

# HANSWURST, KASPERL, KROKODIL

## HYPOTHESEN ZUM SOGENANNTEN INFANTILISMUS DER LUSTIGEN PERSON

Hans-Peter Ecker (Passau)

### I.

Vor vier Jahren veröffentlichte der Münchner Autor und Kabarettist Hartmut Riederer ein Theaterstück, das sich mit unseren Verkehrsverhältnissen auseinandersetzt. Sie werden das Stück kaum kennen, aber ich habe keinen Zweifel, daß Sie mit seiner Thematik bestens, oder sollte ich sagen: schlechtestens, vertraut sind. Das Stück trägt den Titel *Der Straßenkönig*. Sein Held ist ein Durchschnittsbürger, der mit einer Durchschnittsbürgerin verheiratet ist und sich in der Regel auf deutschen Autobahnen aufhält. Das Wort 'aufhält' suggeriert freilich eine Statik, die ich sofort korrigieren muß: Denken Sie sich das Heldenpaar in einem fahrbaren Sarg, der auf höchste PS-Leistung getrimmt ist, und damit beschäftigt, das Verhalten der anderen Verkehrsteilnehmer zu kritisieren, sie zu überholen und wenn irgend möglich von der Piste zu fegen: "Platz da Mazda!"<sup>1</sup> Um Ihnen eine Vorstellungshilfe zu geben, sei eine der vielen Lebensweisheiten des Helden zitiert: "Die Langsamern sind die Gefährlichen, nicht die Schnellen! Deswegen hab' ich mir ja auch die Bremsen ausbauen lassen."<sup>2</sup>

Auf dieser Grundlage dürfen Sie Ihrer Phantasie die Zügel schießen lassen, ohne sich im geringsten sorgen zu müssen, die Bühnenrealität womöglich einzuholen. Neben der Autobahn kommen als andere wichtige Orte des Geschehens noch Straßen in Wohngebieten vor, ferner ein Operationstisch und am Schluß eine Leichenhalle. Als Feinde des Heldenpaars treten handlungstragend sieben Polizisten auf, die ihm sein Liebstes rauben wollen: den Führerschein. Weiterhin wäre Susi zu erwähnen, die "Brasilianerin von der Au", die einem der zahlreichen "Nackerthefte", die der Held im Handschuhfach neben Hochprozentigem mit sich führt, entsprungen ist und im Verlauf des Stückes seine männliche Phantasie befeuert. Ferner tritt dann noch eine gewisse Schnapsbeamtin Müller mit Riesenspritze zur Blutentnahme auf sowie schließlich das

---

<sup>1</sup> Hartmut Riederer: Vollgas. Aus deutschem Autogau. Ein Kasperlbuch. München 1989, S. 7.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 13.

Todesmaskottchen, dem ein großer Schlußmonolog vorbehalten ist. Andere Verkehrsteilnehmer müssen sich auf die undankbare Rolle namenloser Opfer beschränken, die ständig gejagt werden und gelegentlich auch als Brotzeit herhalten müssen.

Die Handlung des Stückes ergibt sich aus dem Gesagten gleichsam von selbst; eine Inhaltsangabe wäre nach diesen Andeutungen nur noch pedantisch. Nachzutragen bleibt freilich als wichtige Information der Name des 'Straßenkönigs', der seiner motorisierten und nicht motorisierten Umwelt einen blutigen Krieg bis zum letzten Benzintropfen liefert: Er heißt mit bürgerlichem Namen Kasperl, ganz genau "Herr Kasperl Schorsch". Daß sich Hartmut Riederers amokfahrender, nationalistischer und geiler Kannibale von dem lebenswürdigen Taugenichts und Helden wider Willen unserer Kinderbücher und Puppentheater, dem Kasperl Larifari, ein bißchen unterscheidet, kann ich Ihnen nun nicht mehr verheimlichen. Aber ebensowenig ist zu übersehen, daß der Herr Kasperl Schorsch nicht nur die komischen maßstabsverzerrten Requisiten des Puppentheaters auf die große Bühne bringt oder den grotesken Wortwitz seines lustigen Vorgängers besitzt, sondern auch und vor allem viele Charakterzüge der traditionellen Kasperlfigur reproduziert. Ich spiele dabei insbesondere auf jene Eigenschaften an, die von Beobachtern immer wieder als kindliche oder infantile eingestuft worden sind.

Wenn Sie sich an ihre eigenen Erfahrungen mit Kasperlstücken zurückzuerinnern versuchen, werden Sie mir vielleicht Recht geben, wenn ich von dieser Figur behaupte, daß sie wie ein von Träumen und Phantasien bewegtes Kind quasi gegen den Strich einer höchst beschränkten Welt der Erwachsenen agiert, wo König und Polizist, Wirt und Großmutter über seine Späße und Streiche den Kopf schütteln. Die unförmigen Requisiten der Puppenbühne sind übergroß in der Relation zum kindlichen Körper. Kasperls Angst vor Dunkelheit, "vor drohenden Schlägen, sein ungezügelter, vor allen Folgen blinder Tatendrang, seine gutmütige Aufsässigkeit"<sup>3</sup> fordern Einverständnis und Identifikation bei großen und kleinen Kindern heraus. "Sein erwartbarer Triumph am Ende ist so etwas wie die unklar gehoffte Utopie einer möglichen Kinderherrschaft für den einen Tag."<sup>4</sup> Was ich hier über den pädagogisch schon mehr oder weniger domestizierten Kinderkasperl in Anlehnung an eine ausführliche Charakteristik der Figur von Norbert Miller festgestellt habe, läßt im Hinblick auf Riederers Brutalo-Kasperl für Erwachsene die folgenden drei Thesen zu:

---

<sup>3</sup> Norbert Miller: Hans Wurst und Kasperl Larifari auf dem Wiener Theater des 18. Jahrhunderts. In: Kasperltheater für Erwachsene. Hrsg. von N. M. und Karl Riha. Frankfurt 1978 (= insel taschenbuch, Band 339), S. 9-41; Zitat: S. 10.

<sup>4</sup> Ebenda.

1. Die makabre Wirkung des Riederer-Stücks verdankt sich nicht allein seiner Thematik und deren grotesker Überzeichnung, sondern auch der Tatsache, daß es seine traditionell kindlich angelegte und mit entsprechenden Rezeptionserwartungen verbundene Heldenfigur ins Bösertige verfremdet und damit ein in unserer Gesellschaft etabliertes Idealbild von Kindheit verletzt.
2. Riederers Theaterstück bricht freilich mit der Tradition nicht total, sondern treibt auch Züge der Heldenfigur hervor, die schon immer in ihr angelegt waren: Er reizt das vital-anarchische Potential der Kasperlfigur in einer extremen Form aus.
3. Über die Konzeption der Heldenfigur hinaus reproduziert Riederer die theatrale Kommunikationsform des Kasperltheaters, freilich nicht als äquivalente, sondern als homologe Struktur: Wie die Kinder ihre subjektiven Erfahrungen und Imaginationen, ihre psychische und soziale Welt und damit sich selber im Kasperltheater vorfinden können, dürfen sich die Erwachsenen bei Riederer auf ein Modell 'ihrer' Welt einlassen. Beide Gruppen finden somit ästhetische Erfahrungsräume vor, die sie von den Zwängen des konkreten Alltagslebens entlasten und normüberschreitende Identifikationsexperimente gestatten. Es ist eine Eigenart der Kasperlbühne und der Kasperl-Dramaturgie, die Schwelle zwischen Zuschauerraum und Bühnengeschehen von vornherein niedrig zu halten und dann im Spiel ständig zu überschreiten, wodurch das Publikum in den mimetischen Prozeß der Aufführung besonders intensiv einbezogen wird.

## II.

Der Kinderkasperl, wie ihn Franz Poggi um die Mitte des 19. Jahrhunderts in viele Abenteuer geschickt hat,<sup>5</sup> ist natürlich keine Figur aus dem theatralischen Nichts. Seine Vorväter im Wiener Volkstheater vom Hans Wurst bis zum Thaddädl und Staberl sind Ihnen ebenso bekannt wie seine noch weitläufigere Verwandtschaft mit den Verzweigungen der europäischen Komödie, des Schelmenromans oder sogar den Trickster-Figuren weltweit verbreiteter Mythen.<sup>6</sup> Im Zusammenhang meiner Argumentation sind nun

<sup>5</sup> Vgl. Franz Poggi: *Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden.* Neu hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Manfred Nöbel. Berlin (DDR) 1981.

<sup>6</sup> Deshalb würde ich aber dennoch nicht so weit gehen, von einer menschlichen Konstante zu sprechen, die auf ein elementares menschliches Bedürfnis reflektiere, wie Dieter Wuttke (S. 51) die Ähnlichkeit verschiedener komischer Figuren innerhalb der europäischen Komödientradition in einem Vortrag vielleicht zu sehr pointiert: Harlekins Verwandlungen. In: *Commedia dell'arte. Harlekin auf den Bühnen Euro-*

weniger die verbindenden als die unterscheidenden Merkmale dieser großen Familie interessant, dabei besonders jener Komplex, der mit dem psychopathologisch konnotierten Etikett 'Infantilismus' versehen ist.<sup>7</sup>

Ich möchte hier die These vertreten, daß die Verkindlichung der komischen Figur im Wiener Volkstheater einen komplex und ambivalent angelegten, durchaus diskontinuierlich verlaufenden Trend darstellt, der teils unbewußt epochalen Ideologemen folgt, teils aber auch eine äußerst bewußt und effektiv betriebene dramaturgische Strategie repräsentiert. Das psychologische Etikett des 'Infantilismus' bezeichnet diesen Vorgang aus der Perspektive einer späteren Epoche extrem verkürzt, besitzt aber insofern doch einen Sinn, als es für die Reflexion eine erstens heuristische und zweitens differenzierende Funktion erfüllen kann.

Entgegen meiner Erwartung spielt der Terminus übrigens in der psychologischen Fachwissenschaft keine allzu große Rolle; in manchen Lexika taucht er gar nicht auf, andere definieren ihn kurz und bündig als erblich bedingte oder auch durch Lebensinflüsse erworbene bzw. verstärkte und qualitativ geprägte Entwicklungshemmung, wobei sich psychische und körperliche Unreife häufig verbinden.<sup>8</sup> In der Spezialliteratur wird diese Definition zu Persönlichkeitsprofilen ausgeweitet, wobei dem infantilen Typus neben einer Reihe körperlicher Stigmen bestimmte Eigenschaften und Daseinstechniken zugewiesen werden. Er gilt als gutmütiger, freundlich-heiterer, betont ordentlicher und zuverlässiger Charakter, der keine Seitensprünge macht und keinerlei beruflichen Ehrgeiz zeigt. Er ist mit wenigem zufrieden und strebt weder nach Macht noch nach Reichtümern. Zu tieferen menschlichen Bindungen scheint er nicht fähig, Lebensrisiken vermeidet er, wo immer dies möglich ist.<sup>9</sup> Auf verschiedene medizinische Ausprägungen und Differenzierungen dieses Typus muß hier nicht eingegangen werden.

pas. Bamberg 1981 (= Bamberger Hochschulschriften 8), S. 49-71.

<sup>7</sup> Vgl. Reinhard Urbach: *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*. Stranitzky und die Folgen. Wien und München 1973, S. 42, 52, 70, 86; Nöbel (Anm. 5), S. 12; Norbert Miller (Anm. 3), S. 23, 24, 35; Karl Riha: *Kaspers Wiederkehr: vom Grafen Poggi zu H.C. Artmann*. In: *Kasperletheater für Erwachsene* (Anm. 3), S. 434.

<sup>8</sup> Vgl. die einschlägigen Stichwörter in Friedrich Dorschs *Psychologischem Wörterbuch*. Bern/Stuttgart/Wien, 10. Aufl. 1987, S. 305; im *Lexikon der Psychologie* (Neuausgabe). Hrsg. von Wilhelm Arnold, Hans Jürgen Eysenck und Richard Meili. Band II. Freiburg/Basel/Wien 1980, Sp. 974f.; bzw. in der *Encyclopedia of Psychology*. Hrsg. von Raymond J. Corsini. Band II. New York u.a. 1984, S. 206f.

<sup>9</sup> Vgl. etwa Hellfried von Schroetter: *Die Persönlichkeit des Infantilen*. In: *Infantilismus*. Hrsg. von Karl Heymann. Basel 1955 (= *Psychologische Praxis* 16), S. 43-58.

Einer Anwendung der Kategorie auf die Anfänge der Wiener Spaßmacher-Tradition stellen sich erhebliche Widerstände entgegen. So repräsentiert Josef Anton Stranitzkys lustiger Protagonist, der berühmte Salzburger 'Sau- und Krautschneider' mit seinem grünen Spitzhut, seinem altertümlichen bäurisch-komischen Kostüm, schwarzen Bart und seiner Körperfülle sicher noch keinen besonders kindlichen Erscheinungstypus; allenfalls könnten einzelne Züge der Figur wie ihre Einfalt, Narrenfreiheit, Weinerlichkeit, Inkompetenz in gewissen biologischen Zentralfragen<sup>10</sup> etc. entsprechend eingestuft werden. Allerdings möchte ich von einer solchen Bezeichnung sehr abraten; was sich in den genannten Eigenschaften jener komischen Figur ausdrückt, ist nämlich weniger in entwicklungspsychologischen Kategorien zu fassen als in poetischen bzw. kommunikationstechnischen: Die Komik des Hans Wurst resultiert aus einem Informations-, Bildungs- und Zivilisationsgefälle zwischen dieser Figur, den Mitspielfiguren und dem Publikum. Die literarische Fruchtbarkeit solcher Kommunikationskonstellationen unterschiedlicher Statusverteilung ist kaum abzusehen; so liegt beispielsweise eine ähnliche Differenz den Anfängen der europäischen Idylldichtung bei Theokrit zugrunde. Ich erwähne dieses Beispiel, das Ihnen vielleicht auf den ersten Blick ein bißchen fernab liegend erscheinen mag, weil es die Ambivalenz der Situation verdeutlichen kann.

Theokrits Hirtendichtung war für ein gebildetes städtisches Publikum in Alexandria verfaßt, das den ländlichen Szenen mit offenbar gemischten Gefühlen folgen konnte; einerseits amüsierte man sich über das naive Treiben der schlichten Landbewohner, andererseits empfand man dabei offenbar einen Verlust, konnte also in irgendeiner Form spüren, für den eigenen überlegenen Status einen nicht eben kleinen Preis bezahlt zu haben. Viele Komödien der europäischen Tradition reduzieren die Wirkung des Informationsgefälles, das in einer bestimmten komischen Konstellation zwischen komischer Figur und Mitspielern bzw. Publikum besteht, sicherlich auf den ersten Aspekt, auf die aus der Überlegenheit des Publikums resultierende Belustigung; demgegenüber besitzen jedoch viele komische Außenseiter nicht nur der dramatischen Literaturgeschichte als Narren, Possenreißer, Clowns ein Charisma, das nur vom zweiten der genannten Gesichtspunkte her zu erklären ist. Diese Figuren sind dem Publikum bzw. ihren Mitspielern auf bestimmten, und zwar durchaus relevanten Feldern des Daseins wie physischer Vitalität, persönlicher und geistiger Freiheit, Unabhängigkeit, Bauernschläue oder subjektiver Glücksgewißheit überlegen.

Was das herangezogene Beispiel der Idylle nur noch partiell erklären kann,

---

<sup>10</sup> Trotz seines Handwerks - als 'Sauschneider' kastriert er ja die jungen Eber - weiß der Hanswurst nicht genau Bescheid, wie die kleinen Kinder auf die Welt kommen.

zum Potential der Komödie aber noch unbedingt dazugehört, ist die Fähigkeit ihrer Spaßmacher-Figuren, das Wert- und Normengefüge der anscheinend so überlegenen 'ernsten' Normalwelt ironisch zu untergraben; dieser Zug der Figur ist gelegentlich als 'plebejisch' benannt worden.<sup>11</sup> 'Plebejisch' ist freilich ebenso wie der hier zur Rede stehende Terminus 'infantil' die epochenspezifische Interpretation eines alten vitalen Potentials der Figur, das vergleichsweise neutral vielleicht als 'wild' oder 'undomestiziert' bezeichnet werden könnte. Als normierte Gegenwelten können mit der lustigen Person je nach historischem Kontext im frühen bzw. fortgeschrittenen 18. Jahrhundert höfische oder bürgerliche Kontexte spezifischer Färbung kontrastieren.<sup>12</sup> Reichlich verkürzt kann man die Fortsetzung der Spaßmachertradition im Wiener Volkstheater des 18. Jahrhunderts nach Stranitzky auf die Faustregel bringen, daß - viele Ausnahmen zugestanden - im Trend mit der Verbürgerlichung des Spiels auch die 'Verkindlichung' der lustigen Hauptfigur voranschreitet. Es bleibt im Rahmen dieses Vortrags keine Zeit, den Vorgang mit seinen Rückschritten, Sprüngen und genrebedingten Gegenbewegungen zu explizieren; freilich kann ich diese Unternehmung um so eher einsparen, als sie von Otto Rommel, Reinhard Urbach und Norbert Miller u.a. schon weitgehend geleistet wurde.<sup>13</sup>

Bereits bei Gottfried Prehauser wird aus "dem liederlichen Grobian Stranitzkys ein lieber Kerl",<sup>14</sup> der die derbe Erotik und unflätige Komik seines ungehobelten Vorgängers zurücknimmt; der Spaßmacher paßt sich an das Schickliche seines bürgerlich-städtischen Rahmens an. Johann Joseph Felix

<sup>11</sup> Besonders häufig bei Nöbel (Anm. 5).

<sup>12</sup> Stranitzkys Hanswurst kontrastiert mit heroischen, sich graziös bewegenden Personen von Stande; seine Nachfolger im Wiener Volkstheater bis hin zum Schuster Knieriem in Nestroys *Lumpazivagabundus* reiben sich zunehmend an den Maßstäben der bürgerlichen Gesellschaft. Die Harlekin-Figuren der Commedia dell'arte führten interessanterweise noch einen Zweifrontenkampf mit wechselnden Bündnissen: als kompetente Diener, d.h. schuftende Abhängige, standen sie im Einklang mit bürgerlicher Leistungsideologie und in Opposition zum Selbstverständnis adligen Müßiggangs; zugleich untergruben sie als vitale Triebwesen die Triebverzicht fordernden bürgerlichen Normen. Bernhard Greiner: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*, Tübingen 1992 (= UTB 1665, Band 5), S. 69-76, führt aus, wie auf diese Weise Zuschauer in allen Schichten der Gesellschaft angesprochen werden konnten.

<sup>13</sup> Otto Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien 1952. Unter Millers (Anm. 3) Quellen verdient besondere Hervorhebung Gustav Gugitz: *Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- und Wittengeschichte Alt-Wiens*. Wien/Prag/Leipzig 1920.

<sup>14</sup> Vgl. Urbach (Anm. 7), S. 31.

von Kurz sprengt diesen Rahmen wiederum, indem er auf den Maschinenpark des Jesuitentheaters und der Prunkoper zurückgreift und seine Figur Bernadon aus allen sozialen und rationalen Ordnungen befreit. Im letzten Viertel des Jahrhunderts wird die Spaßmacherfigur dann entschieden verkleinert; ihr wird wieder die Dienerrolle zugewiesen, aber sie erinnert nur noch gelegentlich an Stranitzkys aggressiven kommentierenden Hanswurst:

Der Hanswurst hatte zwar immer kindliche Züge gezeigt, war aber nicht kindisch. Das Infantile wird [nun zunehmend] dem komischen Diener als diffamierende Lächerlichkeit beigegeben. Der neue Hanswurst tritt nur als Diminutiv auf, als Kasperl. Die komischen Figuren bis Raimund sind fast alle boshaft verkleinert: Jackerl, Kratzerl, Lipperl, Krampel, Zweckerl, Quargl, Klapperl usw.<sup>15</sup>

So ungebärdig sich diese Figuren auch immer anstellen, so brav und zahm scheinen sie zumindest für Reinhard Urbach unter den Einwirkungen der aufgeklärten Kritik und nicht zuletzt der Zensur allmählich geworden zu sein. Einen eigenen Vortrag verdiente in diesem Zusammenhang das Thema der Sexualität, deren Zähmung am Beispiel des Papageno schon ansatzweise beschrieben worden ist.<sup>16</sup>

Die Geschichte des Kasperl ist untrennbar mit der Person des Schauspielers Johann La Roche verbunden, der eine Nebenfigur des älteren Hanswurst-Theaters zur dominierenden Gestalt der Vorstadtbühne ausbaute und auch als ein Urbild der Kasperl-Marionette gilt. Seine durchaus derb angelegte Komik wird durch eine virtuose Handhabung des Sprachspiels immer wieder eingefangen; La Roches lustvolle Wortspäße zwischen Hintersinn, Anti-Logik und Albernheit, die nach zeitgenössischen Berichten das Publikum zu Begeisterungsstürmen hinrissen, freilich auch Gegner auf den Plan riefen, verweisen auf kreative kindliche Sprachspiele.<sup>17</sup> Die bald larmoyant, ängstlich und maulend, bald koboldhaft-übermütig agierende Komik des Kasperle ist nicht nur wie schon Prehausers Spiel ins wenigstens halbwegs Schickliche abgemildert, sondern hat auch von Kurzens Bernadon "die zutrauliche Anmut wirklicher Kindlichkeit"

<sup>15</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>16</sup> Ebenda, S. 67ff. Zum normgeschichtlichen Hintergrund vgl. *neuerdings Corinna* Wernz: Sexualität als Krankheit. Der medizinische Diskurs zur Sexualität um 1800. Stuttgart 1993 (= Beiträge zur Sexualforschung, Band 67).

<sup>17</sup> Vgl. dazu Dieter Wellershoff: Infantilismus als Revolte oder das ausgeschlagene Erbe - Zur Theorie des Blödelns. In: Das Komische. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München 1976 (= Poetik und Hermeneutik, Band 7), S. 335-357.

übernommen.<sup>18</sup>

So harmlos und domestiziert dem heutigen Betrachter der Kasperl Larifari des Johann La Roche immer erscheinen mag, die Vehemenz der Angriffe seiner zeitgenössischen Kritiker läßt etwas anderes erahnen:<sup>19</sup> Diese beim Publikum so beliebte Bühnenfigur, die im Revolutionszeitalter Untertanengeist und staatliche Ordnung dem Lachen auslieferte, besaß in ihrer Respektlosigkeit, Schamlosigkeit<sup>20</sup> und Selbstbezogenheit offenbar ein kritisches, utopisches, beinahe schon anarchisches Potential, das von staatsreuen Kreisen als Bedrohung der bestehenden Gesellschaftsstruktur aufgefaßt wurde.<sup>21</sup> Und genau dieses Potential kann sich mit den epochenspezifischen Auffassungen von Kindheit verbinden. Nebenbei bemerkt ist dies nicht die einzig denkbare Allianz; so halte ich die Wiederkehr des Pikarismus im Spätromantismus für ein interessantes Parallelphänomen.<sup>22</sup>

Mit Philippe Ariès wird die Kindheit heute allgemein als eine Entdeckung der Neuzeit betrachtet.<sup>23</sup> Die Mentalitätsgeschichte kann anhand vielfältiger Quellen zeigen, wie eine Renaissance des pädagogischen Interesses im 16. und vor allem im 17. Jahrhundert die Gesellschaft allmählich verwandelt und der Familie neuartige moralische Funktionen zuweist, bei deren Wahrnehmung wiederum zunächst innerhalb der höheren Schichten eine neue Affektivität geschaffen wird. Das Kind gilt nun nicht mehr als 'roh' und amoralisch, sondern als unschuldig, gefährdet, schutz- und erziehungsbedürftig. Im 18. Jahrhundert erfaßt diese Sicht der Dinge einerseits breitere Gesellschaftsschichten, andererseits stellt eine fortgeschrittene pädagogische Reflexion nun genau jene Hal-

<sup>18</sup> Vgl. Rommel (Anm. 13), S. 574 f. und Miller (Anm. 3), S. 35.

<sup>19</sup> Die erste Schmähschrift auf den Kasperl wurde bereits 1781 publiziert und trug den Titel: Kasperl, das Insekt unseres Zeitalters. Nebst einer Warnung an seine Gönner. Vgl. dazu Nöbel (Anm. 5), S. 17.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Rommel (Anm. 13), S. 573f. Auf die herrschaftsstabilisierende Rolle des Schamgefühls kann im Rahmen dieses Beitrags leider nicht mehr eingegangen werden; eine hervorragende Analyse hat unlängst Sighard Neckel vorgelegt: Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt, New York 1991 (= Theorie und Gesellschaft, Band 21).

<sup>21</sup> Vgl. zum großen Komplex der "Naturfurcht" des 18. Jahrhunderts Christian Bege- mann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseins- geschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt 1987.

<sup>22</sup> Vgl. Wolfgang Promies: Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie. Sechs Kapitel über das Irrationale in der Literatur des Rationalismus. Frankfurt 1987 (= Fischer Taschenbuch, Band 6872), S. 295.

<sup>23</sup> Geschichte der Kindheit. Mit einem Vorwort von Hartmut von Hentig. München 1975 [zuerst 1960] (= dtv, Wissenschaftliche Reihe, Band 4320).



tung in Frage, die in den Kindern noch unvollständige Menschen und damit primär Objekte erzieherischer Fürsorge sieht. Als gleichsam 'kleine Wilde' geraten die Kinder in ein Paradigma mit den 'Eingeborenen' der überseeischen Länder und dem 'Volk' als dem weniger gebildeten Teil der Bewohner des eigenen Kontinents, das dem Mythos vom 'Wilden' zugrundeliegt. Dieser Mythos begründet damit nicht nur Wissenschaften wie Ethnologie und Volkskunde, sondern muß zugleich als das einflußreichste Wahrnehmungsmuster von Kindheit im aufgeklärten Zeitalter verstanden werden.

Im Blick der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft zeichnen sich Wilde und Kinder durch ein spezifisches Bündel von Eigenschaften und Verhaltensweisen aus:

Mangel an Arbeitsdisziplin und planender Voraussicht, fehlendes Schamempfinden, ungesteuerte Körpermotorik, geringe Affektbeherrschung und schwach entwickelte Verstandeskräfte, kurzum jenes Syndrom einer vermeintlichen Natürlichkeit, das doch erst das historische Produkt des Zivilisationsprozesses und des daraus resultierenden neuen Erwachsenen-Kind-Verhältnisses ist. Der Mythos vom Wilden ist der projektive Gegenentwurf zum "bürgerlichen Tugendsystem", der "faule Wilde" ist der Widerpart des planenden, die Zeit messenden Bürgers, und die tobenden, schreienden, gestikulierenden Figuren der fernen Kontinente sind die Gegenläufer jener steifen Musterkörper, wie sie [...] die kindliche Anstandsliteratur des 18. Jahrhunderts vorführt.<sup>24</sup>

Ich muß hier nicht die fundamentale Ambivalenz explizieren, mit welcher der intellektuelle Europäer schon seit Montaigne, um von Rousseau, Herder, Moritz, Schiller, Hölderlin, Jean Paul und Novalis ganz zu schweigen, dem 'kindischen Wilden' und später dann auch dem 'wilden Kind' begegnet. Den genannten negativen Charakteristika stehen als positive Qualitäten von utopischem Zuschnitt Naturnähe, offene Zukunft und Wesensganzheit des Kindes gegenüber, Eigenschaften, an denen die Defizienz der Erwachsenenwelt und ihrer Ordnung nur allzu deutlich wird. Um 1800 erscheint die Kindheit in vielen literarischen Dokumenten als utopischer Ort, der praktisch unbegrenzte Möglichkeiten in Aussicht stellt, die dann leider von den realen Verhältnissen nur allzu rigide beschnitten werden. Aber die Erinnerung an die Fülle, die das Leben dem Kinde verheißt, hält dieses Versprechen noch fest.<sup>25</sup> Meines Erachtens partizipiert der Kasperl der Volkstheaterbühnen im ausgehenden 18. Jahrhundert an diesem Mythos, wie - mit gewissen Akzentverschiebungen - noch

<sup>24</sup> Dieter Richter: Das fremde Kind. Zur Entstehung der Kindheitsbilder des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt 1987, S. 157 f.

<sup>25</sup> Ebenda, S. 254.

Poccis fünfzig Jahre jüngere Marionettenfigur oder Max Kommerells Kasperle im *Verbesserten Biribi*.<sup>26</sup>

Was die positive Disambiguierung des an sich ja ambivalenten Kinderbildes freilich erfordert, ist eine Reinigung; das heißt eine Milderung oder gar Abspaltung derjenigen vitalen Züge, die als Schamlosigkeit, Freßgier, übertriebene Motorik, kurz: Körperlichkeit und Triebhaftigkeit im weitesten Sinne, mit der Utopie des 'kleinen edlen Wilden' nicht mehr vereinbar sind. Diese 'Reinigung' betrifft sowohl die gesellschaftliche Auffassung vom Kind als auch die Konzeption der kindlich stilisierten Bühnenfigur. Am auffälligsten zeigt sich dieser Zwang logischerweise dort, wo die Kasperlfigur für ein kindliches Publikum in Szene gesetzt wird.<sup>27</sup> Meines Erachtens sind Krokodil, Räuber, Hexe und Menschenfresser in den Kinderstücken zumindest auch als entsprechende Abspaltungen des vitalen Potentials der alten Hanswurstfigur zu verstehen.

### III.

Mit meinen Ausführungen zur Utopie des Kindes habe ich sowohl mich als auch die Lustige Person des Wiener Volkstheaters vom psychologischen Syndrom des Infantilismus weit entfernt; dennoch will ich diesen Komplex noch nicht verabschieden. Er läßt sich nämlich bestens dazu verwenden, gewisse Nachfolgerfiguren des Kasperl aus der Zeit der Befreiungskriege und der Restaurationsära zu charakterisieren, wie beispielsweise den kleinbürgerlichen Parapluemacher Chrysostomus Staberl aus Adolf Bäuerles *Die Bürger in Wien*.<sup>28</sup> Reinhard Urbach beschreibt ihn ziemlich genau, wemgleich ich ihm später in zwei wichtigen Punkten widersprechen muß:

Er wird verspottet, man kennt seine Schwächen. Er ist nicht Ebenbild, sondern Zerrbild. Staberl ist ein Diminutiv, nicht herzig, sondern verkrümmt. Er macht nicht mehr lachen wie Kasperl, er ist lächerliche Karikatur. Von Kasperl und Papageno hat er das Neugierige und Geschwätzige, das Barmbasieren und Kneifen. Auch das Gefräßige und Überdurstige hat er ge-

<sup>26</sup> Max Kommerell: Kasperle-Spiele für große Leute. Mit Illustrationen von Robert Pudlich und einem Nachwort von Arthur Henkel. Krefeld 1948.

<sup>27</sup> Vgl. die vereinten Anstrengungen von Franz Pocci und Leonhard Schmid, den rohen Dultkasperl für ein junges Publikum zuzurichten. Allerdings führt dieser 'Reinigungsprozeß' selbst wieder in ein Dilemma: Indem die Kasperlfigur ihre anstößigen vitalen Seiten ablegt und zum reinen pädagogischen Vorbild wird, verliert sie zugleich ihr utopisches Potential.

<sup>28</sup> Vgl. zu dieser Figur Rommel (Anm. 13), S. 680ff.

erbt. ("Ich esse alles, was mich nicht ißt.") Staberl ist Schmarotzer. [...] Staberl wird ausgelacht und verachtet, nicht bekämpft. Er ist unschädlich. [...] Staberl ist Spieß, aber harmlos. [...] Mit dem Infantilen und Naiven seiner Vorgänger hat er auch die Potenz verloren. Er ist fast sächlichen Geschlechts.

Dem folgen noch eine Reihe weiterer guter Beobachtungen, mit denen ich sehr einverstanden bin.

Einzuwenden bleibt freilich, daß Urbach der Figur ihre Infantilität abgespricht, weil er den Begriff für die kindlichen Züge der Hanswurst- und Kasperl-Tradition reserviert und nicht im präzisen psychopathologischen Sinne gebraucht; ferner unterschätzt Urbach meines Erachtens im Einklang mit den meisten anderen Interpreten<sup>29</sup> das kritische Moment des Bühnenarrangements, das zwar kein explizites Sprachrohr der Kritik installiert, aber dem Publikum mit der Figur des verachtenswerten Kleinbürgers doch ein unangenehmes satirischen Spiegelbild vorhält. Wie am Beispiel der Staberl-Figur demonstriert werden kann, eignet sich das psychopathologische Profil der infantilen Persönlichkeit in der Tat zur Beschreibung sozial deformierter literarischer Gestalten und lädt darüber hinaus zu deren zeitgeschichtlicher Interpretation ein. Allerdings paßt dieses Profil nicht auf die ursprüngliche Hanswurst-Tradition, zu der ich auch die literaturgeschichtlich bedeutenden Versionen der Kasperlfigur rechnen möchte.

Bei angespannter Redezeit ist nun ein schneller Weg zu unserem Ausgangspunkt zurück zu finden, sozusagen die direkte Autobahnverbindung zu Hartmut Riederers *Straßenkönig*. Diese Figur ist pathologisch, aber keinesfalls infantil im präzisen Sinne der Psychologie. Kindliche Züge besitzt sie durchaus, freilich wiederum solche, die kaum in die romantische Kindheits-Utopie integrierbar sein dürften. Mit der modernen Entwicklungspsychologie freilich, die dem Kind auch Sexualität, Aggressivität und dergleichen kulturell verdächtige Eigenschaften mehr bescheinigt, scheint Riederers Kaspar Schorsch schon eher vereinbar.<sup>30</sup> Somit ist das Stück einerseits noch Provokation, inso-

<sup>29</sup> Vgl. etwa Gerhard Helbigs Vorwort zu seiner Edition *Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken*. Bremen 1960 (= Sammlung Dieterich, Band 253), S. XXV; Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. München 1980 (= dtv, Wissenschaftliche Reihe, Band 4357), S. 29-34. Daß diese Sicht nicht die einzig mögliche ist, klingt bei Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München 1989 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte), S. 133, an.

<sup>30</sup> Entsprechende Kinderbilder sind in der neuesten Literatur häufiger zu finden, etwa bei den sogenannten "jungen Wilden vom Prenzlauber Berg" in der DDR-Literatur der achtziger Jahre.

fern es an das alte Idealbild vom unschuldigen Kinderkasperl rührt, andererseits aber auch Ausdruck einer veränderten Wirklichkeit, insbesondere einer neuen Medienkultur, die dabei ist, jene Entdeckung der Neuzeit, die Philippe Ariès beschrieben hat, wieder zunichte zu machen.<sup>31</sup> Riederers Kasperlstück kommt deshalb natürlich auch ohne Krokodil aus.

---

<sup>31</sup> Vgl. Neil Postman: *Das Verschwinden der Kindheit*. Frankfurt 1993 [zuerst 1982] (= Fischer Taschenbuch, Band 11547); Joshua Meyrowitz: *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*. Weinheim/Basel 1987 [zuerst 1985]; *Kinderkultur. 25. Deutscher Volkskundekongress in Bremen vom 7. bis 12. Oktober 1985*. Hrsg. von Konrad Köstlin u.a. Bremen 1987 (= Hefte des Focke-Museums, Band 73).