



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Kasperl im Nationalsozialismus

verfasst von

Barbara Hell

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

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

Betreut von: Univ.-Prof. Dr. Annette Storr

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Alle aus gedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten, bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden.

Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Barbara Hell

Linz, 26.1.2015

Danksagung

Ich möchte mich auf diesem Wege herzlich bei allen bedanken, die mich bei dieser Arbeit und dem vorausgehenden Studium so tatkräftig unterstützt haben. Ohne deren Hilfe hätte meine Abschlussarbeit nicht entstehen können.

Im Besonderen bedanke ich mich bei meinen Eltern. Sie haben mich sowohl finanziell, als auch mental, während meiner Studienzeit – und weit darüber hinaus – unterstützt. Vor allem haben sie mich kein einziges Mal ermahnt, dass ich mein Studium doch endlich abschließen solle.

Weiters möchte ich mich bei meinen Korrekturleserinnen bedanken, dass sie in so kurzer Zeit und ein wenig unter Druck meine Arbeit durchgesehen haben.

Ich bedanke mich ebenso bei meinen Kolleginnen in der Schule, die mich immer wieder motiviert haben, weiterzumachen und nicht aufzugeben. Auch wenn das Ende dieses Studiums noch so steinig war.

Mein Dank gilt auch Frau Univ.-Prof. Dr. Annette Storr, die mich so spontan in ihren Reigen an Diplomandinnen und Diplomanden aufgenommen hat und mir jederzeit mit Rat und Tat zur Seite stand.

Zu guter Letzt möchte ich Christine Hell erwähnen. Meine Oma war Sudetendeutsche und erlebte den Krieg aus einer anderen Perspektive. Sie konnte mir leider kein Interview zu meinem Thema geben, jedoch war sie es, die mein Interesse am Leben der Menschen im Nationalsozialismus weckte. Deshalb widme ich ihr diese Arbeit. Meine Oma verstarb am 27. Juli 2011 und sie fehlt jeden einzelnen Tag.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung und Fragestellung	- 9 -
2.	Die Entwicklungsgeschichte des Kasperls	- 12 -
2.1.	Mimus	- 12 -
2.2.	Alexanderroman	- 14 -
2.3.	Himmelreicher	- 16 -
2.4.	Meister Hämmerlein	- 18 -
2.5.	Hans Wurst	- 20 -
2.6.	Graf Pocci und Papa Schmid	- 25 -
3.	Der Kasperl des 20. Jahrhunderts	- 28 -
3.1.	Kasperl im Wilhelminismus	- 29 -
3.1.1.	Die Wandervögel	- 30 -
3.1.2.	Kasperl und die Wandervögel	- 31 -
3.2.	Kasperltheater im Ersten Weltkrieg	- 32 -
3.2.1.	Der feldgraue Kasperl	- 32 -
3.2.2.	Verschiedene Stücke	- 33 -
3.2.3.	Kasperl an der Front im Ersten Weltkrieg	- 37 -
3.2.4.	Das Ende des feldgrauen Kasperls	- 39 -
3.3.	Weimarer Republik	- 40 -
3.3.1.	„Die Waffen nieder“ – Ein Kasperstück	- 40 -
3.3.2.	Das Puppentheater der Jugendbewegung	- 42 -
3.3.3.	Das proletarische Puppentheater – der „rote“ Kasperl	- 43 -
3.3.4.	Der rote Kasperl im Kampf gegen die Nazis	- 47 -
3.3.5.	Felix Fechenbach	- 51 -
4.	Kasperltheater im Zweiten Weltkrieg	- 54 -
4.1.	Die Maschinerie setzt sich in Gang	- 54 -
4.2.	Organisation	- 56 -
4.2.1.	Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“	- 56 -
4.2.2.	Die „NS-Kulturgemeinde“	- 57 -
4.2.3.	Die „Reichskulturkammer“	- 59 -
4.2.4.	Die „Hitlerjugend“	- 60 -
4.3.	Max Jacob und die Hohnsteiner Puppenbühne	- 61 -

4.3.1.	Max Jacob bei den Wandervögeln	- 61 -
4.3.2.	Der Beginn einer großen Karriere	- 61 -
4.3.3.	Erfolg durch Veränderung	- 63 -
4.3.4.	Ausbildung auf der Burg Hohnstein	- 64 -
4.3.5.	Die Rolle des Hohnsteiner Kasperls	- 65 -
4.3.6.	Der Hohnsteiner Kasperl wird „nazitauglich“	- 66 -
4.4.	Der Kasperl wird braun	- 69 -
4.5.	Reichsinstitut für Puppenspiel	- 74 -
4.5.1.	Deutsche Puppenspieler	- 76 -
4.5.2.	Deutsche Puppenspielköpfe	- 78 -
4.5.3.	Deutsche Puppenspieltexte	- 83 -
4.5.4.	Feindbild Jude	- 90 -
4.6.	Puppentheater im Dorf	- 91 -
4.7.	Puppentheater im Grenzland	- 93 -
4.8.	Puppentheater im Arbeiterlager	- 96 -
4.9.	Puppentheater an der Front	- 97 -
4.9.1.	Der Soldat im Zweiten Weltkrieg	- 97 -
4.9.2.	Die Kunst als Propagandaschmiede	- 98 -
4.9.3.	Der braune Kasperl kommt wie gerufen	- 99 -
4.9.4.	Die Front-Puppenspieler	- 104 -
4.9.5.	Stückauswahl	- 107 -
4.9.6.	Kasperl als Therapeut	- 107 -
4.9.7.	Nach dem Ende vom Ende	- 111 -
5.	Schlussbetrachtung und Fazit	- 114 -
6.	Literaturverzeichnis	- 117 -
7.	Anhang	- 123 -

1. Einleitung und Fragestellung

Im Rahmen meines Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft musste ich in einem Seminar ein Referat über das moderne Puppenspiel halten. Während der Nachbesprechung wurde ich von meiner damaligen Professorin darauf aufmerksam gemacht, dass der Kinderkasperl, wie wir ihn heute kennen, nicht immer so lieb und brav war und er sogar im Nationalsozialismus für Propagandazwecke verwendet wurde. Ich wurde neugierig und begann zu recherchieren. Kurze Zeit später reichte ich das Thema meiner Diplomarbeit ein: Der Kasperl im Nationalsozialismus.

Ich fand es von vornherein sehr passend mich mit dem Kasperl auseinander zu setzen, da er mich bereits seit einem Großteil meines Lebens begleitet. Zum einen habe ich ihn immer gern als Kind am Weltspartag in der Bank meines Vertrauens besucht und zum anderen begann ich mit 20 Jahren als Puppenspieler in im 1. Linzer Puppentheater den Kasperl und viele seiner Freunde selbst zu spielen und zu sprechen. Es hat mich immer fasziniert, wie sich die Kinder, aber auch so mancher Erwachsener – sofern die Augen nicht schwerer wurden – von einer einfachen Handpuppe mitreißen ließen. Kaum trat der Kasperl auf die Puppentheaterbühne, verzauberte er Jung und Alt. Hier die Worte des Linzer Kasperls, während sich der Vorhang öffnet und er die Puppentheaterbühne betritt:

„Immer wenn der Kasperl kommt, dann gibt es sehr viel Spaß. Singen, spielen, hopsassa, da gibt's für jeden was. Immer wenn der Kasperl kommt, sind alle Kinder da. Und wenn dann der Kasperl fragt, dann rufen alle: „Ja!““¹

Manchmal ist es sogar vorgekommen, dass sich ein großer Bruder, der mitten in der Pubertät steckte, zu einem leisen „Ja!“ hinreißen ließ.

Durch meine persönliche Erfahrung als langjährige Puppenspielerin kann ich deshalb behaupten, dass heutzutage der Kinderkasperl auf seine

¹ Originaler Wortlaut des Kasperls im Linzer Puppentheater (Kinderkulturzentrum Kudelmuddel).

harmlose Art und Weise, sowohl sein junges, als auch sein altes Publikum verzaubert und in eine Welt entführt, in der das Gute immer gegen das Böse gewinnt.

Fünf Jahre nach Einreichung meines Diplomarbeitsthemas und nach Abschluss eines Studiums für Volksschullehramt, beende ich endlich mein Studium. Trotz der verstrichenen Zeit ist der Kasperl kein bisschen uninteressant geworden.

Meine Diplomarbeit gliedert sich in drei Teile.

Im ersten Teil behandle ich die Entwicklungsgeschichte der lustigen Figur, da ich es für angebracht hielt, zu erforschen, wo die Wurzeln des Kasperls liegen.

Dieser Abschnitt führt die Leserin und den Leser chronologisch durch die vergangenen Jahrhunderte. Es wurden dabei nur markante und für den eigentlichen Teil dieser Diplomarbeit signifikante Punkte der Entwicklungsgeschichte des Kasperls ausgewählt und beschrieben. Freilich erstreckt sich die facettenreiche Metamorphose vom Mimus zum Kasperl über weit mehr Stationen, als hier beschrieben sind. Diese würden allerdings den vorgegebenen Rahmen bei weitem sprengen.

Im zweiten Teil dieser Abschlussarbeit wird versucht, den Kasperl – oder auch Kasper – des 20. Jahrhunderts und dessen Einsatz bei Jung und Alt genauer zu analysieren. Ein wichtiger Punkt auf dieser Reise ist der Erste Weltkrieg. Hier wurde die Macht des sogenannten „feldgrauen Kasperls“ bereits von den Kriegsmachern entdeckt. Dieser Kasperl sollte vor allem den Soldaten die Zeit vertreiben. Als der Krieg zu Ende war, erlebte der Kasperl unter anderem mit Hilfe der sozialistischen Kinderfreunde eine Renaissance und er brachte fortan unzählige Kinderaugen zum Strahlen. Der „rote Kasperl“ war geboren.

Die rasche Entwicklung vom roten Kinderkasperl zum „braunen Kasperl“ für das deutsche Volk soll im dritten und letzten Abschnitt der Diplomarbeit analysiert werden.

Im Hauptteil soll die Frage geklärt werden, warum und vor allem wie die Nationalsozialisten die Menschen mit einer harmlosen Handpuppe für deren ideologische Zwecke manipulieren konnten und weshalb die Bevölkerung die Hetzparolen des braunen Kasperls glaubte. Ebenso wird erläutert, welcher Kulturaufwand im Reichskulturministerium betrieben wurde, um die Menschen im Dorf, im Grenzland oder an der Front vom Nachdenken abzuhalten.

Weiters soll anhand von Vergleichen aus alter, aber auch aus zeitgenössischer Literatur ermittelt werden, weshalb diese uns heute so harmlos erscheinende lustige Figur so attraktiv erschien, um sie für negative Zwecke – insbesondere für die Meinungsbeeinflussung bei Kindern, Erwachsenen und Soldaten – zu missbrauchen. Die dabei gewonnenen Erkenntnisse sollen miteinander verglichen und zusätzlich durch die beiden Experteninterviews bestätigt werden.

Hier eine kurze Beschreibung:

Alois Leitner wurde am 25. März 1925 geboren und rückte 1940 im Alter von 15 Jahren in den Krieg ein. Während des Interviews erzählte er mir davon, dass er sich den Kasperl im Arbeiterlager in Saint-Malo ansehen musste. Alois Leitner war nach dem Krieg bis 1948 in Gefangenschaft in Schottland und lebt bis heute in Gunskirchen bei Wels.

Klaus Behrendt, geboren 1941, war schon als Kind begeistert vom Kasperlspiel seiner Eltern und er beschäftigt sich bis heute mit der Geschichte dieser lustigen Figur. Er beantwortete meine Fragen mit Geduld und erschloss so manche meiner Wissenslücken mit fundiertem Fachwissen.

In meiner Arbeit verzichte ich auf die Geschichte der Marionette, da deren Analyse den Rahmen sprengen würde. Weiters habe ich versucht so gut wie möglich die weibliche Form zu berücksichtigen. Leider habe ich in keiner Quelle von einer Puppenspielerin gelesen. Daher wurde immer nur die männliche Form des Puppenspielers verwendet.

2. Die Entwicklungsgeschichte des Kasperls

Bei der Analyse nationalsozialistischer Darstellung von Puppenspielhistorie gibt es unterschiedliche Meinungen. Die Behauptung der Nationalsozialisten, ihr Kasperl sei rein arischer Abstammung, wird hier versucht zu widerlegen.²

„In allen Ländern gibt es eine lustige Figur. Ob es doch die große kulturelle Kommunikation gegeben hat, auch ohne geeignete Reisemöglichkeit? Oder ist es das Bedürfnis, eine Figur zu haben, die die in allen gesellschaftlichen Formen notwendigen Grenzen aggressiv auslöst?“³

Die Ursprünge des Figuren- und Puppentheaters liegen zeitlich und geographisch völlig im Dunkeln. Es gibt allerdings zahlreiche Hinweise zur Entwicklungsgeschichte des heute bekannten Kasperls. Einige dieser Hinweise sollen im folgenden Kapitel beschrieben werden.

„Kasper ist Kind des alten Mimos und als Hauptfigur und Held allen Kasperspiels deutlicher Beweis für unsere Feststellung, dass der Grundcharakter des Handpuppentheaters mimisch ist.“⁴

2.1. Mimos

5. Jahrhundert v. Chr.

Als Mimos (griech.: mimos, Nachahmung) wird im Theaterlexikon ein antikes, volkstümlich-burleskes Stegreifspiel beschrieben, in dem die Schauspielerinnen und Schauspieler den Text weitgehend improvisierten, während jedoch das Handlungsgerüst und das Regiekonzept schriftlich fixiert waren. Das Vokabular war volksnah, aber auch derb und obszön.⁵ Im fünften Jahrhundert vor Christus tauchte, laut Hermann Reich, der Name Mimos im Zusammenhang mit den „Sophronischen Dichtungen“ auf. Es wird aber vermutet, dass es die Mimen schon viel länger gab. Der griechische Dichter Sophron hatte nichts weiter getan, als dem volksnahen, derben Mimos ein literaturfähiges Gewand anzuziehen.

² Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 33.

³ Kolland, 1997. S. 239.

⁴ Eichler, 1937. S. 7.

⁵ Vgl. Brauneck, 1992. S. 609.

Somit sicherte er ihm einen Platz in der vornehmen Literatur.⁶

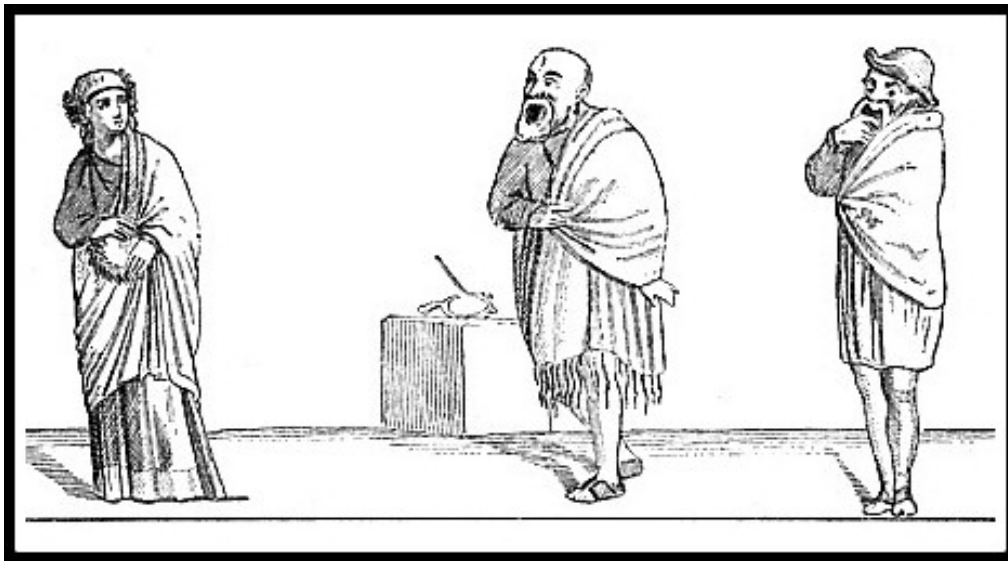


Abb. 1 Der griechische Mimos⁷

Gespielt wurde der Mimos in seiner Blütezeit auf einer großen Proszeniumsbühne. Es wurde von realen Menschen, jedoch – was für die damalige Zeit unüblich war - ohne Masken gespielt. Die Stücke dauerten ungefähr eine Stunde und die Handlung war meist direkt aus dem Leben gegriffen. Beim Publikum waren Stücke mit erotisch-obszönem Inhalt besonders beliebt. Interessant ist, dass beim Mimos, im Unterschied zu allen anderen dramatischen Gattungen der Antike, die Frauenrollen tatsächlich von Frauen gespielt wurden, die sich am Ende der Vorstellung dem Publikum nackt präsentierten.⁸ Das niedere Volk konnte sich auch den Mimos für Familienfeste oder Hochzeiten nach Hause holen. Wer sich keinen echten Mimen leisten konnte, der lud sich Mimos-Puppenspieler ein.⁹

Auch die Germanistin Gina Weinkauff ist sich sicher, dass die Handpuppe vom Mimos abstammt.

⁶ Vgl. Reich, Teil 1, 1903. S. 12.

⁷ http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/histrio.html, 22.10.2014.

⁸ Vgl. Brauneck, 1992. S. 610.

⁹ Vgl. Reich, Teil 2, 1903. S. 674.

„Anders als die Marionette mit ihren komplizierten eigendynamischen Bewegungsgesetzen läßt [sic!] die Handpuppe [...] die mimischen Affekte ihres Spielers unmittelbar zum Ausdruck kommen. Die Puppe wäre also als verkleidete Hand zu imaginieren, das Handpuppenspiel als eine Sonderform des von der Antike überkommenen Mimus, d.h. eines neben Komödie und Tragödie sich entwickelnden Lachtheaters, das vom Ausdrucksrepertoire komischer Volkstypen bestimmt wird.“¹⁰

2.2. Alexanderroman

1344



Abb. 2 Zwei verschiedene Miniaturen der in der Bodleian Library zu Oxford verwahrten Handschrift "Li romans du boin roi Alixandre"¹¹

Im Alexanderroman wurden bereits im 2. Jahrhundert vor Christus die Kriegstaten von Alexander I. von Makedonien aufgeschrieben und verherrlicht. Julius Valerius übersetzte den Text im 4. Jahrhundert nach Christus ins Lateinische und von da an gewann der Stoff an Bedeutung. Eine der unzähligen – zum Teil anonymen – Bearbeitungen ist das Romanwerk „Li romans du boin roi Alixandre“ um 1344.¹² Dort befindet sich auch eines der ältesten Bilder von Handpuppentheatern, die es diesseits der Alpen gibt. Der Autor war vermutlich der flämische Illuminator Jean de Grise, welcher seine Arbeit am 18. April 1344 beendete.¹³

Wir verdanken diesem Romanwerk und seinen beiden Miniaturen¹⁴ die Erkenntnis, dass es damals bereits Handpuppen gab. Weiters wird mit Hilfe der Bilder klar, dass die Guckkasten-Handpuppenbühnen eine

¹⁰ Bernstengel, 1994. S. 19-20.

¹¹ <http://bjws.blogspot.co.at/2014/12/advent-traditions-england-medieval-dolls.html>, 21.5.2010.

¹² Vgl. Feustel, 1991. S. 35.

¹³ Vgl. Purschke, 1979. S. 20.

¹⁴ Zeichnungen.

burgähnliche Form hatten. Diese wurden im deutschen Raum „goltpurgen“ genannt. Da das mittelhochdeutsche Verb „goln“ so viel wie „Possen treiben“ heißt und „goltpurgen“ frei übersetzt „Possenburgen“ bedeutet, ist bewiesen, dass schon damals so genannte Possen – darunter versteht man lustige Szenen, die auf Verwechslungen, lustigen Zufällen und unwahrscheinlichen Übertreibungen aufgebaut sind – gespielt wurden.¹⁵

Bildbeschreibung:

Auf dem einen Bild fällt eine Figur auf, die einen Knüppel trägt. Schon immer war der Knüppel das Kennzeichen des Narren.

Auf der anderen Abbildung sind zwei Krieger zu sehen, die mit Schwertern aufeinander losgehen und sich offenbar gegenseitig bekämpfen.¹⁶ Bei Jean de Grise und seinem Handpuppenspiel des „Alexanderromans“ sind Menschen zu erkennen, die dem lustigen Treiben auf der Bühne zuschauen. Obwohl es sich hier nur um ein sehr kleines Publikum handelt, kann man trotzdem daraus deuten, dass das Puppenspiel zu dieser Zeit bereits öffentlich war.¹⁷ Mit der Zeit wurde das Puppenspiel beliebter und immer mehr Menschen eigneten sich Fähigkeiten an, um diese lustigen Possen selbstständig zu spielen.

Die sogenannten Himmelreicher waren genau solche Puppenspieler. Warum sie diesen so wunderschön klingenden Namen verliehen bekamen und wie sie lebten, soll im nächsten Abschnitt geklärt werden.

¹⁵ Vgl. Purschke, 1979. S. 20.

¹⁶ Vgl. Minuth, 1996. S. 22.

¹⁷ Vgl. Feustel, 1991. S. 35.

2.3. Himmelreicher

14. bis 16. Jahrhundert



Abb. 3 Die Himmelreicher ziehen durch das Land.¹⁸

Für die Anfänge der Gestaltung der Puppenbühne ist in erster Linie die kulturelle und literaturgeschichtliche Stellung ihrer Träger im Mittelalter bedeutsam. Zu dieser Zeit gab man Jongleurinnen und Jongleuren, Musikantinnen und Musikanten, Akrobatinnen und Akrobaten, Sängerinnen und Sängern, aber auch den Puppenspielern den außergewöhnlichen Namen der „Himmelreicher“.¹⁹ Aber woher kommt denn nun dieser schön klingende Name der „Himmelreicher“? Richard Schimmrich ist der Meinung, dass der Name tatsächlich mit dem Himmelreich zu tun hat, da sich das Volk so sehr am Puppenspiel ergötzte und es ein Genuss war, diesem zuzusehen.²⁰

Gotthard Feustel gibt in seinem Buch zu Worte, dass sich die Bezeichnung vor allem auf Gaukler und Seiltänzer bezieht, da diese vorzugsweise ihre Kunststücke in den Lüften vollzogen. Somit waren sie also dem Himmel näher als ihr Publikum.²¹ Hans Richard Purschke meint, dass die Himmelreicher zu ihrem Namen kamen,

¹⁸ <http://www.kasperltheater.it/Job.aspx?FILE=START&ID=3001149&FMT=DET>, 21.5.2010.

¹⁹ Vgl. Leibrecht, 1918. S. 5.

²⁰ Vgl. Schimmrich, 1937. S. 7.

²¹ Vgl. Feustel, 1991. S. 38.

„weil die fahrenden Gesellen gar oft unter freiem Himmel kampierten, weil die Gaukler ehrlos und vogelfrei und deshalb dem Himmel, dem Tode, – auch durch halsbrecherische Kunststücke – näher waren als der ehrsame Bürger.“²²

Ueli Balmer-Krüger ist sich wiederum sicher, dass die Darbietungen der Himmelreicher hauptsächlich geistlichen Inhalt hatten und die Figuren biblische Geschichten darstellten.²³ Die „Himmelreicher“ waren für die spätmittelalterlichen Bürger suspekte Leute. Ihre Darbietungen brachten erfreuliche Abwechslung in den monotonen Alltag, jedoch wollte niemand zu den Gauklern der damaligen Zeit Kontakt haben. Der Beruf des Puppenspielers war nicht nur drittklassig, sondern die, die diesen ausübten, waren gleichzeitig auch drittklassige Menschen.²⁴ Als Beispiel für eine solche Himmelreicher-Vorführung nennt Purschke Thomas Murners „Narrenbeschwörung“ aus dem Jahre 1512, welche der Übersetzung von Feustel gegenübersteht. Die Beschreibung erwähnt unter anderem einen kampfeslustigen jungen Knaben, der um sich schlägt und die Leute narrt. Dennoch ist ihm niemand böse. Möglicherweise ist das ein früher Hinweis auf das Vorhandensein der lustigen Figur im Puppenspiel, welches man sich durch die Gabe eines Kreuzers ansehen konnte.

„Hört durch Gott, wer die gest sind,
Die jr narung suchen geschwind,
Vnd fürend umb ein himelrich,
Das dient jn wol zum bubenstrich.
(...)
Darnach fecht vns ein junger knab,
Der schlecht vmd sich vnd nerrt die leut
Vnd thut jm dannocht niemand neut.
(...)
Wie man das himelreich wöll han.
So muss man vor trumeten an,
Wiltu dann sehen das wunderleben,
So mustu vor ein Creutzer geben.“²⁵

„Hört durch Gott, wer die Fremden sind,
die dringend um Labsal nachsuchen
und deshalb ein Himmelreich aufführen.
Dazu dienen ihnen diese Bubenstreiche.
(...)
Danach dacht für uns ein junger Knabe.
Der schlägt um sich und narrt die Leute,
Und dennoch ist ihm niemand böse. (...)
was man im Himmelreich zu bieten hat
das muss man vorher hinaustrompeten
Willst du sehen solch ein Wunderleben,
dann musst du vorher einen Kreuzer geben.“²⁶

²² Vgl. Purschke, 1979. S. 27.

²³ Vgl. Balmer-Krüger, 2013. S. 84.

²⁴ Vgl. Feustel, 1991. S. 38.

²⁵ Purschke, 1979. S. 29.

²⁶ Feustel, 1991. S. 37-38.

2.4. Meister Hämmerlein

16. und 17. Jahrhundert

In dieser Epoche kreierten die Himmelreicher einen Spaßmacher, der über Jahre hinweg als Hauptfigur der Handpuppenbühne seine derben Späße vor seinem gottesfürchtigen Auditorium treiben sollte. Sein Name war „Meister Hämmerlein“ oder „Meister Hämmerling“.²⁷ Er entwickelte sich aus einer Mischung aus vier verschiedenen Figuren, die zuvor im religiösen Puppenspiel ihren Auftritt hatten. Ihnen wurden einzelne Züge entnommen, um sie später in der Figur des Meister Hämmerleins zu vereinigen. Diese vier Typen waren Teufel, Knecht, Bauer und Narr.

Für Meister Hämmerlein schien der Name geradezu maßgeschneidert, da er dem Publikum nur durch seinen Anblick Gänsehaut bereitete. Sein Puppenkopf glich dem Erscheinungsbild des Teufels.²⁸ Einer meiner beiden Interviewpartner und selbst leidenschaftlicher Puppenspieler, Klaus Behrendt, meinte ebenso, dass der Kasperl vom Meister Hämmerlein abstammt.

„Der Typ des Kasperl ist ursprünglich einer der Teufel aus dem Kirchenspiel. Die Teufel waren aber schnell die Spaßmacher. Die schwarzhaarige, rotwangige Figur des Meister Hämmerlein, die mit einem Holzhammer herum werkt und allem was vorbei kommt damit auf den Kopf haut. Er besiegt sie alle.“²⁹

Balmer-Krüger beschreibt den Meister Hämmerlein wie folgt:

„Bezeugt sind jedenfalls sein fratzenhaftes Gesicht mit Hakennase und Stirnwarze und die schnarrende Stimme, die mit Hilfe des ‚Sifflets‘³⁰ erzeugt wurde.“³¹

Er glich damit einem Wüterich, der mit Stock und Hammer ausgestattet war. Dieser Hammer kann durchaus auch als Knüppel³² gedeutet werden. Diese beiden Accessoires konnte er auch gut gebrauchen, denn

²⁷ Vgl. Purschke, 1979. S. 37.

²⁸ Vgl. Minuth, 1996. S. 25.

²⁹ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 9.

³⁰ Eine Art Trillerpfeife.

³¹ Balmer-Krüger, 2013. S. 87.

³² Siehe Kapitel 2.2. Alexanderroman.

Meister Hämmerlein hatte das Privileg gegenüber dem Publikum, sich auf der Bühne zu prügeln. Sogar fluchen durfte er.³³

Vielleicht erscheint es ein wenig merkwürdig, dass die lustige Person damals als Teufel dargestellt wurde, aber die zu dieser Zeit naive Einstellung zu Tod, Hölle und Teufel lässt vermuten, dass es auch lustige Teufel gab.³⁴

Der zweite Typus, der sich in Meister Hämmerlein widerspiegelte, war der Knecht. Neben seiner munteren und sorglosen Art war er auch noch eitel, geil, stolz und gefräßig und vereinte somit alle Attribute menschlichen Fehlverhaltens in sich. Er spielte gerne Streiche und verwickelte sich ständig in Liebesangelegenheiten.

Der dritte Typ war der Bauer – das Wesen Meister Hämmerleins. Er wiederholte zum Teil die Witze und Späße seines Gegenübers und schuf somit eine eigene Komik. Dies sorgte immer wieder für schallendes Gelächter beim Publikum.

Und schließlich hatte Meister Hämmerlein auch ein paar Eigenschaften vom Narren in sich. Er unterhielt das ihn umgebende Publikum mit komischen Selbstdarstellungen.³⁵ In Johann Gräße findet sich ein Gegner des Meister Hämmerleins. Er will ihn wegen seines dämonischen Aussehens nicht als historische Bezeichnung einer lustigen Figur gelten lassen, und das, wie er anmerkt, obwohl „einige niedrige Puppentheater noch jetzt ihren Lustigmacher“ so nennen.³⁶

Meister Hämmerlein sollte noch bis ins 19. Jahrhundert die Puppenbühne regieren. Parallel zu ihm entwickelte sich eine weitere lustige Figur auf der Menschenbühne. Es folgt die Blütezeit des auch heute noch bei Jung und Alt bekannten Hans Wurst.

³³ Vgl. Minuth, 1996. S. 26.

³⁴ Vgl. Feustel, 1991. S. 42.

³⁵ Vgl. Minuth, 1996. S. 25-28.

³⁶ Gräße, 1856. S. 661.

2.5. Hans Wurst

17. und 18. Jahrhundert

Eine signifikante Gemeinsamkeit hatten sowohl die Himmelreicher, als auch die Puppenspieler vom Meister Hämmerlein. Ihre Plattform war die Bühne des Volkes. Die lustige Figur im Alt-Wiener Volksstück namens Hans Wurst³⁷ gehörte ebenso zu dieser Gattung. Jedoch wurde seine derb-komische Gestalt von Menschen verkörpert.

Hans Wurst ist gemeinsam mit seinen Darstellern für die Entwicklung zum Kasperl, wie wir ihn heute kennen, so wichtig, dass er in dieser Chronologie nicht fehlen darf.

Um 1710 entwickelte sich in der Wiener Vorstadt ein Pendant zum bürgerlichen Trauerspiel, das Alt-Wiener Volksstück. Hier erblickte auch Hans Wurst das Licht der Welt. Die meist bäuerliche, komische Nebenfigur wurde zum heiteren Träger der Handlung und ermöglichte dabei den Gebrauch der wienerischen Mundart als Bühnensprache. Das Stegreifspiel innerhalb des Stücks spielte eine immer größere Rolle.³⁸

Hierzu eine Beschreibung der Aufgabe des Narren im Theater von Prof. Erika Fischer-Lichte:

Dem Narren fiel die Aufgabe zu,

„für eine störungsfreie und erfolgreiche Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauern zu sorgen. [...] Der Narr hatte dem Publikum während der Pausen zwischen den Akten die Zeit auf möglichst unterhaltsame Weise zu vertreiben. [...] Die komische Figur war allgegenwärtig, ja könnte bisweilen zur Hauptattraktion für das Publikum werden.“³⁹

Obwohl es dem niederen und deutschsprachigen Volk des 17. Jahrhunderts nicht gelang eine eigene dramatische Gattung zu bilden, erschuf es sich wenigstens eine eigene dramatische und vor allem lustige Figur, der das volkstümliche Bewusstsein im Alt-Wiener Volksstück rettete.⁴⁰

³⁷ Oder auch Hanswurst.

³⁸ Vgl. Brauneck, 1992. S. 56-57.

³⁹ Fischer-Lichte, 1993. S. 74.

⁴⁰ Vgl. Leibrecht, 1918. S. 31.

Diesem derben Salzburger Sauschneider⁴¹ haben aber keineswegs Kinder zu Leben und Bühnenexistenz verholfen, sondern die Spielerinnen und Spieler sowie Zuschauerinnen und Zuschauer des Wiener Vorstadttheaters zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Der, der ihm erstmals Leben einhauchte, war der praktizierende Zahnbrecher, Marionettenspieler und Wanderkomödiant Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), der damit zu einem der bedeutendsten Hans Wurst-Darstellern wurde.⁴² Die von ihm kreierte "lustige Figur" erlangte in der Wiener Bevölkerung schnell hohen Bekanntheitsgrad. Der umgangssprachlich und auch noch heute gebrauchte Ausdruck „mir ist alles Wurst“ ist das Fundament seiner Lebensphilosophie.⁴³



Abb. 4 Typischer Hans Wurst mit grünem Spitzhut, roter Jacke und gelber Hose.⁴⁴

Auffällig ist, dass das Kostüm des typischen Hans Wurst in seinen Grundzügen heute noch vom Kinderkasperl getragen wird.

⁴¹ Bauer, der junge Eber kastriert.

⁴² Vgl. Schedler, 1973. S. 62.

⁴³ Vgl. Feustel, 1991. S. 64.

⁴⁴ <http://therufus.wordpress.com/category/kein/page/3/>, 5.12.2012.

Der Hans Wurst von Stranitzky und Gottfried Prehauser (1699-1769), ebenso ein Hans Wurst Darsteller, trug Schuhe und einen Gürtel aus Leder. Die große Schnalle des Gürtels war aus Metall. Er war mit einer weiten gelben Hose bekleidet, die nur bis zu den Knöcheln reichte. Weiters hatte er eine pompöse rote Jacke mit aufgebauchten Ärmeln an und auf dem Quersteg seiner Hosenträger war ein großes blaues Herz mit dem Monogramm „HW“ aufgenäht. Dazu trug er eine weiße Narrenkrause. In seinem Gesicht fiel der schwarze, kurz gestutzte Vollbart auf und seine Haare waren zu einem Knoten zusammengebunden und straff aus dem Gesicht frisiert. Gekrönt wurde das Hans Wurst Outfit von einem grünen Spitzhut, der in keinem Fall fehlen durfte.⁴⁵ Auch die hölzerne Pritsche, die in seinem Gürtel steckte, war essenziell für Hans Wurst. Der deutsche Theaterautor Melchior Schedler vermutet, dass es sich hierbei entweder um die Parodie eines Schwertes oder um einen geschrumpften „Lebensbaum“⁴⁶ handelte.⁴⁷



Abb. 5 Stranitzky als Hans Wurst in Menschengestalt.⁴⁸

⁴⁵ Vgl. Müller-Kampel, 2003. S. 86.

⁴⁶ Phallus.

⁴⁷ Vgl. Schedler, 1973. S. 63.

⁴⁸ <http://www.sks-eberndorf.at/furchtsame2.htm>, 5.12.2012.

Joseph Anton Stranitzky stellte 1706 die Figur seines Hans Wurst erstmals seinem Wiener Publikum vor. Es war das zweite Regierungsjahr Kaiser Josephs I. unter dem das niedere Volk der Residenzstadt kein eigenes Theater hatte. So blieben ihnen nur die reisenden Schauspieltruppen, die auf den Marktplätzen für kurze Zeit ihre Bretterbuden aufstellten. Auch Stranitzky kam mit solch einer Wandertruppe "teutscher Komödiaten" nach Wien und wurde 1711 Pächter des Kärntnertortheaters. Damit hatte die deutschsprachige Volkskomödie zum ersten Mal eine feste Bleibe. 1725 übergab Stranitzky den Hans Wurst an seinen Nachfolger und Schwiegersohn Gottfried Prehauser und verstarb im Jahr darauf.⁴⁹ Zur selben Zeit, als Prehauser erfolgreich den Hans Wurst spielte, bereitete der Leipziger Professor Johann Christoph Gottsched (1700-1766) die Vertreibung der lustigen Personen aus dem Theater vor, da diese seiner Meinung nach nicht tragbar für das ernst zu nehmende Theater waren. Das Nebeneinander von Adel und Pöbel wie in Stranitzky's Haupt- und Staatsaktionen wollte Gottsched nicht mehr dulden.⁵⁰ 1737 ließ er während einer Vorstellung der Schauspielertruppe von Friederike Caroline Neuber (1697-1760) im Theater am Grimmaschen Tor zu Leipzig den Hans Wurst auf theatralische Art und Weise von der Schaubühne verbannen. Caroline Neuber war in diese Handlung eingeweiht, da sie ebenso eine Hans-Wurst-Gegnerin war. Wer sich von nun an Hans Wurst ansehen wollte, der musste auf den Jahrmarkt gehen, „wo die Puppenspieler den Hans Wurst nach wie vor in Stücken zeigten.“⁵¹ Aber wie so manch anderer Ausschluss war auch dieser nicht von sonderlich dauerhaftem Erfolg. Wenn Hans Wurst auch die Menschenbühne versagt war, im Puppentheater war er dennoch gern gesehen. Nur traf ihn das Publikum nicht mehr als Hans Wurst am Theater an, sondern als „Wurstel“ auf den Jahrmärkten.⁵² Genau genommen war es auch dieser „Wurstel“, der dem Wurstelprater in Wien seinen Namen gab.⁵³

⁴⁹ Vgl. Schedler, 1973. S. 68-69.

⁵⁰ Vgl. Schedler, 1973. S. 70.

⁵¹ Schedler, 1973. S. 72.

⁵² Vgl. Feustel, 1991. S. 64.

⁵³ Vgl. Purschke, 1986. S. 96.

Philipp Leibrecht schrieb in seiner Dissertation aus dem Jahre 1918, dass es Gottscheds unanfechtbares Verdienst bleibt,

„daß [...] er die gewaltsame Trennung von Buchdrama und Bühnendrama aufhob, das Buchdrama auf die Bühne zurückführte und die rohen Haupt- und Staatsaktionen und die Hanswurstiaden verdrängend das verwilderte Bühnenwesen wieder in die Zucht idealer Dichtung brachte.“⁵⁴

Dies zeigt, dass Leibrecht damals sehr zufrieden mit den Regelungen Gottscheds war.

Ganz anderer Meinung war Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781). Höchstpersönlich forderte er das Urteil Gottscheds zu widerrufen und Hans Wurst wieder auf die heimischen Theaterbühnen auftreten zu lassen. Diese Forderung blieb jedoch leider ungehört.⁵⁵

Im 18. Stück seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ schreibt Lessing:

„Die Neuberin ist todt [sic!], Gottsched ist auch todt [sic!]: ich dächte, wir zögen ihm das Jäckchen wieder an.“⁵⁶

Hans Wurst blieb jedoch der Puppenbühne treu und erlebte seinen Höhepunkt mit dem von Johann La Roche (1745 – 1806) geschaffenen Kasperl, den man an dem aufgenähten roten Herzen erkannte. Mit den Erfolgen dieses Kasperls klang die Blütezeit der alten Volksnarrenkomik, die der Stranitzky-Hans Wurst eingeläutet hatte, endgültig aus. Die seit Stranitzky parallel verlaufenden Gattungen des Volkstheaters und des Puppenspiels gingen fortan getrennte Wege. Kasperl wurde in den komischen Lokalstücken durch lustige Volksgestalten, wie unter anderem dem „Staberl“, dem Vorstadt-Wiener der Unter- und Mittelschicht, ersetzt.⁵⁷ Die Metamorphose vom lustigen Püppchen zum derben Hans Wurst bis hin zum Handpuppenkasperl war nun abgeschlossen. Der Kasperl steckte fortan auf der Hand eines Puppenspielers.

⁵⁴ Leibrecht, 1918. S. 58.

⁵⁵ Vgl. Schedler, 1973. S.71.

⁵⁶ Lessing, 1856. S. 103.

⁵⁷ Vgl. Brauneck, 1992. S. 58.

Aber wie wurde der Charakter dieser lustigen Figur kindertauglich?

Dies versucht Klaus Behrendt zu erklären:

„Kasperl wird zu Kasperl nach 1848, als man Kinder als selbstdenkende Wesen ansah. Der Kasperl davor war eigentlich nur für Erwachsene und Kinder sind dabei gesessen, man hat ihnen nicht die Ohren zugehalten, wenn der Kasperl eine Schweinerei gesagt hat. Und dann kam es umgekehrt. Dass der Kasperl für die Kinder spielt und die Eltern nur mitgehen, damit sie den Kinder zuschauen können, wie sie sich freuen.“⁵⁸

Ein wichtiges Duo, das den Kasperl auf seinem Weg zum Kinderfreund stark beeinflusste, waren Franz Graf von Pocci (1807-1876) und Josef Leonhard „Papa“ Schmid (1822-1912).

2.6. Graf Pocci und Papa Schmid

Die beiden Kasperlväter wussten die Mengen mit ihren Stücken zu begeistern. Gespielt wurde hauptsächlich mit Marionetten, jedoch hatten die Stücke eine Besonderheit. Sie wurden speziell für die Kinder der damaligen Zeit geschrieben.

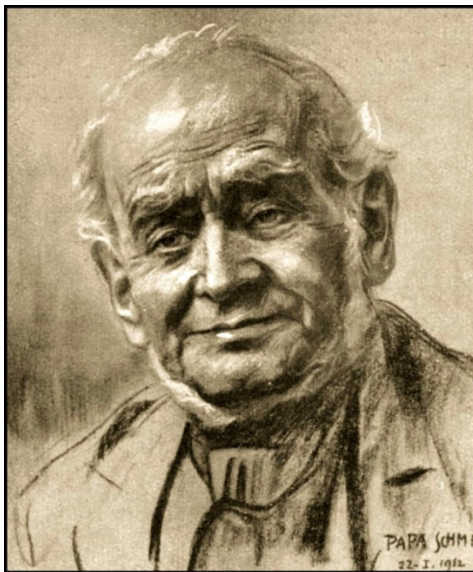


Abb. 6 Papa Schmid⁵⁹

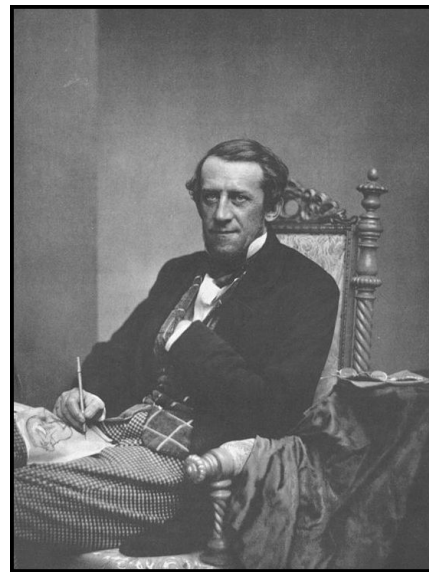


Abb. 7 Franz Graf von Pocci⁶⁰

Der Jurist Pocci schuf tausende Zeichnungen, Holzschnitte und Bilder. Er schrieb Gedichte, verfasste Kinderbücher und blieb anfangs, trotz der

⁵⁸ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 11.

⁵⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Leonhard_Schmid, 25.9.2010.

⁶⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Graf_von_Pocci, 25.9.2010.

großen Mühen, leider ein erfolgloser Autor. Der Buchbinder Schmid betreute nach Dienstschluss den Fundus der Liebhaberpuppenbühne von General Carl Wilhelm Freiherr von Heideck. Schmidts Vorgesetzter, Dr. Hierneis, förderte seine puppentheatralischen Ambitionen, indem er Schmid beauftragte, Puppentheater für seine Kinder zu spielen. Als die Kinder jedoch erwachsen waren, entschloss sich Schmid für andere Kinder zu spielen. Hierfür erlaubte der General seinem Mitarbeiter Schmid die Nutzung seiner verwaisten Puppenbühne. Im Anschluss wandte sich Schmid im Oktober 1858 an das Bayerische Innenministerium mit einem Lizenzantrag und erhielt bereits drei Wochen später die Erlaubnis der Errichtung eines Puppentheaters. Wie es der Zufall so wollte, kreuzten sich bald darauf die Wege der beiden zukünftigen Kollegen und sie sollten sich für achtzehn Jahre nicht mehr trennen. Pocci muss sich damals umgehend an den Schreibtisch gesetzt haben, denn das Stück „Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiß oder die bezauberte Lilie“ feierte zwanzig Tage nach Lizenzerteilung seine Premiere.⁶¹ Pocci schrieb daraufhin 53 Kasperlkomödien, „in denen er die verbrauchte Figur des prügeln den Jahrmarktkasper auf eine neue Ebene hob.“⁶²

Das Besondere an Poccis Stücken war, dass das künstlerische Spiel mit Figuren ausschließlich als eine Sache für Kinder betrachtet wurde. Verglichen mit dem Kasperl wie wir ihn heute kennen, war der von Pocci geschaffene Kasperl Larifari noch immer kein typischer Kinderkasperl, aber die Weichen in die richtige Richtung waren gestellt.⁶³ Pocci und Schmid läuteten den Beginn einer neuen Ära des deutschen Puppenspiels ein. Klaus Günzel, Theaterwissenschaftler aus Deutschland, ist sich sicher, dass „Poccis Werk als der Gipfel und die Synthese aller bisherigen Bemühungen um das Puppenspiel“ angesehen werden kann.⁶⁴ Zu Beginn hatte sich der Pocci-Kasperl auf heitere Art der Sorgen und Nöte seines Publikums angenommen und hielt seinen Zusehern einen

⁶¹ Vgl. Feustel, 1991. S. 98.

⁶² Balmer-Krüger, 201. S. 115.

⁶³ Vgl. Feustel, 1991. S. 117.

⁶⁴ Günzel, 1987. S. 445.

Spiegel vor ihr Gesicht. Im Laufe der Zeit jedoch politisierte sich das Handpuppenspiel in eine nicht mehr ganz so vordergründig künstlerische Form. Kasperl Larifari verreiste nun besonders gern in die Türkei, nach Afrika und China. Er reiste als Abenteurer und Vertreter der Macht in die weite und unbekannte Ferne. Er erschlug tapfer wild gewordene Stammeshäuptlinge, vernichtete blutrünstige Menschenfresser und übertölpelte sogar den Kaiser von China höchstpersönlich.⁶⁵



Abb. 8 Kasperl Larifari als Puppe⁶⁶

Papa Schmid und Franz Graf von Pocci läuteten mit ihrem Kasperl Larifari ein neues Zeitalter ein. Nicht nur das Jahrhundert änderte sich, sondern auch der Kasperl und sein Publikum. Keine Rede war mehr vom diabolischen Meister Hämmerlein oder vom derben Hans Wurst. Nun kamen die Kinder an die Reihe. Wie sich der Kasperl des frühen 20. Jahrhunderts immer mehr zum Kinderfreund entwickelte, das soll im folgenden Kapitel beantwortet werden.

⁶⁵ Vgl. Kolland, 1997. S. 60.

⁶⁶ <http://www.vintagebooks.de/pestalozzi-Kasperl-Larifari.php>, 25.10.2011.

3. Der Kasperl des 20. Jahrhunderts

Natürlich veränderte sich auch die Welt jenseits der Puppenwelt im Laufe der Zeit. Der nationale Gedanke stand mittlerweile im Vordergrund und man begann mit der nahezu als selbstverständlich angesehenen Ausbeutung der Kolonien. Immer öfter sah man in Ausstellungen seltenen Schmuck, wilde Tiere, unbekannte Waffen oder tanzende und trommelnde Menschen mit anderer Hautfarbe. Natürlich erkannten auch die Puppenspieler diese „Marktlücke“ und spielten Stücke wie „Kasperl unter den Wilden“ oder „Kasperl bei den Menschenfressern“.

Beide Stücke sind aus der Feder von Franz von Pocci.⁶⁷

Kasperl unter den Wilden.

Ein kulturhistorisches Drama in zwei Aufzügen.

Das Werk „Kasperl unter den Wilden“ handelt davon, dass Kasperl nach einem furchtbaren Sturm sein Schiff verliert und an der Küste einer fremden Insel strandet. Dort trifft Kasperl auf Wilde, die er sofort als Menschenfresser identifiziert.

„**KASPERL** Auweh, auweh, die Menschenfresser! Herr Professor, kommen S' mir zu Hilf! Auweh! Auweh!

ERSTER WILDER Fressi fraßi!

ZWEITER WILDER Guti Bissi!

ERSTER WILDER Spißibrati!

ZWEITER WILDER kro, kro, kro! [...]

Daraufhin fesseln die Wilden den armen Kasperl und der jammert:

KASPERL Auweh! auweh! Potz Schlipperement, das wird mir zu arg. Ich bin ja ein Mensch und kein Kalbsbrat. Hört's auf, ihr rabenschwarzen verdächtigen Individuen! Hört's auf! [...]"⁶⁸

Germanist und Autor Johannes Minuth beschreibt auch die Metamorphose der verschiedenen Puppen. Es spielten nun auch „Negerpuppen“ eine Rolle. Diese Puppenköpfe wurden mit einer eisernen Platte am Hinterkopf verstärkt um zu gewährleisten, dass die Puppe auch nach mehrmaligen Schlägen des Kasperls nicht abgenutzt wurde oder zerschellte.⁶⁹

⁶⁷ Vgl. Minuth, 1996. S. 69-70.

⁶⁸ Pocci, 1920. S. 65-66.

⁶⁹ Vgl. Minuth, 1996. S. 69-70.



Abb. 9 Titelblatt des Stückes „Kasperl unter den Wilden“ von Pocci.⁷⁰

3.1. Kasperl im Wilhelminismus

Am Anfang des 20. Jahrhunderts war das volkstümliche Puppentheater die meist verbreitete, wenn nicht sogar einzige Form des Puppenspiels im gewerblichen Angebot. Immer mehr Künstler fingen an vor Publikum mit Handpuppen zu spielen, wollten es jedoch nicht reformieren.

Grund für das große Interesse der Künstler war, dass sie im Puppentheater eine Mediationsform entdeckten, sich selbst als Bühnenbildner, Grafiker oder Regisseur zu verwirklichen.⁷¹ Auffallend ist, dass in den meisten Stücken der friedliebende Kasper trotz lautem Kriegsgeschrei bereit war, Marketender und Sanitätssoldat zu werden, sich aber weigerte, aktiv zur Waffe zu greifen.⁷²

Diese Einstellung erinnert an die Mitglieder der Wandervögel.

⁷⁰ Pocci, 1920. S. 55.

⁷¹ Vgl. Taube, 1995. S. 133-134.

⁷² Vgl. Küpper, 1966. S. 57.

3.1.1. Die Wandervögel

Um 1900 schlossen sich Jugendliche aus spontanen und ungezwungenen Gruppierungen zusammen und gründeten die „Wandervögel“. Der offizielle Anfang lässt sich mit dem Treffen der deutschen Jugend auf dem Hohen Meißner am 10. Oktober 1913 klar datieren. Die Wandervögel und die Jugendbewegung waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts ohne Zweifel das Resultat und zugleich das Symbol der Jugendprotestbewegung. Ihr Traum war die „Volksgemeinschaft“.⁷³

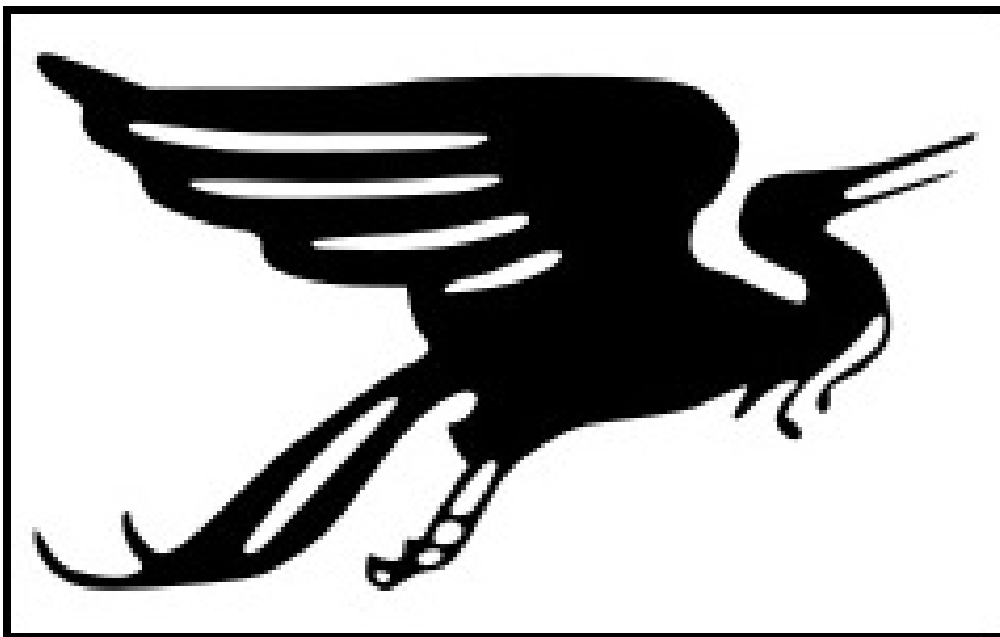


Abb. 10 Emblem des Wandervogels.⁷⁴

Richard Schimmrich schreibt in seinem Buch „Das Hohnsteiner Handpuppenspiel“ kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges über den Wandervogel wie folgt:

„Hier scharte sich die Jugend, um auf ihre eigene Art sich Deutschland zu erwandern, um in engste Verbindung mit der Heimerde und deren Bewohnern zu kommen. Das war die Jugend, die nationale Gefühlswerte suchte, um sie dort ergänzend einzusetzen, wo die Erziehung nur den politischen Begriff „Deutschland“ vermittelte.“⁷⁵

⁷³ Vgl. Kolland, 1997. S. 47.

⁷⁴ <http://de.wikipedia.org/wiki/Wandervogel>, 6.11.2011.

⁷⁵ Schimmrich, 1937. S. 10.

3.1.2. Kasperl und die Wandervögel

Um sich zu repräsentieren machten sich die Wandervögel auf die Suche nach einem Alter Ego und fanden dieses im Kasperl und seiner Puppenwelt. Der Kasperl wurde von den Wandervögeln sofort ins Herz geschlossen und war fortan natürlich, gesund, mit dem Mutterboden des Volkstums verwachsen und frisch.

Und so wie es aussah, wusste er sich auch zu benehmen. Er war patriotisch, echt, volkstümlich und zugleich philosophisch und ungeheuer schlagfertig. Er war ein guter Freund, Allerweltskerl, der das Fürchten nie gelernt hat und er verstand es, sowohl die Kleinen, als auch die Großen zu erziehen. Nichts an ihm war künstlich, nichts gequält. Durch seine positive Lebensauffassung glich er dem typischen Volkslied.⁷⁶ „Das Puppenspiel war für den Wandervogel ein wesentlicher Teil der Volkstumsarbeit“⁷⁷, so Schimmrich.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab die deutsche Jugendbewegung, in der man bewusst an altes Volksgut anknüpfte, dem Puppenspiel den letzten und entscheidenden Auftrieb Und dieser Jugendbewegung entwuchs auch der Mann, der Deutschland das, in seiner Art einmalige, Hohnsteiner Handpuppenspiel schenkte: Max Jacob.⁷⁸

Er wird chronologisch gesehen noch etwas später eine bedeutende Rolle spielen.

Der Kasperl erlebte im Wilhelminismus durch die Jugendbewegung und dank seiner Wandlungsfähigkeit einen Auftrieb.

Der Bevölkerung stand jedoch eine graue Zeit bevor.

⁷⁶ Vgl. Kolland, 1997. S. 235.

⁷⁷ Schimmrich, 1937. S. 11.

⁷⁸ Vgl. Schimmrich, 1937. S. 9.

3.2. Kasperltheater im Ersten Weltkrieg

Als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, spürte auch das Puppentheater dessen Auswirkungen.

3.2.1. Der feldgraue Kasperl

Nach und nach vollzog sich der Kasperl einer Metamorphose. Nicht nur die Inhalte der Stücke wurden wichtiger. Der Kasperl wurde zusehends unterstützendes Sprachrohr der herrschenden Politik. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass der Kasperl, ebenso wie viele seiner Wandervogel-Freunde, mit in den Ersten Weltkrieg zog. Der einfache und kinderfreundliche Kasperl wurde zum „feldgrauen Kasperl“.⁷⁹

Aber nicht nur der Name änderte sich, auch Kasperl höchstpersönlich mutierte vom ehemaligen Pazifisten und Wehrdienstverweigerer zum „Held im Feld“.

„Oh glaubt nur nicht, ich hätt mich gedruckt
Und schön vorm Krieg verbeigeduckt.
Der Kasperl hat sich gleich gestellt
Sofort zum Mitzieh'n in das Feld,
Für's Vaterland – und ganz enorm
Hätt ihn gefreut die Uniform.“⁸⁰

Die Zeiten als Kasperl sich mit seinen Späßen der militärischen Ordnung widersetzte waren vorbei. Im Ersten Weltkrieg wurde die einst lustige Figur zum Medium deutscher Kriegspropaganda.⁸¹ Stücke wie „Kasperl im Krieg“ (1914), „Kasperls Kriegsdienst“ (1917) oder „Kasperle im Weltkrieg“ (1918) erschienen und deren Inhalte waren so aufbereitet, dass sie das deutsche Volk als Gewinner darstellten. Gustav Küpper beschreibt in seinem Buch, dass es auch schon im Ersten Weltkrieg Puppentheaterstücke gab, deren Thema die Kriegsverarbeitung war. Im Vordergrund dieser Stücke stand noch nicht so sehr die Propaganda, jedoch war der Krieg zwischen verschiedenen Ländern auch damals schon ein großes und vom Publikum gefordertes Thema.⁸²

⁷⁹ Vgl. Kolland, 1997. S. 60.

⁸⁰ Oberndorfer, S. 5-6.; zit. nach Kolland, 1997. S. 60.

⁸¹ Vgl. Minuth, 1996. S. 77.

⁸² Vgl. Küpper, 1966. S. 53-54.

3.2.2. Verschiedene Stücke

Mittlerweile war der Erste Weltkrieg voll im Gange. Sogar der Grazer Verlag Leuschner & Lubensky veröffentlichte österreichische Kasperl-Theater-Stücke. Das erste Beispielstück „Kasperl und die Metallsammlung“ stammt aus der Feder von Fritz Oberndorfer und wurde im Heftchen „Kasperls Kriegsdienst“ veröffentlicht.



Abb. 11 Titelblatt Kasperls Kriegsdienst.⁸³

Küpper beschreibt, dass Kaspers Frau ihrem Mann die Brotkarte sperren will. Kasperl, lustig wie er nun einmal ist, will im Gegenzug dessen seine Frau als altes Eisen der Metallsammlung spenden.⁸⁴

„Kasperl und die Metallsammlung (1917)“⁸⁵

KASPERL. Frau, Frau! Urschel, gib mir meine Brotkarte!

FRAU KASPERL *von innen.* Die brauch ich selber.

KASPERL. Gehst du ins Wirtshaus oder ich? Meine Brotkarte verlang ich!

⁸³ Oberndorfer, 1917. Titelbild. (Internet: http://lithes.uni-graz.at/downloads/oberndorfer_kasperls_kriegsdienst.pdf, 22.1.2011).

⁸⁴ Vgl. Küpper, 1966. S. 53.

⁸⁵ Oberndorfer, 1917. S. 20-22. (Internet: http://lithes.uni-graz.at/downloads/oberndorfer_kasperls_kriegsdienst.pdf, 22.1.2011).

FRAU KASPERL *von innen.* Die gehört ins Haus.

KASPERL. Aber wenn ich im Wirtshaus bin?

FRAU KASPERL *kommt mit einem Kochlöffel heraus.* Du gehörst auch ins Haus, du brauchst nicht ins Wirtshaus zu gehen.

KASPERL. Aber ich geh, und meine Brotkarte soll auch gehen.

FRAU KASPERL. Deine Brotkarte brauche ich.

KASPERL. Zu was denn?

FRAU KASPERL. Zum Kochen.

KASPERL. Dazu brauchst du einen Löffel, aber keine Brotkarten.

FRAU KASPERL. Dann kannst du mit den Schweindeln essen, die haben auch keine Brotkarten.

KASPERL. Frau! Gib mir meine Brotkarte. Ich gehe sonst auf die Polizei. Du enthältst mir die Brotkarte vor. Die ist mir persönlichst vom Staate verliehen worden. Für meine Verdienste für das Vaterland.

FRAU KASPERL. Deine Verdienste? Die möchte ich kennen!

KASPERL. Ich lebe fürs Vaterland. Das ist genug. Also her mit der Karte.

FRAU KASPERL. Dann kriegst du aber die ganze Woche bei mir nichts mit Mehl gekocht. Das darf ich nur, wenn ich deine Brotkarten hab. Ich halte mich nach dem Gesetz. Das ist mir vom Staate aufgetragen. Im Hinausgehen beiseite: So, jetzt muß [sic!] der Lump zu Hause bleiben, der Wirtshausrenner.

KASPERL *schreit ihr nach.* Was? Du gibst mir keine Brotkarte?

FRAU KASPERL *von innen.* Neieieiein!

KASPERL. So geh ich ohne! – Aber da kann ich mir kein Brot kaufen und meine Freunderln werden mich auslachen und sagen, meine Frau hat die Hosen an. Das ist aber nicht wahr. Die Hosen hab ich, aber meine Frau hat die Brotkarten. Ich muß [sic!] mir eine Abhaltung vom Frühschoppen finden! O du verflixtes Weibsbild, wenn ich dir nur was antun könnt! ‚Sie haltet sich nach dem Gesetz!‘ Oh, oh, oh! *Rennt gegen ein Straßeneck an.* Was steht denn da wieder angeschlagen? *Liest:* ‚Ablieferung von Metallgeräten für Kriegszwecke.‘ Geht mich nichts an, ich könnt nur Versatzzetteln abliefern. Zu Haus hab ich nichts. Oder –? Da fällt mir was ein! Wart, du spitzige Kratzbürsten, du Brummkreisel, du alte Schebbern, jetzt bring ich dich an, jetzt bin ich dich los. Auf den Altar des Vaterlandes, zur Metallsammlung gebe ich dich, zur Metallsammlung für Kriegszwecke, du altes Eisen! Kriegszwecke, ja, das ist deine Stärke, das hast du eingeübt während unserer ganzen Ehe. Du wirst eine Trompete abgeben oder eine Kanon. Daß [sic!] es kein Feind vor dir aushalt! *Ruft ins Haus:* Urschel!“

Kasperl schleppt seine unwissende Frau auf das Gemeindeamt. Als der Sekretär wissen will, welches Metall der Kasperl spenden wolle, antwortet der Kasperl lautstark.

„KASPERL *ist rechts hinausgegangen und schiebt seine Frau herein und will sie in die linke Seite hineinstoßen. Da! Da, meine Alte! Nehmen Sie sie zur Metallsammlung! Das Vaterland soll sie haben! Ich hab sie lang genug gehabt!“*

Frau Kasperl traut ihren Ohren nicht und wehrt sich mit Händen und Füßen und läuft hinaus. Der Sekretär erwidert, dass er nur feste Sachen nimmt, die still liegen. Daraufhin sperrt Kasperl seine Frau in eine Kammer und übergibt dem Sekretär den Schlüssel. Auf die Frage, was der Sekretär mit der Frau Kasperl nun machen soll, antwortet der freche Kasperl wie folgt.

„KASPERL. Na also, da sehen Sie's ja! Also nehmen Sie sie, für den Schützengraben!

SEKRETÄR. So, Herr Kasperl? Das wollen Sie unseren Feldsoldaten schicken? Das soll wohl eine Liebesgabe sein! Herr Kasperl, machen Sie keine Witze mit der Behörde, marsch, hinaus. Es ist die Urschel, Ihre Frau, damit basta!“

Kasperl holt seine Frau, schmeißt sie in die Altmetallsammlung und läuft davon. Der Sekretär befreit die arme Frau und wundert sich, dass der Kasperl nie so böse war.

„FRAU KASPERL. So war er auch nie, das hat er sich nicht getraut. Da hat schon mein Löffel oder Besenstiel dafür gesorgt. Nur jetzt ist er so geworden. O der Krieg, der Krieg, der macht alle so rabiat! Aber ich werd ihm jetzt helfen! *Lauft ab.*“

Zuhause angekommen wirft Frau Kasperl ihren Mann in den Mülleimer und übergibt diesen dem Hadersammler, der 16 Heller für den Inhalt bezahlt. Kasperl jedoch rettet sich aus dem Mülleimer und läuft nach Hause.

„KASPERL *hat sich fertiggeschüttelt. Jetzt werd ich zu Hause Ordnung schaffen. Er findet die Tür verschlossen und liest den Zettel buchstabierend: ‚Wegen Ablieferung des alten Eisens und der Haderlumpen bleibt das Haus einstweilen geschlossen.‘ So, dann geh ich zum Frühschoppen und bleib ganz im Wirtshaus. Meine Brotkarten hab ich.*“

Kasperl und die Metallsammlung beinhaltet viele Informationen zur damaligen Zeit. Die Menschen hatten kein Geld und mussten sich mit Brotkarten über Wasser halten. Da kam die Bevölkerung bestimmt auf die verrücktesten Ideen um an Geld zu kommen.

Ebenso die Aussage von Frau Kasperl, dass sich ihr Mann wohl durch den schrecklichen Krieg so verändert habe, bestätigt, dass der Kasperl für das Volk spielte und den Krieg nicht verherrlichte.

Das zweite Beispiel wurde im Jahr 1918 von Felix Renker verfasst. Kasperl kämpft im Krieg tapfer gegen den Feind aus Frankreich, kommt in Kriegsgefangenschaft, kann sich jedoch befreien und wird am Ende des Stücks vom König höchstpersönlich mit einem Orden belohnt.

Kasperle im Weltkrieg (1918)⁸⁶

„**POLIZEIDIENER** *läutend herein*.

Achtung Leute! Achtung Leute!

Ich bringe wichtige Nachricht heute.

KASPERLE.

Mach er nicht gar soviel [sic!] Radau hier,

Es wird davon im Bauch ganz flau mir.

POLIZEIDIENER.

Noch viel flauer wird dirs werden,

Krieg gibts von heute an auf Erden.

KASPERLE.

Krieg mit Pulver und Kanonen,

Mit richtigen Flinten und blauen Bohnen?

POLIZEIDIENER.

Dem Russen wird sein Land zu eng,

Die Franzosen schreien „a Berläng“,

Old England ist auf uns sehr böse,

Und ruppig wird der Japanese,

Montenegro nebst dem Serbien, –

Will zetermordio uns verderbien, –

Ich hab Befehl, dich abzuholen,

Du sollst die Feinde mit versohlen.

KASPERLE.

Das trifft sich heute wirklich gut,

Ich hab grad meine Prügelwut,

Schau her – die Arme recke ich,

Den Feind zu Boden strecke ich,

Hurra, hurra! Jetzt gehts in Krieg,

Der Kasper saust von Sieg zu Sieg.“

⁸⁶Renker, 1918. S. 4. (Internet: http://lithes.uni-graz.at/zw_renker_kasperle_im_weltkriege.html, 22.1.2011).

Aber nicht nur lustiger Stoff wurde in den Kasperlstücken verarbeitet. Küpper beschreibt, wie in den Textbüchern der Kasperliaden Gräuelnachrichten zur Sprache kommen. Entsetzliche Verbrechen an schlafenden Soldaten, vor allem von den „Flintenweibern“⁸⁷ im Feindesland verübt, nehmen in den Dialogen einen breiten Raum ein. Küpper spricht in seinem Buch auch davon, dass viele Eltern auf der Suche nach ihren verlorenen Söhnen waren. Dieses allgegenwärtige Thema wurde von den Puppenspielern im Stück „Kriegsgeheimnisse des Weltkrieges“ aufgegriffen.⁸⁸ Das Stück handelt davon, dass Vater und Sohn eine schwere Auseinandersetzung haben. Daraufhin verlässt der Sohn das Elternhaus und er landet in der Fremdenlegion in Frankreich. Der Sohn besinnt sich, aber als der Erste Weltkrieg ausbricht, wird er als Soldat so stark verletzt, dass er unerkannt wieder ins Vaterhaus zurückkehrt.

„Als Verwundeter findet er unerkannt Aufnahme im Elternhaus, den ‚Franzosen‘ beachtet niemand weiter. Da kommt die Nachricht, daß [sic!] gerade dieser Soldat sich besonders ausgezeichnet hat. Er wird erkannt und als Held gefeiert.“⁸⁹

Es ist leicht möglich, dass einige der Zuseherinnen und Zuseher im Publikum sich Hoffnungen machten, dass der eigene im Krieg verloren gegangene Sohn als Held nach Hause kehrt. Viele Hoffnungen waren jedoch vergebens.

3.2.3. Kasperl an der Front im Ersten Weltkrieg

Nicht nur professionelle Puppenspieler und Autoren schrieben die Kasperstücke im Ersten Weltkrieg. In der Sammlung von Theaterwissenschaftler Carl Niessen sind Puppentheater vorhanden,

„die deutsche Soldaten an der Front und in Kriegsgefangenschaft verfasst haben und die Zeugnis davon ablegen, dass sowohl im Schützengraben während größerer Kampfpausen, als auch hinter dem Stacheldraht das Puppenspiel eine wichtige Rolle spielte.“⁹⁰

⁸⁷ Als Flintenweiber kämpften mehr als 800.000 Frauen auf Seiten der Roten Armee im Zweiten Weltkrieg. Um die Heimat zu verteidigen, dienten sie an der Front als Scharfschützinnen oder Sanitäterinnen.

⁸⁸ Vgl. Küpper, 1966. S. 54.

⁸⁹ Küpper, 1966. S. 55.

⁹⁰ Küpper, 1966. S. 55.

Da die Puppenspiele meist spontan waren, wurden sie auch nicht aufgeschrieben. Lediglich die Puppen aus Kalkstein, Wurzeln oder beliebigem Material blieben für die Nachwelt erhalten.



Abb. 12 Schützengrabenspielpuppen aus Kalkstein (um 1914-18).⁹¹

Auch der Theaterwissenschaftler und Puppenspieler Olaf Bernstengel schreibt in seinem Text, dass Kasperltheater in den Schützengräben des Ersten Weltkrieges von Soldaten gespielt wurden. Die Soldaten benutzten diese Kunst vor allem zur kurzweiligen Unterhaltung zwischen den Gefechten und um in den Ruhephasen „wenigstens für kurze Zeit die Grauen des Krieges vergessen zu können.“⁹²

Die Puppen waren sehr einfach gehalten und wurden aus den im Schützengraben herumliegenden Materialien gefertigt. Inhalt der Stücke waren vermutlich aktuelle Geschehnisse innerhalb der Truppe. Ein wenig erinnert dies an die Stegreifspiele und das Jahrmarktkasperlspiel. Laut Olaf Bernstengel handelt es sich bei den Puppen unter anderem um Teufel, Tod und Kasperl mit überdimensional großem Phallus⁹³. Dies lässt vermuten, dass man mit diesen Puppen wohl auch derbe Soldatengeschichten vortrug, sie jedoch noch nicht Mittel zur Propagandaverbreitung waren.⁹⁴ Johannes Minuth, ebenso Theaterwissenschaftler, schreibt, dass es Johannes E. Rabe zu verdanken ist, dass viele Kasperlstücke nicht in Vergessenheit geraten sind.

⁹¹ Minuth, 1996. S. 75.

⁹² Kolland, 1997. S. 62.

⁹³ Vgl. Kapitel 2.5. Hans Wurst.

⁹⁴ Vgl. Kolland, 1997. S. 62.

Rabe hätte nämlich Mitte des 19. Jahrhunderts den Stücken auf mehreren Hamburger Plätzen gelauscht und niedergeschrieben. Der Name der lustigen Figur war damals vor Ort „Kasper Putschenelle“.⁹⁵ Diese Benennung leitet sich von Pulcinella ab, der komischen Figur der Commedia dell’arte. Rabe selbst verfasste ebenso Kasperlstücke, die auch im Ersten Weltkrieg gespielt wurden.

„KASPER IN FRANKREICH.

KASPER *feldgrau, ohne Waffe, nur mit Pritsche, tritt singend auf.*

Is Krieg, is Krieg, is Krieg, is Krieg,

In’t Frankenriek, in’t Frankenriek.

In’t Frankenriek is Krieg.

Schüttengrobens hebbt wi boot

Deep as wie so’n Keller,

Bit Klock Nacht steiht op Wacht

Kasper Putscheneller.“⁹⁶

Bei all dem lustigen Zeitvertreib bleibt jedoch ein bitterer Beigeschmack.

„Kasper ist nicht mehr Kasper, der Held außerhalb der sozialen Stände.

Kasper ist nun ein Deutscher.“⁹⁷ Aber nicht nur das. Kasperl sollte beispielhaft für das gesamte deutsche Volk sein.

Zwanzig Jahre später sollte es dann noch drastischer kommen:

„Kasper soll helfen, die Weltherrschaft zu erringen.“⁹⁸

3.2.4. Das Ende des feldgrauen Kasperls

Als 1919 bei der Pariser Friedenskonferenz in Versailles die Unterschriften unter die Kapitulationsurkunde des kaiserlichen Deutschlands gesetzt wurden, war der Erste Weltkrieg offiziell beendet. Er hatte den Völkern unzählige Opfer abverlangt. Eine Vielzahl von Puppenspielern aus fast allen Ländern Europas war darunter. Auch der feldgraue Kasperl.⁹⁹

⁹⁵ Vgl. Minuth, 1996. S. 51.

⁹⁶ Rabe, 1924. S. 208.

⁹⁷ Kolland, 1997. S. 64.

⁹⁸ Kolland, 1997. S. 64.

⁹⁹ Vgl. Feustel, 1991. S. 146.

3.3. Weimarer Republik

Nach dem Ersten Weltkrieg begann die Zeit des Wiederaufbaus.

Der Autor Benno von Polenz schrieb 1920 über das Puppentheater:

„Was kann geschehen, um die Entwicklung des Handpuppenspiels zu fördern? – Politik des Handpuppenspiels.

Wir müssen dafür sorgen, daß [sic!] das Handpuppenspiel zu einem starken, im Boden des Volkstums eingewurzelten Baum emporwächst. Und wir werden dies erreichen, wenn wir ihm einen günstigen Nährboden im Hause, in der Schule und im Vereinsleben schaffen und wenn wir durchsetzen, daß [sic!] auch die amtlichen Stellen sich nach Kräften seiner annehmen.“¹⁰⁰

Den Puppenspielern der Nachkriegszeit wurde keinesfalls langweilig und sie spielten Stücke, die den Krieg verurteilten. Als bekannte Vorlage nennt Gustav Küpper das 1889 geschriebene Werk „Die Waffen nieder“ von Bertha Freifrau von Suttner¹⁰¹, die 1905 den Friedensnobelpreis verliehen bekam. 1922 wurde das Stück als Puppentheater durch den Prinzipal Heinrich Apel aufgeführt und war ein voller Erfolg, da es den Menschen aus der Seele sprach.

3.3.1. „Die Waffen nieder“ – Ein Kasperstück

Die Protagonistin Martha verachtet den Krieg und versteht nicht, warum so viele Männer an die Front ziehen.

„**MARTHA** allein. Es gibt wirklich Krieg, und den soll ein einziges Wort heraufbeschworen haben? Ein ‚Ja‘ oder ‚Nein‘ hätte entschieden! Ob Tausende bluten und sterben sollen, sterben in diesem sonnigen, seligen Frühlingstagen? Dieses Ja oder Nein sollte tausend junge, hoffnungsfrohe Menschen dahinschlachten, sollte tausende Kinder zu Waisen, tausende Frauen zu Witwen machen? Und da sollte das Friedenswort nicht gefallen sein? - O mein Gott, das - das ist ja ganz undenkbar, - das kann doch nicht sein!“

Wenig später erfährt Martha, dass der Krieg bevor steht, jedoch ihr geliebter Mann Arno verschont bleibt und nicht einrücken muss.

„**MARTHA**. Das Schrecklichste ist Gewißheit [sic!] geworden, die frühlingssjunge Erde soll nun durch das Blut Tausender getränkt werden, – und doch möchte ich jauchzen, möchte betend niederknien, Gott danken, daß [sic!] Arno hierbleibt – er bleibt!

¹⁰⁰ Polenz, 1920, S. 72.

¹⁰¹ Von Suttner, 1922, o.S. (Internet: http://lithes.uni-graz.at/downloads/engler_suttner_waffen_nieder.pdf), 22.10.2014.

Deshalb möchte ich jauchzen u. möchte jubeln – jubeln, während tausend Andere nun in stummer Verzweiflung die Hände ringen!“

Das Blatt wendet sich und Arno lässt sich freiwillig versetzen und will schon am nächsten Tag in der Früh in den Krieg ziehen. Martha versteht die Welt nicht mehr und fleht ihren Mann an:

„**MARTHA** mit einem Schrei. Arno! Sinkt in seine Arme. O mein Gott, warum hast Du das getan? – Warum hast Du mir das getan? Mir ahnt es, ich sehe Dich niemals wieder.“

Wenig später stellt sie den Krieg erneut in Frage.

„Habt ihr das Volk gefragt, ob es Krieg will? [...] Ich soll mein Ein und Alles hingeben, – alles was ich habe! – und nicht nur ich, hundert und hunderttausende! [...] Oder die Mutter, ob die Mutter den Sohn, die Braut ihren Bräutigam, ob die Schwester den Bruder freudig ziehen läßt [sic!]. Fragt selbst die, die jetzt freudig ausmarschieren, ob sie nicht heimlich die Hand aufs Herz pressen vor Weh und tödlicher Angst. [...] Wenn unser Heer bedroht wäre oder unser Land, ich selbst würde sagen: Geht, setzt euer Leben ein, um das Joch abzuschütteln, – aber so, wo wir alle in Frieden leben könnten, wenn wir wollten. Süß und ehrenhaft ist es, für das Vaterland zu sterben, ja, das hören die Kinder schon in der Schule, und dann wollen sie auch solche Helden werden, mit einem richtigen Säbel und einem richtigen Pferd. Sie spielen Krieg und sehnen sich die Zeit herbei, wo aus dem fröhlichen Spiel blutige Wirklichkeit wird. Aber dann, wenn sie Abschied nehmen von Weib und Kind, wenn sie mit klaffender Wunde in einem Graben liegen und elend verschmachten, wenn über die zerschossenen Glieder schwere Wagen hinwegfahren, wenn man erstarrt daliegende Soldaten für tot hält und sie noch lebend mit den anderen in die seichte Grube scharrt ...“

Das Puppenspiel endet damit, dass sowohl Hans, als auch Arno sterben. Daraufhin nimmt sich Martha durch die Einnahme von Gift ebenfalls das Leben. Die Menschen litten nicht nur psychisch unter den Folgen des Ersten Weltkrieges. Durch die schlechte ökonomische Situation stiegen die Arbeitslosenzahlen, eine soziale Unsicherheit machte sich in den letzten zwanziger und den ersten dreißiger Jahren breit. Dadurch konnte man bereits das Anwachsen der faschistischen Bewegung beobachten. Dies waren die Auslöser für die Neuorganisierung des linken Widerstandes.¹⁰²

¹⁰² Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 15-16.

3.3.2. Das Puppentheater der Jugendbewegung

Susann Günther schreibt in ihrem Essay, dass die Jugendbewegung als Informations- und Organisationszentrale ein überaus interessantes Selbsthilfeprojekt vor, während und nach dem Ersten Weltkrieg war. Diese Jugendlichen, zumeist aus klein- bzw. bildungsbürgerlichen Kreisen, wollten aus der für sie so verstaubten und bedrückenden bürgerlichen Enge fliehen. Die Jugendlichen hatten Angst vor einer zunehmenden Technisierung und Vereinzelung in der immer stärker spürbaren Massengesellschaft. Dies ließ sie nach neuen Lebensformen und -inhalten suchen. Ausdruck fand ihr Widerstand im Boykott der geltenden Kleidungsnormen, da sie sich ganz anders als damals allgemein üblich kleideten. Die Jugendlichen traten Barfuß oder in Reformsandalen auf und kleideten sich in weiten, wehenden Kleidern und Knickerbockern. So sorgten sie für Aufregung und genossen die Aufmerksamkeit. Alten Traditionen wie dem Volkstanz, dem Volkslied und ebenso dem Puppenspiel wurde wieder Leben eingehaucht.¹⁰³

Der Autor Melchior Schedler schreibt hierzu folgendes:

„Als heilsame Fetische gegen die Entfremdung ihrer zeitgenössischen Gesellschaft erwählten sich die Jugendbewegten 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 ihnen ihre spezifischen Konturen und glätteten und schmirgelten sie zu synthetischen musischen Allerweltprodukten ab. Das gilt vor allem für 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.“¹⁰⁴

Dieses Puppentheater darf als naiv betrachtet werden. Die heile Welt wird darin vorgespielt. Gemeinsamkeiten mit den Wandervögeln sind durchaus zu erkennen.

¹⁰³ Vgl. Kolland, 1997. S. 96.

¹⁰⁴ Schedler, 1973. S. 114.

3.3.3. Das proletarische Puppentheater – der „rote“ Kasperl

Ähnlich zu den dargestellten bürgerlichen Formen des Puppentheaters der Jugendbewegung, entwickelte sich nach dem Ersten Weltkrieg das Kasperltheater der sozialistischen und kommunistischen Arbeiterschaft.



Abb. 13 Titelblatt aus der Reihe "Proletarisches Kasperle-Theater", Berlin, 1922: Monarch, Polizist und Geistlicher krümmen sich unter den Schlägen der lustigen Figur.¹⁰⁵

Dieses Puppenspiel war in seiner Form dem Puppentheater der Jugendbewegung gleich, jedoch inhaltlich vollkommen entgegengesetzt orientiert.¹⁰⁶ Als sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts die kommunistische Kinderbewegung noch in den Kinderschuhen befand, waren Diskussion und Praxis sinnvoller Formen und Möglichkeiten politischen Lernens und Handelns der Kinder bereits im Gespräch und teilweise entwickelt. Das Verbot der kommunistischen Jugendbewegung im Jahr 1923 war für die Entwicklung des Puppenspiels verständlicherweise sehr ungünstig.

¹⁰⁵ Feustel, 1991. S. 147.

¹⁰⁶ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 15-16.

Vier Jahre später verlangten die Menschen laut Gina Weinkauff wieder nach einem Theaterkasperlspiel und brachten dafür einige Verbesserungsvorschläge. Das Kasperltheater sollte lebendiger sein und sich auf den Lebensbereich der Arbeiterkinder konzentrieren.

Dies lässt vermuten, dass die Idee geboren wurde, durch das Kasperltheater die Kinder der Arbeiter und vielleicht sogar zusätzlich die Arbeiter persönlich zu erreichen.

Der Vorteil dieses Puppenspiels war es, dass es mit geringem Aufwand an Kulissen und selbst hergestellten Puppen möglich war, die Arbeiterkinder oder Jugendlichen zu einem Spiel einzuladen. Die Dauer der Stücke betrug maximal eine halbe Stunde.¹⁰⁷ Laut Weinkauff wurden

„... zusammengefügte, improvisierte Kurz-Szenen vorgeführt, in denen neben einem als Vertreter des Proletariats auf der Puppenbühne fungierenden Kasper statt Märchenfiguren die ‚lebenswahren Feinde der Arbeiterklasse‘ auftraten.“¹⁰⁸

Auffällig ist, dass man immer wieder die gleichen Figuren im Kasperltheater verwendete. Kasperl, Arbeiterkinder, Prügelpädagogen, Faschisten und Kapitalisten waren darunter. Die typischen Puppen, wie wir sie heute kennen – Prinzessinnen, Fürsten oder Feen – wurden von der Puppentheaterbühne verbannt, da sie dem trivialen bürgerlichen Märchenspiel entstammten.¹⁰⁹ Zu kaufen gab es jedoch sowohl die proletarischen, als auch die traditionellen Puppenholzköpfe. Hier war einer der beliebtesten HandpuppenkopfhHersteller der bereits erwähnte Max Jacob mit seinen „Hohnsteiner Charakterpuppen“.

¹⁰⁷ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 30-31.

¹⁰⁸ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 32-33.

¹⁰⁹ Vgl. Mortan, 2003. S. 83.

Handspielpuppen mit Holzköpfen

hergestellt in der Werkstatt der
Hohusleiner Handpuppenspieler

Die Puppen sind künstlerisch geschnitten
und gekleidet und nicht mit fabrikmäßiger
Herstellung zu vergleichen

**Wer
Charakterpuppen sucht,
wähle diese!**



Der Preis einer fertig gekleideten Puppe ist, je nach Ausstattung
RM. 8.50 bis RM. 15.—, der eines Kopfes RM. 6.50. Größe der
Köpfe etwa 12 cm, Größe der ganzen Puppe etwa 50 cm.

Bei größeren Bestellungen werden Ratenzahlungen gern gestattet.

Vorrätig sind die bekannten Puppen des Raspertheaters: Rasper,
Großmutter, Tod, Teufel, Gespenst, Räuber, Schuhmann, Heze, Bauer,
Bäuerin, Fee, König, Prinzessin, Prinz, Faust, Wagner, Arzt, Professor,
Ritter, Jude, Wirt, Nachtwächter.

Jede Puppe wird auf Wunsch
in besonderer Größe und Ausstattung nach Vereinbarung geliefert.

**Das Wirkungsvollste, was es gibt,
ist die traditionelle Puppe mit Holzkopf,
aber nur in künstlerischer Ausführung!**

Abb. 14 Werbung für handgeschnittene Puppenköpfe.¹¹⁰

Das Gemeinschaftsgefühl wurde bereits bei den Kleinsten durch Zwischenfragen, gemeinsames Singen oder Rätselraten geweckt.¹¹¹ Der Widerstand entdeckte die Möglichkeit der Aufklärung und Propaganda auf dem kulturellen Sektor. Das „rote Puppentheater“ gewann neben der Malerei, der Karikatur, der Arbeiterfotographie und des Agit-Prop-Theaters¹¹² im politischen Kampf immer mehr an Bedeutung.¹¹³

¹¹⁰ Polenz, 1920. Rückseite Deckblatt.

¹¹¹ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 33.

¹¹² Das Wort Agit-Prop-Theater setzt sich aus Agitation und Propaganda zusammen. Ziel war es in spielerischer Form Aufklärungs- und Überzeugungsarbeit zu leisten.

¹¹³ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 15.

Das Puppenspiel wurde als wirksames Propagandamittel im Sinne des Agit-Prop-Theaters entdeckt, da man eine Möglichkeit sah, die Arbeiterkinder und die Kinder der Mittelschicht durch Einsatz einfachster Mittel zu beeinflussen. Wie beim Agit-Prop-Theater spielten hauptsächlich Laienspieler die Kasperliaden. Während der Stücke wurden einfachste Lieder gesungen und die Kinder zum Mitsingen ermutigt.¹¹⁴ Dies hatte eine Doppelfunktion: Man war sich sicher, dass jeder, der mitsingt, auch dem Inhalt des Liedes zustimmt und zugleich auch ein Zusammengehörigkeitsgefühl entsteht.¹¹⁵

J. Heisser beschreibt in seinem Artikel den Wunsch vom Publikum nach einem Kasperl, der keine Lust hat, alte Märchen zu spielen und der sich für die Menschen der Arbeiterklasse stark macht.

„Grelles Pfeifen, schallendes Gelächter, - der farbige Vorhang wird auseinandergezogen und der langschnäblige Kerl sitzt schon rittlings auf der Spielleiste.

„Seid ihr alle da!“ ruft er aus und schnüffelt lustig herum. „Alle, alle!“ schreien die Kinder um die Wette. „He, Kasperl, was spielst du uns heute vor?“

„Oh, ‘n ganzen Koffer schöner Stücke habe ich mit gebracht“ – schwingt er prahlerisch seine rote Mütze. „Was gefällt’s?“ „Das tapfere Schneiderlein?“. „Das Schneewittchen?“ Oder gar einen „Prinz Rosenrot mit einer Prinzessin Lilienweiß...“

„Hol‘ dich der Teufel mit deinem Schneewittchen! Weg damit! Her ‘nen anderen, ‘nen roten Kasperl!“ Tief beleidigt schert sich der Märchen-Kasperl weg. Ja, mein lieber alter Held aus der ‚alten, guten‘ Zeit, - deine Tage sind gezählt.

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 genußsüchtigen [sic!] Ausbeutern macht ihr Lebensbild aus. Es flackert ringsum der unerbittliche Klassenkampf – und es gibt bloß eine einzige Kunst, die für unsere Zwecke passend ist, eine, die die Klassenliebe und den Klassenhaß [sic!] in den Herzen weckt; nicht „Requisitenkönige“, sondern ganz reale, lebenswahre Feinde der Arbeiterklasse angreift, die proletarischen Reihen festigt und den Kampfeswillen festschmiedet.

¹¹⁴ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 15-16.

¹¹⁵ Vgl. Mortan, 2003. S. 82.

Es muß [sic!] in diesem harten Ringen das biegsame, das bewegliche und farbenfrohe Kasperle-Theater mit eingreifen. Man könnte sich kaum eine andere Kunstform vorstellen, die für die Zwecke einer künstlerisch gestalteten Massenagitation und Propaganda unter den Kindern ebenso geeignet wäre.¹¹⁶

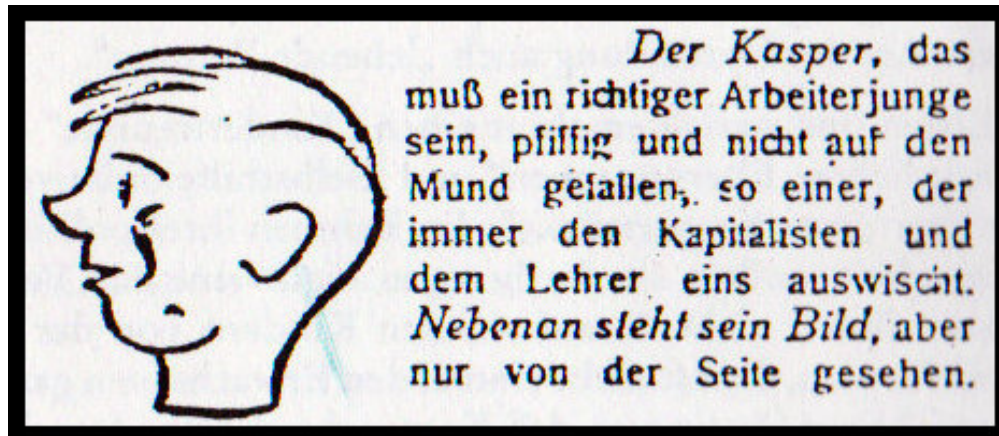


Abb. 15 So sieht der "rote Kasperl" aus.¹¹⁷

3.3.4. Der rote Kasperl im Kampf gegen die Nazis

Dieses rote und gleichzeitig proletarische Puppentheater reduzierte sich auf einfachste Mittel. Somit wurde ein Höchstmaß an Flexibilität und Wirkung gewährleistet und es konnte an jedem beliebigen Ort – in Parks, Schulen, auf Sommerlagern oder auf Heimabenden der Arbeiterjugendorganisation, in Hinterhöfen, auf der Straße, bei Betriebsfeiern usw. – eingesetzt werden. Die Zuseher dafür fanden sich fast wie von selbst.¹¹⁸ In den Jahren von 1918 bis 1933 spielten viele linke Kulturvereine und Jugendorganisatoren den roten Kasperl. Ziel der Sozialistinnen und Sozialisten und der sozialdemokratischen „Kinderfreunde“, der KPD und des „Jungspartakus-Bundes“ war es, der lustigen Figur eine Vorbildfunktion zu verleihen.

Bemerkenswert war, dass politische Themen sehr dominant waren. Die Kinder wurden aktiv in das Geschehen miteinbezogen und man stellte gemeinsam ganz aktuelle Kurzszenen dar, die man „lebende Zeitung“ nannte. Das war bislang im Kindertheater unüblich.¹¹⁹

¹¹⁶ Heisser, 1931. S. 83-84.; zit. nach Suhr & Weinkauff (Hrsg.), 1983. S. 25.

¹¹⁷ Suhr & Weinkauff (Hrsg.), 1983. S. 26.

¹¹⁸ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 16.

¹¹⁹ Vgl. Mortan, 2003. S. 83.

„Eine wesentliche Leistung des proletarischen Puppenspiels der 20er Jahre besteht im Verfügbarmachen von Traditionen des volkstümlichen Puppentheaters für eine aktuelle, dem proletarischen Kind gesellschaftliche Bezüge eröffnende Spielpraxis.“¹²⁰

Weiters schreibt Weinkauff, dass der rote Kasperl eingesetzt wurde, „um gängige Normen und Ordnungen durcheinander zu bringen, infrage zu stellen und satirische Effekte zu erzielen.“¹²¹ Das proletarische Puppenspiel distanzierte sich damit vom Laienpuppenspiel sozialdemokratischer Vereine der Weimarer Republik. Es wollte als politisch ambitioniertes Medium angesehen werden. Das proletarische Puppentheater wollte auf unterhaltsam aufklärende Weise zur Kommunikation anzuregen und dadurch zum Prozess kulturell-politischer Selbstverständigung der Arbeiterklasse beitragen. Das Handpuppenspiel forderte viel Energie von seinen Spielern, es bot aber zugleich maximale Flexibilität und brachte Nähe zum Publikum. Somit mutierte es zum passenden Medium der im doppelten Sinn „kleinen Leute“.¹²²

Beispiel für rotes Kasperltheater:

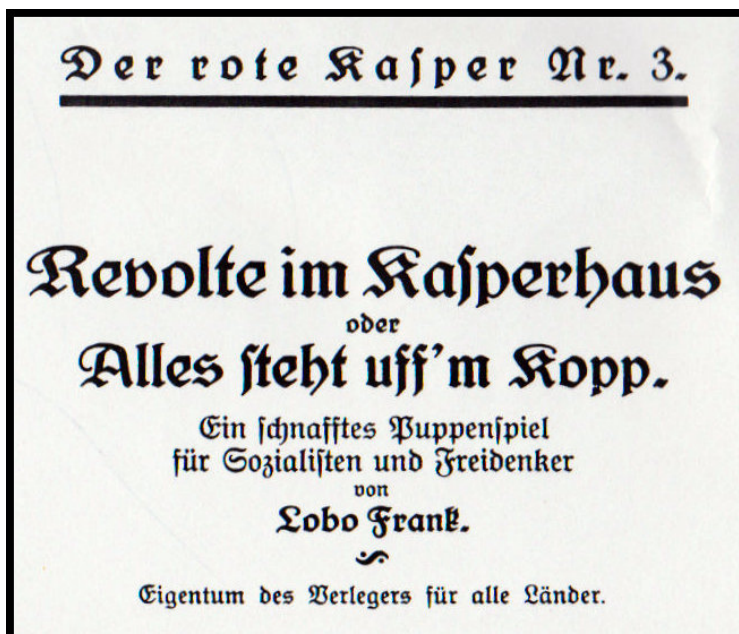


Abb. 16 Titelbild „Revolte im Kasperhaus“.¹²³

¹²⁰ Weinkauff, 1982. S. 99.

¹²¹ Weinkauff, 1982. S. 99.

¹²² Vgl. Weinkauff, 1982. S. 101.

¹²³ Weinkauff (Hrsg.), 1986. S. 67.

KASPER. EIN POLIZIST.

Es bimmelt. – Gleich darauf geht der Vorhang auf.

KASPER *erscheint.* Was wird denn nu? So eene Bummserie! Seid ihr'n gleich stille, ihr da hinten! (*Zur Zuhörerschaft.*) Was meent ihr? Ach so – ganz richtig – stimmt ja – ihr seid ja ooch noch da! – (*Es trommelt weiter.*) Ruhe! Ruhe! Ich verlange sofort Ruhe! Sofort auf der Stelle, ganz schnelle! Ruft mal alle mit, ihr da unten! Los – eins, zwei, drei – Ruhe!

ZUHÖRER *rufend.* Ruhe!

KASPER. Es nutzt nicht! Die hör'n nich uff; die da hinten, die Bummserie geht weiter.

POLIZIST *kommt.* Uha, Kasperhans! Na ja – dich such ich ja, und da bist du ja!

KASPER. Jawohl, da bin ich, Herr Wachtmeester! Und Sie komm' mir auch grade wie gerufen – grade wie bestellt. Hör'n Se sich nur das Gebummsere mal an! Das hält doch keener aus!

POLIZIST. Weißt du auch, was das ist?

KASPER. Da wird gewiss Schützenfest gefeiert oder es wird Feuer im Dorfe sein oder gar Hochzeit!

POLIZIST. Nein – mein Lieber, nichts von dem! Revolution – ist das!

KASPER. Revolution! Nanu, was is'n das für'n Fest, Herr Wachtmeester?

POLIZIST. Nicht wahr, Kasperhans, davon hast du noch gar nichts gehört?

KASPER. Keene Silbe! Nich mal'n Buchstaben! Nich mal'n Punkt! Das ist mir ganz was Neues!

POLIZIST. Jaja, du lebst in deinem Hause so für dich dahin; machst deine Späße, so wie es dir gefällt, und überläßt [*sic!*] es uns andern, die Politik zu machen oder von der Politik gemacht zu werden.

KASPER. Politik? Was is denn das nu wieder für'n neuer Rummel? Polizei kenne ich! Aber Politik, davon habe ich noch nischt gehört. Is'n das was zu essen, Herr Wachtmesster?

POLIZIST. Politik ist, wenn einer jeden Tag die Zeitung liest und über alles raisonneiert [*sic!*].

KASPER. Versteh'! Versteh'! Politik is eben so was, wie meine Großmutter. Die raisonneiert [*sic!*] ooch immer über alles, ob se Grund hat oder nicht. Aber, was is'n nu Revo – wie heißt doch das Ding gleich wieder?

POLIZIST. Revolution!

KASPER. Restauration is mir ja bekannt; aber Revolution – keene Ahnung! Na – und was is'n das nun, Herr Wachtmeester?

POLIZIST. Revolution ist Umsturz!

KASPER. Aha – Umsturz! Versteh'! Versteh', versteh'! Kann ich mir vorstell'n. Wenn so'n altes Haus umfliegt – oder ,ne alte Scheune. Aber da brauchen se doch nicht so zu trommeln – der alte Kram fällt doch ooch so ein.“¹²⁴

¹²⁴ Weinkauff (Hrsg.), 1986. S. 71-73.

Interessant ist folgende Aufforderung des Textbuches:

„Zur Beobachtung! Alle unter dem Titel ‚Der rote Kasper‘ erschienenen Spiele können auch als Kinder- oder Jugendspiele mit gutem Erfolg aufgeführt werden.“¹²⁵

Der Kasperl kam also bei den Kindern und seinen Eltern gut an und verhielt sich auch so. Fritz Eichler beschreibt in seiner Dissertation ein Jahr vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges den Kasperl wie folgt:

„Kasper ist tief im Volke verwurzelt; seine innere Verwandtschaft mit den Massen ist der Grund für seine unerschütterliche Beliebtheit. Er ist einer von ihnen, primitiv und ungebildet wie sie, mit denselben Bedürfnissen und Schwächen, zu denen er sich mit der Selbstsicherheit des einfachen Mannes offen bekennt. Seine Lebenseinstellung ist ebenso realistisch; er ist Bejahung dieser Sinnenwelt mit allen ihren realen Bedürfnissen; Essen, Trinken und Schlafen, das sind seine Lieblingsbeschäftigungen. Der volle Magen ist Ausgang und Ziel seiner realistisch-philosophischen Betrachtungen. Er ist von nüchternem praktischem [sic!] Verstande, steht fest in der Gegenwart und sieht die Dinge darin mit offenen Augen, ohne Voreingenommenheit. Auch das Derbkomische, Rüpelhafte und Unanständige gehört zu seiner Natur; denn hierin zeigt sich das Volk in seiner ganzen Derbheit, ohne Heuchelei, es sind die Lebenseindrücke des einfachen Mannes, so wie er sie täglich sieht. Trotzdem ist Kasper dabei von instinktiver Sittlichkeit, er weiß, was sich gehört, was gut oder böse ist. Er verkörpert das naive Empfinden, die Moral des Volkes. Es sind die gesündesten Volksinstinkte, die sein Wesen ausmachen: Ehrlichkeit, der Haß [sic!] gegen Falschheit und Unnatur.“¹²⁶

Diese Beschreibung erinnert sehr an Hans Wurst.

Die sozialistischen Vorstellungen der 1930er Jahre wurden jedoch zusehends vom nationalsozialistischen Gedankengut verdrängt. Selbst im Puppentheater fand diese Wende statt. Es kristallisierten sich Gruppierungen heraus, die Kasperlstücke aufführten, welche bereits den Idealen des faschistischen Regimes entsprachen. So erschien zu dieser Zeit das Buch „Spielt Handpuppentheater“ von Benno von Polenz.

Dieser schrieb sogar noch vor Beginn des Zweiten Weltkrieges von der „Politik des Handpuppenspieles.“¹²⁷

¹²⁵ Weinkauff (Hrsg.), 1986. S. 68.

¹²⁶ Eichler, 1937. S. 9.

¹²⁷ Polenz, 1920. S. 72.

Unter anderem schrieb von Polenz drei Regeln auf, welche für den Inhalt der Handpuppenstücke gelten sollten:

1. „Das Zwiegespräch überwiegt; die Handlung tritt zurück.
2. Die auftretenden Personen sind Typen.
3. Grundton des Stückes ist derber Humor.“¹²⁸

Polenz behandelte in seinem Buch auch die Frage, welchen Weg man gehen muss, um die Entwicklung des Handpuppenspiels zu fördern.

„Wir müssen dafür sorgen, dass das Handpuppenspiel zu einem starken, im Boden des Volkstums eingewurzelten Baum emporwächst. Und wir werden dies erreichen, wenn wir ihm einen günstigen Nährboden im Hause, in der Schule und im Vereinsleben schaffen und wenn wir durchsetzen, dass auch die amtlichen Stellen sich nach Kräften seiner annehmen.“¹²⁹

In dieser Aussage schwingt bereits der Kern des nationalsozialistischen Grundgedankens mit. Um diesem „braunen Wind“ entgegenzuwirken, beschlossen Menschen wie der Journalist und Puppenspieler Felix Fechenbach Widerstand zu leisten. Unglücklicherweise bezahlten die meisten dieser mutigen Widerstandskämpfer mit ihrem Leben.

3.3.5. Felix Fechenbach

Felix Fechenbach wurde am 28. Jänner 1894 im unterfränkischen Bad Mergentheim geboren. Er kam schon vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges zur Sozialdemokratie und wurde nach der Novemberrevolution Sekretär des bayrischen Ministerpräsidenten Kurt Eisner.¹³⁰



Abb. 17 Portrait von Felix Fechenbach.¹³¹

¹²⁸ Polenz, 1920. S. 46.

¹²⁹ Polenz, 1920. S. 72.

¹³⁰ Vgl. Pfaff, 2007. o.S.

¹³¹ <http://felix-fechenbach-stiftung.de/index.php/fechenbach-in-lippe.html>, 31.12.2014.

Fechenbach fand rasch über die Kinderfreunde zum Puppentheater, das für ihn eine Art Quell des Optimismus und der Lebensbejahung symbolisierte. Sein Kasperl war so beliebt, da er von einer Welt erzählte, in der alle Menschen glücklich und zufrieden miteinander lebten. Sein Kasperl war dafür bekannt, dass er sich für Freundschaft, Gerechtigkeit und Gewaltlosigkeit einsetzte. Er war ein aufrechter Bursche mit Rückgrat und ohne Furcht vor Tod und Teufel. Am Ende blieb er immer der Sieger.¹³²

„Also Kinder, hört mal zu! Ich bin der neue Kasper. Mein älterer Bruder hat nur immer mit der Peitsche 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.“¹³³

Felix Fechenbach spielte seine Kasperlstücke nicht nur auf der Bühne, sondern er veröffentlichte sie auch in der Zeitschrift „Der Kinderfreund“. In der Weimarer Republik versorgte Fechenbach die Zeitungen im In- und Ausland mit kritischen Texten. 1922 wurde Fechenbach deshalb von einem bayerischen Sondergericht zu elf Jahren Gefängnis verurteilt. Davon musste er jedoch infolge massiver Proteste der Bevölkerung nur zweieinhalb Jahre absitzen.¹³⁴ Nach der Machtübernahme der Nazis im Januar 1933 erhielt Fechenbach offiziell Redeverbot und wurde kurz darauf am 11. März auf Grund seiner antifaschistischen Texte in „Schutzhaft“ genommen. Der Wagen, der ihn zum Bahnhof in Warburg und zum Zug ins KZ Dachau bringen sollte, hielt bei Kleinenberg an – Fechenbach wurde von seinen Bewachern im Wald nahe der Straße mit Pistolenschüssen hinterrücks niedergestreckt. Seine Mörder blieben ungestraft.¹³⁵ Unzählige Angriffe der Nationalsozialisten auf das „rote“ Puppenspiel bestätigten die Wirksamkeit und Durchsetzungskraft dieser Form politischer Agitation.

¹³² Vgl. Weinkauff, 1982. S. 41.

¹³³ Pfaff, 2007. o.S.

¹³⁴ Vgl. Weinkauff, 1982. S. 41.

¹³⁵ Vgl. Pfaff, 2007. o.S.

Die Nazis erkannten die enorme Kraft des roten Puppentheaters und fürchteten die daraus entstehenden Gefahren. Sie setzten dem proletarischen Puppenspiel daher 1933 ein gewaltsames Ende und nutzten die enorme Wirkungskraft des Puppenspiels für ihre eigene Ideologie.¹³⁶ Gina Weinkauff schreibt in ihrem Essay „Kasperforschung“ über die Verwandlung vom Kasperl der dem Volk dient, bis zum Kasperl der dem Staat dient.¹³⁷ Hier zitiert sie den Theaterwissenschaftler Carl Nießen, der bereits 1934 seine Bedenken äußert, dass immer mehr Juden oder Zigeuner als Puppenspieler auftreten würden.

„Bedenklich war es, daß [sic!] öfter Juden nachzuweisen sind, die aus dem alten Volksgut ein Geschäft machten. [...] In Österreich finden sich noch in der Gegenwart volljüdische Spieler. Nicht weniger bedenklich waren auch die Zigeuner als Betreuer des Puppenspiels.“¹³⁸

Nießen war mit seiner Meinung nicht alleine. Es musste schleunigst etwas gegen die drohende Gefahr – welche nun auch den deutschen Kasperl bedrohte – gemacht werden.

¹³⁶ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 17.

¹³⁷ Vgl. Weinkauff, 1994. S. 21.

¹³⁸ Nießen, 1934/35. S. 475.; zit. nach Weinkauff, 1994. S. 21.

4. Kasperltheater im Zweiten Weltkrieg

Mit dem Ende des roten Kasperltheaters drängten die Nazis die modern gewordene Puppenspielkunst wieder in ihr altes Gewand, sodass sie, wie sich Gerd Bohlmeier sicher ist, perfekt für die Nationalsozialisten und deren Plan zur Verbreitung ihres Gedankenguts geeignet war. Kasperl entwickelte sich im Laufe der Zeit vom Sauschneider zur Positivfigur, der sich um das Wohl seiner Mitmenschen sorgte und glaubwürdig war. Durch die Einbeziehung der Zuschauer durch eine traditionell dialogische Kommunikationsstruktur („Seid ihr alle da?“), sowie durch Raffinesse und Sprachwitz, drang der Puppenspieler noch näher zum Zielpublikum vor und schaffte es, dass sich die Zuseher mit den Figuren auf der Bühne identifizierten.¹³⁹ Bis heute noch blieb diese Form der Kommunikation dem Kasperltheater erhalten.¹⁴⁰

4.1. Die Maschinerie setzt sich in Gang

Am 28. Februar 1933 kam es dazu, dass die Grundrechte der Reichsverfassung außer Kraft gesetzt und durch die so genannte „Verordnung gegen Verrat am Deutschen Volk und hochverräterischer Umtriebe“ ersetzt wurden. Dadurch schufen sich die Nationalsozialisten eine Möglichkeit, es ihren politischen Gegnern zu verbieten, Presse- und Versammlungsverbote auszusprechen und Verhaftungen rechtswirksam werden zu lassen. Dies hatte zur Folge, dass der nun totalitäre Staat Deutschland gegen Andersdenkende arbeitete. Im Fokus der Nationalsozialisten standen dabei die Juden, die den immer stärker werdenden Sanktionen ausgesetzt wurden. Zwei Wochen später, am 13. März 1933 wurde Goebbels zum Reichspropagandaminister ernannt. Dies wirkte sich nicht nur auf Theater, Film und Musik aus, sondern auch auf das Puppentheater. Man wollte ein „Kulturgut“ schaffen, das sich vollkommen mit der neuen Ideologie des Staates identifizieren sollte.

¹³⁹ Vgl. Kolland, 1997. S. 65.

¹⁴⁰ Siehe Kapitel 1. Einleitung.

Alles, was dieser Idee nicht entsprach, wurde als „entartet“ bezeichnet und zensiert oder einfach verboten.¹⁴¹

Auch mein zweiter Interviewpartner Alois Lehner, ehemaliger Soldat im Zweiten Weltkrieg, erinnert sich an Goebbels.

„Es hat ja sogar einen Propagandaminister gegeben. Den Goebbels. [...] Ein Mundstück hat der gehabt. Der hat sich aber dann auch umgebracht. Aber der Goebbels, der hat einen Spruch gehabt wie eine umgesteuerte Fünfhunderter¹⁴².

Na, alle acht Tage hat er geredet, 1,5 Stunden im Radio.

„Ich frage euch, liebe Deutschen, was wollt ihr Butter oder Kanonen?‘
Natürlich, der ganze Saal hat gerufen: ‚Kanonen!‘

PROPAGANDA – Wer nicht mit uns ist, ist gegen uns. Sagen hast du gar nichts dürfen.“¹⁴³

Die Mitarbeiter im Reichspropagandaministerium sahen aber nicht nur die reine Propaganda als Aufgabe des Theaters. Es war auch das Ziel

„... den Menschen völkisches Bewusstsein, Liebe zur Heimat, ein Gefühl für die Überlegenheit der arischen Rasse und eine heroische Einstellung zu vermitteln. Besonders beim jungen Publikum sollten heldische Herzen erweckt werden. [...] Durch die Aufführung neu entstandener Heldendramen und die Interpretation der Klassiker in diesem Sinne, sollte die Bereitschaft des einzelnen zur Opferung im Sinne eines höheren Ganzen propagiert werden – nicht unwichtig, wenn ein Krieg vorbereitet wird. Heroische Opferbereitschaft wurde als spezifische Eigenschaft der germanischen Menschen ausgegeben; nur dieser wurde als fähig angesehen [...] sein Leben für das der Gemeinschaft hinzugeben.“¹⁴⁴

Ab Herbst 1933 erfolgte die Neuordnung der Kunstpolitik durch den Aufbau der Reichskulturkammer. Alle Kunstgattungen hatten das gemeinsame Ziel, die Kunst als Machtmittel zur Durchsetzung der nationalsozialistischen Ideologie zu gebrauchen. Dies brachte strengste Kontrollen sowohl für die Künstlerinnen und Künstler jeglicher Art, als auch für die Puppenspieler, welche nun eine staatliche Anerkennung benötigten.¹⁴⁵

¹⁴¹ Vgl. Mortan, 2003. S. 89.

¹⁴² Kanone.

¹⁴³ Interview mit Alois Lehner, 9.5.2009, Typoskript, S. 1.

¹⁴⁴ Simhandl, 2007. S. 253.

¹⁴⁵ Vgl. Mortan, 2003. S. 89.

4.2. Organisation

Die professionellen Berufspuppenspieler konnten laut Walter Kipsch in drei Gruppen aufgegliedert werden:

„Publikspieler (vorwiegend auf den Märkten), Puppenspielartisten (vorwiegend in den Varietés auftretend) und ‚künstlerische‘ Puppentheater, die in den Schulen und Sälen, also nur in geschlossenen Räumen arbeiten, in der Regel auch über den ‚Kunstschein‘ verfügen.“¹⁴⁶

Dieser Kunstschein wurde von der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ nur an besonders herausragende Künstlerinnen und Künstler vergeben und er war notwendig um an Bühnen oder Veranstaltungen vermittelt zu werden.¹⁴⁷

Für die Nationalsozialisten war jedoch nur das „künstlerische“ Puppenspiel bedeutend und so beschäftigten sich nach der Machtübernahme 1933 vorrangig vier NS-Organisationen mit der Vereinnahmung und Gleichschaltung des Puppenspiels.

4.2.1. Die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“

Die Reichstheaterkammer führte bereits Listen mit den geprüften und dadurch tolerierten Puppenbühnen. Diese Listen halfen ab 1934 der Organisation „Kraft durch Freude“ bei der Vereinnahmung des Puppenspiels. Hier wurde das Puppenspiel endgültig zu einem nun auch in seinem ideologischen Inhalt gleichgeschalteten Medium. Die NS-Gemeinschaft veröffentlichte eine extra angefertigte Broschüre mit dem Titel „Das deutsche Puppenspiel“, welche die Absicht hatte, klar zu definieren, welche Aufgaben das deutsche Puppenspiel hatte.¹⁴⁸

„Liebe Menschen!

Ihr müsst entschuldigen, dass ich so von oben auch 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 Holzköpfen 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.

¹⁴⁶ Kipsch, 1992. S. 66.

¹⁴⁷ Fülbi, 2002. S. 89.

¹⁴⁸ Vgl. Kolland, 1997. S. 68.

Wer einem begegnet, der auf ihn runter schaut, der soll den Kopf zurückwerfen, den andern anschauen und dabei denken: ‚Du Kerl hast einen Holzkopp.‘“¹⁴⁹

Zwei Seiten weiter liest man wie folgt:

„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.“¹⁵⁰

4.2.2. Die „NS-Kulturgemeinde“

Zum Zeitpunkt der Machtergreifung der Nationalsozialisten gab es geschätzt rund 300 professionelle und auf Jahrmärkten spielende Puppenbühnen in Deutschland. Daraus wurden im August 1938 von den neuen Machthabern die vierzig besten Gruppen ausgewählt. Diese Puppenbühnen spielten „künstlerisches“ Puppentheater und hießen von nun an „Fraktion der Vierzig“. Diese Gruppen auserwählter Bühnen wurden nach zentralen Spielplänen der Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ in Großdeutschland und darüber hinaus zum Teil als Fronttheater eingesetzt. Die ausgewählten Puppentheatertruppen waren vertraglich an die NS-Kulturgemeinde gebunden. Der größte Clou war die Vertragsunterzeichnung für die Spielzeit 1934/35 mit Max Jacob, dem Leiter der erfolgreichen Hohnsteiner Puppenspiele. Der Inhalt der Stücke war bereits antisemitisch und wurde ebenso wissentlich eingesetzt.¹⁵¹

In einer Randbemerkung in der Broschüre „Das deutsche Puppenspiel“ wird darauf hingewiesen, wie wichtig es sei, dass künstlerisches Puppentheater angeboten würde.

„Die scharfe Abgrenzung der künstlerisch wertvollen Puppenspielbühnen von denen, die diese Kunst zu einem bloßen Geldverdienen herabwürdigen, ist die erste Voraussetzung für eine gesunde Entwicklung des Puppenspiels.“

¹⁴⁹ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 3.

¹⁵⁰ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 5.

¹⁵¹ Vgl. Kolland, 1997. S. 66-67.

Weiters steht geschrieben, dass

„... die Puppenspielveranstaltungen der NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘ eine gewisse Linie haben müssen; sonst geht das Vertrauen zum Puppenspiel und zu KdF auf diesem Gebiet leicht zum Teufel.“¹⁵²

In der so genannten „Reichsarbeitswoche für Puppenspiel“ vom 14. bis 21. August, wurden diese 40 Bühnen auf der Jugendburg Hohnstein an die Ansprüche des Nationalsozialismus angepasst und zurecht gestutzt.¹⁵³ Ziel dieser intensiven Auseinandersetzung war die Belebung des Informationsaustausches und ebenso die Stärkung des Zusammengehörigkeitsgefühls der anerkannten Puppentheater. Besonders sollte das Laienpuppenspiel gefördert werden.¹⁵⁴ Anschließend meldeten sich vier Teilnehmer dieser Reichsarbeitswoche aus der Broschüre „Das deutsche Puppenspiel“¹⁵⁵ zu Wort:

Einer schrieb:

„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 seelischen Auftrieb und auch fachlicher Anregung als ich je zu hoffen gewagt hatte. Für mich war das Beglückendste die Erkenntnis, daß [sic!] 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 fanatischem Einsatz arbeiteten, ohne doch gegenseitig beieinander Fühlung und Freundschaft, Ausrichtung und Aufrichtung zu suchen. –

Der Nutzen der Hohnsteiner Arbeitswoche ist so mannigfacher Natur, daß [sic!] er nun bei der wieder aufgenommenen praktischen Arbeit an allen Ecken und Enden fruchtbar herauslugt.“

¹⁵² Das deutsche Puppenspiel. 1938. S. 56.

¹⁵³ Vgl. Das deutsche Puppenspiel. 1938. S. 59.

¹⁵⁴ Vgl. Fülhbier, 2002. S. 90.

¹⁵⁵ Das deutsche Puppenspiel. 1938. S. 59-60.

Ein Vierter:

„Für die Tage in Hohnstein 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 [sic!] 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.“

4.2.3. Die „Reichskulturkammer“

Um eine gemeinsame Linie zu gewährleisten und sicher zu gehen, dass das deutsche Puppenspiel den Anforderungen des Regimes gerecht wurde, veranlassten die Nationalsozialisten, dass sich alle Berufspuppenspieler amtlich erfassen lassen mussten. Dies geschah durch die Fachschaft Schausteller der Reichstheaterkammer.¹⁵⁶ Um dort aufgenommen zu werden, war ab Mai 1936 der „Ariernachweis“ erforderlich. Ebenso mussten die Puppenspieler vor einem Gremium ein Stück aus dem Repertoire vorspielen, um zu gewährleisten, dass die Stücke und die Spielweise auch den Vorstellungen der Nationalsozialisten entsprachen. Wurde man nicht in die Reichskulturkammer aufgenommen oder gar ausgeschlossen, glich das einem Berufsverbot.¹⁵⁷ Dies galt für alle Kunstschaaffenden und wurde nicht explizit kommuniziert. Jene Künstlerinnen und Künstler die Aufgrund ihrer politischen Einstellung oder ihrer Herkunft nicht Mitglied der Reichstheaterkammer waren, wurden einfach von den zuständigen Organisationen nicht mehr vermittelt.¹⁵⁸ Dies hatte zur Folge, dass die besten Dramatikerinnen und Dramatiker, Regisseurinnen und Regisseure und Schauspielerinnen und Schauspieler ins Ausland emigrierten. Wer noch zu Hause in Deutschland oder Österreich blieb, dem blieb nichts anderes übrig, als nach den Regeln der Nationalsozialisten zu spielen.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Vgl. Feustel, 1991. S. 172.

¹⁵⁷ Vgl. Kolland, 1997. S. 67.

¹⁵⁸ Vgl. Fülber, 2002. S. 87.

¹⁵⁹ Vgl. Simhandl, 2007. S. 253.

4.2.4. Die „Hitlerjugend“

Natürlich durfte man bei aller Organisation nicht auf die Jugend vergessen. Diese mussten in ihrer Freizeit effektiv beschäftigt werden, damit sie nicht auf falsche Gedanken kommen konnten. Durch die verpflichtende Mitgliedschaft nahezu aller deutschen Kinder und Jugendlichen in den Verbänden der Hitlerjugend (HJ) und des Bundes der deutschen Mädchen (BDM) entstand gleichzeitig eine Bedarfslage für die programmatische Freizeitgestaltung. Das Puppentheater war wie geschaffen für die Jugend von damals. Interessant ist, dass die zeitlichen Rahmenbedingungen hierfür durch die Etablierung des Samstags als schulfreier „Staatsjugendtag“, sowie durch die zeitliche Beanspruchung des Mittwochnachmittags für die Hitlerjugend geschaffen wurden.¹⁶⁰ Der Mittwochnachmittag blieb dem Kasperl noch lange nach Kriegsende erhalten. Im Österreichischen Rundfunk lief Jahrzehnte lang der Mittwochkasperl und im Linzer Kuddelmuddel kann man heute noch den Kasperl sowohl am Wochenende, aber auch mittwochs auf der Puppentheaterbühne bewundern.

Im Anschluss wird einer der bedeutendsten Puppenspieler im Nationalsozialismus vorgestellt. Max Jacob war neben seiner Tätigkeit als Kasperldarsteller auch noch Erschaffer einer ganzen Maschinerie, die sowohl den Kindern, den Erwachsenen und den Soldaten die Kriegspropaganda einbläute. Ob man es wollte, oder eben nicht.

¹⁶⁰ Vgl. Kolland, 1997. S. 70-71.

4.3. Max Jacob und die Hohnsteiner Puppenbühne



Abb. 18 Max Jacob mit seinem Hohnsteiner Kasperl.¹⁶¹

4.3.1. Max Jacob bei den Wandervögeln

Max Jacob wurde am 10. August 1888 in Ems geboren. Sein Weg führte ihn über verschiedene Umwege schließlich zu den bereits erwähnten Wandervögeln, denen er sich sofort sehr zugehörig fühlte. Am 1. Januar 1920 übernahm Max Jacob die Stelle des Buchhalters in der Wandervogelbundeskanzlei in Hartenstein. Die Kleinstadt im Erzgebirge war in den Nachkriegsjahren der Kristallisationspunkt für die deutsche Jugendbewegung.¹⁶² Max Jacob hatte zu dieser Zeit nichts mit der Zunft der Puppenspieler zu tun und fand auch kaum Gefallen am Jahrmarktskasperltheater.¹⁶³

4.3.2. Der Beginn einer großen Karriere

Dies änderte sich jedoch abrupt, als er Anfang 1921 einem Puppenspiel als Zuschauer beiwohnte und von dem Spiel mit der Puppe so begeistert war, dass er sich kurzerhand verschiedene Handpuppen kaufte. Jacob fand ein Mittel zur Selbstdarstellung, das nebenbei seine Mitmenschen begeisterte.¹⁶⁴

¹⁶¹ http://www.hohnsteiner-kasper.de/max_jacob.htm, 22.10.2010.

¹⁶² Vgl. Fülber, 2002. S. 213-214.

¹⁶³ Vgl. Schimmrich, 1937. S. 12.

¹⁶⁴ Vgl. Schimmrich, 1937. S. 12.

„An seinem Geburtstag 1921 will er seine Gäste mit einem Puppenspiel erfreuen. Die ins Freie führende Tür im Nebengebäude eines Wandervogelheimes wird bis auf den als Bühne dienenden Raum mit einem Tuch verhängt. Die Zuschauer nehmen auf dem Rasen Platz: das erste Spiel der heute berühmten Bühne beginnt.“¹⁶⁵

Zu seiner ersten Truppe gehörten Jacob's Frau Marie, der spätere Schnitzer der Hohnsteiner Puppen Theo Eggink und die Kostümschneiderin Elisabeth Grünwaldt.

Angesichts der schlechten finanziellen Situation und durch die Auflösung der Wandervogelkanzlei sah Jacob im Jahre 1922 im Puppenspiel für Kinder eine gute Verdienstmöglichkeit. Ein Jahr später spielte die Bühne unter dem Namen „Hartensteiner Puppenspiele“ bereits professionell.¹⁶⁶ Anfangs gab Jacob nur Vorstellungen in Wandervogelkreisen, jedoch schon bald folgten Aufführungen in den Schulen der Umgebung. 1928 verließ die Puppengesellschaft Hartenstein und zog auf die Jugendburg Hohnstein in der sächsischen Schweiz. Aus den „Hartensteinern“ wurden die „Hohnsteiner künstlerischen Handpuppenspiele“.

Ab sofort wurde nicht mehr nur für die Gäste der Jugendburg gespielt, sondern die Truppe ging sogar auf Deutschlandtournee.¹⁶⁷ Max Jacob brachte durch seine Vergangenheit als Buchhalter neben dem künstlerischen Talent auch eine Gabe für kaufmännisches Denken mit und somit waren die Finanzen des Theaters in guten Händen. Auch half ihm seine Vergangenheit bei den Wandervögeln solche Mitarbeiter zu finden, die das gleiche Gedankengut wie er vertraten. Zu dieser Zeit basierten seine Ideen für die Stücke noch auf den Prinzipien des Wandervogels.¹⁶⁸

So ist sich auch Richard Schimmrich sicher, dass Max Jacob der perfekte Kasperlvater war.

„Er wolle nun wirklich ernstlich mit dem Puppenspiel beginnen! Und auch die Worte fallen, die seine ganze Einstellung zum Puppenspiel umreißen: Man kann mit Puppen noch anders spielen, als dies auf Messen und Märkten geschieht! Mit ihnen spricht Max Jacob das aus, worin heute noch seine Bestrebungen eingeschlossen sind: Ich will

¹⁶⁵ Schimmrich, 1937. S. 13.

¹⁶⁶ Vgl. Fülbier, 2002. S. 214-215.

¹⁶⁷ Vgl. Kolland, 1997. S. 96.

¹⁶⁸ Vgl. Fülbier, 2002. S. 213.

das Puppenspiel als einen Zweig deutscher Kulturarbeit betreiben! [...] Die Menschen des Kreises um Max Jacob stellten sich begeistert in den Dienst der Sache und stellten eigene Interessen gern zurück. Engster Gemeinschaftsarbeit entwuchs das Hohnsteiner Puppenspiel. Die daran Beteiligten wurden ganz und gar nicht durch Aussicht auf hohe Verdienstmöglichkeiten bestimmt, ihr treuzubleiben [sic!]. Was sie hielt – auch unter wirtschaftlichen Opfern – war der unerschütterliche Glaube, daß [sic!] Max Jacob der Mann sei, um das künstlerische Handpuppenspiel zum Siege zu führen.“¹⁶⁹

Schimmrich meint, dass Max Jacob sehr wohl wusste, dass es wahnsinnig war, in dieser Zeit, in der die deutsche Kultur zusammenzubrechen drohte, ein Puppentheater zu gründen. Die Jugendlichen wollten nichts von Volkskultur wissen und lebten ihr Leben in Saus und Braus um die vergangenen asketisch gelebten Kriegsjahre wieder wett zu machen.¹⁷⁰ Sie stürzten sich ...

„... in einen wilden Vergnügungstaumel. Der Niggerjazz trat seinen Siegeszug an. Die Geldzahlen kletterten, sie wurden ungeheuer, die Inflation fiel über Deutschland her. Auch auf der Bühne herrschte das Ungeheuerliche: die Revue, das Ausstattungstück. Das Volkhafte war geradezu verpönt. Aber Max Jacob glaubte an das Echte. [...] Und er glaubte an seine Mitarbeiter und nicht zuletzt an seine eigene Kraft.“¹⁷¹

4.3.3. Erfolg durch Veränderung

Max Jacob trifft in seinen Spielen scheinbar den rechten Ton. Mit einem lachenden Gesicht lässt das Publikum die vom Kasperl ausgehende Kritik über sich ergehen. Schon in den ersten Monaten als Puppenspieler trat Max Jacob im Grenzland Böhmen auf. Überall waren Wandervögel im Publikum. Gerade die Bewohner der Grenzländer empfanden Max Jacobs Spiel als einen Zustrom neuer Kraft für ihr Volkstum, das sie in steter Gefahr sahen.¹⁷²

So wie damals die Himmelreicher im 15. Jahrhundert, sahen sich auch die Hohnsteiner als „Fahrende Leute“. Dieses Herumstreifen war für Max

¹⁶⁹ Schimmrich, 1937. S. 12.

¹⁷⁰ Vgl. Schimmrich. 1937. S. 12.

¹⁷¹ Schimmrich, 1937. S. 12-13.

¹⁷² Vgl. Schimmrich, 1937. S. 13.

Jacob fast schon ein Lebensbedürfnis.¹⁷³ Die Hohnsteiner ernteten Jubel und freudige Anerkennung und ließen überall stets neu gewonnene Freunde zurück.¹⁷⁴

Wie Klaus Behrendt zu berichten weiß, war Max Jacob neben seinen organisatorischen Aufgaben ein gerngesehener Kasperl-Puppenspieler.

„Also nur wo er mit war, war der Kasperl authentisch. Er hat den Kasperl gespielt, er hat den Kasperl zu einem pädagogisierenden Halblehrer gemacht, was er ja nie war. Der Kasperl hat sich ja nie um Moral oder sonst was gekümmert, im Gegenteil und auf einmal war der Kasperl lehrhaft und vorbildhaft und auf einmal hat er einen neuen Partner gekriegt. Früher hat er ja die Großmutter als Partnerin gehabt. [...] Und nun tritt die Großmutter mehr in den Hintergrund und er kriegt einen männlichen Partner, den Seppl, das ist eine Erfindung der Zeit. Der Kasperl sollte ja den Dummen spielen, nun muss aber der Seppl den Dummen spielen, damit der Kasperl der Gescheite sein kann.“¹⁷⁵

Für jene Menschen, die nicht nur vor der Kasperlbühne sitzen wollten, sondern auch aktiv den Kasperl und seine Freunde – und Feinde – spielen wollten, gab es Abhilfe. Max Jacob und seine Mitarbeiter boten Fortbildungen für Laienpuppenspieler auf der Burg Hohnstein an.

4.3.4. Ausbildung auf der Burg Hohnstein

Sowohl Schimmrich¹⁷⁶ als auch Benno von Polenz¹⁷⁷ schrieben in ihren Büchern, dass es nicht das Ziel des Lehrgangs war, professionelle Puppenspieler auszubilden. Polenz beschreibt, dass die Teilnehmer der Lehrgänge dazu benutzt werden sollten, „Anregungen zum Puppenspiel ins Volk hinauszutragen.“

Er meint, dass es selbst in schwierigen Zeiten, in denen das Geld knapp war, für Personen, die gewisse Auflagen erfüllten, möglich war, einen Lehrgang bei Max Jacob zu besuchen.

„Die Hohnsteiner Lehrgänge sind von der Sächsischen Regierung dadurch gefördert worden, daß [sic!] sie die Teilnehmergebühr für Mitglieder von Jugendpflege treibenden Verbänden entrichtete.“¹⁷⁸

¹⁷³ Vgl. Schimmrich, 1937. S. 22.

¹⁷⁴ Vgl. Schimmrich, 1937. S. 14.

¹⁷⁵ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 2.

¹⁷⁶ Vgl. Schimmrich, 1937. S. 14.

¹⁷⁷ Polenz, 1920. S. 85.

¹⁷⁸ Polenz, 1920. S. 85.

Der Lehrplan des Lehrganges sah wie folgt aus:

Die Teilnehmer erlernten einerseits das handwerkliche Arbeiten, wie zum Beispiel die Herstellung der Puppen, der Requisiten und des Puppentheaters. Andererseits wurde ihnen gelehrt, sowohl vorgegebene Stücke zu spielen, als auch eigene Stücke – selbstverständlich im Interesse der Volkskultur – zu schreiben. Die Schüler wurden in Sprecherziehung unterrichtet und erlangten somit eine viel deutlichere Aussprache. Anschließend lehrte man ihnen den Umgang und die richtige Führung der Puppe hinter der Bühne. Selbstverständlich wurden die zukünftigen Puppenspieler immer wieder in speziellen Vorträgen daran erinnert, wie wichtig das Puppentheater für die Gemeinschaft war.¹⁷⁹ Aber nicht nur ausgewählte Personen durften mit den Hohnsteiner Puppen spielen. Klaus Behrendt erzählt im Interview davon, dass sich jeder seinen Kasperl nach Hause liefern lassen konnte.

„Max Jacob hat begonnen sein Puppentheater systematisch auszuwerten. Was man dazu sagen muss, er war der erste der das gemacht hat. Also er hat Puppen schnitzen lassen, so wie seine waren und die Leute sollten dann weiter damit spielen. Und er hat Puppenstücke drucken lassen, so wie seine und die Leute sollten das weiterspielen. Das gab es ja alles mehr oder weniger wie in einem Versand. Man konnte das alles kaufen. Und so hat sich in gewisser Weise sehr früh schon eine verschworene Puppengemeinschaft gebildet, die ganz die Hohnsteiner waren.“¹⁸⁰

Diesem Knowhow bediente sich die Führungsmannschaft vom Reichsinstitut für Puppenspiel wenig später¹⁸¹.

4.3.5. Die Rolle des Hohnsteiner Kasperls

Auch die Rolle der lustigen Figur änderte sich durch Max Jacob.

Im Unterschied zu Stranitzky's Hans Wurst, welcher seinen sozialen Stand weit unter dem seiner Zuschauer hatte oder Pocci's Kasperl Larifari, der auf gleicher gesellschaftlicher Höhe mit dem Publikum stand, begann aber Max Jacob's Kasperl sich mit einem Mal über seine Zuschauer zu erheben. Kasperl wurde zum „Über-Bürger“ und bestand

¹⁷⁹ Vgl. Polenz, 1920. S. 85.

¹⁸⁰ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 1.

¹⁸¹ Siehe Kapitel 4.5. Reichsinstitut für Puppenspiel.

nicht mehr aus einer Summierung und Personifizierung negativer Eigenschaften, sondern er war ein durch und durch positiver Charakter.

So perfekt war niemand im Publikum, „und so wurde seine Gestalt zum personifizierten Vorwurf und Ansporn zugleich.“¹⁸²

Richard Schimmrich weist auf die überaus vorbildliche Spielweise von Max Jacob hin:

„Es gibt ein sicheres Zeichen dafür, wie hoch das Hohnsteiner Puppenspiel als deutsche Kulturarbeit zu werten ist, und daß [sic!] es Max Jacob wirklich gelang, sein Spiel an alle Kreise deutscher Menschen heranzutragen: mit den gleichen Stücken, mit den gleichen Puppen, mit denen er die einfachen Bewohner eines oberschlesischen Grenzortes fesseln und beglücken kann, vermag er auch ein Großstadtpublikum in den Bann seines Spieles zu ziehen und es zur Begeisterung für dasselbe hinzureißen. Das aber wäre unmöglich, wenn dieses Spiel nicht ganz aus deutscher Art entspränge und aus ihr auch heute noch seinen stärksten Antrieb erhielte.“¹⁸³

Aber nicht nur Richard Schimmrich und viele Zuseherinnen und Zuseher erkannten den hohen Wert der Hohnsteiner Puppenbühne. Auch die Nationalsozialisten wurden darauf aufmerksam und fanden immer mehr Gefallen an Max Jacob. Schließlich nahmen sie den Hohnsteiner Kasperl als ideales Propagandamittel wahr.

4.3.6. Der Hohnsteiner Kasperl wird „nazitauglich“

Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wurde unter das „normale“ Puppentheater und seinem harmlosen Kasperl ein abrupter Schlussstrich gezogen. Zuerst sah es so aus, als wäre dem gesamten Puppenspiel und seiner Zunft ein Ende gesetzt worden, jedoch wurde der Puppenspieler Max Jacob kurze Zeit später nach Berlin zitiert. Daraufhin musste sich Jacob's Puppenspiel einigen Tests unterziehen, bei denen unter anderem herausgefunden werden sollte, ob sich sein Puppenspiel auch für den deutschen Soldaten an der Front eignen würde. Und das tat es. Die Prüfer waren sich einig, dass kein anderes Theater so flexibel und volksverbunden wie das Puppentheater war.

¹⁸² Schedler, 1973. S. 115.

¹⁸³ Schimmrich, 1937. S. 10.

Ein weiterer Vorteil der Puppenbühne war, dass sehr wenig Personal gebraucht wurde. Dies bedeutete wenig Kosten. Ebenso war der technische Aufwand äußerst überschaubar.¹⁸⁴ Auch der Reichsjugendführer Baldur von Schirach äußerte sich zum Thema Puppentheater sehr positiv und griff ebenso das Thema der Flexibilität auf:

„Zunächst können wir vielleicht schon sehr viel dadurch erreichen, daß [sic!] wir mit den Puppenbühnen hinaus in die Dörfer ziehen und hervorragend 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.“¹⁸⁵

Man entdeckte auch schnell die Vorzüge des Handpuppenspiels gegenüber dem Marionettentheater und dem Theater im Allgemeinen. Beim Spiel mit der Handpuppe war es viel einfacher zu improvisieren und direkt mit dem Publikum Kontakt aufzunehmen.

Und somit bot es auch ganz spezielle Möglichkeiten zur erzieherischen Einflussnahme. Es war Kasperls Aufgabe im Sinne der Volksgemeinschaft sein Publikum zu erziehen und Haltungen, die nicht den der nationalsozialistischen Volksgemeinschaftsideologie entsprachen, auf seine lustige Art aufzugreifen und an den Pranger zu stellen. Er transportierte auf diese Weise die faschistische Moral, ohne gleichzeitig als Moralprediger zu erscheinen.¹⁸⁶

Die Hohnsteiner gastierten aber auch in Griechenland oder Bulgarien. So waren die Gastauftritte in Athen und Sofia im Jahr 1938, wie es in der Broschüre des deutschen Puppenspiels heißt, „ein voller Erfolg“.¹⁸⁷ Da die Hohnsteiner Puppenbühne so viele Aufträge hatte, wurde kurzerhand eine zweite Truppe unter der Leitung von Hans Wickert entsandt. Voller Stolz wurde in der Broschüre des deutschen Puppenspiels über den Erhalt der Goldenen Medaille bei der Weltausstellung berichtet:

¹⁸⁴ Vgl. Kolland, 1997. S. 98.

¹⁸⁵ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 33.

¹⁸⁶ Vgl. Kolland, 1997. S. 88.

¹⁸⁷ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 5.

„Fünf deutsche Puppenspielbühnen haben von der hohen Blüte deutscher Puppenspielkunst im Sommer 1937 auf der Weltausstellung in Paris Zeugnis abgelegt.

Mit finanzieller Unterstützung durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda spielen in Paris:

Das Dortmunder Marionettentheater, Leitung D. A. Kastner;

Das Stuttgarter Marionettentheater, Leitung B. Deininger;

Das Münchner Marionettentheater, Leitung H. Binter;

Die Hohnsteiner Handpuppenspiele, Leitung Max Jacob;

Das Salzburger Marionettentheater, Leitung H. Aicher“¹⁸⁸

Dies führte dazu, dass Max Jacob und seine Mitarbeiter von 1939 bis zur Ausrufung des „Totalen Krieges“ im Jahr 1944 ununterbrochen zur emotionalen „Auffrischung“ der deutschen Soldaten unterwegs waren. Dort ließ man zur kulturellen Wehrmachts- und Frontbetreuung die Puppen tanzen.¹⁸⁹ Max Jacob führte penibel Buch über seine Arbeit. Im Reisetagebuch des Puppenspielers zählt er die Stationen seiner Gastspiele auf: Russland, Norwegen, Holland, Italien und alle Fronten. Alleine im Zeitraum zwischen Juni und November 1941 gab er 96 Vorstellungen vor genau 14664 deutschen Soldaten zum Besten.¹⁹⁰ Max Jacob starb 1967 in Hamburg. Bis zu seinem Tod verabsäumte er, sich für seine unterstützende Arbeit im Zweiten Weltkrieg zu entschuldigen. Vielleicht dachte er sich auch nur, dass er doch bloß ein kleines Rädchen in der gigantischen Maschinerie des Zweiten Weltkrieges war und er so viele Menschen, ob groß, ob klein, ob dick, ob dünn, ob Frau, ob Mann, ob Kind oder Soldat für ein paar Stunden glücklich machte. Auch mein Interviewpartner Klaus Behrendt weist in seinem ersten Satz im gemeinsamen Gespräch darauf hin, dass der Kasperl kein Massenmedium war.

„Wenn man vom Kasperl von damals erzählt, muss man immer daran denken, dass das Phänomen des Puppentheaters innerhalb des Dritten Reiches ein winziges Phänomen ist. Und trotzdem aber sehr signifikant in seinen Auswirkungen, weil es ja eben zu Propagandazwecken benutzt worden ist und als solches dann auch stark gewirkt hat.“¹⁹¹

¹⁸⁸ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 53.

¹⁸⁹ Vgl. Kolland, 1997. S. 99.

¹⁹⁰ Vgl. Balmer-Krüger, 2013. S. 188.

¹⁹¹ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 1.

4.4. Der Kasperl wird braun

Der Kasperl von Max Jacob war noch ein kleinbürgerlicher Missionar, den man schnell in sein, durch die Umstände so sehr nach Wärme lechzendes, Herz schloss.

Diese Meinung teilte auch Hans R. Purschke in seinen Texten über die Entwicklung vom derben Spaßmacher bis zum lieben Kasperl im Zweiten Weltkrieg.

„Aus dem rüden Nachfahren Hanswursts, einem verschlagenen, trinklustigen Nichtstuer und Possenreißer, war ein Herzen gewinnender, strahlender Kasper geworden: Für die Kinder ein frischer, geradliniger, stets hilfsbereiter Junge mit viel Herz und voll übersprudelnder Lebensfreude, ein pädagogisch einwandfreies Vorbild, - für die Erwachsenen ein pfiffiger, schlagfertiger Schelm, ein weiser Narr und Lebensphilosoph, der seinen Mitmenschen den Spiegel vorhält.“¹⁹²

Diese Meinung soll hier widerlegt werden, denn der Kasperl der Nationalsozialisten hatte diese Herzlichkeit längst verloren.

Der NS-Kasperl war ein „Aufpasser, Agitator und Geheimagent der Obrigkeit“¹⁹³ vom Scheitel bis zur Sohle. Seine faschistischen Absichten wurden fast schon pubertär damit gerechtfertigt, da alle die gegen das Dritte Reich waren, deren Kasperl doch auch dazu benutzten, um die Deutschen schlecht zu machen. Wie in der Broschüre „Das deutsche Puppenspiel“ geschrieben stand, erkannte auch der verfeindete Osten das Potential der lustigen Figur auf der Puppenbühne. Somit konnte gerechtfertigt werden, den Kasperl nicht nur auf die Kinder loszulassen, sondern ihn als Waffe gegen den Feind einzusetzen.

„Wacht auf!

Unsere östlichen Nachbarn haben eine große Anzahl (sie geht in die Tausende!) von Puppenspielbühnen, die vom Staate gefördert und im Kampf gegen deutsches Volkstum eingesetzt werden. An der Universität Moskau ist ein Institut eingerichtet, das nach psychologischen Gesetzen Puppenspieltexte für die Gottlosenpropaganda ausarbeitet. Hier wie dort macht man sich die eindringliche 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 Kinde. – Werten wir die Dinge in einer wirklich positiven

¹⁹² Purschke, 1957. S. 13-14.

¹⁹³ Schedler, 1973. S. 132.

Weise aus! – Es ist deshalb unbedingt notwendig, von jeder harmlosen Betrachtung des Puppenspiels abzurücken und sich über seine politische Bedeutung endlich klar zu werden. Nutzen wir die noch weit hin unausgeschöpften Möglichkeiten, die uns im Puppenspiel gegeben sind, im Dienst der Erziehung des deutschen Menschen in Stadt und Land.“¹⁹⁴

Dies bedeutet also, dass sich die Nationalsozialisten sehr wohl im Klaren waren, welche Macht das Kasperltheater nicht nur auf die Kinder, sondern auch auf die Erwachsenen und vor allem auf die Soldaten hatte.

Und noch etwas veränderte sich mit dem Nazi-Kasperl: Der NS-Kasper hielt sehr viel auf seine – von den Nazis absichtlich verfälschte – germanische Herkunft und prahlte auch immer wieder damit, er sei rein arischer Abstammung. Die Sauschneiderei, die Leopoldstadt oder der liebe Pocci-Kasper wurden unwiderruflich verbannt und ignoriert. Niemand sprach mehr davon, dass der Kasperl eigentlich sehr derbe Vorfahren hatte und ursprünglich alles andere als ein Nationalist war.

Stattdessen wurden plötzlich Vergleiche mit deutschen Sagengestalten wie Parzival oder Siegfried mit Kasperl, dem jungen, gläubigen Helden, gezogen, der kein Narr mehr war.¹⁹⁵

„Durch unsere Geschichte und durch unser Brauchtum gehen ewige Gestalten, Verkörperungen deutschen Wesens: ein Parzival, ein Sigfrid [sic!]. Was hat es nun auf sich mit dem deutschen „Narren“ der gerade in Notzeiten immer wieder durch die Lande zog und ziehen wird? Wollen wir ihn ganz erkennen, so dürfen wir ihn nicht als den „Narren“ sehen im üblichen Sinne dieses Wortes, sondern „ursprünglicher“, vielleicht wirklich in der Bedeutung des Wortes, daß [sic!] seine „Sprünge“ auf ihren Ursinn zurückgeführt werden müssen. Er ist aber auch nicht der „reine Tor“, der „Tumbe“, das gut-gläubige Kind. Diese Gestalten, Parzival, Sigfrid [sic!], der Jüngste von den drei Brüdern im Märchen, oder der „Hans im Glück“, sie alle gehören nicht zu den deutschen „Narren“, sondern mehr zu den jungen gläubigen Helden, obgleich auch hier verwandtschaftliche Bindungen bestehen.“¹⁹⁶

Auch Gerd Bohlmeier analysiert in seinem Buch „Puppenspiel 1933 – 1945 in Deutschland“ die nationalsozialistische Darstellung von Puppenspielhistorie und kommt zu der Erkenntnis, dass die Nationalsozialisten

¹⁹⁴ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 32.

¹⁹⁵ Vgl. Schedler, 1973. S. 132.

¹⁹⁶ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S.10.

die eigentliche Geschichte des Kasperls zu deren Vorteile veränderten. Seine Wurzeln fanden sich deren Meinung nach im germanischen Volkstum. Aristoteles und Sophokles wurden auch in die Entwicklungsgeschichte des Kaspers gedichtet. Die beiden Philosophen durften bei einem arischen Produkt nämlich nicht fehlen. Ziel war es, die puppenspielerischen Aktivitäten der Griechen und besonders der Römer nur als Anregungen für die Entwicklungen auf deutschem Boden hinzustellen. Im 17. Jahrhundert passierte jedoch – nach nationalsozialistischer Interpretation von Puppenspielgeschichte – das Wunder: die Reinkarnation der alten Volks- und Brauchtumsspiele springt von der Menschenbühne, nimmt plötzlich die Handpuppengestalt vom Kasperl an und stellt die politischen Gegner an den Pranger.¹⁹⁷ Es war keine Neuheit, dass politische Stoffe im Puppentheater Platz fanden. Sowohl Hans Wursts Späße gegen die Aristokratie oder die Possen von Meister Hämmerlein waren dafür bekannt, dass sie immer hochaktuelle politische Themen behandelten. Ebenso war der rote Kasperl der Weimarer Republik ein erfolgreiches Ausdrucksmittel des Volkes. Der Unterschied zum Nazi-Kasperl war, dass diese Puppenbühnen ausschließlich dem Interesse des Volkes dienten, wofür die Puppenspieler im Zweiten Weltkrieg häufig reglementiert, verfolgt und bestraft wurden. Natürlich wurde diese Einstellung der roten Puppenbühne von den Nationalsozialisten verpönt und als „artfremd“ abgetan.¹⁹⁸ Anstelle des ursprünglichen Inhalts des volkstümlichen Puppenspiels wurden fortan Stücke mit Inhalten im Interesse der nationalsozialistischen Ideologie umgeschrieben oder neu verfasst.

Dem Kasperl wurde somit ein braunes Jäckchen angezogen.

„Sie verlagerten mit der dargestellten Geschichtsbetrachtung die volkstümliche Form von Puppenspiel, die nachweisbar war, zusammen mit einer frei definierten Blut und Boden Ideologie in das Dunkel einer grauen Vorzeit, verschmolzen beides zu einer Masse und holten diese als objektive historische Tatsache wieder hervor. So konnte dann aus der Geschichte abgeleitet werden, daß [sic!] das volkstümliche Puppenspiel seine Verwirklichung nur im Nationalsozialismus finden könne. Diesen habe es schon immer gewollt, bis es endlich nach

¹⁹⁷ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 33-34.

¹⁹⁸ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 36.

jahrhundertelangen Kämpfen aus fruchtbarem Boden (ab 1933) gestoßen sei. Dadurch war der Einsatz des Puppenspiels für nationalsozialistische Zielsetzungen gerechtfertigt, ein Propagandapuppenspiel legitimiert.“¹⁹⁹

Im Vorwort der Broschüre „Das deutsche Puppenspiel“ wird dieses Jäckchen schnell sichtbar.

„Puppenspiel ist für uns keinesfalls eine seichte Unterhaltung, auch wenn einige wenige unfähige Leute dies daraus machen.

Wenn ihr zu unserem Spiel kommt, sollt ihr lachen, herzlich und von innen heraus lachen (lachen, lächeln, schmunzeln, ganz wie jeder will, jeder nach seiner gesellschaftlichen Stellung, wie Kasper sagt). Und indem ihr lacht, indem ihr euer oft so verschlossenes Inneres auftut, 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 Niedertracht. Er will nur den andern zurechtrücken. Mag der andere ihm als der Typ des ewig verzagten, des meckernden Nörglers, des Dünkelhaft-Hochnäsigen, des Niedrig-Gemeinen gegenüberstehen.

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 Wort 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.“²⁰⁰

Unmissverständlich ist dies der Kasperl der Faschisten. Der liebe, nette, mit dem Publikum kokettierende Kasperl von einst, wie ihn Max Jacob vor der Machtübernahme spielte, oder wie ihn die Kinderfreunde moch-

¹⁹⁹ Bohlmeier, 1985. S. 37.

²⁰⁰ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 8.

ten, war nicht mehr da. Er wurde von einem Statthalter der Obrigkeit abgelöst, der sich nicht mehr als Freund des Volkes, sondern als Sprachrohr des Faschismus sah.²⁰¹

„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 Übelwollenden, der aber doch immer spürt, daß [sic!] diese Welt nicht schlecht erschaffen ist, ‚ein Teil von jeder Kraft, die stets das Böse will, und doch das Gute schafft‘!

Aus demselben Grunde ist er auch kein Spötterer, 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, unbestechlichen Blick für alle Dinge – aber er ist nicht schwach in einer echten Gläubigkeit“! Und er ist kein Zyniker, denn er ist nicht unfruchtbar. Zynismus zersetzt, denn er ist das Produkt eines degenerierten, dekadenten Intellekts. Nein! Die Stärke der Deutschen liegt nicht in der Negation, nicht im Verneinen. Und deshalb ist Kennzeichen der großen Gestalten, die als ewige Verkörperung deutschen Wesens durch unsere Überlieferung gehen: die schaffende Tat!

[...] 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 enthüllt, ohne falsche Liebe, ohne Mitleid und ohne Schonung nur, daß [sic!] ‚Vieles eitel‘ ist. Er tut dies aber nicht bloß als der Weise, der Philosoph, der in tiefer Einsicht und mit überlegenem Geiste alle menschlichen Schwächen und Dummheiten erhaben belächelt.

Er ist mehr! Er besitzt das Entscheidende: er ist der leidenschaftliche Kämpfer gegen Dummheit und Schwachheit, Wankelmut, rasches Vergessen und feilen Sinn, Nein und Scheelsucht, Faulheit, Eigennutz, Kurzsichtigkeit und Bequemlichkeit. Hier allerdings schwingt er schonungslos die Peitsche seines beißenden Spottes, hier zerreißt er alle falschen Hüllen und entlarvt die verlogenen Fratzen.

Aber er tut es nicht aus Lust an der Lüge, sondern mit dem Willen zur Wahrheit. Im Zerstören beginnt er bereits zu bauen. Er öffnet den Menschen die Augen und so setzt 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.“²⁰²

Aufgrund der propagandistischen Möglichkeiten durch das Handpuppenspiel, erschloss sich dem mittlerweile faschistischen Puppenspiel ein enormes Publikum, wie es diese spezielle Form des Theaters niemals

²⁰¹ Vgl. Schedler, 1973. S. 131.

²⁰² Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 11.

vorher oder nachher gehabt hat. Melchior Schedler meint sogar, dass das Puppenspiel in gewisser Weise den Platz des seinerzeit technisch noch jungfräulichen Fernsehens ausfüllte. Der große Vorteil des Puppentheaters war, dass es den Bürger in seiner Privat- und Feierabendatmosphäre erreichte und somit sein Bewusstsein nachhaltiger zu manipulieren vermochte, als alle Appelle von offizieller Stelle. Die Chefideologen waren sogar der Meinung, dass das Puppenspiel ein Transportmittel der eigenen Propaganda sei. Das Spiel mit der Puppe war auch deswegen perfekt für die Bürger des Zweiten Weltkrieges, da sie sich zu Hause eigene Puppen und Bühnen bauen konnten. Somit dachten die Laiendarsteller dem Regime ein Schnippchen geschlagen zu haben, da improvisiert werden konnte. Leider wurde die genussvoll erlebte Selbstständigkeit nach den vorgespielten Mustern übernommen und diente somit mehr dem Regime, als es ihm schadete.²⁰³

Um zu gewährleisten, dass sowohl nicht-professionelle Puppenspieler, als auch Profis ihre Puppenstücke im Sinne des Führers spielten, entwickelte sich das Reichsinstitut für Puppenspiel.

4.5. Reichsinstitut für Puppenspiel

Die nationalsozialistische Organisation „Kraft durch Freude“ (KdF) und die Hitlerjugend (HJ) hatten besonderes Interesse an einem zentralen Koordinierungs-, Ausbildungs- und Weiterbildungsinstitut für das deutsche Puppenspiel. War es zum einen das Ziel der Hitlerjugend eine Zentralstelle für den Einsatz des Puppenspiels in den NS-Jugendformationen zu bekommen und das Puppentheater somit zu kontrollieren und inhaltlich „sauberes“ Spielgut zu garantieren (passende Stückvorlagen, Figuren und Kostüme), so war es zum anderen das Ziel des KdF das Puppentheater zum staatlich gelenkten Freizeitmedium mit professionellen Bühnen zu machen.²⁰⁴ Kurzum: durch die lückenlose Kontrolle konnte man sich darauf verlassen, dass die richtigen Stücke von den passenden Spielern vorgeführt wurden. Um dieser absoluten Kontrolle eine Plattform

²⁰³ Vgl. Schedler, 1973. S. 133.

²⁰⁴ Vgl. Kolland, 1997. S. 121.

zu bieten, schlossen sich die Reichsjugendführung, die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ und der Deutsche Gemeindetag Stuttgart zusammen, um dort das „Reichsinstitut für Puppenspiel“ zu schaffen.

Bohlmeier erklärt, dass bis Ende 1937 die organisatorische und weitgehend auch inhaltliche Gleichschaltung aller Puppenbühnen erfolgt war. Durch die Gründung des „Reichsinstituts für Puppenspiel“ im Juni 1938 entwickelte sich eine gewollte Funktionalisierung des Puppenspiels.²⁰⁵

„In Österreich war der Sitz in Wien in der Weiburggasse und die haben den Spielern vorgeschrieben was sie für Werbesätze einbauen müssen und was sie sagen müssen. Also früher haben sie es freiwillig gemacht und ab jetzt haben sie es müssen.“²⁰⁶

Astrid Fülbier²⁰⁷ zählt die Führungsmannschaft der Vorbereitungsstelle des Reichsinstituts für Puppenspiel folgend auf:

Siegfried Raeck - Institutsleitung

Gottfried Anacker – ehrenamtliche Geschäftsführung von 1939 – 1944

Prof. Harro Siegel – künstlerische Leitung und Stellvertreter Raecks

Dr. Hermann Schultze – Dramaturg am Reichsinstitut ab 1939

Die folgenden drei Aufgaben des Reichsinstituts für Puppenspiel wurden von ihnen beschlossen:

1. „Es ist zuerst ein Lehrinstitut für das Puppenspiel. Hier werden die Berufsgruppenspieler 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.
2. 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.
3. Schließlich wird es sich der wissenschaftlichen Bearbeitung aller Fragen des Puppenspiels widmen.“²⁰⁸

²⁰⁵ Vgl. Kolland, 1997. S. 121.

²⁰⁶ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 2-3.

²⁰⁷ Vgl. Fülbier, 2002. S. 93.

²⁰⁸ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 58.

Als die Vorbereitungsstelle des Reichsinstituts für Puppenspiel eine solide Grundbasis geschaffen hatte, konzentrierte sich die Führungsmannschaft auf die Umsetzung. Für die Laienpuppenspieler wurden Besichtigungen von professionellen Bühnen angeboten und weiters standen ihnen die Mitarbeiter des Reichsinstituts beratend zur Seite.²⁰⁹

Vertrauen war gut, Kontrolle war besser.

4.5.1. Deutsche Puppenspieler

Die professionellen Puppenspieler wurden, nachdem sie ausgiebig kontrolliert wurden, in ihrer Zunft gefördert. Auffällig ist, dass der Beruf des Puppenspielers vom Reichsinstitut vor jeglichen Vorurteilen anderer verteidigt wurde. Dies ist in der Broschüre „Das deutsche Puppenspiel“ zu lesen:

„Es gibt naive Gemüter, die denken – und manchmal sagen sie es auch –, dass die Puppenspieler doch ein recht leichtes Leben hätten. So am Nachmittag 1 ¼ bis 1 ½ Stunden spielen und am Abend noch einmal 1 ½ bis 2 Stunden, das macht im Höchstfall 3 ½ Stunden am Tag, ein herrlich bequemes Leben.“²¹⁰

Anschließend wird das „harte Leben“ des arischen Puppenspielers beschrieben.

„Wenn die Puppenspieler sich morgens den Schlaf aus den Augen reiben – vor Mitternacht sind sie gar nicht ins Bett gekommen –, dann 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 angesetzt ist, schon am Vormittag stattfinden. 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 unergründlichen 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, Glatteis und Verwehungen können auch da dem Puppenspieler einen Streich spielen.

So sitzt er also zunächst erst einmal am Steuer seines Wagens.

²⁰⁹ Vgl. Kolland, 1997. S. 122.

²¹⁰ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 61.

Dann kommt der Transport des Bühnengepäckes in den Vorführungsraum. Will es das Unglück, dann liegt der Festsaal der Schule im dritten Stock. Zentner um Zentner wird von den Spielern hinaufgeschleppt, wenn nicht der örtliche Vorbereiter Hilfskräfte stellt.

Nun 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 hinuntergestürzt wird. Dann hat sich der Saal mit 400, 500 erwartungsvollen Kindern gefüllt. Kann man verlangen, daß [sic!] 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 [sic!] gehört und in Gedankenschnelle 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.

Es folgt die Abendvorstellung. Wieder geistige Konzentration bis zum Äußersten, wieder eine volle schauspielerische Leistung.

Der Vorhang ist zum letztenmal [sic!] gefallen, der Beifall der Besucher verklungen. 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? Zehn 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 [sic!] das Brot des Puppenspielers nicht leicht verdient ist.“²¹¹

Dies klingt nach einem wahrlich anstrengenden Beruf, welcher nichts für schwache Menschen war. Ein Grund mehr, warum der Beruf des Puppenspielers – für die Nationalsozialisten – typisch arisch war.

Die zweite Aufgabe des Institutes wurde ebenfalls in die Tat umgesetzt. Es wurde einerseits eine umfangreiche Herstellung von Handpuppen-

²¹¹ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 61-62.

köpfen initiiert und andererseits wurden Spieltexte mit ideologisch-politischen Inhalten erstellt und verbreitet.²¹² Dies erinnert an Max Jacob und seinem Puppenkopf-Versand.²¹³

4.5.2. Deutsche Puppenspielköpfe

Sowohl Berufs- als auch Laienpuppenspieler konnten sich beim Reichsinstitut ihre Puppen bestellen. Nicht nur die Köpfe, sondern auch die vorgefertigten Schnittmusterbögen konnten erworben werden. 1940 gab das Reichsinstitut für Puppenspiel einen eigens angefertigten Katalog mit Handpuppen nach faschistischer Fassung heraus, die Harro Siegel, ebenso ein Puppenspieler und Puppenbildhauer, entworfen hatte.²¹⁴

Im Anschluss folgt der Figurenkatalog mit allen Puppenköpfen herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel, gefertigt von Harro Siegel und zusätzlich kommentiert von Astrid Fülbier.



Abb. 19 Köpfe von Hexe (auch Blauspan), Kasperl und Meckerer von H. Siegel.²¹⁵

Nr. 1 KASPER (oder wenn Nr. 23 gewählt wird, dessen Freund Seppel, auch Michel, usw.) Der Kasper hat eine ovale Gesichtsform. Die Augen unter leicht gewölbten, schmalen Augenbrauen sind weit geöffnet. Die kräftig ausgeprägte Nase ist nicht gebogen. Das Kinn ist klein und leicht vorspringend. Es

²¹² Vgl. Kolland, 1997. S. 122.

²¹³ Siehe Kapitel 4.3.4. Ausbildung auf der Burg Hohnstein.

²¹⁴ Vgl. Schedler, 1973. S. 135.

²¹⁵ <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/artists?page=1&id=12797942>, 15.12.2014

bildet bei der Labolitfigur²¹⁶ zusammen mit der Wangenlinie und der roten Nasenspitze einen Kreis um den leicht geöffneten, lächelnd verzogenen Mund, der die Zähne sehen läßt [sic!] und seine etwas hängende Unterlippe aufweist. Unter der Mütze, deren langer Zipfel bis auf die Schultern reicht, lugt bei der Labolitfigur, anders als bei der Holzfigur, ein Büschel blonden Haares hervor.

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)

Nr. 4 PRINZESSIN (oder Königin; in schwarz Königin-Witwe; ferner Edel-fräulein, Hofdame, Fee. Mit Hut über der Krone: ein Modedämchen)

Nr. 5 KASPERS GROSSMUTTER

Nr. 6 FRAU MEIER, eine resolute Frau, die jedem die Meinung sagt (auch Hofdame, Gouvernante und Hamstertante. Überhaupt können Nr. 5 und 6 beliebige 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, von verflossener Eleganz, was man im Süden einen Strizi nennt

Nr. 9. DIE ALTE HEXE (Hamsterhexe, Greuelhexe, Giftmischerin; in anderem Gewand und mit entsprechendem Hut ergibt sie einen prächtigen, mächtigen Zauberer). Die Holzfigur hat eine dunkle, braun-grünliche Gesichtsfarbe sowie eine lebhafte Oberflächenstruktur. Das Profil des asymmetrischen Gesichts wird bestimmt durch eine spitze, lange Nase, ausgeprägte Mundfalten, Hängebäcken und ein spitzes Kinn. Das geöffnete rechte Auge erhält durch eine eingesetzte perlenähnliche Kugel besonderen Ausdruck. Das linke Auge ist zugekniffen. Der Mund ist geschlossen und zahnlos eingefallen, doch wird auf das typische Hexenattribut „vorstehender Schneidezahn“ (links) ebensowenig [sic!] verzichtet, wie auf eine Warze am rechten Unterkiefer. Ein Turban als Kopfbedeckung vervollständigt das Bild.

Nr. 10 TEUFEL Nr. 1 (Der alte dumme Teufel des Puppenspiels; „Perlicke, Perlackel“. Auch Meckerteufel, Luftteufel und Feuerteufel). Die Grundform des roten Kopfes ist ein auf die Spitze gestelltes Dreieck aus dem, auch farblich abgestuft, organisch die braunen, kräftigen Hörner wachsen. Unter zwei tiefen Stirnfalten liegen die runden, fast kugeligen, dunklen Augen. Die Nase erinnert an einen leicht gebogenen, starken Vogelschnabel. Bei dem breitlippigen Mund mit den nach unten gezogenen Mundwinkeln fallen die vorstehenden Schneidezähne des Oberkiefers (innen) und des Unterkiefers (außen) besonders auf. Winzige Ohren und tiefe Falten, die parallel zur Kinnlinie laufen, vervollständigen das Bild.

Nr. 11 TEUFEL Nr. 2, mit weit aufgerissenem Maul (er kann den „Donnerer“, den „Lügenteufel“, den „Radiokobold“, den „Gerüchtemacher“ und dergl. bedeuten, ferner Wald- und Wasserteufel). Dieser grüne Kopf ist als Gegenstück zu Teufel Nr. 1 konzipiert. Er wird von rundlichen Formen und Linien beherrscht. Die dünnen Hörner wirken angesetzt. Die großen, runden Augen liegen unter zwei tiefen Stirnfalten. Die flach geformte, gerade vorspringende Nase wird von zwei Querfalten eingeschlossen.

Der weit aufgerissene Mund ist eine zahnlose schwarze Höhle. Die Figur hat große Ohren.

²¹⁶ Die Figuren wurden entweder aus Holz oder Labolit, einer Kunststoffgussmasse, gefertigt.

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 Vaternörder²¹⁷, 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 dergl. verwendet werden). Der Zylinder ist tief in die Stirn des länglichen Gesichts gezogen und verdeckt so die Augenbrauen. Runde blaue Augen, lange, gerade Nase, ein waagerechtes Oberlippenbärtchen, schmaler Mund und längliches Kinn fügen sich zum Bild eines etwas weltfremden Charakters zusammen.

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). Beherrschende Faktoren im Gesicht des glatzköpfigen Meckerers sind die drei senkrechten Stirnfalten, und das Brillengestell mit „runden Gläsern“ vor den zusammengekniffenen, wie auseinander liegenden Augen. Der geschlossene Mund und ausgeprägte Nase-Mund-Falten unterstützen den Eindruck eines pessimistischen Menschen.

Nr. 18 EIN JUNGE (Freund und Helfershelfer des Kasper). Das blonde, volle Haar des Jungen ist auf der rechten Seite gescheitelt und fällt ihm tief in die hohe Stirn des schmalen Gesichts. Blaue Augen und eine schmale, gerade Nase folgen dem Idealbild des Ariers. Die vollen roten Lippen des Mundes sind geschlossen. Der Junge lächelt nicht.

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 (Churchill; der erste Seelöwe, Mr. Tschill)

Nr. 24 JUDE Das Gesicht wird beherrscht von dem ausladenden „rahmen- den“ Backenbart und der riesigen, nach unten gebogenen Nase, deren Spitze fast schon die schmale Oberlippe des Mundes überdeckt. Die Augen mit den deutlich gezeichneten Tränensäcken sind als horizontal verlaufende Schlitzte dargestellt. Sehr hoch angesetzte Ohren, eine niedrige, fliehende Stirn und ein winziges Kinn vervollständigen das Bild.²¹⁸

²¹⁷ Bestimmter Kragen am Männerhemd.

²¹⁸ Fülbiel, 2002. S. 95-97.



Abb. 20 Chamberlain (Nr. 22), Churchill (Nr. 23)²¹⁹

Abb. 21 Der Jude (Nr. 24)²²⁰

Die Haare der Puppenköpfe waren aus Holz geschnitzt und türmten sich oft zu einer Tolle auf. Zusätzlich konnte man zu den Köpfen Holzhände erwerben, welche in vier verschiedenen Größen erhältlich waren.²²¹

Schedler beschreibt die Wirklichkeit sehr treffend:

„Man erkennt die pädagogische Absicht, die hinter diesem Typenkatalog steht. Bestimmten sozialen und politischen Rollen werden bestimmte Physiognomien zugeteilt, die Pluralität der Charaktere wird eingeebnet und auf wenige Grundfiguren zurückgeführt: wer ihm im Puppentheater denunziert wurde, den soll der Zuschauer in der sozialen und politischen Wirklichkeit wiedererkennen und dann gegen ihn die Maßnahmen ergreifen, die ihm Kasper einprogrammiert hat.“²²²

Allmählich wurde begonnen, das Puppenspiel zu verwenden, um die Truppennachmittage zu erheitern. Es wurden Figuren, Kostüme, Puppenbühnen etc. hergestellt und anschließend auf Gemeinschaftsabenden, Dorffesten oder ähnlichem mit den dazu eingeübten Stücken präsentiert. Zusätzlich konnten die Kinder und Jugendlichen der HJ-Formationen das Puppenspiel durch den „HJ-Veranstaltungsring“ miterleben. Für diese Veranstaltungen waren selbstverständlich nur die von KdF überprüften und somit anerkannten Puppenbühnen engagiert.²²³

²¹⁹ Spiele und Köpfe für das Kaspertheater, o.J., 29. In: Minuth, 1996, S. 131.

²²⁰ Spiele und Köpfe für das Kaspertheater, o.J., o.S. In: Minuth, 1996, S. 128.

²²¹ Fülbier, 2002. S. 97.

²²² Schedler, 1973. S. 135.

²²³ Vgl. Kolland, 1997. S. 72.

Mein zweiter Interviewpartner, Alois Leitner, war selbst als Soldat Zuschauer in einem Puppentheater, als er 19 Jahre alt war. Im Interview erzählte er von den verschiedenen Puppen und deren Darstellung.

„Dem Churchill haben sie separat eine Zigarre gemacht. Und das waren die Bösen, es war Propaganda! Der Chamberlain ist nicht ohne Regenschirm gegangen, auch im Sommer, wenn die Sonne gescheint hat. Der Jude hat immer eine über den Kopf bekommen. Jaja, ja mei, es ist lang aus, aber man hat halt gemerkt, was los ist. Es war halt eine richtige Propaganda, was sie alle im Sinne haben und so weiter, mit den Deutschen. Naja und der Kasperl. Er war immer der Liebe. Der Churchill und der Chamberlain waren immer gehasst. Das waren die Gegner vom Hitler. Der Kasperl war auf der Seite des Hitlers.“²²⁴

Astrid Fülbier bedenkt, dass nicht nur Harro Siegel Puppenköpfe designte. Auch die Hohnsteiner verkauften ihre Holzköpfe weiterhin.²²⁵ Siegels Puppen wurden hauptsächlich für den Markt der Laienspieler produziert und zeichneten sich durch Siegels bekanntes Darstellungsmuster (hell und glatt verkörpert „das Gute“, dunkel und rau zeichnet „das Böse“) aus. Die traditionellen Figuren wie Kasper, Grete oder die Hexe wurden durch Portraitfiguren von Politikern ergänzt.²²⁶

Klaus Behrendt erzählte im gemeinsamen Gespräch, dass sich Harro Siegel für seine Mitarbeit im Zweiten Weltkrieg offiziell entschuldigte.

„Der Harro Siegel hat sich eingewaschen dadurch, dass er genau auf den Tisch gelegt hat, wie es gegangen ist. Er hat aufgeschrieben, [...] wie sie ihn eingefangt haben, wie sie ihm Spielmöglichkeiten gegeben haben und bis er gemerkt hat was da eigentlich los ist, konnte er nicht mehr heraus. Wenn er sich dann geweigert hätte, dann hätte es fatal enden können und ich verstehe, dass jemand seinen Kragen retten will und sagt, ‚ich lauf halt irgendwie mit.‘“²²⁷

Max Jacob wiederum, der trotz seines Einsatzes im Dienste des Faschismus das Bundesverdienstkreuz der BRD (1956) verliehen bekam und annahm, entschuldigte sich nicht – was ihm Klaus Behrendt durch oftmalige Erwähnung im Interview sehr übel nahm.

„Max Jacob hat dann den Krieg strahlend überlebt und es hat nicht lang gedauert, da hat er das goldene Bundesverdienstkreuz gekriegt.

²²⁴ Interview mit Alois Lehner, 9.5.2009, Typoskript, S. 2.

²²⁵ Siehe Kapitel 4.3.4. Ausbildung auf der Burg Hohnstein.

²²⁶ Fülbier, 2002. S. 100-101.

²²⁷ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 6-7.

[...] Der war ein absolut positiver Mitläufer, der hat alles mitgemacht und mitgespielt und nachher so gemacht, als ob es nie gewesen wäre. Man muss sich vorstellen, dass die Naziverbrecher, die in Österreich angeklagt wurden, freigesprochen wurden, wegen Mangel an Beweisen. In Deutschland haben sie sie lebenslänglich eingesperrt und in Österreich hat man sie freigelassen.“²²⁸

4.5.3. Deutsche Puppenspieltex te

Neben den Puppenköpfen wurden ebenso die Spieltexte kontrolliert und massenhaft vervielfältigt. Der Clou des Puppenspiels war, dass der Kasperl das sagte, was ihm vom Reichsinstitut befohlen wurde.

Für das Volk sprach jedoch der liebe und immer so freundliche Kasperl, der es jederzeit gut mit dem Volk meinte. Und deshalb kam dieses Puppenspiel auch bei der Zielgruppe so gut an.²²⁹

Dies bestätigt auch Klaus Behrendt im Interview:

„Das Reichsinstitut hat darauf geschaut, also wenn neue Stücke gespielt wurden, haben die Spieler das Stück vorspielen müssen. Oder auch die Texte vorlegen müssen. Aber man hat die Spieler vorspielen lassen. Das war eine große Verführung, viele Leute haben gerne mitgespielt und nicht alle haben sich nur halbwegs ausmalen können, wo das ganze hinführen wird. Sicher haben diese kleinen Puppenspieler kein Interesse am Antisemitismus gehabt, außer im Allgemeinen eh schon gängigen Antisemitismus [...] der die Basis für alles andere dann war. Also man kann ihnen nicht zu große Vorwürfe machen. Dem Max Jacob sehr wohl.“²³⁰

Bei den Spieltexten wurden zwei Kategorien geduldet: Zum einen gab es eine an den politisch-pragmatischen Erfordernissen der Jahre 1939 bis 1941 orientierte Stückesammlung, die so genannten „politischen Zwischenspiele“. Zum anderen durfte man Stücke spielen, die zum Teil an traditionellen Märchenvorbildern anknüpften und ebenso mit politisch-ideologischen Inhalten gespickt waren.

Diese Spielreihe nannte man „Das deutsche Puppenspiel“.²³¹

²²⁸ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 3-4.

²²⁹ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 37-38.

²³⁰ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 2.

²³¹ Vgl. Kolland, 1997. S. 122-123.

Die Oberflächlichkeit des Varietés wurde verschmäht. Das deutsche Puppenspiel sollte eine wertvolle Unterhaltungsform sein und die Menschen zum „sauberen“ Lachen bringen.²³² Das Reichsinstitut für Puppenspiel legte seinen untergeordneten Puppenspielern offen dar, welche Stücke zu spielen waren. Diese begutachteten und für gut empfundenen Stücke hatten unter anderem Titel wie

„**Die Zauberinsel**“,

„**Die neuen Kleider des Kaisers**“ oder

„**Der Jude im Dorn**“

Diese bereits dem Volk bekannten und versimpelten Fabeln, bekamen durch die Handschrift der Nationalsozialisten einen faschistischen Anstrich. Als Beispiele für die veränderten Fabeln folgen Max Jacob's Überarbeitung von Poccis „Zauberinsel“, das Nachwort im Stück „Des Kaisers neue Kleider“ und Hermann Schultze's Neufassung von „Der Jude im Dorn“. ²³³

Die Zauberinsel – ein Kasper-Spiel mit allerlei Seitenhieben (1939)

Kasperl und sein Freund Seppel sollen im Auftrag der Großmutter den Dachboden entrümpeln und finden dabei eine Schatzkarte.²³⁴

„**KASPER**: Lies mal vor, aber laut und deutlich.

SEPPEL: Wie der Ansager im Deutschlandsender. Also hört 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 mitschreiben 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.

²³² Vgl. Kolland, 1997. S.83.

²³³ Vgl. Schedler, 1973. S. 136.

²³⁴ Vgl. Minuth, 1996. S. 105.

SEPPEL: Sei doch ruhig ... ich lese weiter. Dieses Gold hat er den Menschen abgenommen. Wer es wiederhaben will, muß [sic!] zur Mitternacht auf die Insel fahren. Dort muß [sic!] er einen Kampf mit dem Höllendrachen Saraba bestehen.

KASPER: Sache, wird gemacht.

SEPPEL: 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 [sic!] er die Insel wieder verlassen, sonst ist er verloren. Schluß [sic!]. Kasper, sollen wir?“²³⁵

Kasperl und sein Freund beschließen schnell die Insel zu erobern und das Gold des Erdgeistes zu beschlagnahmen.

In diesem Stück werden gleich zu Beginn gegenwärtige Themen angesprochen. „Polen gibt's ja gar nicht mehr!“ war eine Aussage, die aktueller nicht sein konnte. Ende 1939 wurde Polen im Blitzkrieg von Hitler zwischen Deutschland und der Sowjetunion aufgeteilt. In Folge dessen erklärte Frankreich und England Deutschland den Krieg. Grund genug den Engländer im Kasperltheater als „Hamsterer“ darzustellen.²³⁶

Des Kaisers neue Kleider (1941)

Ein weiteres Stück das im Nationalsozialismus von den Puppenspielern gezeigt wurde war das bekannte Märchen „Des Kaisern neue Kleider“. Hier wurde das Märchen originalgetreu gezeigt, jedoch am Ende trat der Kasperl noch einmal alleine vor den Vorhang und sprach zu seinem Publikum.

„Kasper (zum Publikum): Liebe Menschen, ihr habt schon gemerkt, dass unser Märchen jetzt zu Ende ist. Krone und Schleppe habe ich abgelegt, denn darauf kommt's nicht an. Die neuen Kleider des Kaisers habt ihr nicht gesehen und das war gut so. Behaltet immer diesen klaren Blick und guckt allen Dingen genau auf den Grund. Wer einen guten Posten hat, soll ihn auch gut ausfüllen. Aber er soll sich hüten, Kleider zu sehen, die gar nicht da sind, denn damit ist dem Volk nicht gedient. (es kräht wieder der Hahn) Das war wieder der kaiserliche Hahn. Ich werde aber den Kaiser nicht mehr wecken. Wir wollen froh sein, dass er schläft und dass jetzt bei uns der gesunde Menschenverstand regiert. Es könnte aber sein, dass in eurer Nachbarschaft der eine oder andere auch noch schläft. Weckt ihn, dann sagt ihm, dass

²³⁵ Jacob, 1941. S. 4.; zit. nach Minuth, 1996. S. 106.

²³⁶ Vgl. Minuth, 1996. S. 106-107.

er seine Augen blankreiben soll. Sagt ihm ferner, dass das Stück von des Kaisers neuen Kleidern jetzt endgültig zu Ende ist. Mahlzeit, Servus, Grüßgott [sic!], Habe die Ehre, Gute Nacht, Nacht! (Langsam schließt sich der Vorhang).“²³⁷

Der Jude im Dorn (1941)

Auch der Dramaturg des Reichsinstituts, Hermann Schultze, verfasste höchstpersönlich im Jahre 1941 ein „Märchenkasperlspiel“, angelehnt an das altbekannte Märchen „Der Jude im Dorn“. Schultzes Version wurde vom Reichsinstitut für Puppenspiel herausgegeben und war so antisemitisch gefärbt, dass es den, wie Schedler schreibt, „ein Jahr später von Hitler befohlenen Massenmord an den Juden propagandistisch vorbereitete und rechtfertigte.“²³⁸ Ramona Ehret schreibt in ihrem Essay, dass die ursprüngliche Geschichte von „Der Jude im Dorn“ an und für sich sehr alt ist und es viele Verfasser und somit auch viele verschiedenen Versionen gibt. Diese gleichen zwar strukturell der Bearbeitung der Gebrüder Grimm, jedoch beinhalten die Urversionen anstatt der Figur des Juden einen diebischen Mönch. Dieser wird 1604 durch den Juden ersetzt, um dem Text die antikatholische Spitze zu nehmen und stattdessen den Spott auf den Juden zu lenken. Die Gebrüder Grimm hatten 1815 nun die Qual der Wahl und entschieden sich schließlich den Juden als Bösewicht ihres neuen Werkes fungieren zu lassen.²³⁹

Jahre später (1869) greift Franz Pocci den Stoff erneut auf, wandelt das Märchen in ein Puppenspiel um und nennt es fortan „Die Zaubergeige“. In Pocci's Puppentheaterfassung wird der „Jude Mauschl“ im Laufe des Stücks als hinterlistiger Gauner und Geschäftemacher dargestellt, da er dem „Stoffelbauern“ zuerst seine Kuh verkauft, sie jedoch in der Nacht wieder aus dem Stall zurückholt. „Kasperl Larifari“ eilt zu Hilfe und lässt ihn am Ende zur Strafe nach seiner Zaubergeige tanzen, bis er besinnungslos umfällt.²⁴⁰

²³⁷ Jacob, 1941. o.S.; zit. nach Schedler, 1973. S. 130.

²³⁸ Schedler, 1973. S. 138.

²³⁹ Vgl. Benz, 2009. S. 270.

²⁴⁰ Vgl. Kolland, 1997. S.85.

Auch Klaus Behrendt meint, dass „Der Jude im Dorn“ keineswegs ein antisemitisches Märchen ist.

„Erst durch den Juden als Straßenfigur, so wie die Wäschemädel und die Lumpensammler und die Aschenmänner, so war der Jude als Knochensammler und Lumpensammler ein Straßentyp, also nicht herausragend als die anderen, nicht besser und nicht schlechter.“²⁴¹

Hermann Schultze greift den Stoff wieder auf und interpretiert ihn auf eine antisemitische Weise.²⁴²

„Inhalt: Kasper entlarvt am Hofe eines Märchenkönigs den gaunerischen und erpresserischen Levi Blauspan²⁴³, der die Räte, Richter und Minister des Königs schon in seiner Hand hat, den König täuscht und ins Garn fängt, zudem die Königstochter durch Betrug freien will und schließlich sogar Kasper dem Gericht und Galgen überliefert.“²⁴⁴



Abb. 22 Levi Blauspans Kopf gehörte ursprünglich der Hexe, gefertigt von H. Siegel.²⁴⁵

Klaus Behrendt sagt über die neue Rolle des Judens folgendes:

„Der wird aber jetzt hochstilisiert als antisemitisches Programm. Zuerst ganz der Böse und da gibt's eben dann im Versandkatalog den Typus „Jude“. Mit Kopftuch war er auch als Hexe zu gebrauchen. Das man Puppen mehrfach verwendete ist nichts neues, nur in diesem Zusammenhang wird es gespenstisch.“²⁴⁶

²⁴¹ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 4.

²⁴² Vgl. Schedler, 1973. S.138.

²⁴³ Anspielung auf den polnischen Juden Herschel Grynszpan, der am 7.11.1938 faschistischen Diplomaten Ernst von Rath erschoss. Dies war für das Naziregime Anlass genug für die „Reichskristallnacht“, Minuth, 1996. S. 128.

²⁴⁴ Reichsinstitut für Puppenspiel, 1940. S. 9.; zit. nach Kolland, 1997. S. 123.

²⁴⁵ Balmer-Krüger, 2013. S. 187.

²⁴⁶ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 3.

Blauspan bringt es auf hinterlistige Weise zum Berater des Königs und kündigt dem Publikum seine finsternen Pläne an.

„Blauspan: War't der Blauspan doch blouß [sic!] auf de Zeit, wo er is König, wo er hat geheirat' de Prinzessin, ,s schiere blonde Prinzeßchen [sic!]. Wird der dann abrechnen endgültig mit dem Kasper und das ganze Gelichter, mit de Aufgeweckten im Ländche. Seh' mich schon richtig durchs Schloss stolz einhergehen im purpurnen Mantel, der Blauspan, der König!! (Er stolziert komisch gravitatisch über die Leiste.) Werden alle winseln: Gnade, Gnade, Majestät Blauspan! Wird ich nur ein Wort haben für Kasper und seine Sorte: Ab, an den Galgen, den Strick, und mir aus den Augen! Ha, so wird ich es machen ... ich, der mächtige Blauspan. Zum Wohle aller, versteht [sic!] sich! Inklusive meine Wänigkeit [sic!] selbstverständlich – versteht [sic!] sich!! (er geht hämisch lachend ab.)“²⁴⁷

Der schlaue und allwissende Kasperl ahnt die Gefahr und will die Menschen vor dem bösen Juden beschützen.

„Kasper, der die wahren Zusammenhänge des ganzen Treibens aufdeckt, läßt [sic!] Blauspan dann nach seiner Wunderknarre²⁴⁸ tanzen und führt ihn der gleichen Bestrafung zu, die der Jude ihm zgedacht hat: dem Strick und Galgen.

Bemerkungen²⁴⁹: Ein Märchenkasperspiel, das in allen Einzelheiten der Handlung stets Märchen bleibt und doch die politische Wahrheit deutlich durchblicken läßt [sic!] [...]“²⁵⁰

Ursula Bach schreibt in ihrem Essay, dass man sehr wohl zwischen Grimms und Schultzes „Der Jude im Dorn“ unterscheiden muss.

„Diese Form des latent vorhandenen Antisemitismus muss jedoch von dem aggressiven, auf die Vernichtung der Juden abzielenden nationalsozialistischen Antisemitismus unterschieden werden, wie er im Puppenstück „Der Jude im Dorn“ von Hermann Schultze zu Tage tritt. Dort wird der Jude „Blauspan“ als gefährlicher Machterschleicher dargestellt, der zum Schluss des Stückes am Galgen endet.“²⁵¹

Interessant ist, dass sich die Gebrüder Grimm bei der Wahl der Personen, die in ihrem Märchen mitspielen sollten, sehr wohl bewusst für den Juden und gegen den Mönch entschieden.

²⁴⁷ Schultze, 1940. S. 22.; zit. nach Minuth, 1996. S. 129.

²⁴⁸ Bei Pocci war es noch die harmlosere Zaubergeige.

²⁴⁹ Diese Bemerkungen stehen bei den Stücken immer am Ende dabei.

²⁵⁰ Reichsinstitut für Puppenspiel, 1940. S.9.; zit. nach Kolland, 1997. S. 123.

²⁵¹ Kolland, 1997. S. 85-86.

In der dritten Auflage des Märchens im Jahre 1837 unterstrichen sie die antijüdischen Attribute ihres Bösewichts und stellten den Juden explizit als Schuldigen dar, der fortan einen langen Ziegenbart trug und einen lächerlichen Dialekt sprach.²⁵² Ueli Balmer-Krüger schreibt, dass es kein Zufall war, dass „ausgerechnet das seiner antisemitischen Tendenz wegen sehr umstrittene Grimm-Märchen ‚Der Jude im Dorn‘ als Textbuch für Handpuppenbühnen angeboten wurde.“²⁵³

Neben den neu interpretierten Märchen wurden auch neue Stücke für das deutsche Handpuppentheater geschrieben. Diese „Zweckstücke“ wurden extra zur „Gehirnwäsche“ von den faschistischen Puppenspielautoren verfasst und beschrieben die im Krieg auftretenden Probleme mit den Menschen, die einem das Essen weghamstern („Die Hamsterhexe“), oder die andauernd nur meckern („Der Meckerteufel“), oder einfach nur politisch nicht auf der gleichen Seite standen („Kasper fährt nach England“). Alle drei Stücke stammen aus der Feder von Hans Buresch. Die Probleme mit den Gegnern wurden auf der Kasperlbühne ins Lächerliche gezogen und von Kasperl höchstpersönlich gelöst.²⁵⁴ Gespielt wurde mit den Puppenköpfen aus dem offiziellen Musterkatalog des Reichsinstituts. Das produzierte Spielmaterial wurde zwischen 1939 und 1944 vor allem an die NS-Jugendorganisationen, an die Wehrmacht („Frontpuppentheater“) sowie an Berufsbühnen (obligatorische „Politische Zwischenspiele“) verkauft. Allein von April 1942 bis März 1943 waren es ca. 10.000 Handpuppenköpfe die ihren Besitzer wechselten.²⁵⁵ Das Reichsinstitut für Puppenspiel hatte große Pläne. Jedoch schon ab 1940 wurden diese Pläne verworfen, da man sich auf andere Probleme konzentrieren musste. Im Sommer 1944 stellte das Reichsinstitut kriegsbedingt endgültig alle Arbeiten ein.²⁵⁶

²⁵² Vgl. Benz, 2009. S. 271.

²⁵³ Balmer-Krüger, 2013. S. 187.

²⁵⁴ Vgl. Schedler, 1973. S. 136.

²⁵⁵ Bohlmeier, o.J. o.S. (Internet: http://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=cbc5e9be_e081_515d_74c5bc7b99ead952, 19.2.2013)

²⁵⁶ Bohlmeier, o.J. o.S. (Internet: http://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=cbc5e9be_e081_515d_74c5bc7b99ead952, 19.2.2013)

4.5.4. Feindbild Jude

Kasperl galt bei der Bevölkerung als Lichtfigur. Er war so, wie im Grunde alle sein wollten. Deshalb brauchte er auch einen Feind, vor dem sich alle fürchteten und den es nun galt zu bezwingen. Es bedurfte einer Feindfigur, die das Gegenbild des Kaspers darstellt. Man nahm alle Attribute her, die einen richtigen Schurken beschrieben. Der selbsterdachte Feind musste gewinnsüchtig, tückisch und jederzeit bereit sein, seine Gegner zu bezwingen. All diese Eigenschaften waren im Grunde die Fehler des Kleinbürgers, welche er auf sein Feindbild übertrug. Diese Hassfigur stammte in der realen Welt aus einer Randgruppe und war in der kleinbürgerlichen Welt unbekannt und daher schlecht. Hierfür eigneten sich Homosexuelle, südländische Arbeiter, Linke aller Schattierungen, Prostituierte, Gammler oder Zigeuner.²⁵⁷

Bei näherer Betrachtung schien den faschistischen Machern des deutschen Puppenspiels dann doch der Jude am besten in das Feindbild zu passen und somit wurden alle zuvor genannten Randgruppen in ihm zu einer gigantischen Feindfigur zusammen gefügt. Dadurch musste man sich nur darum kümmern, den Juden zu vernichten.²⁵⁸ Melchior Schedler weist darauf hin, dass das „chimärische Feindbild des Juden nur ein auf den Kopf gestelltes Selbstporträt des Kleinbürgers ist.“²⁵⁹ Dies wusste auch der oberste aller Kleinbürger, Adolf Hitler, sehr genau. Rückschließend ist zu erwähnen, dass der Jude in der Vorstellung des Kleinbürgers nicht zu unterschätzen war. Die Klassengenossen Hitlers konnten an ihm ihre Pogromgelüste abreagieren, um ihren Selbsthass zu entladen. Welche Gelüste wohl den Vertreter des kleinbürgerlichen Volkes (den Schutzmann) in „Der Jude im Dorn“ überkommen, wenn er (an Levi Blauspan denkend) sagt:

„Schutzmann: Wenn ihn mal so'n kräftiger Schlag träfe, diesen Schatten! Ich wäre schon dabei. Sollte mir ein besonderes Vergnügen sein. Aber treff' mal einer einen solchen Schatten! Wo du hinhaust, ist er mit

²⁵⁷ Kasper war vor nicht allzu langer Zeit selbst einer dieser Leidensgenossen.

²⁵⁸ Schedler, 1973. S. 138-139.

²⁵⁹ Schedler, 1973, S. 139.

einmal weg. Ja, ich glaube, da müssen ganz andere Leute zuschlagen. Unsereins kann das wohl nicht. Darum gehe ich auch. Hoffentlich kommt mal bald einer, der richtig zuhaut. Und der auch trifft. Denn das ist das wichtigste beim Zuhauen.“²⁶⁰

Klar ist, dass der, der in der Geschichte vom „Juden im Dorn“ bald darauf zuschlägt und selbstverständlich sein Ziel, den Feind, trifft, Kasperl heißt.

„Und ein Jahr, nachdem der Instituts-Dramaturg den „Juden im Dorn“ geschrieben hatte, kamen die Eichmanns, Bogners und Kaduks und hauten richtig zu, und sechs Millionen Juden waren ihre Opfer.“²⁶¹

Der Autor von diesem antisemitischen Stück wurde bis zu seinem Tod 1985 weder für sein Vergehen bestraft, noch hat er sich entschuldigt.²⁶²

Der tapfere Kasperl zog weiter und erreichte auf seiner Reise viele entlegene Grenzdörfer um dort ungestört seine Propagandasprüche zu brüllen.²⁶³

4.6. Puppentheater im Dorf

Der Einsatz des Puppenspiels im Dorf war für die Nationalsozialisten sehr wichtig. Es sollte die anwachsende Landflucht, bedingt durch die immer miserabler werdenden Lebensbedingungen in den ländlichen Regionen, verhindern. Dies wurde notwendig, um die landwirtschaftliche Produktion aufrechtzuerhalten und vielleicht sogar noch zu steigern. Ziel war es, so wenig Nahrungs- und Futtermittel wie nötig importieren zu müssen, um somit den Autarkiebestrebungen im Rahmen der unmittelbaren Kriegsvorbereitungen gerecht zu werden.²⁶⁴

Es wird in der Broschüre für deutsches Puppenspiel versprochen,

„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.“²⁶⁵

²⁶⁰ Schultze, 1940. S. 52.; zit. nach Minuth, 1996. S. 129.

²⁶¹ Schedler, 1973. S. 139.

²⁶² Vgl. Schedler, 1973. S. 140.

²⁶³ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 60.

²⁶⁴ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 90.

²⁶⁵ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 60.

Weiters heißt es, dass die Menschen im Dorf unterhalten werden mussten. Dies gelang anscheinend sehr gut mit Hilfe des Kasperls.

„Was wir auf dem Lande und überhaupt in der Kulturarbeit der Hitler-Jugend einsetzen wollen, ist nicht das primitive oder im besten Falle einigermaßen gut gestaltet, aber lediglich unterhaltsame Kaspertheater, sondern das wertvolle, bis ins letzte künstlerisch durchgearbeitete deutsche Puppenspiel.

Und das hat so viel und so wenig mit dem Jahrmarktskaspertheater zu tun wie etwa das Preußische Staatstheater mit irgendeiner Schmiere, die in irgendeiner Schaubude ein primitives Schauerdrama spielt. [...] Gilt es doch dafür zu sorgen, dass die Landbevölkerung ein so gut und einwandfrei gestaltetes kulturelles Leben bekommt, dass die Sehnsucht nach dem glänzenden Lichterschein der fernen Stadt an der Größe des im Dorf möglichen eigenen Erlebnisses zerbricht.“²⁶⁶

Bereits auf der Weimarer Kulturtagung 1937 wurde vom Reichsjugendführer auf die Möglichkeiten des Puppentheaters für die Dorfarbeit der nationalsozialistischen Jugendgruppen hingewiesen.

„Zunächst können wir vielleicht schon sehr viel dadurch erreichen, daß [sic!] wir mit den Puppenbühnen hinaus in die Dörfer ziehen und hervorragend 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.“²⁶⁷

Ebenso war sich die Reichsjugendführung sicher, dass mit Hilfe des Puppentheaters ein Abwandern der Menschen aus dem Dorf in die Stadt verhindert werden konnte.

„Gilt es doch dafür zu sorgen, daß [sic!] die Landbevölkerung ein so gut und einwandfrei gestaltetes kulturelles Leben bekommt, daß [sic!] die Sehnsucht nach dem glänzenden Lichterschein der fernen Stadt an der Größe des im Dorf möglichen eigenen Erlebnisses zerbricht. Puppenspiel das so gewaltige und tiefgreifende Aufgaben der Menschenbildung erfüllen soll, [...] muß [sic!] künstlerisch absolut neben jedem Theater bestehen können.“²⁶⁸

Das Puppentheater wurde demnach bewusst zur Steuerung der Landflucht massenmedial eingesetzt. Ein weiterer Grund warum der Kasperl die Menschen im Dorf beglückte war seine Sprache.

²⁶⁶ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 33-34.

²⁶⁷ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 33.

²⁶⁸ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 34.

Er redete wie ihm der Schnabel gewachsen war – natürlich waren seine Worte penibel durchdacht und keinesfalls spontan – und er plauderte in der Sprache der Menschen, im Dialekt. Fritz Eichler schreibt in seiner Dissertation aus dem Jahr 1937, dass es beim Kasperlspiel wichtig war, dass sich die Zuseherinnen und Zuseher mit den Puppen identifizieren konnten.

„Die lokale Färbung ist eine typische Eigenschaft des Handpuppentheaters. Wichtigstes Mittel ist dabei der Dialekt. Besonders Kasper als Hauptfigur findet in ihm eine Möglichkeit stärker und intensiver zu wirken. Er wird sofort in dem Publikum, dessen Sprache er spricht, einen starken Helfer finden, er wird überzeugender ihre Belange vertreten können; der Sieg über den Feind, der diese Sprache nicht spricht, wird ein doppelter sein.“²⁶⁹

Die Puppenspieler wurden ebenso für Auftritte in der Arbeitsfront, in den Sommer- und Schulungslagern von HJ und BDM und anderen Einrichtungen der „Volksgemeinschaft“ gebucht. Ab 1935 verstärkte sich zusätzlich das Interesse am „Grenzlandspiel“.²⁷⁰

4.7. Puppentheater im Grenzland

Als Grenzland wird jener Bereich definiert, der sich direkt zur Grenze eines nicht-deutschen oder nicht-österreichischen Gebietes befindet. Dies waren vor allem die östlichen Grenzen zu Polen, der Tschechoslowakei und auch zu Ungarn.

Obermannführer Siegfried Raeck schreibt, dass die Berufspuppenspieler ebenso im Grenzland starke Unterstützung fanden durch

„...die deutsche Jugend, die auf den im harten Volkskampf stehenden Dörfer des Grenzlandes das Puppenspiel einsetzte, um Kindern und Erwachsenen altes deutsches Kulturgut, Märchen und Heimatsagen, zu vermitteln. Im Mittelpunkt dieser Spiele stand wiederum der fröhliche Held Kasper, der durch sein Lachen alle Sorgen vergessen ließ und mit unbesiegbarem Humor das Fremde und Schwächliche meißelte und die Gemeinschaft der Guten formen half.“²⁷¹

²⁶⁹ Eichler, 1937. S. 21.

²⁷⁰ Fülhbier, 2002. S. 89.

²⁷¹ Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.), 1940. S. 3.; zit. nach Bohlmeier, 1985. S.92.

Die Arbeit im Grenzland sollte aber nicht nur die Gemeinschaft stärken, sondern gezielt den Feind vorführen. Das Handpuppentheater konnte wie bereits erwähnt erneut durch seine Möglichkeit zur Spontaneität punkten. Aktuelle Ereignisse wurden in die Handlung verwoben und auf faschistische Art und Weise gelöst. So wurde versucht, die Bewohner des Grenzlandes zu verlässlichen Verfechtern des Nationalsozialismus zu machen.²⁷² Im Anschluss folgt ein Reisebericht eines Grenzlandpuppenspielers. Abgedruckt wurde der Aufsatz in der Broschüre „Das deutsche Puppenspiel“, welches für Werbezwecke selbstverständlich den unermüdlichen Einsatz der Puppenspieler unterstrich.

Der Grenzlandpuppenspieler berichtet davon, wie sowohl Kinder, als auch Erwachsene seinem Puppenspiel lauschten und sich dabei wunderten, dass der Kasperl so viel von den Dorfbewohnern wusste.

„Ein Student, zwei Tischler und ein Mechaniker aus Wien sind angekommen, und in ihren Koffern verpackt bringen sie ein Puppentheater 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 Wandertheater verirrt sich je in diese kleinen und abgelegenen Orte an der Grenze. [...] Es wird spät abends, bis sie alle im kleinen, rauchigen Zimmer beieinander sitzen, die Bauern, die Knechte, die Mägde und die großen und kleinen Kinder. [...] Als der Kasper sie alle begrüßt, wundern sie sich, dass er soviel [sic!] von ihnen weiß, die Namen kennt, genau weiß, dass der Sonnleitner-Bauer am Sonntag vorher statt eines Rehbocks seinen eigenen Geißbock erschossen hat und daß [sic!] 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 Fremden beackern muss. Es schmilzt das Eis des Mißtrauens [sic!] den fremden Spielern aus der Stadt gegenüber, nicht zuletzt durch die Kinder, die voll und ganz mitten in der Handlung drinstehen, mit den Figuren weinen und lachen und dem Kasper die seltsamsten Ratschläge geben, um ihm zu helfen. Das Spiel handelte von einem Bauern und seinem Knecht Kasper. Dem Bauern geht [sic!] die harte Arbeit und die böse Zeit über seine Kräfte. Eines Tages ist ein Fremder von jenseits der Grenze da, der klingendes Gold bietet. Aber da hätten die Bauern und die Kinder sehen sollen, als der Bauer oben auf der Bühne den Vertrag unterschreiben sollte, wodurch er seinen Hof dem Fremden auslieferte. Am lautesten schrie ein etwa siebzehnjähriger Bauernbursche sein: ‚Nein, tu es nicht!‘ dazwischen, und die Jungens fingen zu pfeifen an und die Mädels riefen nach dem Kasper, der den

²⁷² Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 92.

Hof retten sollte. Der Kasper kam – und als sie alle, die Bauern und das Publikum, mit zusteueren, reichte es, um den Hof loszukaufen. Zur Belohnung hielt der Kasper mit der Tochter des Bauern Hochzeit und zog in den Hof ein, den er mit seinen frischen Kräften schon halten wollte. [...]“²⁷³

In derselben Broschüre wird darauf hingewiesen, dass die Grenzlandbewohner das Puppenspiel mochten und dass sie danach verlangten.

„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 Besucherziffern in den kleinen Grenzdörfern, die manchen größeren Ort im satten und selbstzufriedenen Binnenland beschämen.

Ein Beispiel aus dem Osten des Reiches:

Zum Puppenspiel kamen:	Erwachsene	Kinder	gesamt
Riebenkrug (R. ist nur ein Krug zwischen zwei Brücken)	102	104	206
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 anfröhen. Kälte und Schneetreiben hindern die Bewohner der Abbauten am Kommen)	63	61	124
Occalitz (kleines Gut. Schlechtes Wetter. Von dem 3 km entfernten Poppow sind 12 Erwachsene gekommen. Schulraum überfüllt. „Puppenspiel 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 Puppenspiel. Trotz weiter und schlechter Wege Schulraum überfüllt)	58	56	114

Hier im Grenzgebiet ist das Puppenspiel so willkommen, dass die Bühne mehrere Male im Winter in jedem Dorf erwartet wird.“²⁷⁴

²⁷³ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 26-28.

²⁷⁴ Das deutsche Puppenspiel, 1938. S. 24.

4.8. Puppentheater im Arbeiterlager

Auch im Arbeiterlager im Ausland wurde der Kasperl mit seinen Freunden und Feinden gezeigt. Alois Leitner, heute wohnhaft in Gunschirchen bei Wels, erinnert sich daran, als er den Kasperl in Frankreich im Arbeiterlager anschauen musste.

„Wir waren um die 150 Arbeitsmänner, wir hatten alle das Hakenkreuz am Ärmel. Wir waren alle im Arbeitsdienst, ich war 19 Jahre und jeder hat ein halbes Jahr Arbeitsdienst in Frankreich machen müssen. Das war ein Saal in Saint-Malo, eigentlich für die Soldaten und für die Arbeiter, den haben's dann bereitgestellt.“²⁷⁵



Abb. 23 Die Distanz vom Heimatort von Alois Leitner in Gunschirchen bei Wels bis Saint-Malo in Frankreich.²⁷⁶

Auf die Frage, ob er freiwillig ins Kasperltheater ging, antwortete Alois Leitner prompt:

„Damals in Frankreich mussten wir uns den Kasperl anschauen. Das war nicht freiwillig! Das war Propaganda gegen den Engländer und den Russen und so weiter. [...] Du hast es dir anschauen müssen und nicht raus gehen dürfen, das ist das Schlimme in der Diktatur, du musst da mittun, ob du es willst oder nicht.

Wir haben's leichter da in der Demokratie. Die Propaganda war ja noch wichtiger als das Essen. Also sagen wir, ich hab's schon genau angeschaut, aber so eine Propaganda hinlegen, da war schon was dahinter. Damit es den Deutschen in Fleisch und Blut übergeht. [...] Weißt was, interessiert hat es mich wirklich nicht viel. Du hast ja mitklatschen müssen. Es haben genug aufgepasst, dass aufgepasst wurde. Das war so ein Regime, das muss man verstehen, dass man da die Schnauze hält, würden die Berliner sagen. Berliner Schnauze. Am Anfang und am Ende hat man die Puppenspieler gesehen, mich hat immer interessiert, ob das ein Beruf ist oder was die zum Geld verdienen machen.“²⁷⁷

Das Kasperltheater erreichte aber nicht nur das Dorf oder das Grenzland. Erstaunlicherweise wurde auch an der Front Wert auf Kultur gelegt.

²⁷⁵ Interview mit Alois Lehner, 9.5.2009, Typoskript, S. 1.

²⁷⁶ <https://www.google.at/maps/@48.0647613,6.0449523,6z>, 22.12.2014.

²⁷⁷ Interview mit Alois Lehner, 9.5.2009, Typoskript, S. 1-2.

Ein kleiner Teil Heimatarbeit war das Puppentheaterspiel für die Nationalsozialisten. Aber ein großer Teil Heimat war es für die Soldaten.

4.9. Puppentheater an der Front

Die Chefideologen im Zweiten Weltkrieg wollten auf Kultur an der Front nicht verzichten. Insgesamt wurden 20 verschiedene Kasperltheater beauftragt, die Soldaten an der Front zu betreuen. Aus der Retrospektive betrachtet war es vermutlich das oberste Ziel die Soldaten zu amüsieren und ihnen die Zeit zwischen den Kämpfen zu vertreiben. Auch Max Jacob war mit seiner Truppe an der Front und galt als einer der eifrigsten Frontpuppenspieler.²⁷⁸ Jedoch darf am sozialen Hintergedanken, dass das Theater nur zum Wohle der Soldaten an die Front geschickt wurde, freilich gezweifelt werden.

4.9.1. Der Soldat im Zweiten Weltkrieg

Peter Jahn beschreibt den gemeinen Infanteristen so, dass dieser seine zehn bis zwanzig Kilogramm schwere Ausrüstung am Leibe trug, während er täglich bis zu dreißig Kilometer marschierte. Jedoch wurden diese langen Märsche von endlosen Phasen erzwungener Untätigkeit begleitet. Die reichte vom Warten auf den nächsten Einsatzbefehl, bis hin zu Wach- oder Bereitschaftsdiensten. Während dieser Zeit bekamen die Soldaten keinerlei Informationen über den Zusammenhang und Sinn ihrer Tätigkeiten.²⁷⁹

„Erfolgreicher Kampf forderte aktive Soldaten. Der Alltag des Krieges provozierte jedoch eher Lethargie und Dumpfheit.“²⁸⁰ Um mit der vielen Freizeit zwischen den Gefechten und den vielen Gedanken rund um das Geschehene fertig zu werden, wurde miteinander Skat gespielt, gesungen und getrunken. Es ist nicht verwunderlich, dass Alkohol in allen Armeen die zentrale Droge war, um die extremen Anstrengungen und Belastungen kurzfristig zu vergessen und um einen Moment zu entspannen.

²⁷⁸ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 135.

²⁷⁹ Vgl. Kolland, 1997. S. 19.

²⁸⁰ Kolland, 1997. S. 39-40.

Die Mehrzahl der Soldaten wollte sich jedoch den eisernen Lebenswillen nicht nehmen lassen. Ihr Ziel war es, nicht zur Kampfmaschine zu mutieren und somit die Verbindung zu ihrem zivilen Leben zu verlieren. Um im brutalen Krieg nicht abzustumpfen, gewann zum einen die Korrespondenz mit der Heimat, mit der Familie und Freunden, die für das andere Leben jenseits des Krieges standen, immer mehr an Bedeutung. Zum anderen wurde es für die Soldaten wichtiger als je zuvor, die Rituale bürgerlicher Feste wie Weihnachten zu zelebrieren.²⁸¹ Dorothea Kolland geht davon aus, dass die menschlichen Gefühle wie Angst, Langeweile und Sehnsucht, manchmal aber auch Einsicht oder die Frage nach dem Sinn den leitenden Propagandisten viel Kreativität im Ablenkungsprozess abverlangten. Zum einen, um das „Menschenmaterial“ möglichst optimal manipulierbar zu machen, es aber auch zu den im Krieg geforderten Höchstleistungen anzuregen. Zum anderen, um zu verhindern, dass die Soldaten während der langen Pausen zwischen den Gefechten auf falsche Gedanken kamen.²⁸²

4.9.2. Die Kunst als Propagandaschmiede

Um diese Probleme in den Griff zu bekommen, schufen die NS-Ideologen einen großen Manipulationsapparat, die sogenannte Frontbetreuung. Ein Triumvirat, bestehend aus Reichspropagandaministerium, „Kraft durch Freude“ und dem Oberkommando der Wehrmacht (OKW), steuerte das Unternehmen.²⁸³ Dieses vom Triumvirat geschaffene Programm sah im ersten Moment sehr bunt aus. So gab es spezielle Frontzeitungen, die der Kriegspropaganda dienten und nebenbei ihre Kurzgeschichten und Kreuzworträtsel enthielten. Neben Zeitungen, Flugblättern, Büchern und dem Radio gewann auch der Film an Bedeutung.

Blickte man jedoch hinter die Kulissen, wurde schnell klar, dass auch die Freizeitgestaltung ein Instrument der politischen Propaganda war.

²⁸¹ Vgl. Kolland, 1997. S.22.

²⁸² Vgl. Kolland, 1997. S. 33.

²⁸³ Vgl. Kolland, 1997. S. 33.

Ziel dieser Fürsorge war es, im Kontext der Kriegsplanung, ob mit Zerstreuung und Propaganda, die Kampfbereitschaft unter den Soldaten wieder herzustellen, zu stabilisieren und zu stärken.²⁸⁴ Für die Propagandaschmieden des deutschen Faschismus – sei es in Goebbels' Propagandaministerium, sei es in der Wehrmacht, sei es in Alfred Rosenbergs Nazi-Weltanschauungs-Parteizentrale oder sei es in der Deutschen Arbeitsfront – stellten sich im Wesentlichen drei Aufgaben:

1. „das Vermitteln des „langen Atems“, des Durchhaltens, des Wachhaltens und Anheizens der Bereitschaft, Krieg zu führen;
2. die Vermittlung der Überzeugung, auf der „richtigen“ Seite, für die richtige Sache zu kämpfen;
3. die Überwindung der Angst vor Gewalt und Tod – sowohl der Angst zu töten, wie der Angst, getötet zu werden.“²⁸⁵

Und diese Aufgaben sollten unter anderem mit Hilfe des Puppentheaters gelöst werden. Die enorme Organisationsleistung, verbunden mit hohen Kosten und Risiken, wurde aus der Sicht der Nationalsozialisten als Danksagung an die Soldaten erbracht.

„Heute ist Truppenbetreuung innigster Ausdruck des Dankes der Heimat an die kämpfende Front, Dank und Anerkennung für unermüdlichen Einsatz und Opferbereitschaft des Soldaten, der mit der Waffe in der Hand für Großdeutschland eintritt und den Vernichtungswillen des Feindes bereits zu zerschlagen vermochte.“²⁸⁶

Das Ziel der Nationalsozialisten war es, jedem Soldaten mindestens alle zwei Wochen eine Veranstaltung anzubieten. Auf dem Programm standen Theater, Kino, Vorträge oder Konzerte. Dies konnte allerdings nicht eingehalten werden, da in der Realität grob gerechnet auf jeden Soldaten knapp acht Veranstaltungen pro Jahr kamen. Und selbst diese Zahl war mit Sicherheit auch noch zu hoch.²⁸⁷

4.9.3. Der braune Kasperl kommt wie gerufen

Selbstverständlich war das Puppenspiel für alle Beteiligten eine willkommene Abwechslung zum tristen Soldatendasein.

²⁸⁴ Vgl. Kolland, 1997. S. 23.

²⁸⁵ Kolland, 1997. S. 36.

²⁸⁶ Kolland, 1997. S. 38-39.

²⁸⁷ Vgl. Kolland, 1997. S. 38.

Die volksverbundenen Darbietungen sollten den Soldaten innerlich mit der Heimat verbinden. Auch Max Jacob berichtete darüber, dass er selbst mit seinem Spiel die Intention eines gefühlsmäßigen Heimatbezugs und der Volkstumsarbeit erlebte. Er war der Meinung, dass die Soldaten plötzlich etwas Uraltes, Vertrautes und Deutsches spürten und sich somit dabei wohlfühlten.²⁸⁸ Max Jacob schrieb höchstpersönlich noch im Februar 1945 über seinen Propagandafeldzug:

„Wir reisten fast fünf Jahre an allen Fronten Europas umher. Im Süden Rußlands [sic!] waren wir ebenso heimisch wie im Eismeergebiet, auch Italien und der Westen blieb uns nicht fremd. Ungezählte Tausende von Soldaten aller Waffengattungen und aller drei Wehrmachtsteile saßen vor der Hohnsteiner Kasperbühne.“²⁸⁹

Lucia Glanz schrieb 1941 ebenso über den Kasperl und seine Bedeutung für die Soldaten an der Front:

„Die unmittelbare Gegenwart sieht unser Reich wieder kämpfend und siegend als Wahrer seiner Rechte. Wie in den Jahren 1914-1918 taucht Kasperl zwischen den Fronten auf. Nie hat er ein gläubigeres Publikum gefunden. Im Ringen um ein einigendes großes Ziel ist das Herz wieder sehr wach für jede Gedankengänge, die den Sinn des Lebens mit großer eindeutiger Geste umgreifen. ‚Es gab nie ein dankbareres Publikum als unsere Soldaten!‘ schreibt uns ein Handpuppenspieler aus der Champagne, der dort unter unseren kämpfenden Truppen weilt.“²⁹⁰

Es ist jedoch eher unwahrscheinlich, dass die Propagandisten tatsächlich gute Absichten mit der Einführung von Veranstaltungen für ihre Soldaten hatten. Das eigentliche Ziel war freilich, die nahezu mittellosen Soldaten abzulenken und sie davon abzuhalten, in ihrer Freizeit über den Krieg und seine Unsinnigkeit nachzudenken. Gleichzeitig sollten sie daran erinnert werden, wie furchtbar der zu bekämpfende Feind doch sei.²⁹¹ Es schien alles perfekt organisiert zu sein. Immer wenn die Schlachten geschlagen waren und Nichtstun drohte, waren die Künstler mit ihrem Puppentheater zur Stelle.²⁹²

²⁸⁸ Vgl. Kolland, 1997. S. 84.

²⁸⁹ Schedler, 1973. S. 121.

²⁹⁰ Glanz, 1941, S. 85.

²⁹¹ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 135.

²⁹² Vgl. Kolland, 1997. S. 40.

Somit kamen die Kunst und die Kultur zum Zug. Dies wurde in der Zeitschrift „Die Bühne“, 23.2.1940, den Soldaten vorgestellt.

„Als Soldat des Weltkrieges wissen Sie sicher, dass die Zeit des Wartens eine wesentlich stärkere Nervenbelastung darstellt als der Angriff und der Kampf. Und wenn heute nach der langen Zeit der Bereitschaft die Truppe noch im Besitze der Begeisterung und des Angriffsgeistes der ersten Kriegstage ist, dann ist das nicht zuletzt auch der Betreuung durch Theater zu danken.“²⁹³

Das Puppenspiel sollte einerseits die „Heimatfront“ stabilisieren, andererseits sollte es in den eroberten Gebieten helfen, die neue deutsche Volkskultur aufzubauen. Weiters regte es die Soldaten auch zum eigenen Puppenspiel an. Gespielt wurde entweder mit den beim Reichsinstitut bestellten Puppen oder mit eigens angefertigten Kreationen, wie es bereits an der Front im Ersten Weltkrieg üblich war.²⁹⁴

Klaus Behrendt meint hierzu im gemeinsamen Interview, dass die Befehlshaber im Zweiten Weltkrieg die Soldaten ermutigten, Puppentheater zu spielen.

„Sie animierten auch die Frontsoldaten sich Puppen in die Schützengräben mitzunehmen und sich die Gefechtpausen mit Puppentheater zu vertreiben. [...] Es gibt [...] Köpfe die sich die Soldaten aus Brot geknetet haben oder aus Knochen geschnitzt haben, also damit sie halt irgendetwas haben, um im Schützengraben zu spielen, wenn sie keine Hohnsteiner mithatten.“²⁹⁵

Auch Siegfried Raeck, der Leiter des nationalsozialistischen Reichsinstituts für Puppenspiel, schwärmt von den Vorzügen des Puppenspiels:

„Das deutsche Puppenspiel feiert seine Wiederauferstehung in den Schützengräben des Weltkrieges. Mit selbstgeschnitzten Köpfen spielten damals unsere Soldaten mitten in der Trostlosigkeit und Schwere des Stellungskrieges fröhliche Szenen vom [...] immer lustigen, alles besiegenden Draufgänger Kasper, [...] der durch sein Lachen alle Sorgen vergessen ließ und mit unbesiegbarem Humor das Fremde und Schwächliche geißelte und die Gemeinschaft der Guten formen half.“²⁹⁶

²⁹³ Kolland, 1997. S. 40.

²⁹⁴ Vgl. Kolland, 1997. S. 76.

²⁹⁵ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 3.

²⁹⁶ Reichsinstitut für Puppenspiel, 1940. S. 3.; zit. nach Minuth, 1996. S. 80-81.

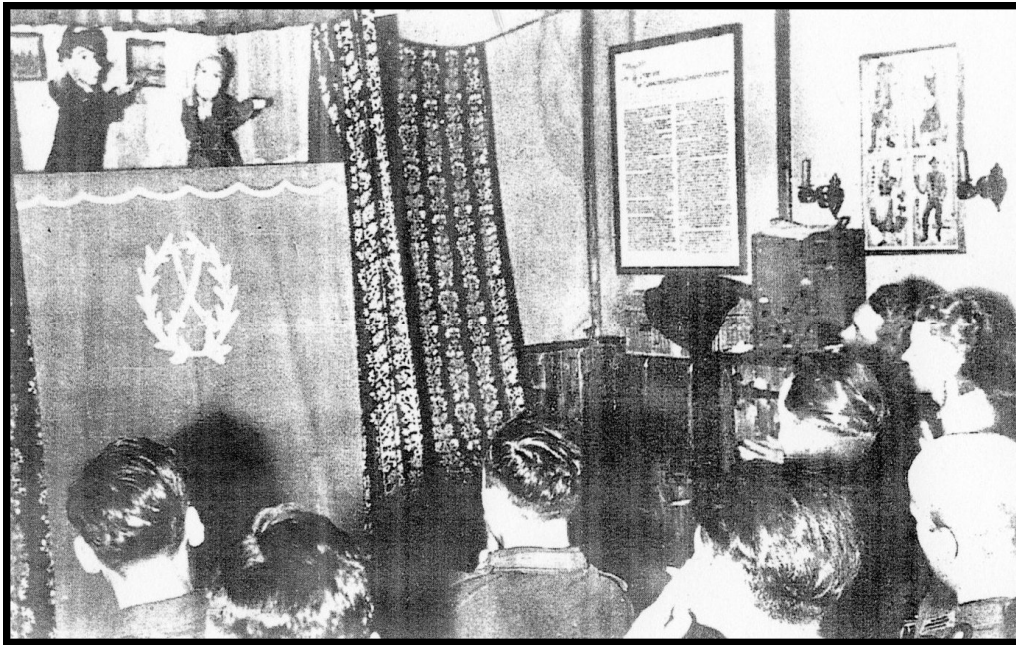


Abb. 24 Eine Handpuppenbühne bei den Gebirgsjägern in Norwegen.²⁹⁷

Bereits nach Kriegsbeginn wurde das deutsche Puppenspiel in Lazaretten eingesetzt. Die meist nur aus zwei oder drei Darstellern bestehenden Truppen konnten uneingeschränkt von Raum zu Raum gehen und dort lustige, improvisierte Stücke vorführen und somit zur Erheiterung der verwundeten Soldaten beitragen.²⁹⁸ Es genügte ein Koffer voller Puppen und im Fall der Fälle spannte man einfach ein Leintuch zwischen zwei Türbalken oder zwischen zwei Bäume und fertig war die Kasperlbühne.²⁹⁹

Auch Gerd Bohlmeier schreibt davon, dass die Puppenspieler an der Front oft improvisieren mussten, da nur selten geeignete Räume für das Spiel mit der Handpuppe zur Verfügung standen. Manchmal wurden die Stücke in Scheunen oder Ställen aufgeführt, die nur mit Kerzen und Petroleumlampen ausgeleuchtet wurden. Das Handpuppentheater war trotz allem, oder vielleicht sogar genau auf Grund seiner Flexibilität, wie geschaffen für den Einsatz an der Front und darauf wurde aufgebaut.³⁰⁰

²⁹⁷ Kolland, 1997. S. 77.

²⁹⁸ Diese Methode erinnert stark an die Aufgaben der CliniClowns.

²⁹⁹ Vgl. Kolland, 1997. S. 77.

³⁰⁰ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 139-140.

Richard Schimmrich schreibt hierzu in seinem Buch über die Vorteile des Handpuppenspiels im Vergleich zum Marionettenspiel:

„Ganz anders ist die Bewegung bei der Handpuppe, deren Kopf auf dem Zeigefinger sitzt, deren Arme über Daumen und Zeigefinger der menschlichen Hand gestreift werden. 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 [sic!]. Eine Marionette mit ihrer immer etwas pendelnden Bewegung könnte ja nie einen solchen unmittelbaren Schlag tun wie die Handpuppe, deren Bewegung diejenigen der sie tragenden Hand ist, und darum wird die Prügelzene nie vom Handpuppentheater verschwinden.“³⁰¹

Gerd Bohlmeier ist sich sicher, dass sich für das Marionettentheater die Frontbetreuung als viel schwieriger herausstellte, da der Aufwand viel größer war, obwohl extra Bühnenkonstruktionen aus Leichtmetall entwickelt wurden.³⁰² Dies bedeutet also, dass der Wille, Frontbetreuung mittels Marionettentheater zu betreiben, sehr wohl gegeben war.

Die Flexibilität des Handpuppentheaters war allerdings der Grund, warum das Oberkommando der Wehrmacht darauf aufmerksam wurde und bald schon die ersten Puppenbühnen zur Frontbetreuung versandt wurden. Im Herbst 1940 kam Max Jacob's Hohnsteiner Puppenbühne dazu, welche als „ausgesprochenes Fronttheater“ eingesetzt wurde.³⁰³

Da die Volkstumsarbeit im Zweiten Weltkrieg sehr penibel gepflegt wurde, bekräftigte auch Gottfried Anacker, Mitverantwortlicher für die Betreuung der Puppenspieler, dass das Puppenspiel als Teil der Volkstumsarbeit in Zeiten des Totalen Krieges eine politische Rolle zu erfüllen hatte. Mit dem Anspruch dem Staate zu dienen, reisten die Puppenbühnen an der Front umher. Sie wollten die Soldaten mit ihren Stücken zum Durchhalten motivieren und erreichten auch bis in die letzten Kriegstage

³⁰¹ Schimmrich, 1937. S. 19.

³⁰² Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 140.

³⁰³ Vgl. Kolland, 1997. S. 77.

hinein mit ihren frisch-fröhlichen und leichtverdaulichen Stücken hunderttausende Soldaten.³⁰⁴

Die Frontpuppenbühnen waren jedoch in diesem Meer an Angeboten nur kleine Fische und deckten ca. 2 % des gesamten Front-Kulturapparates im Jahr 1946 ab.³⁰⁵

4.9.4. Die Front-Puppenspieler

Die Künstlerinnen und Künstler beteiligten sich aus den verschiedensten Gründen an der Frontbetreuung. Die einen boten ihre Kunst aus rein nationalsozialistischer Überzeugung an, für die anderen war es schlichtweg die materielle Lebenserhaltung. Wie dem auch sei, sowohl die einen, als auch die anderen waren Teil einer riesigen Propagandamaschinerie, die ausschlaggebend dafür war, dass der Zweite Weltkrieg in seiner Form geführt werden konnte. Ebenso jene Künstlerinnen und Künstler, die glaubten, rein unpolitische Unterhaltung und Ablenkung der Soldaten an der Front zu sein, dienten objektiv den Zielen des Zweiten Weltkrieges. Durch die Künstlerinnen und Künstler und deren Vermittlung ideologischer Inhalte wurden das Durchhaltevermögen und die Verbindung zur Volksgemeinschaft gestärkt.³⁰⁶

„Die Künstler, die von ihrer Kunst leben mussten - das war die Mehrheit – die mussten das machen. Die mussten doch mitlaufen und das spielen, was ihnen die Nazis vorgaben. Es geht ja doch um ihr tägliches Brot. Ich vertrage es nicht gut, wenn man Schauspieler verdammt, weil sie im Dritten Reich gespielt haben. Wo hätte man denn sonst spielen sollen? Es ist ja ein großer Unterschied, ob man zu der Zeit gespielt hat, so wie der Gustav Gründgens³⁰⁷ oder ob man wirklich denen nachgelaufen ist.“³⁰⁸

Die Puppenspieler waren unterschiedlich begeistert von ihrem Einsatz an der Front. Für viele war dies zunächst eine gute Verdienstmöglichkeit, jedoch ab 1940 verringerte sich jedoch die finanzielle Entlohnung. Mit

³⁰⁴ Vgl. Bohlmeier, 1985. S. 139.

³⁰⁵ Vgl. Kolland, 1997. S. 80.

³⁰⁶ Vgl. Kolland, 1997. S. 35.

³⁰⁷ Deutscher Schauspieler und Intendant im Nationalsozialismus, der an der Front kämpfen wollte, jedoch von Goebbels auf die Begnadetenliste geschrieben wurde, um weiter auf der Bühne stehen zu können.

³⁰⁸ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 6.

den Gagen rasselte auch die Arbeitsbereitschaft der Künstlerinnen und Künstler in den Keller. Neben der schlechten Entlohnung war auch die immer näher rückende Front und die Härte des Kriegsgeschehens der Grund für die verminderte Bereitschaft im Krieg aktiv tätig zu sein. Drei Jahre später, im März 1943, wurde von Goebbels veranlasst, dass nur noch für „wirkliche Fronttruppen“ und nicht mehr für die lokale Zivilbevölkerung gespielt werden durfte.³⁰⁹ Ursula Bach, Autorin des Artikels „Denn wie man ab den Teufel weht, Hat Euer Kasper uns gelehrt“, zitierte ein Rundschreiben vom 10. Januar 1940 aus dem hervorgeht, was die Aufgaben der Puppenspieler im Krieg sein sollten.

„Berufskameraden! – Alle Volksgenossen brauchen in dieser schweren Zeit Stunden der seelischen Entspannung! Gerade dadurch wird die Spannkraft zur Ertragung der für alle gleichen Entbehrungen des Krieges aufrechterhalten und gestärkt. Es ist Eure Aufgabe, diese heilige Pflicht gegenüber der deutschen Jugend und den Erwachsenen zu erfüllen.“³¹⁰

Bach schrieb weiters, dass der für das Puppenspiel innerhalb des „Amtes Feierabend/Abteilung Volkstum-Brauchtum“ zuständige Gottfried Anacker der Meinung war, dass das künstlerische Spiel mit der Puppe nicht nur der Unterhaltung diene, sondern auch politische Aufgaben hatte und aktuelle Geschehnisse in die Geschichte verpacken konnte.

„Es sei als politisches Instrument geeignet, weil es das aktuelle Zeitgeschehen in das Spiel mit einbeziehen könne und in unaufdringlicher Form dem Zuseher ein Licht aufzustecken vermöge.“³¹¹

Der Puppenspieler und Leiter der „Dresdner Puppenspiele“ Paul Hölzig beschrieb seinen Einsatz zur Frontbetreuung 1944 folgendermaßen:

„Wir bekommen Handgranaten und eine Maschinenpistole. Daß [sic!] unser PKW die Spitze der Kolonne übernimmt, erfüllt uns mit gewissem Stolz, obwohl uns bei dem Gedanken, vielleicht auf eine Mine zu geraten, nicht ganz geheuer zu Mute ist. [...] Müde und zerschlagen vom tagelangen Schütteln und Stoßen der verschiedensten Fahrzeuge, sinken wir auf unser Lager, aber da fallen Schüsse! [...] Nach dieser Nacht soll unser erstes Urwaldgastspiel steigen. Die Stimmung der Männer in unserer Umgebung ist ablehnend. Trotzdem füllt sich

³⁰⁹ Vgl. Kolland, 1997. S.38.

³¹⁰ PTS-Dresden, Akte Puppenspiel in der Zeit des NS.; zit. nach Kolland, 1997. S. 75.

³¹¹ Kolland, 1997. S. 76.

der Raum mit Landsern, die voll Dreck, verlaust und abgespannt, aus den vordersten Stellungen zu uns kommen. [...] Fast verärgert sind sie, wegen eines Kaspertheaters den Weg durch Dreck und Schlamm gewatet zu sein. Geradezu feierlich tönt in dieser Wildnis der Gong, der den Beginn des Spiels verkündet. [...] Verdutzt schauen die Kameraden zuerst auf den quicklebendigen Kasper, der in seiner Haltung und in seinem Wesen ganz ihrer eigenen Haltung entspricht. Kasper wird zum Sprachrohr der Soldaten und baut eine Gemeinschaft auf. Täglich steigert sich der Erfolg. Längst hat man keine Komplexe mehr, denn die Propaganda im Urwald scheint in Ordnung zu sein. Puppenspiel ist eigentlich DIE Wehrbetreuung, es erfaßt [sic!] doch jeden mit seinem reizvollen Zauber. Es steht bei unserer Abreise fest, daß [sic!] die Division ihr eigenes Puppentheater gründen wird.“³¹²

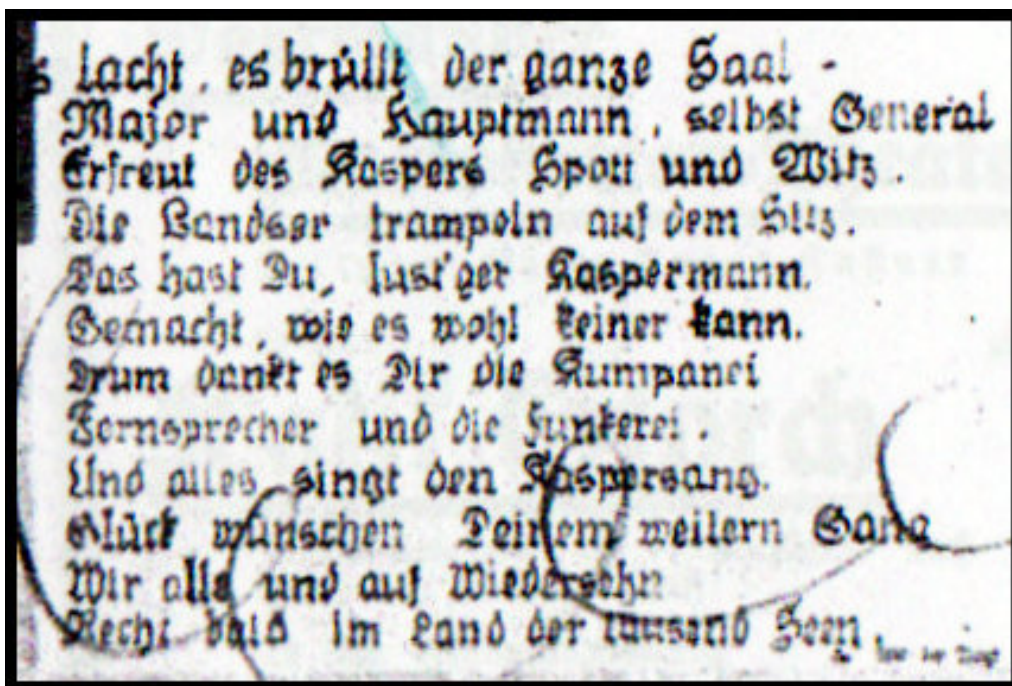


Abb. 25 Aus dem Fahrtenbuch Paul Hölzigs³¹³

Interessant ist, dass die Puppenspielleiter bzw. deren Mitarbeiter von der Wehrmacht freigestellt wurden. Die Tatsache, dass diese von der Abteilung Volkstum/Brauchtum befreiten Puppenspieler fast allesamt als Künstler an die Front geschickt wurden, belegt das Interesse sowohl von offizieller Seite, als auch von der Wehrmacht am Front-Puppentheater.³¹⁴

³¹² Kolland, 1997. S. 110-111.

³¹³ Kolland, 1997, S. 111.

³¹⁴ Vgl. Kolland, 1997. S. 81.

4.9.5. Stückauswahl

Ein weiterer Punkt, der für den Einsatz des Puppentheaters an der Front sprach, war, dass das Programm, welches die Berufspuppenbühnen an der Front spielten, in der Regel aus „guten Volksstücken“ aus deutschen Märchen oder der Sagenwelt bestand.³¹⁵ Auch Gerd Bohlmeier erwähnt, dass die „klassischen Werke“ und die „guten Volksstücke“ durch den Einfluss der Nazis weit von einer harmlosen Stückvorlage entfernt waren. Märchen wurden zuerst auf ihre Tauglichkeit geprüft und bei Bedarf umgeschrieben.³¹⁶ Es war Gottfried Anacker's Wunsch, dass die Politik im Hintergrund des Kasperlstückes stand, da er bemerkte, dass die Zuschauer und die Soldaten besser auf die politische Tendenz reagierten, wenn diese nur angedeutet war und Raum zur Interpretation bliebe. Viele der Front-Puppenspiele entsprachen den Vorstellungen von Anacker. Die Puppenspieler, die an der Front spielten, zeigten mit ihrer Truppe alte Volksstücke und schrieben politische Anspielungen direkt in die Geschichte, in die Zwischenspiele oder auch an das Ende des Stückes.³¹⁷

4.9.6. Kasperl als Therapeut

Die Puppenspieler im Nationalsozialismus konnten besonders in Gemeinschaften, wie sie die Einheiten und Kompanien der Soldaten waren, durch ihre Spontaneität gezielt auf die konkrete und aktuelle Situation des Publikums eingehen und so ihr Publikum in das Spiel einbinden und gleichzeitig erziehen. Improvisierte, auf die Gruppe angepasste Anspielungen halfen Spannungen der Soldaten untereinander zu lösen. Weiters trug es durch seine gruppendynamische Wirkung zum guten Klima unter den Soldaten bei, da das gemeinsame Lachen miteinander verband.³¹⁸ Der Kasperl mutierte bei vielen Front-Puppenspielern zum Soldaten. Er

³¹⁵ Vgl. Kolland, 1997. S. 82.

³¹⁶ Vgl. Bohlmeier, 1985. S.142.

³¹⁷ Vgl. Kolland, 1997. S. 84.

³¹⁸ Vgl. Kolland 1997. S. 88.

wurde zum tapferen Helden, der vormachte, wie man den Feind besiegt. Bei Max Jacob wurde der Kasperl zum Sprachrohr der Soldaten. Er behandelte während der Geschichten Themen, die die Männer bedrückten, sodass die Frontkämpfer darüber lachen mussten.³¹⁹

Max Jacob beschreibt seinen Kasperl folgendermaßen:

„Mit guten und lustigen Worten führte der Kasper den kleinlichen Ärger des täglichen Lebens auf eine andere Ebene, daß [sic!] man plötzlich darüber lachen könnte. Wie befreiend wirkte das! Man wußte [sic!] auf einmal, daß [sic!] man seinen eigenen Kleinkram viel zu ernstgenommen hatte. Es gab ja ganz andere Dinge im Leben, die ernstgenommen werden mußten [sic!]. Dabei war der Kasper aber nicht plump oder gar ein Töpel. Immer blieb er taktvoll, denn es sollte ja keiner beleidigt von dannen ziehen, für persönliche Gehässigkeiten war kein Raum auf der Spielleiste. Und es war immer ein sauberes Lachen, das vor der Kasperbühne ertönte.“³²⁰

Kasperl durfte auch eigentlich Verbotenes tun.

Er nahm anstelle der tapferen Soldaten die verhassten Vorgesetzten aufs Korn und blieb ungestraft. Die Vorgesetzten ließen sich gerne auf den Arm nehmen, da die Puppenspieler durch scheinbares Eingehen auf die belastende Situation der Soldaten versuchten, ihren kleinlichen Ärger halb so schlimm erscheinen zu lassen.³²¹ Ursula Bach schreibt, dass sich die Soldaten scharenweise euphorisch in die Gästebücher der verschiedenen Puppenbühnen eintrugen. Diese Gästebucheinträge spiegelten jedoch nur den damals momentanen Eindruck der Soldaten wider. Über die nachhaltige Wirkung dieses Eindrucks können sie nur wenig aussagen.³²²

³¹⁹ Vgl. Kolland, 1997. S. 88.

³²⁰ Schedler, 1973. S. 121.

³²¹ Vgl. Kolland, 1997. S. 88.

³²² Vgl. Kolland, 1997. S. 90.



Abb. 26 Aus dem Gästebuch von Max Jacob; Ostfront, Mai 1944: Die Soldaten erleben den Kasper als Mutmacher³²³

Auf diesem Bild ist wie folgt zu lesen:

„Sehr hier den Kasper von Hohenstein.
Er stellt dem Drachen des Trübsinns ein Bein.
Wir wollen's ihm nachtun, ihr Herren und Damen
Und Gott erhalte den Kasper. Amen!“

So steht im Fahrtenbuch eines anderen Puppenspielers ebenso geschrieben:

„Wir kamen mit großem Vorbehalt
Und hielten uns für die Puppen zu alt.
Du hast uns eines Besseren belehrt
und uns ein neues Verstehen beschert!“³²⁴

Es ist verständlich, dass die Soldaten anfangs dennoch nicht sonderlich begeistert über diese Art von Freizeitgestaltung waren. Natürlich hielten die Soldaten das Puppenspiel zuerst für eine reine Kindersache.

³²³ Kolland, 1997. S. 92.

³²⁴ Kolland, 1997. S. 91.

Während der Vorstellungen jedoch entdeckten die Männer wieder das Kind in sich. Das Puppentheater half dabei die momentane Situation für ein Weilchen zu vergessen.

Der Soldat tankte kurze Zeit neue Kraft – Kraft durch Freude – und mit Hilfe des Puppentheaters konnte er sich für einen kurzen Moment in sein altes, vertrautes Leben zurückversetzen.

Somit wurde ihr Durchhaltewille gestärkt, nach dem Krieg wieder dorthin zurückzukehren.³²⁵

Aber Kasperl war nicht nur Erinnerung an die Kindheit und Heimat, sondern er war auch ein Vorbild und Mutmacher für die Soldaten. Er blieb in allen Situationen immer optimistisch und letztendlich der Sieger.³²⁶



Abb. 27 Soldaten als Publikum von Max Jacob, Niederlande 1942.³²⁷

Leider holte auch den immer so lustigen Kasperl die Gegenwart ein und so geschah es, dass viele Puppenspieler und noch mehr Zuseherinnen und Zuseher dem Krieg zum Opfer fielen.

³²⁵ Vgl. Kolland, 1997. S. 91-92.

³²⁶ Vgl. Kolland, 1997. S. 93.

³²⁷ Kolland, 1997. S. 89.

Die Vorstellung des Kasperltheaters am 14.2.1945 in Dresden konnte nicht mehr stattfinden, da am Vortag die Stadt bombardiert wurde und diesen Angriff weder der Puppenspieler noch die meisten seiner Zuschauerinnen und Zuschauer überlebt hatten.

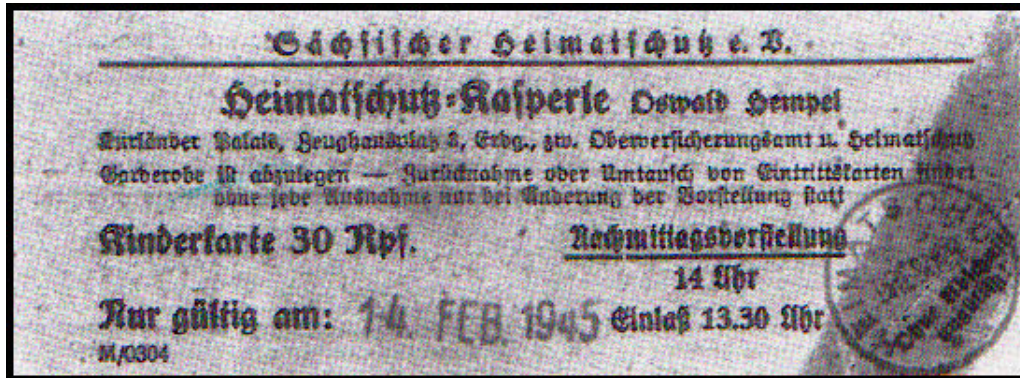


Abb. 28 Eintrittskarte einer Kasperlbühne für den 14. Februar 1945.³²⁸

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges verabschiedete sich auch der braune, faschistische Kasperl endgültig von der Puppentheaterbühne.

4.9.7. Nach dem Ende vom Ende

Vier Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges schrieb Gustav Resatz in seinem 1949 verfassten Buch, dass das Kasperltheater wieder zu den Kindern finden müsse.

„Das ist der letzte Sinn, die Aufgabe des Puppentheaters: das Herz des Zuschauers zu rühren, es aufzuschließen, die Kruste zu sprengen, die Tünche abzulaugen, die Alltag, Beruf und Stallung immer wieder zwischen den einen und den anderen Menschen schieben, um sie voneinander zu trennen und jeden immer in sein Einzelsein, in sein Berufs-Ich, in seinen Stand, seine Geldkaste, in sein egozentrisches Streben hineinzudrängen, um so all die unsichtbaren Bindungen von Mensch zu Mensch zu unterbrechen und das Gemeinsame und Gemeinschaftsbildende zu stören.“³²⁹

Hier kann unschwer erkannt werden, dass Resatz wieder den Kasperl der Kinderfreunde reaktivieren wollte.

„Jene Männer aber, die nach dem ersten [sic!] Weltkrieg die mühevollen Arbeit wagten, das Puppenspiel in Stadt und Land wieder zu Ehren zu

³²⁸ Feustel, 1991. S. 175.

³²⁹ Resatz, 1949. S. 16.

bringen, haben sich bleibende Verdienste erworben; denn ihrer Leistung ist es zu verdanken, daß [sic!] trotz des zweiten [sic!] Weltkrieges und den nachfolgenden Katastrophen heute das Puppenspiel im allgemeinen [sic!] auf einer aner kennenswerten Höhe steht und nicht mehr als kindische Spielerei abgetan werden kann.“³³⁰

Klaus Behrendt spricht mit bedrückter Stimme davon, dass durch den Krieg alle Puppenbühnen zerstört wurden.

„In Wien hat es vor dem Krieg 40 spielende Puppenbühnen gegeben. Nach dem Krieg hat es keine einzige spielende Puppenbühne mehr gegeben. Ein paar haben überlebt, weil sie eingelagert wurden, schon vorher, auch Marionettenbühnen und die anderen haben, wie die Russen vom Osten gekommen sind, ihren Fundus und die Bücher verbrannt um nicht als Nazis erkannt zu werden. Das hat ihnen zum Teil genützt zum anderen Teil nicht genützt. Man muss sich vorstellen, das ist alles verschwunden.“³³¹

In der Nachkriegszeit stieg die Zahl der Puppenspieler wieder rasant in die Höhe. Was zur Folge hatte, dass Prüfungsausschüsse von den Schulbehörden eingerichtet wurden, um zu gewährleisten, dass kindgerechte Kasperlstücke gezeigt wurden. Wer einen sogenannten „Schulschein“ bekam, hatte einen wichtigen Schritt zur Sicherung der beruflichen Existenz gesetzt. Experimente wurden aus Angst vor dem Verlust der Spielerlaubnis unterlassen. Eine Neuerung gab es noch. Die Prügel scene wurde komplett von der Kasperlbühne verbannt, da sich die Erzieher einig waren, dass die Kinder solche brutalen Szenen gerne nachspielten.³³²

Den Kasperl findet man heute zum einen auf der Puppenbühne diverser professionellen Theaterinstitutionen, aber auch am beim Zahnarzt, im Verkehrserziehungsunterricht oder auch, wie anfangs erwähnt, am Weltspartag in der Bank seines Vertrauens.

Dort treffen dann der Zahnputzteufel, der Verkehrsteufel oder der Sparefrohkasperl auf die Kinder.

³³⁰ Resatz, 1949. S. 18.

³³¹ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 3.

³³² Vgl. Minuth, 1996. S. 139.

Genervt erklärt Klaus Behrendt seine Meinung zum lieben Kasperl:

„Und jedes Mal bekomm‘ ich Magensausen, wenn ich das seh‘, wie das missverstanden wird, weil sich die Erwachsenen der Möglichkeiten des Kasperls völlig berauben. Der sollte doch aggressiv, heftig und jenes Vorbild sein, wie man’s nicht machen soll. Er soll nicht sagen: „sei brav!“, sondern er zeigt was geschieht, wenn man nicht brav ist. Der Kasperl hat sich noch nie an eine Regel gehalten oder sonst was. Jetzt hat man in dieser Zeit ein Zweckkasperltheater erfunden und das Zweckkasperltheater ist dann weitergeschleppt worden in Sparefrohkasperl, Verkehrskasperl, Zahnputzkasperl, da sind noch immer die Faschisten drin.

Das Puppentheater ist das Innere des Mundes und der Zahnputzteufel bohrt mit dem Bohrer in den Zähnen herum. Und der Kasperl kommt dann mit der großen Zahnbürste und putzt die Zähne.

Und in Wirklichkeit ist aber im Mund der Kinder kein Teufel, sondern das ist schlechte Ernährung. Und dasselbe ist beim Verkehrskasperl, nicht der Verkehrskobold lockt die Kinder auf die Straße, sondern Erwachsene passen nicht auf.

Das sind die Missverständnisse die eingerissen sind und nicht hinauszukriegen sind.“³³³

Der Kasperl, wie wir ihn heute kennen, ist und bleibt vermutlich der liebe und freundliche Kerl, der immer Rat weiß. Er siegt am Ende des Stücks immer über das Böse und hat auch noch den Anstand, sich mit der Hexe, dem Zauberer oder jedem anderen Bösewicht wieder zu versöhnen.

So wie es eben die Erwachsenen von den Kindern erwarten.

³³³ Interview mit Klaus Behrendt, 15.5.2009, Typoskript, S. 5.

5. Schlussbetrachtung und Fazit

Am Beginn der Recherche für diese Abschlussarbeit war mir nicht bewusst, dass ich ein Thema gefunden hatte, das mich fünf Jahre lang beschäftigen und nach wie vor fesseln würde. Damals war ich auf der Suche nach einem geeigneten Diplomarbeitsthema. Wie es der Zufall oder vielleicht auch das Schicksal so wollte, besuchte ich im selben Semester ein Seminar, dessen Titel und Professorin leider im Laufe der vielen Jahre aus meinem Gedächtnis verschwanden. Jedoch eines blieb, die Aussage der Vortragenden, dass der Kasperl nicht immer der herzerwärmende Liebling der Kinder war. Sie erzählte mir im gemeinsamen Gespräch, dass er sogar im Zweiten Weltkrieg zur Propaganda verwendet wurde und dass der „Judenpuppe“ nach dem Krieg ein Kopftuch aufgesetzt wurde. Ab diesem Zeitpunkt wurde der Jude zur Hexe im Puppentheater.

Dem wollte ich nachgehen. Lange Zeit und viele Bücher später kann ich letzteres leider nicht wissenschaftlich bestätigen, jedoch fand ich heraus, dass Harro Siegel die Hexe aus seinem Puppenkatalog kurzerhand als Jude „Blauspan“ umfunktioniert hatte. Ich entdeckte zwei unterschiedliche Angaben zu ein und demselben Bild, denn die Hexe im Figurenkatalog³³⁴ von Harro Siegel gleicht dem Juden Blauspan³³⁵ wie ein Ei dem anderen. Wenn ich auch nicht die Aussage meiner Professorin bestätigen kann, so kann ich jedoch aufzeigen, dass wohl das Gegenteil der Fall war: Die Hexe wurde zum Juden.

Ebenso spannend war die Tatsache, dass meine beiden Interviewpartner die von mir erlesene Theorie bestätigen konnten. Sie bekräftigten in unseren Gesprächen, was ich bereits durch die Recherche herausgefunden hatte. Es war unglaublich interessant die Theorie aus den Büchern aus

³³⁴ <http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/artists?page=1&id=12797942>, 15.12.2014

³³⁵ Balmer-Krüger, 2013. S. 187.

den Mündern der beiden Männer bezeugt zu bekommen. Ohne im Vorhinein mit dem Zeitzeugen Alois Leitner gesprochen zu haben, erzählte er mir von Chamberlain oder Churchill in Handpuppengestalt und dass der Jude immer wieder eine auf den Kopf bekam.

Am Ende meiner Arbeit steht eindeutig fest, dass der Kasperl von den Nationalsozialisten für deren Propaganda benutzt wurde. Er war Vertreter der Volkskultur und diese galt es zum einen zu beschützen und zum anderen zu stärken. Durch die Entwicklung des Kasperls und seiner durch die Nazis umfunktionierten Herkunftsgeschichte war er wie geschaffen dafür, den arischen Bürgerinnen und Bürgern die faschistische Propaganda einzubläuen und vor dem bösen Fremden zu warnen.

Was der liebe deutsche Kasperl sagt, muss richtig sein!

Bei den Soldaten stieß man durch den Einsatz des Kasperls nach kurzer Zeit auf fruchtbaren Boden, da er ihnen ein Stück Heimatgefühl vermittelte und ein Ventil darstellte, wenn aufgrund der schrecklichen Situation an der Front die Luft drohte zu explodieren oder zu viel Zeit zur Verfügung stand, um über den Sinn des Krieges nachzudenken. Dann kamen die Puppenspieler und nahmen sich mit ihrer Leichtigkeit den Problemen der Soldaten durch ihre lustigen Spiele und der spontanen Improvisation an. Es wurde gelacht und daran erinnert, wie wichtig es wäre nun durchzuhalten um bald wieder bei Frau und Kindern zu Hause zu sein.

Das deutsche Puppenspiel war mit Sicherheit nur ein kleines Rädchen in der großen Maschinerie des faschistischen Kulturministeriums. Jedoch hatte es seinen Nutzen und unzählige Kinder, Erwachsene und auch Soldaten wurden dadurch in ihrem Glauben gestärkt, dass das Unbekannte (der Jude, der Zigeuner, der Engländer usw.) schlecht sei. Diese Angst vor dem Fremden begegnet uns auch heute leider nur zu oft. Vielleicht war es wirklich so, dass viele Soldaten durch den braunen Kasperl ihren Hass gegen das Feindbild „Jude“ schürten. Oder vielleicht hat auch das eine oder andere Kind in einem Kasperlstück im spontanen Dialog mit dem Kasperl verraten, dass der Vater im Stall einen Juden versteckte. Ein wissenschaftlicher Beweis hierfür konnte im Rahmen meiner Arbeit

nicht erbracht werden. Viele Autorinnen und Autoren schrieben jedoch in ihren Dissertationen, Aufsätzen oder Büchern davon, dass der Kasperl Freude und positive Abwechslung in den grauen Kriegsalltag brachte. Er hat den Menschen ein bisschen dabei geholfen auf andere Gedanken zu kommen und er zauberte vielen Zuseherinnen und Zusehern jeden Alters ein Lächeln auf die Lippen.

Ich habe mir oft die Frage gestellt, wie ich agiert hätte, wäre ich zu dieser Zeit eine Puppenspielerin gewesen. Hätte ich auch die vorgegebenen Stücke dargeboten? Hätte ich mir auch einen ganzen Satz Puppenköpfe von Harro Siegel gekauft? Wäre ich auch eine Mitläuferin gewesen?

Ich kann es nur vermuten, aber ich wäre mir meiner Verantwortung bestimmt bewusst gewesen. Mein Kasperl hätte wahrscheinlich auch die Naziparolen gebrüllt. Jedoch weiß ich durch meine langjährige Tätigkeit als Puppenspielerin, dass die Kinder und auch manche Erwachsene für die Dauer einer Vorstellung in einer anderen Welt sind. Meine Intention wäre gewesen, ihnen für 45 Minuten Einlass in diese Traumwelt zu gewähren.



6. Literaturverzeichnis

Amt "Feierabend" d. NSG. "Kraft durch Freude", Abt. Volkstum, Brauchtum (Hrsg.). (1938). Das deutsche Puppenspiel: Einsatz, Erfolge u. Zielsetzung. Berlin: Verlag der Deutschen Arbeitsfront.

Bach, U. (1997). „Denn wie man ab den Teufel wehrt, Hat Euer Kasper uns gelehrt“. Puppenbühnen an der deutschen Front. In: Kolland, D. (Hrsg.), FrontPuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. (S. 75-95). Berlin (West): Elefanten Press.

Balmer-Krüger, U. (2013). Eintritt frei - Kinder die Hälfte. Von Puppenspielern, Gauklern und Komödianten in Europa. Norderstedt: Books on Demand.

Benz, W. (Hrsg.). (2009). Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 2/1: Gebrüder Grimm. Berlin: Walter de Gruyter.

Bernstengel, O. (1994). Die Gattung leidet tausend Varietäten... Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel, Frankfurt am Main: Wilfried Nold.

Bernstengel, O. (1997). Die Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat. In: Kolland, D. (Hrsg.), FrontPuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. (S. 57-64). Berlin (West): Elefanten Press.

Bohlmeier, G. (1985). Puppenspiel 1933 – 1945: Das Puppenspiel im Dienste der nationalsozialistischen Ideologie in Deutschland. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel.

Bohlmeier, G. (1997a). Die Vereinnahmung des Puppenspiels im NS-Staat. In: Kolland, D. (Hrsg.), FrontPuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. (S. 65-74). Berlin (West): Elefanten Press.

Bohlmeier, G. (1997b). Figurentheater im Ideologiekonsens. Das Reichsinstitut für Puppenspiel. In: Kolland, D. (Hrsg.), FrontPuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. (S. 121-136). Berlin (West): Elefanten Press.

- Brauneck, M. & Schneilin Gérard (Hrsg.). (1992). Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Rowohlt's Enzyklopädie. Reinbeck/Hamburg: Rowohlt.
- Eichler, F. (1937). Das Wesen des Handpuppen- und Marionettenspiels. Dissertation. München: Ludwig-Maximilians-Universität zu München.
- Feustel, G. (1991). Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt. Leipzig: Ed. Leipzig.
- Fischer-Lichte, E. (1993). Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen: Francke.
- Fülbier, A. (2002). Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein. 1920-1960. Kiel: Ludwig.
- Glanz, L. (1941). Das Puppenspiel und sein Publikum. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag.
- Gräße, J. G. T. (1856). Die Geschichte des Puppenspiels und der Automaten. Aus: Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen. in: Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen, Bochum, Deutsches Institut für Puppenspiel e.V.
- Günther, S. (1997). Der Hohnsteiner Kasper an der Hauptkampflinie. In: Kolland, D. (Hrsg.), FrontPuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. (S. 96-107). Berlin (West): Elefanten Press.
- Günzel, K. (1987). Alte deutsche Puppenspiele: mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen. München: Herbig.
- Heisser, J. (1931). Der proletarische Kasperl. In: Das proletarische Kind, Jg. 11, Nr. 4/5. (S. 83-84).
- Jacob, M. (1941a). Die neuen Kleider des Kaisers. Berlin: Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.).
- Jacob, M. (1941b). Die Zauberinsel. Berlin: Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.).
- Jahn, P. (1997). Krieg und Kriegserfahrung im 20. Jahrhundert. Der Krieg im Osten 1941 bis 1945. In: Kolland, D. (Hrsg.), FrontPuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. (S. 15-23). Berlin (West): Elefanten Press.

Kipsch, W. (1992). Bemerkungen zum Puppenspiel: 1936 - 1990 (eine Auswahl). Frankfurt am Main: Nold.

Kolland, D. (Hrsg.). (1997). FrontPuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. Berlin (West): Elefanten Press.

Küpper, G. (1966). Aktualität im Puppenspiel. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung. Emsdetten: Verlag Lechte.

Leibrecht, P. (1918). Zeugnisse und Nachweise zur Geschichte des Puppenspiels in Deutschland. Dissertation. Freiburg: Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg.

Lessing, G. E. (1856). Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart und Augsburg: Göschen'sche Verlagshandlung.

Minuth, J. (1996). Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. Vom Possentreiben zur Puppenspielkunst. Frankfurt/Main: Puppen&Masken.

Mortan, G. (2003). Der Kasper: Ästhetische und pädagogische Aspekte des Kasperltheaters. Gießen: Focus Verlag.

Müller-Kampel, B. (2003). Hanswurst, Bernardon, Kasperl: Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn und Wien: Schöningh.

Nießen, C. (1934). Das Volksschauspiel und Puppenspiel. In: Peßler, W. (Hrsg.), Handbuch der deutschen Volkskunde. (S. 429-487). Potsdam: Athenaion.

Oestmann, B. (1997). „Fronterlebnisse“. In: Kolland, D. (Hrsg.), FrontPuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. (S. 108-120). Berlin (West): Elefanten Press.

Pocci von, F. (1920). Kasperl-Theater. Berlin: Ullstein & Co.

Polenz von, B. (o.J.). Spielt Handpuppentheater! Politik des Handpuppenspiels. Leipzig: Verlag von Arwed Strauch.

Purschke, H. R. (1957). Puppenspiel in Deutschland. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt.

Purschke, H. R. (1979). Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge. In: Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen, Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel e.V.

Purschke, H. R. (1986). Die Puppenspieltraditionen Europas deutschsprachige Gebiete. In: Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen, Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel e.V.

Rabe, J. E. (1924). Kasper Putschenelle: historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. Hamburg: Boysen Verlag.

Reich, H. (1903). Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Band 1: Erster Teil. Theorie des Mimus. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Reich, H. (1903). Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Band 1: Zweiter Teil. Entwicklungsgeschichte des Mimus. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.

Reichsinstitut für Puppenspiel (Hrsg.). (1940). Spiele und Köpfe für das Kaspertheater. Berlin: o.V.

Resatz, G. (1949). Kasperl-Geheimnisse. Wien: Fährmann Verlag.

Schedler, M. (1973). Schlachtet die blauen Elefanten: Bemerkungen über das Kinderstück. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

Schimmrich, R. (1937). Das Hohnsteiner Handpuppenspiel. Jena: Eugen Diederichs Verlag.

Schultze, H. (1940). Der Jude im Dorn. Ein Märchen-Kasperspiel mit politischer Deutung. Das deutsche Puppenspiel. Reichsinstitut für Puppenspiel. Leipzig: Arwed Strauch Verlag.

Simhandl, P. (2007). Theatergeschichte in einem Band: aktualisierte Neuauflage. Mit Beiträgen von Franz Wille und Grit van Dyk. Berlin: Henschel.

Steinmann, P.K. (1997). Und immer wieder Kasper – oder Die Handpuppenbühne wird dominiert. Ein Essay. In: Kolland, D. (Hrsg.), Front-PuppenTheater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Zur Ausstellung im Puppentheatermuseum Berlin von November 1997 bis Januar 1998. (S. 235-241). Berlin (West): Elefanten Press.

Suhr, E.-F. & Weinkauff, R. (1983). Revolte im Kasperhaus: Ein Lesebuch in Dokumenten und Bildern zum Puppentheater der Arbeiterjugendbewegung. Köln: Prometh Verlag.

Taube, G. (1995). Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen: Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels. Tübingen: Niemeyer.

Weinkauff, G. (1982). Der rote Kasper: Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918 – 1933. Bochum: deutsches Institut für Puppenspiel.

Weinkauff, G. (Hrsg.) (1986). Rote – Kasper – Texte: Stücke aus den 20er Jahren für das Figurentheater der Arbeiterkinder. Frankfurt/Main: Puppen&Masken.

Weinkauff, G. (1994). Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des Grotesk-Komischen und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. In: Bernstengel, O. (Hrsg.), Die Gattung leitet tausend Varietäten... Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. (S. 13-38). Frankfurt am Main: Wilfried Nold.

Internetseiten

Bohlmeier, G. (o.J.). Reichsinstitut für Puppenspiel.
http://www.fidena.de/publish/viewfull.cfm?objectid=cbc5e9be_e081_515d_74c5bc7b99ead952, (19.2.2013).

Oberndorfer, F. (1917). Kasperls Kriegsdienst. Ein Spielheft. Samt vier Stücken von Johannes Wurst & dreizehn Zeichnungen von Fritz Silberbauer. Hrsg. von Robert Michel. Graz und Leipzig: Leuschner & Lubensky's Universitäts-Buchhandlung.
http://lithes.uni-graz.at/downloads/oberndorfer_kasperls_kriegsdienst.pdf, (22.1.2011).

Pfaff, U. (2007). Einer bleibt verschwunden. Verfahren gegen letzten Mörder von Felix Fechenbach eingestellt. Neue Westfälische, 6. April.
<http://www.hiergeblieben.de/pages/textanzeige.php?limit=50&order=datum&richtung=ASC&z=254&id=13779>, (30.8.2008).

Renker, F. (1918). Kasperle im Weltkriege. Vier lustige Stücke für das Kasperle-Theater. Mühlhausen in Thüringen: Danner.
http://lithes.uni-graz.at/zw_renker_kasperle_im_weltkriege.html, (22.1.2011).

Völckers, A. (1914). Kasperl im Krieg: Burleske mit Gesang in einem Aufzug. München: Höfling.
http://lithes.uni-graz.at/downloads/voelckers_kasperl_im_krieg.pdf, (24.5.2010).

Von Suttner, B. & Engler, H. (1922). Die Waffen nieder! Schauspiel in 4 Akten. Köln: o.V.
http://lithes.uni-graz.at/downloads/engler_suttner_waffen_nieder.pdf, (21.10.2010).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Der griechische Mimos. http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/histrio.html , 22.10.2014.	- 13 -
Abb. 2 Zwei verschiedene Miniaturen "Li romans du boin roi Alixandre". http://bjws.blogspot.co.at/2014/12/advent-traditions-england-medieval-dolls.html , 21.5.2010.	- 14 -
Abb. 3 Die Himmelreicher ziehen durch das Land. http://www.kasperltheater.it/Job.Asp?FILE=START&ID=3001149&FMT=DET , 21.5.2010.	- 16 -
Abb. 4 Typischer Hans Wurst. http://therufus.wordpress.com/category/kein/page/3/ , 5.12.2012.	- 21 -
Abb. 5 Stranitzky als Hans Wurst in Menschengestalt. http://www.sks-eberndorf.at/furchtsame2.htm , 5.12.2012.	- 22 -
Abb. 6 Papa Schmid. http://de.wikipedia.org/wiki/Josef_Leonhard_Schmid , 25.9.2010.	- 25 -
Abb. 7 Franz Graf von Pocci. http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Graf_von_Pocci , 25.9.2010.	- 25 -
Abb. 8 Kasperl Larifari als Puppe. http://www.vintagebooks.de/pestalozzi-Kasperl-Larifari.php , 25.10.2011.	- 27 -
Abb. 9 Titelblatt des Stückes „Kasperl unter den Wilden“ von Pocci. Pocci, 1920. S. 55.	- 29 -
Abb. 10 Emblem des Wandervogels. http://de.wikipedia.org/wiki/Wandervogel , 6.11.2011.	- 30 -
Abb. 11 Titelblatt Kasperls Kriegsdienst. Oberndorfer, 1917. S. 20-22. (Internet: http://lithes.uni-graz.at/downloads/oberndorfer_kasperls_kriegs-dienst.pdf), 22.1.2011).	- 33 -
Abb. 12 Schützengrabenpuppen aus Kalkstein (um 1914-18). Minuth, 1996. S. 75.	- 38 -
Abb. 13 Titelblatt aus der Reihe "Proletarisches Kasperle-Theater". Feustel, 1991. S. 147.	- 43 -
Abb. 14 Werbung für handgeschnittene Puppenköpfe. Polenz, 1920. Rückseite Deckblatt.	- 45 -
Abb. 15 So sieht der "rote Kasperl" aus. Suhr & Weinkauff (Hrsg.), 1983. S. 26.	- 47 -
Abb. 16 Titelbild „Revolte im Kaspernhaus“. Weinkauff (Hrsg.), 1986. S. 67.	- 48 -
Abb. 17 Portrait von Felix Fechenbach. http://felix-fechenbach-stiftung.de/index.php/fechenbach-in-lippe.html , 31.12.2014.	- 51 -
Abb. 18 Max Jacob mit seinem Hohnsteiner Kasperl. http://www.hohnsteiner-kasper.de/max_jacob.htm , 22.10.2010.	- 61 -
Abb. 19 Köpfe von Hexe (auch Blauspan), Kasperl und Meckerer. http://skd-online-collection.skd.museum/de/contents/artists?page=1&id=12797942 , 15.12.2014	- 78 -
Abb. 20 Chamberlain (Nr. 22), Churchill (Nr. 23). Spiele und Köpfe für das Kaspertheater, o.J., 29. In: Minuth, 1996, S. 131.	- 81 -
Abb. 21 Der Jude (Nr. 24). Spiele und Köpfe für das Kaspertheater, o.J., o.S. In: Minuth, 1996, S. 128.	- 81 -
Abb. 22 Levi Blauspans Kopf gehörte ursprünglich der Hexe, von H. Siegel. Balmer-Krüger, 2013. S. 187.	- 87 -
Abb. 23 Die Distanz von Gunskirchen bei Wels bis Saint-Malo in Frankreich. https://www.google.at/maps/@48.0647613,6.0449523,6z , 22.12.2014.	- 96 -
Abb. 24 Eine Handpuppenbühne bei den Gebirgsjägern in Norwegen. Kolland, 1997. S. 77.	- 102 -
Abb. 25 Aus dem Fahrtenbuch Paul Hölzigs. Kolland, 1997, S. 111.	- 106 -
Abb. 26 Aus dem Gästebuch von Max Jacob; Ostfront, Mai 1944. Kolland, 1997. S.92.	- 109 -
Abb. 27 Soldaten als Publikum von Max Jacob, Niederlande 1942. Kolland, 1997. S.89.	- 110 -
Abb. 28 Eintrittskarte einer Kasperlbühne für den 14. Februar 1945. Feustel, 1991. S. 175.	- 111 -

7. Anhang

Abstract

Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird die Entwicklungsgeschichte der „lustigen Figur“ zum Kasperl im Nationalsozialismus erläutert. Sie führt vom 5. Jahrhundert vor Christus bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Zu Beginn wird erörtert, welche Rolle die „lustige Figur“ am Theater, aber auch abseits davon spielte und warum und wie sie sich vom Menschen-theater zum Puppentheater entwickelte und den Namen „Kasperl“ annahm. Der Mittelteil der Arbeit beschreibt, wie der Kasperl „feldgrau“ und Rekrut im Ersten Weltkrieg wurde. Hier wird darauf hingewiesen, dass er noch immer die „lustige Figur“ ist, die für das Volk seine Possen treibt. Weiters wird die Metamorphose vom „feldgrauen“ Kasperl zum „roten“ Kasperl der Weimarer Republik und seine Anfänge als Kinderfreund beschrieben. Der Hauptteil dieser wissenschaftlichen Arbeit beschäftigt sich zum einen mit der Frage, warum der „rote“ und soziale Kasperl seine Farbe und seine Einstellung änderte und „braun“ und nationalsozialistisch wurde. Zum anderen wird erforscht, weshalb gerade diese harmlos erscheinende lustige Figur des Kasperls für die Nationalsozialisten so attraktiv erschien, um sie für negative Zwecke – insbesondere für die Meinungsbeeinflussung bei Kindern, Erwachsenen und Soldaten – zu missbrauchen. Es wird darauf eingegangen wie der Puppenspieler im Nationalsozialismus arbeitete und welche Stücke er mit den speziell angefertigten Puppen darbot. Besonderes Augenmerk wird auf die Kulturarbeit an der Front gelegt. Mit diesem Beispiel wird gut gezeigt, wie der harmlos wirkende Kasperl im brutalen Krieg bei den abgestumpften Soldaten aufgenommen wurde und sogar ein bisschen Licht in die Dunkelheit der Frontsoldaten zauberte.

Die durch die Fachliteratur aus zeitgenössischen und antiken Büchern gewonnen Erkenntnisse werden untereinander verglichen und zusätzlich durch die Experteninterviews bestätigt.

Ziel dieser Diplomarbeit ist es, in erster Linie zu klären, ob und wie der Kasperl im Nationalsozialismus als Propagandamittel eingesetzt wurde.

Abstract

Spanning the 5th century BC to the end of the Second World War, this thesis explores „Kasperls“ development from „funny Figure“ to it's relevance in National Socialism. Commencing with the discussion regarding his role of the "funny figure" in, as well as outside the theater. How and why the original live actors were replaced by puppets and how the name „Kasperl“ came about. The central part of the thesis describes how the puppet came to be a recruit in the First World War. Here it should be noted that he was at this time still the "funny figure" and performed his antics for the people.

Furthermore, the metamorphosis from the "field gray" puppet to the "red" puppet of the Weimar Republic and how the figures began to establish their friendship with children.

The main part of this thesis deals initially with the question of why the "red" and social „Kasperl“ changed his color and his attitude to "brown" and „National Socialist“. On the other hand, it examines why these seemingly harmless fun character was attracted to the Nazis and how they abused its popularity for negative purposes, especially to influence opinions of children, adults and soldiers. The work of the puppeteer and how he dealt with National Socialism and his specially created puppets is also a theme. Particular attention is paid to the cultural work of „Kasperl“ within the military.

A fine example is how the seemingly harmless „Kasperl“ was included in the brutal war and how he even brought a little light into darkness of the traumatized soldiers at the front.

The recovered literature of contemporary and antique books is compared and also confirmed by the expert interviews .The aim of this thesis is to clarify initially, whether and how the puppet was used as a propaganda tool in National Socialism.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Barbara Hell

Nationalität: Österreich

Ausbildung

2009 – 2012

Pädagogische Hochschule der Diözese Linz

Studium Volksschullehramt

seit 2003

Universität Wien

Studium Theater- Film- und Medienwissenschaft

1998 – 2003

HLW Landwiedstraße

1994 – 1998

Private Hauptschule der Schulschwestern

1990 – 1994

Private Volksschule der Schulschwestern

Berufserfahrung

seit 09.2012

Pädagogin Adalbert-Stifter-Volksschule, Linz

2005 - 2012

Kinderkulturzentrum Kuddelmuddel, Linz

Puppenspielerin im Linzer Puppentheater

09.2014

Linzer Kinderklangwolke, Linz

Herr Kuddels Traumzirkus

01.-09.2012

Linzer Kinderklangwolke, Linz

1, 2, 3, 4 – JUMP

05.-09.2011

Linzer Kinderklangwolke, Linz

Supermarkt der Gefühle

05.-09.2010

Linzer Kinderklangwolke, Linz

Stadt der Stimmen

05.-09.2009

Linzer Kinderklangwolke, Linz

Die Kinder im Spiegel

05.-09.2008

Linzer Kinderklangwolke, Linz

Florinda und Pankrätius

07.2008

Musicalfestwochen, Bad Leonfelden

Cabaret

05.-09.2007

Linzer Kinderklangwolke, Linz

Rabenmutter und Kuckuckskind

07.2006

Musicalfestwochen, Bad Leonfelden

Evita

08.2003-2007

Leitung Musicalwoche Kulturzentrum Hof, Linz

1999

Theater Phönix, Linz

Praktika

Jän./Feb./Sept. 2006

Praktikum Radio Arabella

September 2001

Praktikum Energie AG/Catering

Juli/August 2001

Praktikum Hotel Egger/Hinterglemm/Service

Außerschulische Ausbildungen

September 2005

Print Grundkurs der OÖ Journalistenakademie

Februar 2005

Radio Grundkurs der OÖ Journalistenakademie

Sprachen

Englisch (fließend) / Französisch (Grundkenntnisse)