolger. Ausgewählte Schriften; Verlag Carl von Konegen, Wien, 1883.

Wessely, Alexander; Das Figurenspiel Richard Teschners; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 2; Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne, Eigenverlag, Wien, 2000.

Wessely, Alexander; Das Papiertheater im deutsch- österreichischem Raum – Kunst oder Unterhaltung und Einsatzort für die komische Figur?; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 6; Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne, Eigenverlag, Wien, 2006.

Wessely, Alexander; Kasperl, Tod und Teufel: Ein versuchter mythologischer und psychologischer Blick auf die Hauptkontrahenten des Puppentheaters; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 5; Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne, Eigenverlag, Wien, 2006.

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

Wessely, Alexander; Die geschichtliche Entwicklung des Puppentheaters im deutsch-österreichischen Raum: Ein kleiner Überblick unter Berücksichtigung der politischen Strömungen; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 1, Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne, Eigenverlag, Wien, 1999.

Wessely, Alexander; Heinrich von Kleist: „Über das Marionettentheater“ Eine grundsätzliche Schwerpunktsuche der schauspielenden Künste oder eine Kritik an Schauspieltheorien?; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 4; Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne, Eigenverlag, Wien, 2000.

Wessely, Alexander; Strolchi, Pezi, Krokodil: Die Tierfigur im Puppenspiel – Ein versuchter Überblick; Kleine Schriftenreihe zum Puppentheater 3; Puppenspielensemble WME Kleinkunsthöhne, Eigenverlag, Wien, 2000.

Weihe, Richar; Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form; Fink, München, 2004.

Whanslaw, H. W.; Everybody's marionette book; London, Darton&Co, o. J.

Whanslaw, H. W.; Everybody's theatre and how to make it; London, Darton&Co, o. J.

Whanslaw, H. W.; The bankside book of puppets; London, Darton&Co, o. J.

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

Wolf, Franz Ferdinand; 25 Jahre ORF. 1975 – 2000; Salzburg, Wien, Frankfurt/Main, 2001.

Würtz, Hermann; Hanswurst und das Zaubertheater. Von Stranitzky zu Raimund. (Wechselausstellung im Wiener Rathaus, Juni - September 1990); Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wien, 1990.

Wulf, Josef; Theater und Film im Dritten Reich - Eine Dokumentation; Loh, Gütersloh, 1964.

Zelnhefer, Siegfried; Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feierjahr, Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg, Nürnberg, 1991.

Zitzenbacher, Walter; Hanswurst und die Feenwelt - Von Stranitzky bis Raimund; Stiasny, Graz-Wien-Köln, 1965.

Zsifkovits, Valentin; Politik ohne Moral; Veriats, Linz, 1989.

Zwiauwer, Herbert, Trumler Gerhard; Papiertheater: Bühnenwelt en miniature; Herold-Verlag, Wien, 1987.

e-mail – Adressen

<http://www.satteldorfer-kasper.de/linklist.htm>

<http://www.kasperlundpezi.at/>

<http://www.kaspertheater-online.de/mehrinfo.html> (Stand: 25. 7. 2003)

<http://www.kasperlundhopsi.tv> (Stand: 21. 8. 2003)

<http://www.puppenspiel.at> (Stand: 21. 8. 2003)

Lebenslauf

Ich, Alexander M. Wessely, wurde 1973 in Wien als Sohn des Georg und der Margarethe Wessely, geb. Glattau geboren.

Nach Volksschule und Gymnasium besuchte ich die Bildungsanstalt für Kindergarten- und Kleinkindpädagogik in Wien XXI, welche ich mit Matura und Berufsbefähigungsprüfung als Kleinkindpädagoge und Erzieher abschloss.

Neben meiner folgenden Tätigkeit als Sondererzieher und kirchlich bestellter Religionslehrer bei schwerstbehinderten Kindern, studierte ich sechs Semester Schauspiel an der Schauspielschule Krauss (Wien I). Dem staatlichen anerkannten Abschluss dieser Ausbildung folgten einige Engagements und freie Theater- und Filmprojekte. Gleichzeitig leitete ich das 1991 von mir gegründete und auch heute noch existierende „Puppenspielensemble WME Kleinkunstabühne“ als künstlerischer Leiter. Nebenbei begann ich mit dem Aufbau einer historischen Figurentheatersammlung, die gegenwärtig weit über 2800 Exponate – angefangen von Figuren der unterschiedlichsten Spielweise über Requisiten und Versatzstücke bis hin zu historischer Puppentheaterliteratur – birgt.

Nach meinem Grundwehrdienst beim Österreichischen Bundesheer in der Funktion des Schreibers beim MilKdo Wien (Verwendung in der MilPfarre beim MilKdo Wien) begann ich an der Universität WIEN mit den Studien der Theaterwissenschaft und Pädagogik sowie mit dem Studium der katholischen Theologie.

In dieser Zeit absolvierte ich auch (nachdem ich zuvor vier Semester lange die „Theologischen Kurse“ besucht hatte) die dreijährige praktische Ausbildung für die Tätigkeit als Diakon, zu dem ich im März 2003 geweiht wurde.

Knapp danach schloss ich mein Diplomstudium der Theaterwissenschaft ab. In der Diplomarbeit behandelte ich unter dem Titel: „`der caspar darf nicht sterben` - Versuch einer Einordnung der K©asparstücke H.C. Artmanns in die Figurentheatertradition des mitteleuropäischen Raumes“ erstmals ausführlich das Phänomen des Figurentheaters. Schließlich folgte nach dem Abschluss des Diplomstudiums der katholischen Theologie im Herbst 2005 die Priesterweihe in

der Kathedralkirche an der Theresiaischen Militärakademie durch Militärbischof Mag. Christian Werner, der mich als Militärpfarrer in die Militärpfarre beim Milkdo Burgenland entsandte.

Zurzeit arbeite ich an einer Dissertation auf dem Gebiet des Kirchenrechts an der katholisch-theologischen Fakultät der Universität Wien, sowie an meinen Studien der Pädagogik und an der juristischen Fakultät derselben Universität.

Kurzfassung

Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde das Puppenspiel von diesen als Propagandamittel eingesetzt. Mit dem Medium des Puppenspieles sollte die „breite Massen“ erreichen werden, was schließlich durch Wanderbühnen und die aufgeführten Puppenspiele durch Laien ermöglicht wurde.

Um allerdings tatsächlich die „Massen“ erreichen zu können, musste das Puppenspiel – wieder – zu einem Erwachsenenmedium werden, d.h. das Figurentheater musste aus dem „Dornröschenschlaf“ des Kinder- und Jugendtheaterdaseins geweckt werden. So wurde generell beklagt, dass viele Angebote der Nationalsozialisten im künstlerischen Bereich oftmals von Erwachsenen nicht oder kaum beachtet wurden. Auch Puppentheaterfachleute wie der Puppenspieler Anacker wies in diesem Zusammenhang immer auf das falsche Verständnis vom Puppenspiel hin, welches in der Bevölkerung nur als Kindermedium verstanden wurde, aber nun eben als Erwachsenenmedium beworben werden sollte.

Wie beispielsweise die Statistik der Hohnsteiner-Puppenbühne von Max Jacob beweist, griff die Werbung für das Puppentheater durchwegs, denn im Jahr 1936 fanden sich laut Statistik 151.000 Zuschauer bei den Hohnsteinern ein und zwei Jahre später, 1938, besuchten an 201 Spieltagen bei 469 Vorstellungen in über hundert Städten und Dörfern lediglich 83.978 Kinder, aber 98.677 Erwachsene die Vorstellung. Bei anderen Bühnen, hier vor allem bei Marionettenbühnen war der prozentuelle Unterschied noch größer.

Durch solche Zahlen angeregt wurde also das Figurentheater als Medium für das ganze Volk eingesetzt, wenngleich auch immer wieder betont werden muss, dass das Kinder- und Jugendfilmwesen jener Zeit ungemein mehr Leute erreichen konnte. Trotz der geringeren „Reichweite“ der Puppenbühnen wurde aber auch diesen Aufmerksamkeit geschenkt, vor allem, weil gerade das Handpuppenspiel letztlich wegen seiner leichten Handhabung und einfachen Finanzierung, aber auch wegen seiner Volkstümlichkeit der Vorzug unter den Puppentheaterformen gegeben wurde und so schließlich Propagandamittel wurde.

Dennoch muss aber festhalten werden, dass bei aller Propaganda welche mit dem Figurentheater im Dritten Reich betrieben wurde, sich lediglich eine Tradition fortsetzte, welche schon davor, vor allem im Ersten Weltkrieg und im sozialistischen Puppenspiel der Zwischenkriegszeit verwendet wurde und so gesehen keine „Neuerung“

in der Welt des Puppenspiels darstellte. Jeder, der dies angenommen hätte, muss enttäuscht werden.

Neu war hingegen die totale Institutionalisierung des Figurenspiels und die Kontrolle der Spieler, welche im Dritten Reich sicherlich seinen Höhepunkt erreichte. Wenngleich Puppenspieler und mit ihnen ihr Kasperl immer wieder im Laufe der Geschichte Repressalien und Kontrollen seitens der Obrigkeit – sei es in der Zensur des Biedermeier, den Kontrollen während des Ersten Weltkrieges, oder im späteren kommunistischen Osten - ausgesetzt waren.

Dennoch erreichte das Kontrollwesen über das Figurentheater sicherlich während der Zeit des Dritten Reiches seinen traurigen Höhepunkt.

Letztlich war es aber gerade diese Kontrolle – vorzüglich durch das „Reichsinstitut für Puppenspiel“ und die ihm unterstellten Organe – welche das Puppenspiel im Dritten Reich letztlich prägten und gleichschalteten. Dennoch bleibt die Frage offen, wie weit über das Puppenspiel tatsächlich Propaganda im großen Rahmen betrieben werden konnte. Bei einer realistischen Sicht auf die Anzahl der indoktrinierten Bühnen, der dadurch – auf die Bewohnerzahl des Dritten Reiches umgelegten prozentuell - geringen Publikumszahl und der nahezu verschwindenden Zahl der tatsächlich aufgelegten Tendenzstücke kann aber die „propagandistische Nachhaltigkeit“ des Figurenspiels als ernstzunehmendes Propagandamittel der Nationalsozialisten mehr als bezweifelt werden.