

II. Kasper(I) im Ersten Weltkrieg

1. Die Spielorte ...

Das Spiel mit Marionetten oder Handpuppen ist in der Zeit des Ersten Weltkriegs im deutschsprachigen Raum für mehrere gesellschaftliche Schauplätze belegt, stattgefunden hat es sowohl in einem militärischen Umfeld als auch in zivilen Kontexten. Gerade in der Kriegszeit erlebte das Puppentheater, dessen traditionellen Bühnen seit der Jahrhundertwende, mit den Worten des Autors, Theaterkritikers und Dramaturgen Melchior Schedler gesprochen, „[d]as Kinematographentheater und veränderte Schaubedürfnisse der Menge [...] allmählich den Garaus“⁷³ machten und für das seine Vertreter über neu definierte Maximen wie „künstlerisch“ bzw. „volkskulturell wertvoll“ nach gesellschaftlicher Anerkennung strebten,⁷⁴ vielerorts einen Aufschwung. Gespielt wurde in dreierlei Rahmen: im Hinterland, an den Fronten des Weltkriegs und in Gefangenenlagern.

Die Überlieferungslage hinsichtlich der kulturellen Praxis des Theaterspiels im Krieg erweist sich gemeinhin als beschränkt oder – wie Baumeister es auf den Punkt bringt – „die hier besonders relevanten Unterhaltungsaktivitäten haben allenfalls fragmentarische Spuren hinterlassen“⁷⁵. Gemäß Hermann Pörzgen, der 1927 bei der „Deutschen Theater-Ausstellung“ in Magdeburg die Abteilung „Kriegstheater“ gestaltet hatte,⁷⁶ liegen die besonders spärlichen Zeugnisse im Falle des Puppentheaters der Weltkriegszeit „in der Natur der Sache. Puppenspiele kommen und gehen. Sie hinterlassen keine Programme, sie werden nur selten photographiert.“⁷⁷ Doch

73 Melchior Schedler: Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück. Weinheim und Basel: Beltz 1973, S. 109.

74 Vgl. Fülbiel, Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig Holstein, S. 27–28.

75 Martin Baumeister: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur. 1914–1918. Essen: Klartext 2005. (= Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte. Neue Folge. 18.) S. 19.

76 Vgl. Geerte Murmann: Komödianten für den Krieg. Deutsches und alliiertes Fronttheater. Düsseldorf: Droste 1992, S. 34.

77 Hermann Pörzgen: Das deutsche Fronttheater 1914–20. Köln, Univ., Diss. 1935, S. 48. Die Mitte der 1930er-Jahre eingereichte Universitätsschrift ist mit Sensibilität für die dahinter stehende ideologische Fundierung als Quelle zu behandeln: An Pörzgens Publikation, die ein umfangreiches und beeindruckendes Theatergeschehen an der Front und im Militär nachzuweisen sucht, kritisiert etwa Baumeister, dass sie „eine Form des Gedenkens“ repräsentiert, bei der „im Krieg nachdrückliche Beweise für die kreative und kulturelle Kraft der Nation“ (Baumeister, Kriegstheater, S. 214) lokalisiert werden. Pörzgens Dissertation wurde im selben Jahr in etwas abgeänderter Form unter dem bezeichnenden Titel *Theater als Waffengattung* (Hermann Pörzgen: Theater als Waffengattung. Das deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag 1935.) veröffentlicht. Für die Forschung zum Puppenspiel im Weltkrieg liefert allerdings die ursprüngliche Version mehr Anhaltspunkte, denn das darin enthaltene kurze Kapitel „Puppenspiele an der Front“ (Pörzgen, Das deutsche Fronttheater 1914–20, S. 48–49) wurde bei der Veröffentlichung nicht mehr berücksichtigt.



existieren sie, die seltenen Quellen zum Puppenspiel im Großen Krieg der Jahre 1914 bis 1918 (bzw. auch darüber hinaus, endete der Krieg doch für eine erhebliche Anzahl von Kriegsgefangenen erst Jahre später).

1.1. ... im Hinterland

Mit dem Attentat von Sarajewo vom 28. Juni 1914 endete eine der längsten Perioden des Friedens in Mitteleuropa. Exakt ein Monat später, am 28. Juli desselben Jahres, erklärte Österreich-Ungarn Serbien den Krieg. Wenige Wochen später waren fast alle west-, mittel- und osteuropäischen Staaten in den Konflikt eingetreten. Das Deutsche Reich rief am 1. August die Generalmobilmachung aus, am selben Tag erfolgte die Kriegserklärung an Russland, am übernächsten jene an Frankreich. Wie schon in den Kriegen von 1866 und 1870/71 wirkte sich der Kriegsbeginn auf den Spielbetrieb der traditionellen Puppenbühnen aus, für die zu allererst eines galt: *Inter arma silent musae.*⁷⁸

Zugleich mit der Generalmobilmachung wurden am 1. August 1914 alle Vorstellungen der Marionettenbühnen verboten, viele berufsmäßige Puppenspieler und ihre Familien sahen sich in der Folge mit großer Not konfrontiert. Hinter diesen Spielverboten, die sehr unterschiedlich gehandhabt wurden, standen als Verantwortliche die Ortsbehörden. Als der erhoffte, ja vielmehr erwartete schnelle Sieg nicht glückte, wurden die Verbote zunehmend gelockert oder aufgehoben, manche Bürgermeister erlaubten wieder Theater und Jahrmärkte, aber in einer dem Krieg angemessenen, d. h. eingeschränkten Form. Dennoch nahmen viele Bühnen ihren Betrieb nicht wieder auf, waren doch viele Prinzipale und Theatergehilfen eingezogen und die Unterstützung generell mangelhaft. Jene Puppenspieler, die wieder tätig wurden, spielten – mit wenigen Ausnahmen – am Lande, wo die Versorgungslage besser war, und sie reagierten meist mit einer gewissen Verzögerung auf die aktuellen Ereignisse. Vor Spielbeginn galt es etwa noch, neue Helme und Uniformen anzufertigen.⁷⁹

In Sachsen wurden von Marionettentheatern während des Kriegs Rebehn zufolge insgesamt nur drei Puppenspiele mit Weltkriegsthematik gespielt: *Die Heldin von Rawa Ruska*, *Mit fliegenden Fahnen* sowie – und hierbei handelt es sich eigentlich nur um eine auf den neuen Krieg angepasste, leicht abgeänderte Version des bereits erwähnten, unter dem Titel *Die Schlacht von Sedan* bekannten Stückes, das die Kriegsereignisse 1870/71 behandelte – *Kasper als Artillerist an der Westfront.*⁸⁰

78 Vgl. Lars Rebehn: Die Entwicklung des Marionettenspiels vom Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In: Bernstengel/Rebehn, Volkstheater an Fäden, S. 76.

79 Vgl. ebenda, S. 76–79.

80 Vgl. ebenda, S. 79. Der Protagonist Kaspar Fritze trägt in der Weltkriegsversion nicht, wie ursprünglich, eine preußisch-blaue, sondern eine feldgraue Uniform.

Im Vorfeld einer tatsächlichen Aufführung wurde das letztgenannte Stück gemäß Küpper von einem Puppenspielprinzipal mit großen Worten angekündigt:

„Dem geehrten Publikum zur Kenntnis, daß wir mit diesem Stück etwas ganz Besonderes bringen. Wir haben keine Kosten gescheut eine wirklich brillante Sache zu bieten. Im 2. Akt sehen Sie das Schlachtfeld im *Theatrum mundi*, verbunden mit einem richtigen Trommelfeuer. Sie werden sicher zufrieden nach Hause gehen.“⁸¹

Das *Theatrum mundi*, für das im Ersten Weltkrieg letztmalig Szenen vollkommen neu geschaffen wurden, gelangte an der Heimatfront auch bei der Darstellung der ersten gewonnenen Schlachten zum Einsatz. So fertigte der Maler und Theatergehilfe Anton Johler zwei Weltkriegsszenen für das *Theatrum mundi* seines Prinzipals Bruno Wüsch an, die auf Kriegseignisse Bezug nahmen, darunter die erste Schlacht im Westen, im Zuge derer die belgische Stadt Lüttich erobert wurde:

„Im *Theatrum mundi*: Ganz neu! Der erste Sieg der Deutschen. Die Beschießung und Eroberung der Festung Lüttich. Im *Theatrum mundi* wird die Festung Lüttich dargestellt. Im Vordergrund hat die Artillerie Aufstellung genommen. General-Feldmarschall v. Emmich kommt mit seinem Stabe, er sieht durch das Fernrohr, wo am besten die Soldaten Aufstellung können nehmen um die Stadt zu beschießen. Belgische Soldaten, die sich herausgewagt haben, werden gefangen genommen. Unser Zeppelin 6 bewirft die Befestigung aus geringer Höhe so erfolgreich mit Bomben, daß die Stadt an mehreren Stellen in Brand gerät. Am 7. August 1914 wurde die Festung Lüttich unter Führung des Generals v. Emmich in deutschen Besitz genommen. – Alles ganz natürlich dargestellt.“⁸²

Johler setzte auch die ersten Erfolge der deutschen U-Boot-Waffe in einem *Theatrum mundi* in Szene. Viele der sächsischen Prinzipale wandten sich nach der ersten Kriegseuphorie wieder anderen Themen und ihrem vor dem Krieg gängigen Stückerepertoire zu.⁸³

Doch verarbeitete man – wie Max von Boehn festhält – „zu Haus“, fernab der Front, „im Spiel der Puppen“ ebenso „den tragischen Ernst der Zeit“.⁸⁴ Die berufsmäßigen Marionettenspieler, die teilweise selbst Kriegsdienst leisteten und deren Söhne vielfach gar nicht mehr oder verwundet aus den Schlachten des Weltkriegs

81 Ankündigung eines nicht näher genannten Prinzipals zum Stück *Kasper als Artillerist an der Westfront* in: Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 52.

82 Theaterzettel aus der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Zitiert nach: Rebehn, Die Entwicklung des Marionettenspiels, S. 80.

83 Vgl. ebenda, S. 79–80.

84 Max von Boehn: Puppen und Puppenspiele. Bd. II: Puppenspiele. Mit 200 Abbildungen und 15 Farbtafeln. München: Bruckmann 1929, S. 213.



heimkehrten,⁸⁵ schufen auch kritische Darstellungen für ihre Bühnen. So bearbeitete der Dresdner Marionettenspieler Heinrich Apel das von Hans Engler nach dem berühmten Roman der Friedensnobelpreisträgerin von 1905 Bertha von Suttner verfasste Schauspiel *Die Waffen nieder* für die Puppenbühne; das Stück wurde auf der Apel'schen Bühne noch in den kriegsmüden 1920ern aufgeführt.⁸⁶ Wie Küpper später lobend vermerkt, ist in Apels Stücken „trotz Kriegsgeschrei der friedliebende Kasper eher bereit, Marketender und Sanitätssoldat zu werden als aktiv zu Waffen zu greifen“⁸⁷.

Im Hinterland wirkten neben den traditionellen Puppenbühnen auch Vertreter des insbesondere seit 1900 zunehmend etablierten künstlerischen Puppenspiels. Zu den vor allem in den Metropolen auftretenden künstlerischen Puppentheatern zählte das „Münchener Künstler-Kriegspuppen-Spiel“, ein von der ursprünglich für ihre künstlerischen Spielpuppen bekannt gewordenen Portraitmalerin und Kinderbuchillustratorin Marion Gräfin von Kaulitz (1856–1948)⁸⁸ im ersten Kriegsjahr gegründetes Handpuppentheater. Kaulitz bot ihrem Publikum neben Märchenspielen auch Stücke, die auf die Kriegszeit Bezug nahmen.⁸⁹ Zum Ensemble ihrer Kriegsstücke zählten der deutsche Michel, die dicke Berta, des Teufels Großmutter, Knüppel aus dem Sack sowie Vertreter sämtlicher feindlichen Nationen.⁹⁰ Kaulitz' Puppen, deren Köpfe und Beine aus Filz modelliert waren, traten in der kurzen Zeit der Existenz dieses Theaters an renommierten Orten in verschiedenen Städten des deutschsprachigen Raums auf: so beispielsweise in der Aula der Leipziger Akademie der graphischen Künste, im Dresdner Kunstsalon Richter, während der Theaterferien in Max Reinhardts Berliner Kammerspielen und bei einer Festvorstellung unter dem Protektorat des Grafen Erwin Nostiz für das Rote Kreuz in Prag.⁹¹

Ebenfalls aus Filz angefertigt waren die Handpuppen der Kunsthandwerkerin und Puppenspielerin Else Hecht (1888–?), die 1915 nach München übersiedelte und vor-

85 Zu den Verlusten der sächsischen Spielerdynastien im Ersten Weltkrieg siehe Rebehn, *Die Entwicklung des Marionettenspiels*, S. 83.

86 Vgl. Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 55–57.

87 Ebenda, S. 57.

88 Vgl. Ulrike Zeit: *Künstler machen Puppen für Kinder. Von Marion Kaulitz bis Elisabeth Pongratz*. Duisburg: Puppen und Spielzeug 1992, S. 14. Kaulitz entwickelte zu Beginn des 20. Jahrhunderts gemeinsam mit einem sie umgebenden reformerischen Künstlerkreis kindgemäß gestaltete Spielpuppen, die sogar 1909 das Warenzeichen „Münchener Künstler Kaulitz-Puppen“ erhielten. Die maßgebliche Initiatorin der Münchener Puppenreform prägte mit ihrem Schaffen die Entwicklung der Spielpuppe nachdrücklich. Vgl. ebenda, S. 14 und S. 18.

89 Vgl. Porschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels*, S. 175.

90 Vgl. von Boehn, *Puppenspiele*, S. 213–214.

91 Vgl. Porschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels*, S. 175.

rangig in geschlossenen Gesellschaften spielte.⁹² Ihr Puppentheater fand 1916 in der Zeitschrift *Über Land und Meer* samt Fotografien Erwähnung (Abb. 6–9). Im Kontext politischer Themen wird bei Hecht, wie der Verfasser des Artikels unterstreicht, „der Puppe das Recht“ eingeräumt, „Ernst in Spott zu kleiden“ – und ganz dementsprechend „persifliert sie den Weltkrieg“.⁹³ Hechts Puppen werden sowohl hinsichtlich ihrer Typisierung als auch ihrer Machart beschrieben:

„Die von Else Hecht geschaffene Kriegsgarnitur weist die ewige Verkörperung von Gut und Böse in internationalen Gestalten auf, über denen der Teufel und Kasperl als höchste Instanz walten. Komplizierte Details sind vermieden, die Puppen holzlos und elastisch. Das hauptsächlich karikierende Element gibt die Farbe: Zynismus liegt im Wollfadenzug blässlich um einen Strichmund; höllische Teuffischkeit ist rot um ein Auge gestickt. Oft wurde die hergebrachte Größe bewußt überschritten, aber in der Charakterisierung so verblüffend, daß sie den Raum nicht sprengt.“⁹⁴

Hecht verlieh ihren Puppen ein charakteristisches Profil, das diese von anderen Filzpuppen unterschied; besonders kunstvoll war die Gestaltung der Gesichter, die durch Bemalung vervollständigt wurden.⁹⁵ Auf Hechts Puppenbühne dürften, glaubt man der Schilderung in der zeitgenössischen Illustrierten, erste Ansätze stereotyper Feindbilder präsentiert worden sein.

Generell kam das Puppenspiel im Ersten Weltkrieg sowohl an der Front als auch im Hinterland tatsächlich bereits als Propagandawerkzeug zum Einsatz,⁹⁶ dies jedoch weniger organisiert als es dann im folgenden Krieg der Fall sein sollte. Der adlige Offizier, Diplomat und Schriftsteller Werner von der Schulenburg (1881–1958) formulierte Bestrebungen hinsichtlich des Puppentheaters, das man seiner Ansicht nach gezielt propagandistisch in den Dienst des Krieges stellen und über das man auf breite Kreise der Bevölkerung einwirken sollte; von Boehn zufolge implizierte sein Programm, „das Marionettentheater als Ventil gegen die Unzufriedenheit zu benutzen. Die Regierung sollte sich mit der politischen Satire verbinden, statt sie zu bekämpfen.“⁹⁷ 1916 sprach von der Schulenburg dem Puppenspiel eine „nationale Mission“ zu, und er prophezeite die Abwendung vom neuen Medium Film zugunsten eines von oberster staatlicher Stelle geförderten Puppenspiels, dessen Humor als

92 Vgl. ebenda, S. 183.

93 M. K.: Kriegskasperl. In: *Über Land und Meer* (1916), Nr. 13, S. 251.

94 Ebenda.

95 Vgl. Doris Schulz-Wahle: *Alle da?! Spielzeug-Handpuppen der Sammlung Schulz-Wahle/Hanau. Eine Ausstellung des Hessischen Puppenmuseums Hanau-Wilhelmsbad vom 3. November 2002 bis 26. Januar 2003.* Hanau: Hessisches Puppenmuseum 2002, S. 96.

96 Vgl. Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 22.

97 von Boehn, *Puppenspiele*, S. 214.



„an sich gar nicht oppositionell[]“ erkannt worden war.⁹⁸ Eine Vision, die so für das Puppenspiel in diesem Weltkrieg nicht mehr eintrat.⁹⁹

Auch ohne gezielte Förderung der Darstellungsform von staatlicher Seite sahen laut Weinkauff „nicht wenige Puppenspieler sowohl traditioneller wie reformerisch ambitionierter Prägung ganz im Sinne von der Schulenburgs ihr Heil in der Propagierung der militärischen Ziele des wilhelminischen Deutschland“¹⁰⁰. Ganz dieser hehren Aufgabe verpflichtet sah sich zur Weltkriegszeit etwa der Pädagoge Ernst Heinrich Bethge (1878–1944), der seine 1915 in der Anthologie *Kameraden hört!* abgedruckte Kriegskasper(l)-Szene *Kaspar auf Patrouille*¹⁰¹ für „soldatische Kreise“ (darauf verweist der Untertitel der Anthologie) konzipierte. Noch vor Kriegsende publizierte Bethge mit *Seid ihr alle da? Kasperle feldgrau* (1918) ein ganzes Heft ähnlicher Szenen, gemäß dem Untertitel nunmehr als „[d]rollige Spiele für jung und alt“¹⁰² für ein breiteres Publikum bestimmt.

Als etwas früher entstandenes, direktes Vorbild für Bethges militanten Lustigmacher¹⁰³ gelten die Szenen zum feldgrauen Kasper Putschenelle des Hamburger Kaufmanns und Schriftleiters Paul Wriede (1870–1926), die in den Jahren 1915 und 1916 nach und nach der Leserschaft der *Hamburger Woche* präsentiert wurden,¹⁰⁴ der sie „[d]ie Erlebnisse Kaspers an den verschiedenen Kriegsschauplätzen, seine schlagenden Beweise im Umgang mit einzelnen Vertretern der anderen Nationen

98 Werner von der Schulenburg: Von der nationalen Mission des Puppentheaters. In: Das literarische Echo (1916), H. 17, Sp. 1112–1114.

99 Gekommen ist es vielmehr ganz anders: Auf Anregung des Generalstabs hin wurden tatsächlich noch im Ersten Weltkrieg staatliche Propagandamaßnahmen eingeleitet, die aber eben nicht das Puppenspiel, sondern gerade den Film ins Auge fassten. Als spektakulärste und folgenreichste Initiative gilt die Gründung der Universum-Film AG (UFA), die sich in der Folge zum größten deutschen Filmproduzenten entwickelte. Vgl. Rebehn, Die Entwicklung des Marionettenspiels, S. 81.

100 Gina Weinkauff: Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation. Wandlungen eines Laienspielauteurs in Kaiserreich, Weimarer Republik und NS-Deutschland. Frankfurt am Main: Nold 1992. [Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Diss. 1992.] S. 86.

101 E[rnst] H[einrich] Bethge: Kaspar auf Patrouille. Ein Kasperlespiel. In: Kameraden, hört! Kriegs-Vortragsbuch für soldatische Kreise. Leipzig: Strauch [1915], S. 137–143.

102 Ernst Heinrich Bethge: Seid Ihr alle da? Kasperle feldgrau. Drollige Spiele für jung und alt. Leipzig: Strauch [1918]. Die erwähnte Einzelszene *Kaspar auf Patrouille* fand leicht abgeändert und mit eingedeutschem Titel (*Kaspar auf Patrullje*) Eingang in die Anthologie.

103 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 87.

104 Paul Wriede: Der feldgraue Kasper Putschenelle. 1. Kasper in Frankreich. In: Hamburger Woche vom 9.6.1915, Nr. 23, S. 8; 2. Kasper in Rußland. In: Hamburger Woche vom 7.7.1915, Nr. 27, S. 11; 3. Kasper bi de Italjeners. In: Hamburger Woche vom 11.8.1915, Nr. 32, S. 10–11; 4. Kasper auf Urlaub. In: Hamburger Woche vom 24.11.1915, Nr. 47, S. 13; 5. Kasper in Konstantinopel. In: Hamburger Woche vom 8.12.1915, Nr. 49, S. 11; 6. Kasper am Suezkanal. In: Hamburger Woche vom 6.1.1916, Nr. 1, S. 14.

[...] im Hamburger Platt treffend¹⁰⁵ schilderten. Ursprünglich war die Szenenfolge für Lazarettunterhaltungen der Vereinigung „Quickborn“ in Hamburg konzipiert worden, die jedoch mangels passender Figuren nicht zustande kamen.¹⁰⁶ Wo Wriedes Puppenspiele im wahrsten Sinne des Wortes zum Einsatz gelangten, wird noch Thema sein.

Als außergewöhnliches Beispiel für in der Donaumonarchie praktiziertes Puppenspiel gilt das Kasperltheater, das der k. u. k. Beamte Fritz Oberndorfer (i. e. Friedrich Oberndorfer, 1878–1969) zu besonderen Anlässen in seinen Mußestunden zum Leben erweckte und mit dem er in der Kriegszeit (wie auch davor und danach) selbst verfasste Stücke an verschiedenen Schauplätzen vor einem jeweils ausgewählten Publikum zum Besten gab. Oberndorfers Puppenspiele wurden auch gedruckt: einzelne Stücke erschienen bereits 1916 in einer Ausgabe der *Heimatgrüße*, eines Publikationsmediums des „Vereins für Heimatschutz in Steiermark“;¹⁰⁷ ein 14 Szenen umfassendes „Spielheft“ wurde 1917 unter dem Titel *Kasperls Kriegsdienst*¹⁰⁸ im Verlag Leuschner & Lubensky, Graz, veröffentlicht. Oberndorfers Kasperltheater, bei dem es sich um eine Handpuppenbühne handelte,¹⁰⁹ spielte, wie er selbst später handschriftlich festhielt: 1916 an einem nicht näher bestimmten Ort in Graz; 1917 im K. u. k. Kriegsspital Grinzing¹¹⁰ in Wien-Döbling sowie, wie er verlauten lässt, in einem „Haus Wassermann“, hinter dem sich zweifellos die ebenfalls in Grinzing befindliche Villa des Romanciers Jakob Wassermann (1873–1934) und dessen

105 Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 53.

106 Vgl. [Anonym]: Kasper Putschenelle im Felde. In: Mitteilungen aus dem Quickborn/Vereinigung von Freunden der Niederdeutschen Sprache und Literatur 8 (1915), S. 160.

107 So etwa F[ritz] O[berndorfer]: Kaspertheater-Ankündigung. In: Heimatgrüße. Kriegsflugblätter des Vereines für Heimatschutz in Steiermark, 39. Gruß vom 11.8.1916, S. 10–12; F. O.: Die Kasperln und ihre Geheimnisse. In: Ebenda, S. 13–14.

108 Fritz Oberndorfer: Kasperls Kriegsdienst. Ein Spielheft. Samt vier Stücken von Johannes Wurst & dreizehn Zeichnungen von Fritz Silberbauer. Herausgegeben von Robert Michel. Graz und Leipzig: Leuschner & Lubensky's Universitäts-Buchhandlung 1917.

109 Darauf verweist einerseits Oberndorfer selbst, ferner auch der mit ihm bekannte niederdeutsche Kaufmann und Puppenspielforscher Johannes E. Rabe. Vgl. Fritz Oberndorfer: Der Kasperl in der jetzigen Zeit. In: Heimatgrüße. Kriegsflugblätter des Vereines für Heimatschutz in Steiermark, 39. Gruß vom 11.8.1916, S. 9; Rabe, Kasper Putschenelle, S. 69.

110 Auf die Aufführung(en) im Grinzingener Kriegsspital wird auch in *Kasperls Kriegsdienst* wiederholt Bezug genommen: so erwähnt Oberndorfer im *Vorwort* zu dem „Spielheft“ zwei „neben ihrem Schwesterndienst“ spielende Krankenschwestern, die zu „Abrichtungsgefreite[n]“ für seinen Lustigmacher geworden seien (Oberndorfer, Kasperls Kriegsdienst, S. 4), andererseits widmet er die Episodenreihe „Der wackere Kasperl“ neben weiteren Personen der „aufmunternde[n] Spielerin im Grinzingener Kriegsspital M. O.“ (ebenda, S. 46).



Frau Julie Wassermann, geb. Speyer,¹¹¹ verbirgt; 1918 zu Pfingsten vor Kindern und weiters am 9. Mai anlässlich der Hochzeit Fritz Silberbauers, des Illustrators seines Kasperlheftes (von dem freudigen Anlass zeugt ein vom Künstler selbst liebevoll gestalteter Theaterzettel, Abb. 24).¹¹²

1.2. ... an der Front

Im Ersten Weltkrieg entwickelte sich an verschiedenen Fronten ein Theatergeschehen, dessen Quellen im folgenden Weltkrieg wesentlich reduziert – verbrannt, verschüttet oder schlichtweg vergessen – wurden. Ein neuer Aspekt des Phänomens Fronttheater war im Besonderen, dass dieses nun auch den „Mannschaften“ zur Verfügung stand und sämtliche Dienstgrade im Publikum wie auch unter den Schauspielern auf der Bühne vertreten waren.¹¹³ Für den Ersten Weltkrieg beschreibt Murmann im Falle der Deutschen ein vielschichtiges Theaterleben:

„Vom Puppenspiel bis zur großen Opfer [!] wurde alles geboten. Es spielten Laien in Kampfverbänden, professionelle Artisten und Musiker in Uniform. Es spielten gemischte Gruppen, d. h. eingezogene Künstler, aufgefüllt durch zivile, darunter auch Frauen, und es spielten reine Berufensembles, die für die Theater der besetzten Gebiete engagiert wurden, und es kamen feste Theater aus der Heimat zu Gastspielen in die Etappe, die manchmal, wie in Lille, schon ziemlich dicht ans Kampfgebiet grenzten. Die erstarrten Frontlinien bildeten eine günstige Voraussetzung für diese Spielfreudigkeit.“¹¹⁴

Den Anfang bildeten oft Aufführungen von Soldaten, die spontan als reines Feldtheater entstanden. Bald organisierten auch eigene „Theateroffiziere“ bei den jeweiligen Armee-Oberkommandos Frontgastspiele aus der Heimat wie auch den Aufbau truppeneigener Bühnen, was ab 1915 durch die Oberste Heeresleitung gefördert wurde¹¹⁵ – dies insbesondere aufgrund einer positiven Wirkung des Theaterspiels auf die Truppen, wie sie Pörzgen enthusiastisch beschreibt:

„Immer, wenn Artisten, Schauspieler oder sonstwie begabte Leute im Kameradenkreis etwas zum besten gegeben hatten, überall wo es, kurz gesagt, Solda-

111 Jakob Wassermann und seine Frau präsentierten bereits ihren ersten Wiener Wohnsitz in Hietzing als offenes Haus und gaben gerne Gesellschaften – hierzu wie auch zu der im Weltkrieg bezogenen Villa im Nobelviertel Grinzing vgl. Beatrix Müller-Kampel: Jakob Wassermann (1873–1934) im literarischen Feld seiner Zeit. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 30 (2005), Nr. 1, S. 223–224.

112 Vgl. Fritz Oberndorfer: „Mein Kasperltheater spielte:“. [Handschriftliche Notiz.] In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

113 Vgl. Murmann, Komödianten für den Krieg, S. 27–28.

114 Ebenda, S. 28.

115 Vgl. ebenda, S. 28–29.

tentheater gab, da zeigte sich eine Belebung der Atmosphäre, eine allgemeine Entspannung und Aufheiterung, wie sie von den Vorgesetzten nicht besser gewünscht werden konnte.“¹¹⁶

Die meisten Fronttheater – sowohl eigenständige Initiativen der Soldaten als auch feste Ensembles in der Trägerschaft militärischer Einheiten – dienten vermutlich gar nicht so sehr der Propaganda,¹¹⁷ sondern vielmehr der Unterhaltung. Als ihr vorrangiges Ziel galt, die Zuschauer, insbesondere wenn es sich bei diesen um kämpfende Truppen handelte, zum Lachen zu bringen.¹¹⁸

Gelacht wurde ohne Zweifel auch im Rahmen des im Ersten Weltkrieg an den deutschen Fronten praktizierten und nur spärlich belegten Puppenspiels. Gerade die Frontpuppentheater der Weltkriegszeit werden in verschiedenen Publikationen der Folgejahrzehnte mit großen Worten erwähnt. Dabei sprach man häufig von einer Wiederbelebung des Puppenspieles im Grabenkampf des Ersten Weltkriegs; ab der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland 1933 und im Zweiten Weltkrieg, wo man den letzten Krieg mit Beteiligung Deutschlands trotz der erlebten Niederlage als eine heroische Zeit präsentierte, knüpfte man sogar direkte Verbindungen zu einem vergangenen Phänomen:

„Der auferstandene Kasperl? Ja, war er denn gestorben? In der Tat, es machte fast den Eindruck. Dem regelmäßigen Besucher der Jahrmärkte wird es aufgefallen sein, daß unser lieber, alter Freund, der früher zum Jahrmarktsrummel gehörte, wie das Karussell [!] und die Schießbude, sich in den letzten zwanzig Jahren immer seltener blicken ließ. Einige Zeit lang schien er ganz verschwunden zu sein und man fragte sich allen Ernstes: ‚Ist es mit Kasperle zu Ende?‘ – Aber Kasperle ist nicht tot zu kriegen. Das wäre doch gegen alle Regeln des Puppenspieles! Und wie dereinst sein Vorfahr Hanswurst den Angriffen des allgewaltigen Literaturpapstes Gottsched widerstanden hat, so trotzte Kasperle den Einflüssen eines ihm mißgünstigen Zeitgeistes. Einen Wendepunkt bedeutet auch auf diesem Gebiete der Weltkrieg. Es ist kein Zufall, daß das Wiederaufleben des deutschen Handpuppenspieles mit den letzten Jahren des Krieges zusammenfällt. Die Mannesseele, die Monate lang die furchtbaren Eindrücke des Schützengrabenkampfes in sich aufgenommen hatte, verlangte nach einer Entspannung, nach einem die Herzen nicht aufwühlenden, und dennoch den Geist in Anspruch nehmenden Spiele, das alte Bilder aus Jugend und Heimat zu neuem Leben erstehen ließ und das zugleich Gelegenheit bot, sich manchen kleinen Ärger vom Herzen herunterzusprechen.“¹¹⁹

116 Pörzgen, *Das deutsche Fronttheater 1914–20*, S. 6.

117 Murmann spricht generell von einer „recht gemäßigte[n] Propaganda“ (Murmann, *Komödianten für den Krieg*, S. 51) im Kontext der deutschen und deutschsprachigen Fronttheater des Ersten Weltkriegs.

118 Vgl. Baumeister, *Kriegstheater*, S. 223–225.

119 Benno von Polenz: *Spielt Handpuppentheater!* München: Callwey [um 1920]. (= *Flugschrift zur Ausdruckskultur*. 188.) S. 2.



„[D]a kam der Krieg. Wider alles Erwarten verschwand das Marionettentheater nicht vom Schauplatz, sondern kam sogar zu ungeahnten Ehren. Der Schützengraben sah eine Blüte des Puppenspiels. Was konnte in der tödlich ermüdenden Länge des Stellungkampfes unseren Feldgrauen willkommener sein, was vermochten sie sich mit geringerer Anstrengung zu beschaffen und zu betreiben als ein Kasperletheater.“¹²⁰

„Im Weltkrieg war das Kasperletheater eine beliebte Abwechslung an der Front. Viele Soldaten schnitzten als Gedankenablenkung Kasperle-Figuren.“¹²¹

„Das deutsche Puppenspiel feierte seine Wiederauferstehung in den Schützengräben des Weltkrieges. Mit selbstgeschnitzten Köpfen spielten damals unsere Soldaten mitten in der Trostlosigkeit und Schwere des Stellungkrieges fröhliche Szenen vom Tommy [d. i. der Engländer, Anm. d. Verf.], Poilu [d. i. der französische Frontsoldat, Anm. d. Verf.] und dem immer lustigen, alles besiegenden Draufgänger Kasper.“¹²²

In den Schützengräben des von einem erbitterten Stellungskrieg gezeichneten jahrelangen „Völkerringens“ wurde das Puppenspiel demnach zu einer willkommenen und mitunter auch selbst geschaffenen Form der Unterhaltung von kämpfenden Soldaten, die kurzzeitig in den Ruhestellungen oder längeren Kampfpausen das allgegenwärtige Grauen vergessen wollten.¹²³

Als wertvolle Zeugnisse eines nahe den Kampfschauplätzen praktizierten Puppenspiels gelten erhalten gebliebene Schützengrabenfiguren, bei deren Herstellung man meist auf vor Ort vorhandene Materialien zurückgriff. Für die aus Wurzeln geschnitzten, aus Schützengräben der Ostfront stammenden Handpuppen aus der Sammlung Kollmann der Puppentheatersammlung Dresden (Abb. 10) kann aufgrund ihrer plakativen Gestaltung angenommen werden, dass sie zum Zwecke der Soldatenunterhaltung dienten.¹²⁴ Als vollkommen gegensätzlich erweisen sich die kunstvollen Handpuppen aus den Vogesen 1915/16 (Abb. 11), die heute das Militärmuseum Ingolstadt beherbergt und deren Köpfe ein Bildhauer aus Kalkstein meißelte. Aufgrund der Typisierung der Köpfe und der wegen ihres Gewichts er-

120 von Boehn, Puppen und Puppenspiele, S. 212.

121 Georg Netzband: Herstellung einer Kasperle-Puppe. Stuttgart und Berlin: Kohlmeier 1936. (= Beihefte der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm. F 60.) S. 3.

122 Siegfried Raeck: Vorwort. [Zu:] S. R.: Spiele und Köpfe für das Kaspertheater. Herausgegeben vom Reichsinstitut für Puppenspiel. Berlin: [o. V.] 1940, S. 3.

123 Vgl. Bernstengel, Militaria im Puppenspiel, S. 62.

124 Vgl. ebenda, S. 62 und S. 64. Zu den insgesamt sieben Figuren gehören ein mit einem überdimensionalen Phallus bestückter Kasper, der Tod, der Teufel sowie vier weitere nicht näher definierbare männliche Figuren.

schwerten Führung nimmt Bernstengel an, dass sie nicht für Propagandazwecke an der Front, sondern für die Agitationsarbeit in der Heimat bestimmt waren.¹²⁵

Während der größere Teil der Darbietungen an den Fronten wohl durch naiv gestaltete Figuren und ein Stegreifspiel ähnlich jenem des Kasper(l)theaters der Jahrmärkte gekennzeichnet war, gab es vereinzelt auch professioneller geführte Frontpuppentheater. Zu diesen zählte etwa jenes des Malers Hans Stadelmann (1876–1949/50?), der gemeinsam mit einem Schauspieler und einem Bildhauer das *Puppenspiel vom Dr. Faust* an der Ostfront aufführte. Aufgrund des großen Erfolgs wurde die Formation in der Folge im Bereich der 8. Armee (in Livland, Estland und Kurland) auf Tournee geschickt.¹²⁶ Der sächsische Prinzipal Curt Bille (i. e. Max Curt Bille, 1884–1961), der von 1914 bis 1918 an der Westfront diente, brachte auf Anweisung seines Vorgesetzten seine gesamte Marionettenbühne dorthin mit (Abb. 14).¹²⁷

Oft fehlten die Textgrundlagen für die Aufführung von Puppenspielen, gedruckte Stücke waren an der Front Mangelware. Insbesondere im Bereich des niederdeutschen Handpuppenspiels gab es gezielte Bemühungen, den Soldaten Spielbücher zukommen zu lassen. Der Hamburger Kasper Putschenelle, dessen Stücke der puppenspielbegeisterte Kaufmann Johannes E. Rabe (1838–1924) sammelte und dokumentierte, fand in der Weltkriegszeit Eingang in die Reihe der leicht erschwinglichen „Quickborn-Bücher“ des von Paul Wriede geführten Quickborn-Verlages.¹²⁸ Diese „kleinen Hefte“ ließ man ebenso wie die in Ausgaben der *Hamburger Woche* abgedruckten, von Wriede verfassten Szenen zum feldgrauen Kasper Putschenelle den an der Front stationierten Truppen zukommen, woraufhin „Kasper auch ins Feld, in die Etappe und sogar in die Unterstände“¹²⁹ vorrücken konnte. Wriede bemerkt später hierzu: „Daß während des Weltkrieges an allen Fronten Kaspervorstellungen stattfinden konnten, war in erster Linie dem Umstande zu verdanken, daß jetzt endlich genügend gute Texte vorlagen.“¹³⁰

125 Vgl. ebenda, S. 64.

126 Vgl. ebenda, S. 62.

127 Vgl. Rebehn, Die Entwicklung des Marionettenspiels, S. 77 und S. 81.

128 Vgl. etwa Sünd ji all' dor? Althamburgische Kasperszenen. Aufgezeichnet und herausgegeben von Joh[anne]s E. Rabe. Hamburg: Quickborn-Verlag 1915. (= Quickborn-Bücher. 8.) Diese Stückesammlung enthält u. a. die bereits erwähnte Einzelszene *Kasperl als Soldat* (ebenda, S. 34–47); Vivat Putschenelle! Der alten Kasperschwänke neue Folge. Gesammelt und für den „Quickborn“ herausgegeben von Joh[anne]s E. Rabe. Hamburg: Quickborn-Verlag 1916. (= Quickborn-Bücher. 10.)

129 Joh[anne]s E. Rabe: Kasper einst und jetzt. In: Mitteilungen aus dem Quickborn/Vereinigung von Freunden der Niederdeutschen Sprache und Literatur 16 (1923), S. 43.

130 Paul Wriede: Joh[anne]s E. Rabe, der Historiograph der Handpuppe. In: Das Puppentheater, Bd. 1 (1923–24), H. 5, S. 67.



Zeitungsausschnitte belegen den erfolgreichen Weg des Kasper Putschenelle an die Fronten in Ost und West. So zitieren die *Hamburger Nachrichten* vom 9. August 1915 den Bericht eines Militärs über das Spiel des Hamburger Lustigmachers in Belgien:

„Bei den hier liegenden Pionieren,‘ schrieb ein Offizierstellvertreter aus Belgien, ‚haben wir auch einen Kasperspieler, einen echten Hamburger. Er hat schon öfters Vorstellungen gegeben. Ich sah vor mehreren Wochen [...], wie die Pioniere an einer Schnitzbank die Figuren anfertigten. Der Aufführung konnte ich leider wegen anderweitiger Inanspruchnahme nicht beiwohnen. Die Mannschaften waren des Lobes voll über die spaßigen Sachen.‘¹³¹

Gemäß demselben Zeitungsartikel fanden ebenso an verschiedenen Orten in Nordfrankreich Aufführungen statt. Von besonderer Qualität dürfte das Spiel einer Bühne in der Champagne gewesen sein, die der dort stationierte Kieler Lehrer und Volkskundler Gustav Friedrich Meyer (1878–1945) förderte.¹³² Ein Brief Meyers an Wriede über das Puppenspiel in der Champagne und dessen Anfänge wird 1915 in der Vereinszeitschrift *Mitteilungen aus dem Quickborn* zitiert:

„Dat glöf ik wull, dat Du Di oewer uns Kasperspeln wunnert hest! Du mußt oewer jo nich glöben, dat ik de Hauptmacker darbi bünn. Ik güng mal den Sturmgraben lank, un do seeg ik, dat een Kamerad bi en Kasperpopp to sniedeln weer, he harr grad den ‚Dod‘ in Arbeit. Na, dat wer wat för mi! Ik fung mit em an to snacken, un as he marken dö, dat mi sin Arbeit gefull un nich lächerlich vorkamen dö, do wies he mi all sin Popp'n, de he al trech harr. Dar weern Kasper un sin ‚Grotmoder‘, dar weer en ‚Jud‘ un en ‚Schutzmann‘, all fein antrocken un utstaffeert. Denk mal an, un dat in'n Schütt'ngraben! He harr ok al spelt, sä he, mit en annern Kameraden tosam. Se harrn en Teltbahn spannt vör den Ingang vun ern Uennerstand, un de Kameraden harrn in'n Graben stahn un sik bannig got ünnerholn. De Spelers sä'n denn, se wüsen ni nog to vertelln, wat ik er ni helpen kunn. So heff ik denn an Di schreben, un Du hest mi je glik en ganzen Stapel schickt, naher ok noch Johs. E. Rabe. Schust mal sehn hebb'n, wat dat en Freud weer, as ik mit de Kasperstück'n andregen keem. Dag' naher noch, wenn ik in'n Sturmgraben bi de Sted lang keem, wo de Kasperspelers ern Stand harrn, denn seet'n se dar un studeern un lesen lud vör un probeern. Schad, dat in'n Graben keen Tied mehr weer to'n Speln, dat geef unverwarns allerhand Arbeiten [...]; öwer as de Ruhdag keem achter de Front, do wörn de Poppen ut'n Tornister langt, se weern verdeelt warn, dat nich blots een de Last bi't Dregen harr un s' abends gung de Komodie los. [...] Durt

131 Vgl. [Anonym]: Kasper Putschenelle im Felde. In: *Hamburger Nachrichten* vom 9.8.1915, Sonderausgabe, [o. S.]. Bei dem zitierten Militär handelt es sich laut gleich betiteltem, fast identischem Beitrag im Periodikum *Mitteilungen aus dem Quickborn* um einen gewissen Otto Brüning. Vgl. [Anonym]: Kasper Putschenelle im Felde. In: *Mitteilungen aus dem Quickborn/Vereinigung von Freunden der Niederdeutschen Sprache und Literatur* 8 (1915), S. 160.

132 Vgl. [Anonym, signiert mit „Kasper Putschenelle“]: Ein Brief aus dem Schützengraben. In: *Hamburger Woche*, Nr. 34 vom 25.8.1915, [o. S.], Anm.

de Krieg noch bet to'n Harwst un Winter, denn heebt de Kameraden in min Komp. en fein'n Tiedverdriew, un ik, as Fründ von uns plattdütsch Art, heff noch babenin min Freud cewer den plattdütschen Kasper.¹³³

Über Kaspervorstellungen in Russland, ebenfalls basierend auf den plattdutschen Kasperspielen von Rabe und Wriede, wird in einem Beitrag eines anonymen Verfassers aus der *Hamburger Woche* vom 5. August 1915 berichtet.¹³⁴

Gemeinhin ist erwiesen, dass Puppenspiel-Aufführungen auch im Rahmen größerer, für die Zerstreuung und das Bei-Laune-Halten der Soldaten geschaffener Veranstaltungen stattgefunden haben. So berichtet ein Unteroffizier 1917 im *Champagne-Kamerad*, der Feldzeitung der 3. Armee, über ein Divisions-Sportfest zur Feier von Hindenburgs 70. Geburtstag, in dessen Rahmen auf einer Festwiese neben anderen Attraktionen wie einem Varieté-Theater und einem Zirkus samt wilden Tieren auch ein Kasperle-Theater und ein „Kölner Hänneschen“¹³⁵ geboten wurden.¹³⁶

An den Fronten des Bündnispartners Österreich-Ungarn wurde ebenfalls nachweislich „Kasperl gespielt“. Die Illustrierte *Welt und Haus* bot ihren Lesern 1916 zwei ausdrucksstarke Fotografien, die die Existenz eines Marionettentheaters an der Front an der Brenta dokumentieren (Abb. 12–13). Der anbei abgedruckte, kommentierende Text bringt die große Freude der Soldaten an den Aufführungen der Puppenbühne zum Ausdruck:

„Aber jedesmal dann, wenn in der hintersten Stellung bei der Armierungskolonnie ein Klingelzeichen ertönt oder wenn der Ferdl oder der Poldl herüberwinkt: ‚Du, dem Schauspieler-Franzl sei Kasperletheater geht grad los‘ – da kommt ein Leben in die Stellung, und an Zuschauern fehlt es niemals vor dem kleinen primitiven Kasperletheater, das dieser besagte Armierungssoldat, im Zivilberuf Schauspieler, für sich zum Zeitvertreib und für die Kameraden zur Kurzweil in den Mußestunden aufgebaut hat. Da geht es lustig her, am lustigs-

133 [Anonym], Kasper Putschenelle im Felde (Mitteilungen aus dem Quickborn), S. 160–161.

134 Vgl. [Anonym], Ein Brief aus dem Schützengraben, [o. S.]. Eine Anmerkung weist einen spielbegeisterten „Feldgrau[e]n aus dem Osten“ als Urheber aus.

135 Im Zentrum dieses Figurentheaters steht eine weitere Lustige Figur des deutschen Sprachraums: Das „Hänneschen“ ist der Kölner bzw. kölsche Lustigmacher, ein „Vertreter rheinischer Gelassenheit und Fröhlichkeit“ (Ingrid Ramm-Bonwitt: *Possenreißer im Puppentheater. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren*. Frankfurt am Main: Nold 1999. (= Die komische Tragödie. 2.) S. 158). Die Faxen und Possen des nach seiner komischen Zentralfigur benannten Figurentheaters werden traditionell mit Stockpuppen (Puppen, deren Korpus auf einem Stock sitzt) gespielt. Als Höhepunkt dieser Spieltradition gilt die in Köln 1802 gegründete stehende Hänneschenbühne. Vgl. Max-Leo Scherwing: *Das Kölner „Hänneschen“ – Geschichte und Deutung*. In: *Kölner Geschichtsjournal* 1 ([19]76), S. 34.

136 Vgl. [Anonym]: Unser Divisions-Sportfest. In: *Der Champagne-Kamerad. Feldzeitung der 3. Armee* (1917), Nr. 98, S. 8.



ten, wenn Kasperle den kleinen König von Italien samt seinen sauberen sechs Bundesgenossen nach allen Regeln – des Kasperletheaters verhaut.¹³⁷

Eine institutionell getragene Organisation des Theaterbetriebs an der Front wie in Deutschland entwickelte sich in der Donaumonarchie jedoch erst später, weshalb die österreichischen Fronttheater erst 1917 richtig ins Laufen kamen.¹³⁸ Als einzige militärische Behörde eines zentralisierten Systems stand das k. u. k. Kriegspressequartier in Wien hinter den Bemühungen um ein Fronttheater; es kümmerte sich dabei insbesondere um die Versorgung der Deutsch-Österreicher, d. h. der deutschsprachigen Truppen an der Vielvölkerfront. Die späteren österreichischen Fronttheater waren Profi-Tournee-Theater mit Standort in Wien. Die Einrichtung einer Prüfungskommission, die eine strenge Auslese traf, begründete nicht zuletzt das hervorragende Niveau dieser Bühnen.¹³⁹

In jedem Fall fasste das k. u. k. Kriegspressequartier auch die Aufführung von Puppenspielen an der Front ins Auge: Im November 1917 erging der Auftrag an den bereits erwähnten k. u. k. Beamten Fritz Oberndorfer, für den zuvor der Schriftsteller, Publizist und Berufsoffizier Robert Michel (1876–1957)¹⁴⁰ vorgeschlagen hatte,¹⁴¹ 1000 Exemplare von *Kasperls Kriegsdienst* für das Fronttheater zu drucken. Das „kleine Buch“ sollte dem Schreiben zufolge „unter den deutschen Truppenkörpern“

137 [Anonym]: Ein Kasperletheater an der Front. In: Welt und Haus. Das deutsche Familienblatt (1916), H. 48, S. 4.

138 Murmann erklärt dies einerseits mit dem stärkeren Druck an den Fronten, mit dem die k. u. k. Armee von Kriegsbeginn an konfrontiert war, andererseits mit der multinationalen Zusammensetzung des Vielvölkerstaats, die viele Unternehmungen, die in Deutschland machbar waren, nicht zuließ. Vgl. Murmann, Komödianten für den Krieg, S. 50.

139 Vgl. ebenda, S. 49–50.

140 Der mit bedeutenden Literaten der Wiener Moderne wie Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) und Leopold von Andrian (1875–1951) befreundete, heute in Vergessenheit geratene Autor, der mütterlicherseits Tscheche, väterlicherseits Deutscher war, war im Ersten Weltkrieg für das Kriegspressequartier tätig; Nach Kriegsbeginn wirkte er als Gruppenführer und Zensor für die ausländischen Journalisten ebendort. Zwischen Anfang 1915 und 1917 war er Andrian bei dessen Missionen im Dienst des k. u. k. Ministeriums des Äußern als militärischer Berater in Krakau und Warschau zugeteilt. 1917 wurde Michel für den Aktiviendienst eingeteilt und kämpfte bei den Kaiserjägern in Italien an der Südfront, nach seiner Beförderung zum Major an der galizischen Ostfront. Vgl. Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 13 (2005), S. 11–15.

141 Michel, der als Herausgeber des „Spielhefts“ auftrat, hatte sich maßgeblich für die Publikation der Kasperlstücke seines Freundes Oberndorfer eingesetzt und mit diesem diesbezüglich eine rege Korrespondenz gepflegt. In einem Brief vom 4. Mai 1917 freut er sich etwa, „daß der Kasperl so gut die Zensur passiert hat“, tut zugleich aber seinen Ärger darüber kund, dass es nicht gelungen war, einen „großen Verlag“ für die Publikation zu gewinnen. Robert Michel: Brief an Fritz Oberndorfer vom 4.5.1917. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

verteilt werden.¹⁴² Monate später wurde Oberndorfer dann sogar selbst aufgefordert, an die Ostfront zu fahren, um dort Stücke aufzuführen und „Offiziere oder Soldaten, die das entsprechende Talent haben, zum Spiel“¹⁴³ anzuleiten. Belege dafür, dass Oberndorfer dieser Anweisung Folge leistete, liegen nicht vor. Doch birgt das *Vorwort zu Kasperls Kriegsdienst* jedenfalls nähere Hinweise auf den Weg seines Lustigmachers, der sich davor bereits im Hinterland bewährt hatte, „ins Felde“:

„War doch der Hamburger Kasper Putschenelle inzwischen schon ins Feld in den Schützengraben gezogen. Sollte es mein Kasperl, der österreichische, nicht auch können [...]? Er konnte es. Ich sah seinem gesunden Lebenskern die Tauglichkeit fürs Feld und fürs Hinterland, das auch seine ernstesten Forderungen stellt, an. Soldatenkameraden von der Front sagten mir, daß er in einem Nachschube gern begrüßt würde. Er kann ja ein Stück Frohsinn herbeischaffen, das gerade so wertvoll ist als eine gefüllte Pfeife oder ein paar Zigaretten oder zwei Pulswärmer oder eine Taschenlampe. Ein Leutnant [d. i. Fritz Silberbauer, Anm. d. Verf.] zeichnete gleich auf, wie ihm ein Unterstand gebaut werden kann; ein Hauptmann [d. i. Robert Michel, Anm. d. Verf.] stellt ihm eine offene Order zur Fahrt in Aussicht; schon nickte ein Soldat, oder gar ein Zugführer, ihm als Kameraden zu. So wurde der Kasperl ernstlich mein Rekrut.

Rasch mußte ich für diese neue Truppe eine Dienstvorschrift, eine Pritschen-Instruktion für diese neue Waffe aufstellen, Annahmen für seine taktischen Übungen im Spielgelände vorzeichnen. Auf einige, in Fröhlichkeit bedeutsame Wege hat ihn dann ein Feldkaplan mitgenommen, der es weiß, daß der Kasperl Feierlichkeiten in ihrer Länge nicht aushalten, aber gar wohl ihren Kern wundergläubig fassen kann. [...]

Gebt ihm Gelegenheit, zu zeigen, was er kann. Mein Spielheft aber, wie es hier gedruckt vor euch liegt, soll nicht so gelesen werden, daß nur die Augen über die vielen schwarzen Buchstaben hinlaufen. Die Zunge muß sie in Laut und Mundart der Heimat fassen, die Hand muß jucken und zucken, als ob auf dem Zeigefinger der Zipfelmützenkopf säße und der Daumen und der Mittelfinger als buntbeärmelte Arme den Prügel hielten. Dann wird der lebendige Kasperl bei euch sein. Dieses Büchlein bringt er mit, nicht wie eine Schauspielerrolle, die er immer genau wiederholen sollte, sondern gewissermaßen als das Exerzierregelement und die Schießinstruktion, danach er ausgebildet worden ist, und das Schießheft, darin eingetragen steht, was er bisher beim Übungsschießen getroffen hat, damit seine neuen Befehlshaber ersehen, wie sie ihn nach seiner Wesensart verwenden können, zu neuen Aufgaben, neuen Zielen, neuen Treffern. Er soll immer wieder neue Stückeln verüben, und Frontsoldaten müssen ihn führen, wenn er in seinem Spiel etwa auch aus dem Leben des Feldes so

142 K. u. k. Kriegspressequartier: Brief an Fritz Oberndorfer vom 6.11.1917. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

143 K. u. k. Kriegspressequartier: Brief an Fritz Oberndorfer vom 23.2.1918. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.



schöpfen darf, wie er es hier aus dem Leben des Hinterlandes mit einem kleinen Vorstoß in den Etappenraum tat.¹⁴⁴

1.3. ... in Kriegsgefangenenlagern

Kriegsgefangenschaft wurde im Ersten Weltkrieg, in dem laut aktuellen Schätzungen insgesamt bis zu neun Millionen Menschen in Gefangenschaft gerieten, zu einem Massenphänomen.¹⁴⁵ Dem Theaterspiel, das bereits an der Front vielen eine kurze, willkommene Auszeit von der Allgegenwart von Leid und Tod gewährt hatte, kam diese Entlastungsfunktion auch in den Gefangenenlagern verschiedener am Krieg beteiligter Länder zu – so gab es nicht zuletzt sogar deutsche Bühnen in Japan, Sibirien oder Australien.¹⁴⁶ Im Besonderen existieren auch Hinweise auf das Spiel mit Marionetten oder Handpuppen in Kriegsgefangenenlagern während und nach dem Ersten Weltkrieg.

In der im Zeichen der nationalsozialistischen Ideologie entstandenen Publikation *Das Puppenspiel und sein Publikum* (1941) von Luzia Glanz wird im Zweiten Weltkrieg retrospektiv die Tradition des Puppenspiels durch Kriegsgefangene im vergangenen Großen Krieg unterstrichen: „In deutschen Gefangenenlagern ist das Puppenspiel mit Eifer betrieben worden.“¹⁴⁷ Auf die moralisch stützende und aufmunternde Funktion des Spiels der Lustigmacher wurde bereits 1936 in *Herstellung einer Kasperle-Puppe*, einem Beiheft der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm, verwiesen: „In den Gefangenenlagern halfen sie [die Kasperle-Figuren, Anm. d. Verf.] über die traurige Lage hinweg.“¹⁴⁸

Abermals Hermann Pörzgen behandelt in einer Studie aus dem Jahr 1933 das Bühnenleben der in Kriegsgefangenschaft befindlichen Deutschen 1914 bis 1920 und erwähnt in diesem Kontext den Betrieb mehrerer deutscher Puppentheater in Gefangenenlagern einzelner am Krieg beteiligter Nationen. Für Frankreich führt er ein zwischen Dezember 1916 und Juni 1918 auftretendes Marionettentheater im südwestfranzösischen Auch an, ohne nähere Zeitangabe ein Kasperletheater in Pamiers

144 Oberndorfer, Kasperls Kriegsdienst, S. 4–5.

145 Vgl. Jochen Oltmer: Einführung. Funktionen und Erfahrungen von Kriegsgefangenschaft im Europa des Ersten Weltkriegs. In: *Kriegsgefangene im Europa des Ersten Weltkriegs*. Herausgegeben von J. O. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2006. (= *Krieg in der Geschichte*. 24.) S. 11. Nachtigal spricht ebenso von insgesamt über acht Millionen Kriegsgefangenen im Ersten Weltkrieg. Vgl. Reinhard Nachtigal: Zur Anzahl der Kriegsgefangenen im Ersten Weltkrieg. In: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 67 (2008), H. 2, S. 348.

146 Vgl. Murmann, *Komödianten für den Krieg*, S. 34.

147 Luzia Glanz: *Das Puppenspiel und sein Publikum*. Berlin: Junker und Dünnhaupt 1941. (= *Neue deutsche Forschungen*. 33.) S. 81.

148 Netzband, *Herstellung einer Kasperle-Puppe*, S. 3–4.

in den Pyrenäen und ein Marionettentheater bei Montoire (dem heutigen Montoire-sur-le-Loir) in der Touraine, ferner eine ab 1918 existente Handpuppenbühne in einem englischen Lager in Wimereux am Ärmelkanal; für Japan ein von 1918 bis 1919 spielendes Marionettentheater in Bando, das unter anderem das *Puppenspiel des Dr. Faust* aufführte (Abb. 15).¹⁴⁹

Den Bau des von Pörzgen verzeichneten Marionettentheaters durch deutsche Kriegsgefangene in einem Offiziersgefangenenlager zu Montoire-sur-le-Loir im Winter 1918 samt dort vollzogener Aufführung eines selbst verfassten Kasper(l)stückes am Weihnachtsabend verarbeitet der als Historiker und Wissenschaftler im Umkreis der Konservativen Revolution bekannte Peter Richard Rohden (1891–1942)¹⁵⁰ in der autobiographisch geprägten Erzählung *Das Puppenspiel*,¹⁵¹ die 1922 in der vom völkischen Ideologen Wilhelm Stapel (1882–1954) edierten Publikationsreihe *Unser Volkstum*¹⁵² erschien. Im Zentrum der Erzählung stehen vier „Eigenbrödler: ein Maler, ein Musiker, ein junger Dichter und [...] ein Wissenschaftler“¹⁵³, die unter dem Lagerkoller leiden und angesichts der Niederlage ihrer Nation im Krieg selbst Identitätskrisen durchleben. Beim Gedanken an Weihnachten „entlädt sich die Angst ihrer gequälten Herzen in dem krampfhaften Willen zu handeln, zu wirken, um nur der seelischen Unsicherheit eine Richtung, ein Ziel zu geben“¹⁵⁴. Der Wissenschaftler, hinter dessen Gestalt sich Rohden selbst verbirgt, regt die anderen dazu an, den trübseligen Gedanken und der inneren – wie auch der nationalen – Zerrissenheit über das Puppenspiel beizukommen:

149 Vgl. Hermann Pörzgen: Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–1920. Königsberg und Berlin: Ost-Europa-Verlag 1933. (= Dokumente zur Geschichte der Kriegsgefangenen des Weltkrieges. 2.) S. 127, S. 193, S. 203, S. 209 und S. 216.

150 Vgl. Eintrag zu Peter Richard Rohden in: Armin Mohler, Karlheinz Weissmann: Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Ein Handbuch. 6., völlig neu überarb. Aufl. Graz: Ares 2005, S. 360.

151 Peter Richard Rohden: Das Puppenspiel. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1922. (= Unser Volkstum. Eine Sammlung von Schriften zum Verständnis deutscher Volkheit.)

152 Die Schriftenreihe entstammt dem Nahbereich der „Fichte-Gesellschaft von 1914“, einer nationalen Sammlungsbewegung, die mit dem Anspruch auftrat, das in den Augusttagen des Ersten Weltkriegs bezeugte nationale Einheitserlebnis wach zu halten und diesem dauerhaft Wirkung zu verschaffen. Auf Fichtes Gedanken der Nationalerziehung aufbauend, strebten die Mitglieder eine Überbrückung gesellschaftlicher Antagonismen mittels der integrativen Kraft deutscher Kultur- und Geistesgeschichte an. Vgl. Christian Tilitzki: Die deutsche Universitätsphilosophie in der Weimarer Republik und im Dritten Reich. T. 1. Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 486.

153 Rohden, Das Puppenspiel, S. 7.

154 Ebenda, S. 8.



„[...] Jeder Mensch trägt in der Brust eine eiserne Glocke, übertönt freilich vom wirren Geklapper des Alltags: sein Volksbewusstsein. Dies Erz bringt zum Klingen! Erzählt Märchen oder besser noch, führt ein Puppenspiel auf!“

„Bist Du verrückt? Deutschland am Boden, und wir spielen Hanswurstiaden?“

„Ich höre alle Unken und Griesgrame des Lagers sprechen. Aber gegen diesen Widerstand gibt es einen vortrefflichen Sturmbock: die Not! Eine Welt bricht rings um uns zusammen. Verloren ist, wer nicht den Weg zum Uebersinnlichen findet. Nun, Puppenspiel ist Märchenspiel. Märchen aber ist Vorgeschmack des Glaubens. Schon einmal, nach den Gräueln des dreißigjährigen Krieges, bewährte Kasperl die Kraft, zermürbte Herzen emporzureißen.“

„Was aber sollen wir spielen?“

„Unser eigenes Leid. Kasperl kann alles. So mag er diesmal im Trommelfeuer zittern, von Tanks gehetzt, von Granaten verschüttet. Er mag dem Dolmetscher Rede und Antwort stehen. Mag fliehen, erwischt werden, mit Kolbenstößen traktiert und von den wütigen Lagerhunden gebeutelt.“

„Sind unsere Qualen dir so wenig ernst, daß Du sie in das leichtfertige Gezappel einer Marionette bannen willst?“

„Gestalten heißt überwinden. Verkleinern wir unsere Leiden auf ein Fünftel ihrer natürlichen Größe, und wir werden sie belächeln.“¹⁵⁵

Sein Plan, der in der Folge, wie detailliert beschrieben wird, umgesetzt wird, ist: Der Dichter verfasst das Stück, der Musiker vertont es, der Maler fertigt die Dekorationen und die Puppen an, ein Architekt und ein Elektrotechniker helfen beim Bau der Bühne und der Beleuchtungsanlage.¹⁵⁶ Danach wird eifrig geprobt. Ein Plakat kündigt schließlich das Ereignis im Lager an, und die Aufführung erfolgt tatsächlich am Weihnachtsabend trotz kleineren Versuchen des französischen Lagerkommandanten, das Fest zu stören.¹⁵⁷ Im Publikum sitzen „[d]reihundert Menschen“, „Offiziere und Soldaten“,¹⁵⁸ die vor Beginn des eigentlichen Puppenspiels vom Weihnachtsmann beschert werden. Sie wohnen der Aufführung des in Gefangenschaft entstandenen Puppenspiels (das Rohden überblicksartig, in einzelnen Formulierungen möglicherweise sogar nahe am tatsächlichen Text, wiedergibt) bei, in dem der Satan Kasperl, der Knecht Ruprechts himmlischer Verheißung abschwört und stattdessen nach weltlichen Genüssen strebt, „träumend Angst und Not des

155 Ebenda, S. 9.

156 Vgl. ebenda, S. 18.

157 Vgl. ebenda, S. 48–49.

158 Ebenda, S. 49.

Krieges¹⁵⁹ erfahren lässt. Dem nach seinem Alptraum erwachten und geläuterten Spaßmacher weist Knecht Ruprecht, untermalt mit den Klängen des Liedes *Stille Nacht*, das Weihnachtswunder. Die Zuschauer erleben ein trotz Gefangenschaft emotionales Weihnachtsfest und tauchen dabei in ein befreiendes nationales Einheitsgefühl ein.¹⁶⁰

Rohden räumt im *Nachwort* zu seinem Prosatext Änderungen einzelner historischer Fakten abweichend vom ursprünglichen Geschehen in dem Gefangenenlager ein.¹⁶¹ Fest steht jedoch, dass er „in Erinnerung an die französische Gefangenschaft, wo der Bau eines Marionettentheaters die Geister wieder lebendig machte und vereinte“, nach seiner Heimkehr das Halberstädter Puppenspiel gründete, das „[n]ach dem Vorbild dieses improvisierten Theaters erbaut“ wurde.¹⁶² Für das in der Erzählung geschilderte Kasper(l)stück kündigt er im Nachwort eine geplante Veröffentlichung unter dem Titel *Kasperl in der Kriegsgefangenschaft*, ebenfalls in Stapels Schriftenreihe *Unser Volkstum*, an.¹⁶³ Eine solche konnte nicht nachgewiesen werden – möglicherweise wandte sich der puppenspielinteressierte konservative Revolutionär, der schon 1925 nachweislich nicht mehr für das Halberstädter Theater verantwortlich zeichnete,¹⁶⁴ von diesem Vorhaben ab.

159 Ebenda, S. 52. Rohdens Lustigmacher erlebt drei Stationen eines Soldatendaseins im Krieg: Ein ängstlich schlotternder Kasperl, der, wie eigens betont wird, „kein Held“ (ebenda) ist, erlebt in der ersten Szene den erbitterten Grabenkampf des Stellungskrieges. In der zweiten Szene wird er in einem französischen Dolmetscherbüro verhört und ist dort „um Antwort nicht verlegen. Alle seine Schnoddrigkeit kehrt ihm wieder, seit kein Tank, kein Trommelfeuer mehr droht.“ (ebenda, S. 53) Den Dolmetscher wirft er am Ende der Szene gar aus dem Fenster. Die dritte und letzte Szene bietet Einblicke in Kasperls ernüchternde Existenz als Kriegsgefangener: „Rechts und links trübselige Baracken, scheußlich wie ein Traum van Goghs. Aus ihren Fenstern schießt gelbsüchtig-mattes Licht in den verdämmernden Abend. Kasperl spaziert mit dem deutschen Lagerältesten auf und ab, die Zustände des Lagers durchhechelnd: den wilden Lerneifer, die geistlose Skatwut, die Reibereien zwischen den verschiedenen Waffengattungen. Natürlich gibt sich Kasperl als Flieger aus. [...] Nacht bricht herein. Kasperl will fliehen [...]. Seine Schere bastelt am Verhau. Klirr! springt der Draht. Licht flammt auf. Alarmrufe tönen. Schüsse krachen. Ein riesiger Hund mit blutroter Zunge und gefletschten Zähnen packt Kasperl am Hosenboden und zerrt den Strampelnden über den Hof. Nebel schluckt das Bild ein.“ (ebenda, S. 54–55)

160 Vgl. ebenda, S. 55.

161 Vgl. Rohden Peter Richard: Nachwort. [Zu:] Rohden, *Das Puppenspiel*, S. 56. Der Autor deutet an, dass es sich insbesondere um praktische (d. h. vermutlich die technische Umsetzung betreffende) Aspekte handelt, die er ausgehend vom Standpunkt späterer Erfahrungen einbringt.

162 Katharina Lipke: *Das Ende des Halberstädter Puppenspiels*. In: *Das Puppentheater*, Bd. 2 (1925–26), H. 1, S. 4.

163 Vgl. Rohden, *Nachwort*, S. 60.

164 Vgl. Lipke, *Das Ende Halberstädter Puppenspiels*, S. 4.