

LiTheS

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersozologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics

SONDERBAND 2 (November 2011)

„Kasper saust von Sieg zu Sieg“

Sozialhistorische und soziologische Studien
zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit
des Ersten Weltkriegs

Von Evelyn Zechner



Medieninhaber und Verleger

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt
am Institut für Germanistik der Universität Graz
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

Herausgeber

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel
Institut für Germanistik der Universität Graz
Mozartgasse 8 / P, A-8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380–2453
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at
Fax: ++43 / (0)316 / 380–9761

Ao. Univ.-Prof. Dr. Helmut Kuzmics
Institut für Soziologie der Universität Graz
Universitätsstraße 15 / G 4, A-8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 380–3551
E-Mail: helmut.kuzmics@uni-graz.at

Umschlagbild

© Mit freundlicher Genehmigung von Götz Silberbauer: Fritz Silberbauer: Bild zur Szenenreihe „Der wackere Kasperl“. In: Fritz Oberndorfer: Kasperls Kriegsdienst. Ein Spielheft. Samt vier Stücken von Johannes Wurst & dreizehn Zeichnungen von F. S. Herausgegeben von Robert Michel. Graz und Leipzig: Leuschner & Lubensky's Universitäts-Buchhandlung 1917, S. [45].

Gestaltung und Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Gartengasse 13 / 3 / 11, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0)316 / 91 44 68 oder 0664 / 32 23 790
E-Mail: mp@margarete-payer.at

© Copyright

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes/>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeber identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

Editorische Notiz

Dieser Sonderband beruht auf der um den Editionsteil gekürzten Universitätschrift: Evelyn Zechner: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs mit Editionen von Ernst Heinrich Bethge, Fritz Oberndorfer, A. Rendlös, Felix Renker, Adolf Völckers und Paul Wriede. Graz, Univ., Masterarb. 2011.

Unterstützt von der Universität Graz (Vizekanzlerat für Forschung/Forschungsmanagement und -service und Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät)

ISSN 2071-6346=LiTheS



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE
FAKULTÄT



Inhaltsverzeichnis

Einleitung

I. Puppenspielgeschichtliche Voraussetzungen

- 1. Zeitaktuelles Puppentheater 8
- 2. Kriegerisches auf der Puppenbühne 13

II. Kasper(l) im Ersten Weltkrieg

- 1. Die Spielorte ... 22
 - 1.1. ... im Hinterland 23
 - 1.2. ... an der Front 29
 - 1.3. ... in Kriegsgefangenenlagern 37
- 2. Die ausgewählten Puppenspiele 41
- 3. Die Autoren 43
 - 3.1. Biographische Recherchen und ihre Grenzen 43
 - 3.2. Biographische Zusammenschau 45
 - 3.2.1. Nationalität 45
 - 3.2.2. Geschlecht 45
 - 3.2.3. Schichtzugehörigkeit und sozialer Status 46
 - 3.2.4. Schriftstellerische Tätigkeit und Sinn für Kunst und Kultur 48
 - 3.2.5. Einsatzbereiche während des Ersten Weltkriegs und Einstellungen zum Krieg 51
 - 3.2.6. Politische und ideologische Positionierungen nach dem Weltkrieg 52
- 4. Die Figuren 54
 - 4.1. Zum Figurenrepertoire 54
 - 4.2. Der Spaßmacher 55
 - 4.2.1. Namensvarianten und Sprache 55
 - 4.2.2. Traditionell und feldgrau 57
 - 4.2.3. Jahrmarktskünstler und Entertainer 58
 - 4.2.4. Kind und Mann 60
 - 4.2.5. „Wirklichkeitskerl“ und „Wirtshausrenner“ 61
 - 4.2.6. Gewalttäter und „Schimpfgranat“ 63
 - 4.3. Die Frauen 65
 - 4.3.1. Gewalttätige Gattinnen und gute Ehefrauen 65
 - 4.3.2. Großherzige Großmütter und Idealfrauen 72

4.4. Die Kriegsgegner	74
4.4.1. Die verfeindeten Mächte im Weltkrieg und in den Puppenspielen	74
4.4.2. Kulturmenschen und Grazien – Die Franzosen	76
4.4.3. Welthändler und Eroberer – Die Briten	77
4.4.4. Kulturlose und Alkoholiker – Die Russen	79
4.4.5. Feiglinge und Wortbrecher – Die Italiener	80
4.4.6. Friedensbringer und Waffenlieferanten – Die Amerikaner	81
4.4.7. Schwarze „Wilde“ und „Appelsinensoldaten“ – Die Kolonialtruppen	84
4.5. Die Boten aus dem Jenseits	89
4.5.1. Tod und Teufel im europäischen Figurentheater	89
4.5.2. Mythische Gestalten im modernen Krieg	90
5. Der nationale Habitus in den ausgewählten Puppenspielen	93
5.1. Die Kriegskasper(l)stücke als Quellen soziologischen Wissens	93
5.2. Der „nationale Habitus“ am Beispiel der Deutschen bei Norbert Elias und Besonderheiten des deutschen Staatsbildungsprozesses	94
5.3. Kollektivsymbolik – Nationale Symbole und Allegorien	98
5.4. Zum militärischen Habitus des Weltkriegskasper(l)s – „Preußische Schneid“, Disziplin, Ehre, Mut, Stolz, Härte, Unerbittlichkeit	107
5.5. Der Weltkriegskasper(l) – ein Sinnbild der Entzivilisierung und Barbarei?	116
6. Die soziale Seite der Puppenspiele	119
6.1. Überblick zu Kriegsalltag und Sozialproblematik	119
6.2. Kasper(l)s Widerständigkeit gegen die Übel der Zeit	120
6.3. Kasper(l)s ultimatives Überlebensprogramm	124
Schluss	127
Anhang	
Biographien	128
Abbildungen	138
Verzeichnisse	147
Siglenverzeichnis	147
Literaturverzeichnis	148
Abbildungsverzeichnis	162

Einleitung¹

„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.“²

Nachdem der erste große Krieg der Moderne Ende Juli 1914 seinen Anfang genommen hatte und innerhalb weniger Monate immer mehr Nationen in ein Kampfgeschehen von bis dahin unerreichtem Ausmaß eingetreten waren, ließ es sich – so wird in ausgewählten Puppenspielen der Zeit berichtet – alsbald auch ein altbekannter Spaßmacher und berühmtberüchtigter Spitzbub nicht nehmen, im weltumspannenden Kriegsgetümmel mitzumischen. Mit dem Kasper(l)³ unserer Tage, der wohl in vielen Menschen kraft seiner herzerwärmenden Kindlichkeit und seiner schalkhaften Harmlosigkeit Assoziationen an die eigene Kindheit hervorruft, hat der Lustigmacher des Ersten Weltkriegs wenig gemeinsam. Vorausgeschickt sei an dieser Stelle ein wesentlicher Aspekt: beim Kriegskasper(l) der Jahre 1914 bis 1918 handelt es sich, wie das obige Zitat aus einem der Puppenspiele der Weltkriegszeit bereits in Ansätzen erkennen lässt, nicht um eine für ein Kinderpublikum konzipierte Figur. In weiterer Folge – dies wird insbesondere in den Analysekapiteln dieser Masterarbeit augenscheinlich werden – differieren beispielsweise die Inhalte, die Figurenkonzeption oder die Darstellungsmittel in erheblicher, ja mitunter frappierender Weise von dem, was der unbedarfte Rezipient von heute sich vermutlich von einem Kasper(l)theater erwarten würde. Doch übt gerade diese Andersartigkeit wiederum eine eigene Faszination aus.

Zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschungen wurde der Spaßmacher des Ersten Weltkriegs allerdings äußerst selten erklärt: Sowohl die Literatur-, die Theater-

-
- 1 Dieser Sonderband beruht auf der um den Editionsteil gekürzten Universitätschrift: Evelyn Zechner: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs mit Editionen von Ernst Heinrich Bethge, Fritz Oberndorfer, A. Rendlös, Felix Renker, Adolf Völckers und Paul Wriede. Graz, Univ., Masterarb. 2011.
 - 2 Felix Renker: Kasperle im Weltkriege. Vier lustige Stücke für das Kasperle-Theater. Mühlhausen in Thüringen: Danner [1918]. (= Kasperle-Theater. 3.) S. 4.
 - 3 Für allgemeine Aussagen über die Lustige Figur sowie für Zusammensetzungen, die deren Namen in verschiedenen Varianten als Bestandteil enthalten können (z. B. Kasper(l)stück oder Kasper(l)theater), verwende ich in dieser wissenschaftlichen Arbeit die Schreibweise „Kasper(l)“. Hiermit soll auf die Gültigkeit für mehrere regiolektale Varianten des Lustigmachers hingewiesen werden. Beziehe ich mich speziell auf den Spaßmacher eines ausgewählten Werkes, so wird die originale Schreibung des Namens im Text übernommen.

und die Sprachwissenschaften als auch die historisch-volkskundlichen Disziplinen schenken diesem Randphänomen des Literatur- und Kulturbetriebs bisher spärlich Beachtung. Bis zu diesem Zeitpunkt existiert kein größeres wissenschaftliches Werk, in dem ausschließlich dieses Thema behandelt wird. Am häufigsten beleuchtet wird das Phänomen Weltkriegskasper(l), bezogen auf die Zeit 1914 bis 1918,⁴ in puppenspielhistoriographischen Überblicksdarstellungen, erwähnt dabei zumeist als eine Entwicklungsstufe unter vielen in der Geschichte der Lustigen Figur, die Ausführungen beschränkt auf wenige Seiten.⁵ Als für lange Zeit einzige Publikation, die (unter anderem) den Kasper(l) dieses Weltkriegs behandelt und diesen dabei sogar *expressis verbis* im Titel berücksichtigt, wurde 2002 die theaterwissenschaftliche Diplomarbeit *Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert*⁶ von Elisabeth Strauss an der Universität Wien eingereicht; Strauss widmet dem Spaßmacher des Ersten Weltkriegs als dem ersten der drei von ihr analysierten Kasper(l)typen mit dem Vermerk auf die „äußerst dürftige[]“⁷ Quellenlage nur ein kurzes Kapitel.⁸ Als schließlich bis dato erste und einzige Publikation speziell zum Weltkriegskasper(l) erschien im Oktober 2010 der von mir verfasste Beitrag *Vom wachsamen Michel, der dicken Berta und dem wehrhaften Kasper. Der nationale Habitus in ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*⁹ in der Grazer „Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie“ *LiTheS*.

Programm und zugleich Ziel dieser Masterarbeit ist eine Annäherung an das Phänomen des Kasper(l)s der Weltkriegszeit auf mehreren Ebenen unter Rückgriff auf ein interdisziplinäres Instrumentarium, wobei der philologische Zugang zu den Primärtexten durch die zusätzliche Einbeziehung sozialhistorischer wie auch soziologischer Theorien und Methoden maßgeblich bereichert werden kann. Für diese fächerübergreifende Herangehensweise habe ich mich entschieden, da die Kasper(l)stücke der

-
- 4 Um vieles detaillierter erschlossen ist dagegen der nationalsozialistische braune Kasper(l), der dann vor und während des Zweiten Weltkrieges sein Unwesen trieb.
 - 5 Vgl. etwa Johannes Minuth: *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. Vom Possentreiben zur Puppenspielkunst*. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 1996, S. 71–81 (Kap. „Kaspers Weg in den ersten Weltkrieg“) oder Ingrid Ramm-Bonwitt: *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren*. Frankfurt am Main: Nold 2000. (= *Die komische Tragödie*. 3.) S. 191–192 (Kap. „Der ‚feldgraue‘ Kasper“).
 - 6 Elisabeth Strauss: *Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert*. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2002.
 - 7 Ebenda, S. 13.
 - 8 Vgl. ebenda, S. 13–21 (Kap. II: „Kaspers Weg in den Ersten Weltkrieg“).
 - 9 Evelyn Zechner: *Vom wachsamen Michel, der dicken Berta und dem wehrhaften Kasper. Der nationale Habitus in Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*. In: *LiTheS*, Nr. 4 (Oktober 2010), S. 55–93. Online: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_04/heft_4_zechner.pdf [29.8.2011]. Große Teile dieses auf einem Vortrag basierenden Zeitschriftenartikels wurden überarbeitet in Kapitel 5 dieser Masterarbeit übernommen.



Weltkriegsjahre 1914 bis 1918 eine Fülle von Anspielungen auf politische Ereignisse und soziale Zustände in sich bergen wie auch – diesen persönlichen Eindruck möchte ich im Folgenden belegen – auf ihre sehr spezifische Weise die Gesellschaft bzw. die nationale Gemeinschaft der damaligen Zeit samt ihren Charakteristika, Anforderungen und Problemen widerspiegeln.

In dieser wissenschaftlichen Arbeit veranschaulichendes und ergänzendes Material bieten zu können, war mir ein großes Anliegen: der Anhang enthält Kurzbiographien der Autoren wie auch eine Sammlung von Bildmaterial zum Kasper(l) des Ersten Weltkriegs. Die ursprünglich ebenfalls im Anhang abgedruckten Leseeditionen der Primärtexte (sofern im Original vorhanden, samt Illustrationen) werden in diesem Sonderband nicht berücksichtigt, sie sind jedoch einzeln über die Textabteilung¹⁰ der Homepage des Forschungs-, Lehr- und Dokumentationsschwerpunkts „LiTheS“ elektronisch zugänglich.

10 Editionen online auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Kasperl-Bibliothek. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: <http://lithes.uni-graz.at/texte.html> [3.10.2011].

I. Puppenspielgeschichtliche Voraussetzungen

1. Zeitaktuelles Puppentheater

„Will ein Puppenspieler bei seinem Publikum ankommen, kann er hervorragend spielen, muß es aber nicht, er kann große Schaulusteffekte inszenieren, muß es aber nicht. In jedem Fall aber muß er die Interessen seines Publikums treffen, und diese Interessen unterliegen dem jeweiligen sozialen Milieu und den politisch herrschenden Verhältnissen, in dem [!] sein potentielles Publikum lebt.“¹¹

Die Interessen der Menschen änderten sich im Laufe der Jahrhunderte, und damit einhergehend wandelten sich auch die Stoffe und Themen des Handpuppen- wie auch des Marionettentheaters. Doch was waren nun diese Interessen, die die Menschen in die Aufführungen der Puppenspieler führten? Lediglich zwei Beweggründe allgemeiner Natur dafür, den Darbietungen der Puppenbühnen beizuwohnen, blieben auf der Seite des Publikums konstant erhalten: die Suche nach Unterhaltung und der Wunsch nach Bildung. Soziale Veränderungen und politische Vorkommnisse in ihrer Arbeit zu berücksichtigen, erwies sich als unverzichtbar für die Puppenspieler, wollten sie, dass die Menschen ihre Vorstellungen, die häufig primär dem Broterwerb dienen,¹² besuchten.¹³ Die Stoff- und Themenwahl der volkstümlichen Puppenbühnen war gemeinhin darauf ausgelegt, „sich den wechselnden Stimmungen, Erwartungen, Unterhaltungs- und Informationsbedürfnissen wie auch politischen Meinungen des Publikums anzupassen“¹⁴.

Bis ins 18. Jahrhundert bezogen die Prinzipale der Marionettentheater, die seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert den deutschsprachigen Raum bereisten,¹⁵ ihre Stoffe

11 Olaf Bernstengel: Militaria im Puppenspiel zwischen 1805 und 1933. In: FrontPuppen-Theater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Herausgegeben von Dorothea Kolland und Puppentheater-Museum Berlin. Berlin: Elefant Press 1997, S. 57.

12 Vgl. Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 48.

13 Vgl. Bernstengel, Militaria im Puppenspiel, S. 57.

14 Gina Weinkauff: Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1982. (= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 8.) S. 19.

15 Ursprünglich war das Puppenspiel mit Marionetten (wie auch jenes mit Handpuppen) eine Unterhaltungsform, die wandernde Gruppen neben anderen wie etwa Tanz, Varieté, Akrobatik oder Zauberstücken boten. Die mit ihren Bühnen von Ort zu Ort ziehenden Puppenspieler zählte man als „fahrendes Volk“ zu der in der Gesellschaft wenig angesehenen Berufsgruppe der Schausteller. Ab dem Ende des 18. Jahrhunderts etablierten sich, besonders in den Marionettenzentren Sachsen und Bayern, zunehmend ganze Spielerdynastien. Ab 1800 erfuhr das Marionettentheater als Kunstform eine generelle Aufwertung und trat als Unterhaltungsmedium auch in den Blickpunkt des Interesses von Fürstenhöfen und etablierten Künstlern. Charakteristisch für die mobilen Marionettentheater war die Aufführung in geschlossenen Räumen wie den Sälen örtlicher Gasthöfe, wobei namhafte Puppenspieler renommierte Lokalitäten nutzten. Vgl. Astrid Fülbiel: Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein. 1920–1960. Kiel: Ludwig 2002. (= Kieler kunsthistorische



fast ausschließlich aus der Bibel und den Volksbüchern. Nun erweiterte sich jedoch das Repertoire der Puppentheater; neu hinzu kamen unter anderem und vor allem die so genannten „Haupt- und Staatsaktionen“, deren Anteil dann im 19. Jahrhundert noch weiter anstieg.

Die neue Vielfalt an literarischen Stoffen, die das Repertoire der Marionettentheater bereicherten, wird in der Puppenspiel-Forschung gerne mit der im Zeitalter der Aufklärung einsetzenden Medienrevolution und dem damit verbundenen Ausbau der Kommunikationsmittel in Verbindung gebracht: „Das sprunghafte Anwachsen der Printmedien vermittelte den Puppenspielern eine Fülle von Stoffen, die sie regelrecht zur Dramatisierung aufriefen.“¹⁶ Oft wurden dabei auch die in den Quellen präsentierten Standpunkte und Einstellungen übernommen: „[A]uf der Suche nach neuen, aktuellen und damit zugkräftigen Stücken bedient es [das Puppenspiel, Anm. d. Verf.] sich als Lieferant der Presse, der Illustrierten etc. und reproduziert dabei selbstverständlich deren Vorurteile und Klischees.“¹⁷ Das Marionettentheater, das sich besonders in ländlichen Gegenden und in den Kleinstädten¹⁸ zu einer Möglichkeit der „Belustigung für das Kleinbürgertum und die unteren sozialen Schichten“¹⁹ entwickelt hatte, bemühte sich aber auch, den neu erwachten Hunger seines Publikums auf Aktuelles, Herausragendes, Bahnbrechendes zu stillen – und wurde dabei schließlich selbst zu einem Informationsmedium: „So wie das Flugblatt der Avisensänger, die rührseligen Moritaten, der Bänkelsang vergangener Zeit, brachte die ‚geschauete Zeitung‘ der Puppenspieler laufend einen anschaulichen Beitrag zum Weltgeschehen und zu aktuellen Tagesfragen.“²⁰

Schriften. N.F. 3.) S. 25–26; Andrea Schmidt: Zwischen Tradition und Experiment. Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zur Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen – unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 2002, S. 10; Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 48.

16 Bernstengel, Militaria im Puppenspiel, S. 57.

17 Helmut G. Asper: Puppenspiel in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Zur sozialen Situation der Wandermarionettentheater im 19. und 20. Jahrhundert. In: Kölner Geschichtsjournal 1 ([19]76), S. 18. Asper behandelt die Rolle der neuen Informationsmedien als Quellen im Kontext jener Puppenspiele, die zeitaktuelle Kriege als Thema aufgreifen.

18 Dagegen etablierte sich auf den Bühnen der großen Städte im ausgehenden 18. Jahrhundert, gefördert von aufklärerischen Bestrebungen, das Personentheater. Vgl. Olaf Bernstengel: Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In: O. B. und Lars Rebehn: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle: mdv 2007. (= Weiß-Grün. 36.) S. 34.

19 Ebenda.

20 Gustav Küpper: Aktualität im Puppenspiel. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung. Emsdetten in Westfalen: Lechte 1966, S. 5.

Als direkte Quellen für das Marionettentheater des 18. Jahrhunderts, das sich sowohl bühnentechnisch-optisch (durch die Visualisierung auf der Guckkastenbühne) als auch inhaltlich-stofflich (bezüglich der Stückauswahl) an den Formen des Schauspieltheaters orientierte,²¹ dienten aber nicht immer Medienberichte. Vielfach adaptierten die Prinzipale veröffentlichte Texte des Schauspieltheaters für die Zwecke des Marionettentheaters – dabei wurden die Stücke gekürzt, vorhandene Nebenhandlungen gestrichen, häufig wurde auch die Rolle des Lustigmachers ergänzt. Neben tradierten Stoffen und Parodien auf zeitgenössische Theaterstücke boten die Puppenspieler oft improvisierte Szenen zu aktuellen sozialen oder politischen Geschehnissen.²²

Auf vielfältige Weise nahmen die wandernden Puppenbühnen „ihre Funktion als Informations- und Verständigungsmedien ihres meist bäuerlich-plebejischen, später auch proletarischen Publikums“²³ wahr. Gemäß Küpper fand ein breites Spektrum an zeitaktuellen Sujets Einzug in die Marionettentheater des 19. und 20. Jahrhunderts: der thematische Bogen spannte sich von sozialen und politischen Auseinandersetzungen (wie etwa der Dreyfus-Affäre²⁴) oder Vorkommnissen an Fürstenhöfen über aktuelle Gerichtsprozesse, Kriminalfälle und Skandale bis hin zu der Präsentation von Modeerscheinungen oder Erfindungen und nicht zuletzt: zu kriege-

21 „Mit der Guckkastenbühne folgte man [...] dem Illusionismus des Barock, in dem das Kulissen-theater als scheinbar naturgetreue Abbildung der Wirklichkeit eine zentrale Rolle spielte. Als ‚kleine Form‘ des ‚großen‘ Schauspiels bezog sich das Marionettenspiel auch auf die literarisch-dramatischen Vorlagen, wobei diese meist ins Parodistisch-Komische gewendet wurden.“ Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 10.

22 Vgl. Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 57; Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 10.

23 Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 18.

24 Der franco-jüdische Offizier Alfred Dreyfus (1859–1935) wurde 1894 unschuldig wegen Spionage und Verrat zu lebenslanger Haft verurteilt. Dreyfus wurde vorgeworfen, dass er Deutschland geheime Informationen über die Mobilmachung der Artillerie angeboten habe. Rechtlich endete der Fall erst 1906 mit der Annullierung des Urteils und der Rehabilitierung Dreyfus' samt dessen Wiederaufnahme in die Armee. Die Dreyfus-Affäre steht im französischen kollektiven Gedächtnis in einem größeren Zusammenhang für die Gesellschaftskrise der Dritten Republik im ausgehenden 19. Jahrhundert und den in dieser herrschenden modernen Antisemitismus. Jahrelang beschäftigte sie im Besonderen auch die deutsche Öffentlichkeit. Vgl. [Anonym]: Alfred Dreyfus [Biographischer Überblick]. In: *J'Accuse...! ...ich klage an! Zur Affäre Dreyfus. Eine Dokumentation. Begleitkatalog zur Wanderausstellung in Deutschland Mai bis November 2005*. Herausgegeben von Elke-Vera Kotowski und Julius H. Schoeps. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2005, S. 61–64; Esther Benbassa: *Risse im Franco-Judaismus. Die Dritte Republik und der Antisemitismus*. In: Ebenda, S. 19; Detlev Zimmermann: *Eine Bewährungsprobe für die Republik. Frankreich und die Dreyfus-Affäre*. In: Ebenda, S. 33; Eckhardt und Günther Fuchs: „Ohne Zeitungslärm... keine Affäre“. *Die Affäre Dreyfus im Spiegel der Berliner Presse*. In: Ebenda, S. 93.



rischen Ereignissen.²⁵ Neben tatsächlichen sozialen Problematiken und politischen Gegebenheiten wurden somit auch triviale Geschehnisse thematisiert, die von den Prinzipalen gerne als „Sensationsdramen“ beworben wurden.²⁶

Besondere dramatische Darstellungsmöglichkeiten bot das *Theatrum mundi*, das „Welttheater“ oder – mit den Worten des Puppenspielhistoriographen Otto Link – „die Wochenschau vergangener Zeiten“²⁷. Einerseits gab es Schausteller, die mittels dieses mechanischen Theaters²⁸ „Weltgeschichte“ präsentierten, andererseits integrierten auch Marionettenspieler *Theatrum-mundi*-Szenen in ihre Stücke oder offerierten diese dem Publikum als Nachspiel. Ab dem 18. Jahrhundert reagierte das „Welttheater“, das dann seine Blütezeit in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erleben und noch bis in die 1930er-Jahre als Schauart Verwendung finden sollte, auf besondere Weise auf die Informationsbedürfnisse und die Neugier der Menschen. Im *Theatrum mundi* konnte der Ablauf fesselnder zeitaktueller Ereignisse wie Naturkatastrophen (in den Blickpunkt rückten etwa Erdbeben und Seestürme), Schiffsuntergänge oder kriegerischer Auseinandersetzungen eindrucksvoll für die Zuschauer auf die Bühne gebracht werden.²⁹

Über die in ihrer Entwicklung vom „großen“ Schauspieltheater autonomen Handpuppenbühnen, deren öffentliches Spiel auf Straßen, Plätzen, Jahrmärkten und Messen stattfand, ist weitaus weniger überliefert als über das traditionelle Marionettentheater.³⁰ Doch steht fest, dass die Handpuppenspieler in ihren „leichte[n] Stoffbude[n],

25 Vgl. Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 14–88. Auf Küppers Konzentration auf die Marionettendramatik weist etwa Bernstengel hin. Vgl. Bernstengel, Militaria im Puppenspiel, S. 64, Anm. 1.

26 Vgl. Weinkauff, Der rote Kasper, S. 18–19.

27 Otto Link: Das *Theatrum mundi*, die Wochenschau vergangener Zeiten. In: Mitteilungen der Staatlichen Puppentheatersammlung Dresden 4 (1961), S. 11–12.

28 Das *Theatrum mundi* befand sich hinter einem Prospekt, der nach oben gerollt wurde. Dem Zuschauer, der in das „Welttheater“ durch den so genannten Durchbruch – einen Prospekt, dem das Mittelstück fehlte – blickte, bot sich eine aufregende Zentralperspektive. Die Szenerie dominierten flache Figuren, die auf in Holzschienen laufende Bänder gesetzt und so von einer Seite zur anderen gezogen wurden. Kopf-, Arm- und Laufbewegungen wurden mittels eines einfachen Systems von Drähten hervorgerufen. Die Drähte, die von den Gliedmaßen der Figuren ausgingen, endeten exzentrisch an den Rädern, die auf einer Schienenkante neben dem Band dahinrollten. Vgl. Bernstengel, Militaria im Puppenspiel, S. 58.

29 Vgl. Olaf Bernstengel und Manfred Scholze: Dresdner Puppenspielmosaik. Erfurt: Sutton 2005, S. 49–50 sowie Bernstengel, Aktualität im Puppenspiel, S. 58.

30 Die spärliche Quellenlage zum Handpuppenspiel führt Purschke auf die Aufführungsumstände zurück: Die entrichteten Platzgebühren der Handpuppenspieler wurden von den für den jeweiligen Stadtbezirk zuständigen Aufsichtspersonen wahrscheinlich als Privateinnahmen aufgefasst, weshalb sie nicht als Posten in den Stadtbüchern aufscheinen (zu den Aufführungen der Marionettentheater gibt es dagegen weitaus mehr Aufzeichnungen, da die Marionettenspieler entweder schriftlich Spielgenehmigungen einholen oder beim

die auf dem Rücken zum Spielort hingetragen oder hingekarrt wurde[n]³¹, wesentlich kritischer wie auch drastischer auf das aktuelle Zeitgeschehen eingingen. Gerade das lange durch mündliche Tradierungswege³² und eine durch diese begünstigte Spontaneität gekennzeichnete Handpuppenspiel der Publikspieler bot gemeinhin gute Möglichkeiten, Protest und Kritik an jenen zu äußern, die die gesellschaftlichen Machtpositionen innehatten, und Informationen weiterzugeben.³³ Das persönliche Erleben sozialer Benachteiligung und Unterprivilegierung als Zugehörige zu den Ärmsten innerhalb der Bevölkerung³⁴ lieferte den Handpuppenspielern dabei viel Zündstoff, weshalb sie „in ihr Spiel Angriffe gegen die Obrigkeit einflochten, was sie nicht selten ins Gefängnis brachte und ihren Unmut nur verstärkte, so daß dann der Polizist im Spiel umsowehr verprügelt wurde“³⁵.

„[A]ls volkstümliche, derb-komische Unterhaltungsform“ nutzte die Handpuppenspielszene dabei in besonders eindrucksvoller Weise „die komische Figur als anarchisch aufklärerischen Agitator“³⁶. Gerade über diese Lustige Figur des Handpuppentheaters wurden „die Gedanken des ‚kleinen Mannes‘ verbalisiert, dessen Interessen, Wünsche und Utopien artikuliert“³⁷ und so von unterster gesellschaftlicher Ebene ein Beitrag zum aktuellen gesellschaftlichen, politischen und sozialen Geschehen geliefert.

jeweiligen Bürgermeister vorsprechen mussten). Auch die Standmeister der Jahrmärkte und Messen dürften die Handpuppenspieler aufgrund der geringen genutzten Standfläche häufig als unbedeutend eingestuft und sie deshalb nicht in ihren Standbüchern erwähnt haben. Vgl. Hans Richard Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick. Frankfurt am Main: Eigenverlag 1984, S. 121; H. R. P.: Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986, S. 94.

31 Purschke, Die Entwicklung des Puppenspiels, S. 121.

32 Die schriftlichen Hinterlassenschaften der Stücke der Handpuppenspieler sind im 19. Jahrhundert ebenfalls noch spärlich, denn die für das Publikspiel typischen kurzen Dialogfolgen wurden fast ausschließlich mündlich weitergegeben. Vgl. Minuth, Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte, S. 51.

33 Vgl. Fülbier, Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein, S. 23.

34 Die Handpuppenspieler gehörten der untersten Schicht der Bevölkerung an. Um über die Runden zu kommen, übten viele von ihnen saisonabhängig verschiedene Berufe aus: In der Zeit von März bis Oktober fuhren sie von Jahrmarkt zu Jahrmarkt und von Messe zu Messe, im Winter waren sie in anderen Metiers tätig oder mussten – so sie über ein solches verfügten – auf bescheidenes Ersparnis zurückgreifen. Vgl. Purschke, Die Puppenspieltraditionen Europas, S. 95.

35 Ebenda.

36 Schmidt, Zwischen Tradition und Experiment, S. 10.

37 Gerd Bohlmeier: Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters. Braunschweig, Hochschule für Bildende Künste, Diss. 1993, S. 203.

2. Kriegerisches auf der Puppenbühne

Kriege haben die Menschen wohl seit jeher bewegt, boten sie doch in jedem Fall Erlebnisse der Superlative – beeindruckend waren fulminante Siege, bedrückend bittere Niederlagen, erhebend die erlebten Gefühle der Macht und des Triumphs, erschreckend die verübten Grausamkeiten, erschütternd das erfahrene Leid. Was nun die Puppentheater an der Wende zum 19. Jahrhundert anlangt, so war „[d]ie Kriegsschau im aktuellen Teil des Puppenspielprogramms [...] zu einer Art beliebter Kriegsberichterstattung für das Volk geworden, die unmittelbar an das geschichtliche Ereignis ihre Darstellung auf der Figurenbühne fand“³⁸. Der sich im Puppentheater herausbildende kriegerische Themenkreis, dessen ersten großen inhaltlichen Schwerpunkt im 18. Jahrhundert die seit dem Fall Konstantinopels 1453 im Bewusstsein der Menschen präsente Türkegefahr und die türkischen Eroberungszüge der folgenden Jahrhunderte dargestellt hatten,³⁹ erweiterte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend. Schließlich beschränkten nahezu alle großen Kriege des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ihren Weg auf die Puppenbühne.⁴⁰

Einen Einblick in die kriegerischen Repertoires des Marionettentheaters und des Handpuppenspiels gewähren insbesondere folgende beiden Publikationen: Gustav Küpper widmet in der Studie *Aktualität im Puppenspiel* (1966), die sich – wie oben erwähnt – auf das Marionettentheater konzentriert, unter anderem den Kriegsstücken einen großzügigen Schwerpunkt.⁴¹ Der spätere Leiter des nationalsozialistischen Reichsinstituts für Puppenspiel⁴² Siegfried Raeck bietet 1934 in der Publikation *Das Kasperlbuch*⁴³ eine „Kritische Kasperlbücherei“, in der er die angeführten Puppenspiele, bei denen es sich offensichtlich um eine allgemeine Auswahl damals bekannter Texte handelt, hinsichtlich ihrer Eignung für die Aufführung vor einem Kinderpublikum beurteilt; von den behandelten Titeln weist Raeck 20 Einzelstücke bzw. Stückesammlungen einem militärischen oder kriegerischen Themenkreis zu.⁴⁴ Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass einzelne Puppenspiele in beiden Publikati-

38 Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 31–32.

39 Vgl. ebenda, S. 28–31.

40 Vgl. Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 21.

41 Vgl. Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 28–57.

42 Das Reichsinstitut für Puppenspiel, als dessen wichtigster Initiator Raeck gilt, wurde 1938 von der Hitlerjugend (HJ), der Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (KdF) und dem Deutschen Gemeindetag als zentrales Koordinierungs-, Ausbildungs- und Weiterbildungsinstitut für den Bereich Puppenspiel im nationalsozialistischen Deutschland gegründet. Vgl. Gerd Bohlmeier: *Figurentheater im Ideologiekonsens. Das Reichsinstitut für Puppenspiel*. In: *FrontPuppenTheater*, S. 121.

43 Siegfried Raeck: *Das Kasperlbuch*. Herausgegeben vom Kulturausschuß des Deutschen Schulvereines Südmark. Wien: Verlag des Vereines 1934. (= Werk und Wille. Beih. 1.)

44 Vgl. ebenda, S. 173.

onen Erwähnung finden, was möglicherweise daran liegt, dass manche Stücke sowohl mit Marionetten als auch mit Handpuppen aufgeführt wurden oder dass eine Zuordnung zu einer Präsentationsform mangels konkreter Hinweise oder textspezifischer Merkmale nicht getroffen werden konnte.⁴⁵

Was wollten aber die Menschen nun tatsächlich auf den Bühnen der Puppentheater vom Krieg sehen? Helmut Asper, der eine generelle „Vorliebe der Puppenbühne für Feuer, Schlachten und Kriege“ konstatiert, geht zu allererst davon aus, dass „sicher [...] die optischen Reize so mancher Katastrophe der Hauptgrund“ waren, „weshalb sich das Puppenspiel ihrer annahm“.⁴⁶ Ganz in diesem Sinne boten manche Marionettentheater den Zuschauern ihrer militärisch geprägten Dramen ein atemberaubendes Highlight in Gestalt eines *Theatrum mundi*, das dem Publikum einen pompösen Eindruck vom Kampfgeschehen vermittelte:

„Gerade für die Darstellung von Schlachtenszenen ergab sich [...] ein beeindruckendes Bild vom ‚Aufmarsch der Armeen‘, denn neben Einzelfiguren waren bis zu zwanzig Soldaten auf einen rollenden Unterbau montiert. Unter anderem gab es solche ausgeklügelten Konstruktionen, die es ermöglichten, die Soldaten in Dreierreihe laufen zu lassen. Die Gewehre konnten auf Kommando in Anschlag gebracht werden, und mit einer akustischen Unterstützung sowie der Erzeugung von Dampf begann die Schlacht auf der Marionettenbühne. Klappkulisen ließen sich in Sekundenschnelle von Häusern und Palästen in brennende Ruinen verwandeln. Spezialeffekte wie Pulverdampf aus den Gewehren einzelner Soldaten oder aus Kanonen leiteten die Spieler von unten ein.“⁴⁷

45 Raeck weist sogar *expressis verbis* darauf hin, dass er auch Marionettenspiele verzeichnet, so diese „als Handpuppenspiele angekündigt, für Handpuppen (!) verwendbar sind oder oft als für Handpuppen geeignet angesehen werden“ (ebenda, S. VII). Jedenfalls fällt auf, dass keines der von ihm als kriegerisch bzw. soldatisch ausgewiesenen Stücke zugleich in der Kategorie „Marionettenstücke“ aufscheint (vgl. ebenda, S. 173). In Küppers marionetten-theaterlastiger Studie werden ohne Hinweis auf die differierende Präsentationsform auch Handpuppenspiele erwähnt und besprochen. Dies gilt auch für die Puppenspiele der Weltkriegszeit, die im Zentrum der folgenden Analyse stehen werden (siehe Anm. 171).

46 Asper, *Puppenspiel in Deutschland*, S. 17.

47 Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 58.



Eine historisch exakte Darstellung des Ereignisses war hierbei nicht so relevant – so entsprachen die Schlachtenszenen des oft mehr als 200 Figuren umfassenden „Welttheaters“ nicht den tatsächlichen Kampfverläufen, lediglich der Ausgang der Schlacht hatte den realen Umständen zu entsprechen; ebenso frei handhabte man mitunter die Gestaltung der Uniformen.⁴⁸

Derartige *Theatrum-mundi*-Einlagen gelangten etwa in Stücken zum Einsatz, die die wiederholten kriegerischen Schlagabtausche zwischen Preußen-Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert thematisieren (so beispielsweise im Rahmen einer um 1895 vollzogenen Aufführung des Stücks *Das Müllerröschen – oder – Die Schlacht bei Jena*, das ansonsten „weniger historisch bildend als emotional unterhaltsam“⁴⁹ war). Für die Marionettentheater des späten 19. Jahrhunderts geht Bernstengel von mindestens 25 Puppenspielen aus, die ein militärisches Sujet behandeln oder in ein militärisches Geschehen eingebettet sind. Als Texte, die sich „mit fiktiven Schicksalen des deutsch-französischen Krieges und des sogenannten ‚Kulturkampfes‘“⁵⁰ beschäftigen, hebt er hervor:

Die Schlacht von Sedan – oder – Kasperls Heldentaten
Jesuit und Müllerstochter – oder – Kasper als Schlachtenbummler
Der Flüchtling – oder – Kasper als Spannbauer
1870/71
Gewonnene Herzen – oder – Die Hyäne des Schlachtfeldes
Deutschlands Erwachen⁵¹

Die Lustige Figur, die in mehreren dieser Stücke – durchaus typisch für die Tradition des Marionettenkasper(l)s (und zugleich im Gegensatz zum gleichnamigen

48 Vgl. ebenda, S. 58–59.

49 Ebenda, S. 59. Das bereits viel früher in verschiedenen Fassungen aufgezeichnete Stück, das im Kontext nationalen deutschen Unglücks seinen Ursprung hatte, kennzeichnet als Motiv die Todesahnung des schönen Müllermädchens, das später auf dem Schlachtfeld tatsächlich den gefallenen Bruder finden wird. Die Vorahnung weist zugleich bereits symbolhaft auf den Ausgang der Schlacht voraus. Vgl. Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 36.

50 Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 59.

51 Aufzählung gemäß ebenda.

Gesellen des Handpuppenspiels) – in einer Nebenrolle auftritt,⁵² nimmt meist als Sanitäter, Spannbauer⁵³ oder Trainfahrer⁵⁴ an den Feldzügen teil.⁵⁵

52 Bereits die Vorfahren des Marionettenkasper(l)s übernahmen traditionell Nebenrollen: Die Wurzeln dieser Figur, die erstmals Anfang des 19. Jahrhunderts namentlich in Erscheinung trat, reichen bis ins 17. Jahrhundert zurück – und sie sind nicht primär im Figurentheater zu suchen, die theatrale Präsentation der Lustigen Figuren des 17. und 18. Jahrhunderts war vielmehr medial durch das Personentheater geprägt. Nachdem die Spaßmacher der im deutschsprachigen Raum umherziehenden Wandertruppen ganz vielfältige Namen getragen hatten (wie Pickelhering, Harlekin, Hans Supp, Jean Potage, Stockfisch, Schoßwitz, Knapkäse oder Kilian Brustfleck), betrat an der Wende zum 18. Jahrhundert ein in besonderer Weise ausgestalteter Bühnentypus die Bretter, die die Welt bedeuten: Hanswurst, Kasperls Urahn. Bei Hanswurst handelt es sich um einen vom Wanderschauspieler und Prinzipal Joseph Anton Stranitzky (1676–1726) geprägten, derb-komischen, gar nicht harmlosen Charakter, der ein Erwachsenenpublikum mit groben Späßen und satter Körperlichkeit erheiterte, dies bevorzugt am Kärntnerthor-Theater in Wien. Seine Entstehung war inspiriert von den Figuren der Englischen Komödianten und des Jesuitentheaters, möglicherweise auch von jenen der Commedia dell'arte und des deutschsprachigen Vagantentheaters. In den Haupt- und Staatsaktionen des Altwiener Spaßtheaters war der Würstel zunächst eine Nebenfigur, wobei er meist in einer dienenden Rolle auftrat. Selbiges galt auch noch für den seit den 1730er-Jahren für das Personentheater belegten und insbesondere ab 1781 vom Schauspieler Johann Josef La Roche (1745–1806) im Leopoldstädter Theater in Wien verkörperten Kasperl, mit dem „der Lustigmacher [...] zum überregional bekannten Typus spezifischen komischen Profils“ (Beatrix Müller-Kampel: Komik zwischen den Kulturen. Der süddeutsch-österreichische Kasperl und der tschechische Kašpárek im Vergleich. In: Österreichische Literatur zwischen den Kulturen. Internationale Konferenz Veliko Tárnovo, Oktober 2006. Herausgegeben von Iris Hipfl und Raliza Ivanova. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2008. (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft. 4.) S. 208) wurde.

Mit dem Tod La Roches im Jahr 1806 begann das sukzessive Verschwinden des, verglichen mit dem Hanswurst, bereits maßgeblich gezähmten, versittlichten Spaßmachers aus dem Bühnengeschehen des Personentheaters. Topographisch wurde er von den Theatern der Städte auf lokale dörfliche Wanderbühnen verdrängt, figurentechnisch ersetzte den „männlichen Mimen voller Saft und Kraft“ (Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2003, S. 188) die Marionette oder Handpuppe. Der Marionettenkasper(l) des 19. Jahrhunderts, den die Wandertruppen inspiriert von Lustigen Figuren wie dem Pickelhering, dem Hanswurst und dem legendären Kasperl La Roche'scher Fassung schufen, ist seinem Charakter nach „schlau, [...] angepaßt, der typische Untertanengeist, [...] [s]tets bloß auf das eigene Wohl und einen vollen Bauch bedacht, [...] ein submissives Schlitzohr“ (Purschke, Die Entwicklung des Puppenspiels, S. 135). In den Stücken tritt er als Diener, Knappe oder Handwerksbursche auf und glossiert dabei die Handlung in humorvoller Weise. Mit der Zeit entwickelte sich auch der Kasper(l) des Marionettentheaters zu einer komischen Zentralfigur. Vgl. Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 10, S. 12, S. 30–31, S. 181 sowie S. 188; Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 208–209; Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 34 und S. 38–39.

53 Hierbei handelte es sich um Bauern, die dem Militär Pferdegespanne zur Verfügung stellten. Vgl. Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 40.

54 Ein Train ist ein Tross, eine für den Nachschub sorgende Truppe. Vgl. Duden. Das Fremdwörterbuch. 7., neu bearb. und erw. Aufl. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim: Brockhaus 2000, S. 1004.

55 Vgl. Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 40.



Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wandelte sich die Rolle des Spaßmachers in den mit kriegerischen Themen ausgestatteten Puppenspielen zunehmend. In den Anfängen zeigt er sich im Kontext des beliebten Topos „Kasper als Soldat“⁵⁶ ganz seiner Natur gemäß von einer widerspenstigen Seite, dies besonders in der traditionellen Werberszene. Meist lässt sich der aufmüpfige Lustigmacher noch nicht en passant zum Krieger umkrepeln:

„Kasper, der als Soldat geworben werden soll oder bereits in die Uniform gesteckt wurde und jetzt militärischen Kommandos gehorchen, exerzieren, in den Krieg ziehen soll, wehrt sich, indem er seine Kasperindividualität der militärischen Disziplin entgegensetzt und chaotisiert. Er widersetzt sich dem Drill mit passiv, gleichsam schwejkischen Mitteln, wie dem absichtlichen Mißverstehen von Kommandos oder aktiv mit Pritscheneinsatz gegen seine Vorgesetzten, die er häufig totprügelt.“⁵⁷

Die Wahrscheinlichkeit, dass Kasper(l) kooperiert, sowie das Ausmaß, mit dem er Teile einer militärischen Existenz annimmt, steigen jedoch, je näher der Erste Weltkrieg zeitlich rückt. Diese Tendenz steht in direktem Zusammenhang mit den Entwicklungsprozessen, die die Figur im Verlauf des 19. Jahrhunderts erfassten und die da wären: deren zunehmende Domestizierung, deren Pädagogisierung⁵⁸ sowie

56 Vgl. Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 21. Dieser tritt einerseits als Motiv in längeren Puppenspielen, andererseits als zentrales Thema von Einzelszenen auf, wie im Falle der Szene *Kasperl und der Werber* aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts gedruckten Spielheft *Kasperl als Soldat* ([Anonym]: *Kasperl als Soldat*. Esslingen, München: Schreiber [1901]. (= Schreiber's Kasperlespiele. 4.) S. 49–64 [Sonderdruck broschiert, mit zwei Beilagen], darin: *Kasperl und der Werber*, S. 49–57) gegeben. Die genannte Publikation enthält noch zwei weitere Szenen, die einen allerdings schon wesentlich offensiver und militärischer auftretenden Lustigmacher im Zentrum haben (*Kasperl und der Franzose*, ebenda, S. 57–62; *Kasperl und der Turko*, ebenda, S. 63–64).

57 Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 21.

58 Bis ins 20. Jahrhundert schritt der Prozess der Zähmung und Versittlichung der Lustigen Figur, der oben im Kontext ihres Verschwindens aus dem Personentheater angesprochen wurde, auch auf den Puppenbühnen noch weiter voran. Die Pädagogisierung des Lustigmachers wiederum vollzog sich im Marionettentheater ab der Mitte des 19. Jahrhunderts – als Beispiel gilt etwa das 1858 eröffnete stationäre Marionettentheater des Leonhard Schmid (1822–1912), genannt „Papa Schmid“, in München; im Handpuppenspiel kamen pädagogische Bestrebungen insbesondere um die Jahrhundertwende zu tragen, als die Reformpädagogen der Jugendbewegung Kasper(l) zum „ideale[n] Erzieher“ (Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 35) erklärten. Im pädagogischen Puppentheater avancierte der Spaßmacher zum Helden der Kinder. Besonders für das Handpuppenspiel bedeutete dies Veränderungen auf mehreren Ebenen: Als neue Aufführungsorte fungierten nun Schulen und Jugendeinrichtungen. Anstatt komischer Stegreifszenen entwickelte man Stücke mit einem dramatisch aufgebauten Handlungsverlauf. Die mündlichen Überlieferungstraditionen und die Improvisationen wurden von einer eigenständigen Puppenspielliteratur abgelöst. Diese Veränderungen wirkten auch auf die weitere Entwicklung des parallel existierenden Puppenspiels für Erwachsene ein. Vgl. Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 35; Fülbier, *Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein*, S. 26.

letztlich – und hierfür erweisen sich die bisher genannten Phänomene als maßgebliche Voraussetzungen – deren Politisierung und Ideologisierung.⁵⁹

Häufig bezogen die Puppenspieler Textpassagen oder ganze Teile von Szenen aus Stücken, die zu früheren kriegerischen Ereignissen erschienen waren, bzw. adaptierten diese passend zur jeweiligen politischen Situation. Richard Hünnerkopf, der 1923 in der Zeitschrift *Das Puppentheater* zwei von ihm notierte Stücke des Handpuppenspielers Kühn⁶⁰ abdrucken ließ, weist beispielsweise auf Gemeinsamkeiten des Kühn-Stücks *Kasper und die Franzosen* mit älteren Kriegsstücken hin. Einerseits sieht er das Stück in einem Entstehungszusammenhang mit einem Vertreter der antitürkischen Traditionen des Puppentheaters in Gestalt des *Graf Paquafil*⁶¹ (1885) aus den *Deutschen Puppenspielen* von Kralik/Winter.⁶² Ferner betont er „nahezu wörtliche Anklänge“ der bei Rabe abgedruckten Einzelszene *Kasper als Soldat*,⁶³ die zur Zeit der Belagerung von Sewastopol (1854–1855) während des Krimkrieges spielt und statt des Franzosenhauptmanns einen russischen Oberst aufweist, weshalb Hünnerkopf von einer „Anpassung an die Zeitverhältnisse“ spricht, bei der „Kühn den älteren Reichsfeind [den Russen, Anm. d. Verf.] durch den neuen, den Franzosen, ersetzt“; doch „Kühn ging mit dieser Anpassung sogar noch weiter: im Jahre 1901, also nach dem Konflikt, den Deutschland 1900 mit China hatte, ersetzte er die Franzosen durch Chinesen, im übrigen blieb das Stück dasselbe“.⁶⁴

59 Vgl. Schmidt, *Zwischen Tradition und Experiment*, S. 35.

60 Richard Hünnerkopf: Zwei Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn [Das Vorspiel mit den beiden Kaukautzki; Kasper und die Franzosen]. In: *Das Puppentheater*, Bd. 1 (1923/24), H. 11, S. 170–176.

61 Graf Paquafil (oder Fürst Alexander von Pavia). In: *Deutsche Puppenspiele*. Herausgegeben von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 43–80.

62 Beispielsweise ist nur so nachzuvollziehen, dass in *Kasper und die Franzosen* (Hünnerkopf, Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn, S. 173–176) ein Franzosenhauptmann den Kasper in der Werberszene anweist, „[b]ei unserm großen Gott Mahomet“ (ebenda, S. 175) zu schwören. In diesem Zusammenhang ruft der türkische Kriegswerber in dem von Kralik/Winter edierten Stück: „Ei du wahrer Prophet Mohamed“ (Graf Paquafil, S. 63). Auch verzeichnet bereits Hünnerkopf die in den beiden Stücken folgenden offenkundig „ähnliche[n] Wortverdrehungen“ (Hünnerkopf, Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn, S. 176) beim Eid, den der Lustigmacher leisten muss.

63 [Anonym]: *Kasper als Soldat*. In: Joh[anne]s E. Rabe: *Kasper Putschenelle*. Historisches über die Handpuppen und Hamburgische Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Text. 2., sehr verm. Aufl. Hamburg: Quickborn 1924, S. 117–125. Die von Johannes E. Rabe dokumentierte Szene *Kasper als Soldat* wurde gemäß Anmerkung Rabes am Ende des Stückes tatsächlich bereits 1854/55 von ihm selbst aufgezeichnet.

64 Hünnerkopf, *Zwei Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn*, S. 176.



Die im ausgehenden 19. Jahrhundert entbrannten Kolonialkriege und Auseinandersetzungen um eine Neuaufteilung der Welt fanden eindrucksvoll Einzug in die Guckkastenbühnen der Marionettenspieler und – in einem Umfang, wie er bis dato nicht gegeben war – in die Puppenbühnen der Handpuppenspieler. Zu besonders häufigen Darstellungen gelangten die Burenkriege (1899–1902) und – auf dieses machtpolitische Ereignis reagierte Kühn mit seiner letzten Adaption des oben genannten Stückes *Kasper und die Franzosen* – die Niederschlagung des Aufstandes der chinesischen „Yihetuan“ durch die vereinigten Truppen von acht imperialistischen Staaten (1899–1900), landläufig mit der Bezeichnung „Boxeraufstand“ versehen.

Die Puppenspiele, die die Burenkriege thematisieren, weisen bereits einen eindeutig „nationalistischen Charakter“ auf, auch wenn dieser, wie Bernstengel vermerkt, „noch mit einem gewissen Humanismus ummantelt war“.⁶⁵ Besonders in den Darbietungen über den „Boxeraufstand“ glänzt aber dann ein Deutscher, der die bestimmende Rolle einnimmt und sowohl den diplomatischen Franzosen als auch den zögerlichen Engländer in die Schranken weist. Die Stücke, deren Botschaft ganz im Sinne des berühmten Bismarck’schen Ausspruchs „Wir Deutschen fürchten Gott und sonst nichts auf der Welt“⁶⁶ angelegt ist, lassen aber schon die politischen und ideologischen Tendenzen der deutschen Puppenspiele der folgenden Jahrzehnte erahnen.⁶⁷

65 Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 60.

66 Der deutsche Reichskanzler Otto von Bismarck (1815–1898) wählte diese später zum geflügelten Wort gewordene Formulierung in seiner berühmten Rede vor dem Reichstag vom 6. Februar 1888, in der er signalisierte, dass Deutschland keine kriegerischen Bedürfnisse habe, man zugleich aber bereit zu einem Abwehr- oder Verteidigungskrieg sei. Vgl. Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte. 1866–1818. Bd. 2: Machtstaat vor der Demokratie*. 3., durchges. Aufl. München: Beck 1995, S. 458.

67 Vgl. Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 59–60.

Dass gerade der Handpuppenkasper(l),⁶⁸ der in seinem Medium von Anbeginn die Hauptrolle besetzt und diese auch nicht mehr hergegeben hatte,⁶⁹ für die Zuschauer dieser Puppenspiele zu einer – bei aller Lustigkeit – laut polternden, kompromisslos schlagenden und nichtsdestotrotz (oder gerade deshalb) schillernden Identifikationsfigur avancierte, verwundert nicht. Bohlmeier beschreibt die Mechanismen, auf denen die Wirkung der komischen Zentralfigur des Handpuppenspiels basiert:

„Kasper ist seinem Wesen nach die zentrale Positivfigur des traditionellen Handpuppenspiels. Ganz gleich, welche Handlung er auf der Bühne vollzieht, diese trägt stets den Charakter des unumstößlich Positiven und Guten. Selbst wenn Kasper lügt, prügelt oder seine Feinde totschießt, sein Verhalten wird vom Publikum sogar unhinterfragt als gut und richtig akzeptiert, ja sogar befürwortet und durch Zurufe mit getragen. Auch Kaspers Rolle als Sieger ist im traditionellen Handpuppenspiel von vorn herein festgelegt. Kasper – und mit ihm das als gut Definierte – siegt immer; [...] Kasper ist das tragende Moment jeden (herkömmlichen) Handpuppenspiels. Das Spielstück ist ‚kaspergerecht‘

68 Als sein Vorfahr gilt der Pulcinella der italienischen Commedia dell'arte. Varianten und Derivate dieser Figur erfuhren ab der Mitte des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Ausbreitung im europäischen Puppentheater. Die signifikanten Merkmale des Pulcinella sind ein weites, weißes Kleid mit Kapuze, eine weiße Spitzmütze, eine lange, krumme Nase, Bauch und Buckel sowie die durch eine Zungenpfeife erzeugte schrille Stimme. Mit der Commedia dell'arte wanderte die Figur vom italienischen Raum nach Norden und wurde dabei als Figur des Puppenspiels adaptiert. Pulcinella wie auch seine in verschiedenen europäischen Regionen auftretenden transkulturellen Abkömmlinge (Polichinelle in Frankreich, Punch in England, Pulzinella in Wien oder Putschenelle/Pritschenelle in Hamburg sind nur eine Auswahl hiervon) zeichnen sich charakterlich durch Verfressenheit und Saufgier, Gemeinheit, Rüpelhaftigkeit und Gewalttätigkeit aus. Im deutschsprachigen Raum verloren die in der Tradition des Pulcinella stehenden Figuren im Laufe der Zeit optisch Bauch und Buckel, bezüglich ihrer charakterlichen Attribute büßten sie jedoch wenig ein: So war auch der Pulcinella-Kasperl gewaltbereit und sein „allerwichtigste[s] Requisit [...] stets der Prügel, mit dem er gnadenlos auf seine Feinde und nicht selten auch auf seine Frau eindrosch“ (Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 207). Um die Mitte des 19. Jahrhunderts trat der Lustigmacher der Handpuppenbühnen in verschiedenen regiolektalen Varianten des gleichen Namens auf, den er sich mit der Lustigen Figur der Marionettentheater teilt: Kasperl wurde er in Österreich und Bayern genannt, Kaspar in Sachsen, Kasper (bzw. – als direkter Hinweis auf den älteren Verwandten – Kasper Putschenelle) in Norddeutschland, Kasperle oder Käspelerle in Schwaben. Vgl. Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 203–205 und S. 207; Olaf Bernstengel: Kasper & Co. Ein Stichwort-Lexikon. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Herausgegeben von O. B., Gerd Taube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 181 sowie S. 188; Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 65.

69 Im Gegensatz zum Spaßmacher des Marionettentheaters übernahm Kasper(l) als Handpuppe nie eine Nebenrolle, sondern war beständig die Hauptfigur locker angeordneter, aktionistisch aufgeladener Dialog- und Prügelszenen, später auch umfangreicherer Stücke mit dramatischem Aufbau, mit denen man ganze Vorstellungen füllte. Vgl. Minuth, Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte, S. 19; Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 207; Fülbiel, Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein, S. 36.



auf seine ‚Person‘ zugeschnitten, es muß seiner vorbestimmten Funktion als Movens des ‚Kaspertheaters‘ in zweierlei Hinsicht gerecht werden: zum einen als die agierende, aktive Kraft, die den Fortgang der Handlung über Höhen und Tiefen bis zum ‚happy end‘ vorantreibt, zum anderen als die witzige, schlagfertige, spaßige und schalkhafte Figur, die das Stück lustig, humorvoll und unterhaltsam werden läßt. [...] Doch Kaspers Rolle als Held ist noch näher bestimmt: er ist ein volkstümlicher Held, in seinen einfachen Denkstrukturen und Handlungsweisen ist er ein Held für das Volk, in seinem Wesen und seinem Charakter ist er die Projektion eines Helden aus dem Volk.“⁷⁰

Kasper(l), die stets siegreiche Handpuppe, demnach „Projektion eines Helden aus dem Volk“ und zugleich „Held für das Volk“ oder, nun mit Andrea Schmidt formuliert, „gewitzter Vertreter eines ‚gesunden Volksempfindens‘“⁷¹, wandelte in einem Jahrhundert der Weltkriege von Anfang an auf zweifelhaften Pfaden. So vermerkt auch Beatrix Müller-Kampel: „Seit Beginn des 20. Jahrhunderts marschierte der Handpuppenkasperl nicht aus der Geschichte heraus, sondern bequemt sich ihr, vor allem im Politisch-Ideologischen, noch stärker an als im späten 18. und 19. Jahrhundert“⁷². In zeitaktuell politisch oder ideologisch schattierten Puppenspielen bekannte er selbst gern Farbe – welche er im Speziellen für sich im Ersten Weltkrieg besonders gern wählte, wird im Folgenden noch Thema sein.

70 Bohlmeier, Das Reichsinstitut für Puppenspiel, S. 202–203.

71 Schmidt, Zwischen Tradition und Experiment, S. 35.

72 Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 189.

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 fotografiert.“⁷⁷ Doch

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

74 Vgl. Fülbier, 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 Kriegsereignisse 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 Münchner Puppenreform prägte mit ihrem Schaffen die Entwicklung der Spielpuppe nachdrücklich. Vgl. ebenda, S. 14 und S. 18.

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

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

91 Vgl. Purschke, *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 Teufligkeit 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 Laienspielautors 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 bei den Italienern. 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 Grinzinger 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 „Abrichtungs-Gefreite[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 Grinzinger 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 Berufsensembles, 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 Puppenspiels 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 Puppenspiels! 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 Handpuppenspiels 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 dienen.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 mußst 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 [...]; oewer 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 Komödie 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 betitelttem, 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 hebbt de Kameraden in min Komp. en fein'n Tiedverdriew, un ik, as Fründ von uns plattdütsch Art, heff noch babenin min Freud öewer den plattdütschen Kasper.¹³³

Über Kaspervorstellungen in Russland, ebenfalls basierend auf den plattdeutschen 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 Zerstreung 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 Armierungskolonie 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 „Feldgraue[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 Schering: *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 ernsten 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 Exerzierreglement 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 bezugte 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 Griesgramme 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 beschenkt 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.



2. Die ausgewählten Puppenspiele

Für eine nähere Betrachtung wurden Einzelszenen bzw. Spielhefte von sechs deutschsprachigen Autoren aus der Zeit des Ersten Weltkriegs wie auch – in einem Fall – der ersten Jahre nach Kriegsende ausgewählt. Die Texte wurden allesamt in Deutschland bzw. Österreich-Ungarn in gedruckter Form veröffentlicht. Das Textcorpus umfasst:

- das im ersten Kriegsjahr entstandene Stück *Kasperl im Krieg*¹⁶⁵ (1914) von Adolf Völckers, gemäß dem Untertitel eine „Burleske mit Gesang in einem Aufzug“,
- Paul Wriedes ursprünglich in der *Hamburger Woche* abgedruckte Szenenfolge *Der feldgraue Kasper Putschenelle*¹⁶⁶ (1915/1916 bzw. 1924),
- das „Spielheft“ *Kasperls Kriegsdienst*¹⁶⁷ (1917) von Fritz Oberndorfer,
- Ernst Heinrich Bethges Stückesammlung *Seid ihr alle da? Kasperle feldgrau*¹⁶⁸ (1918),

165 Adolf Völckers: *Kasperl im Krieg*. Burleske mit Gesang in einem Aufzug. München: Höfling [1914]. (= Höflings Vereins- u. Dilettanten-Theater. Sammlung leicht aufführbarer Theaterstücke f[ür] d[ie] Volksbühne. 110.) Im Folgenden als Fließtextzitat mit Sigle AV.

166 Ich beziehe mich auf eine Edition der Szenen mit dem feldgrauen Kasper Putschenelle von Paul Wriede in: Joh[anne]s E. Rabe: *Kasper Putschenelle*. Historisches über die Handpuppen und Hamburgische Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Text. 2., sehr verm. Aufl. Hamburg: Quickborn 1924, S. 208–234. Im Folgenden als Fließtextzitat mit Sigle PW. Rabe berücksichtigt neben den sechs ursprünglich 1915/1916 in der *Hamburger Woche* erschienenen Szenen Wriedes (siehe Anm. 104) auch die später verfasste Episode *Kasper und der Amerikaner* (vgl. PW, S. 232–234).

167 Siehe Anm. 108. Im Folgenden als Fließtextzitat mit Sigle FO. Die thematisch und zeitlich nicht im Ersten Weltkrieg verortete Szene *Kasperls Nachspiel zum „Doktor Faust“* (FO, S. 91–99), die Oberndorfer inspiriert von Faust-Volksschauspiel und -Puppenspiel bereits früher verfasste und mit seinem Puppentheater aufführte, wird vor allem aus Gründen der Vollständigkeit mit berücksichtigt. Zudem verweist Oberndorfer auf diese bereits im *Vorwort zu Kasperls Kriegsdienst* (vgl. FO, S. 4). Faust tritt als Figur schließlich auch in der folgenden Weltkriegsszene *Kasperl nach, von, über, unter, an und in England* in Erscheinung. *Kasperls Nachspiel zum „Doktor Faust“* enthält insbesondere einen kurzen Streifzug durch die Traditionen des Faust-Stoffs, wobei Goethes *Faust* als Höhepunkt der Dichtungen präsentiert wird. Zur Lustigen Figur in den Volksschauspielen vom Doktor Faust bzw. in Goethes *Faust* siehe weiterführend: Andreas Meier: *Vom Rüpel zum Spaßmacher*. Die komische Figur im sogenannten Volksschauspiel vom Doktor Faust. In: *Die lustige Person auf der Bühne*. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Herausgegeben von Peter Csobádi [u. a.]. Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1994. (= Wort und Musik. 23/II.) S. 521–539; Walter Weiss: *Goethes ‚Lustige Person‘*. In: *Ebenda*, S. 565–575.

168 Siehe Anm. 102. Im Folgenden als Fließtextzitat mit Sigle EHB.

- *Kasperle im Weltkriege. Vier lustige Stücke für das Kasperle-Theater*¹⁶⁹ (1918) von Felix Renker und
- die Einzelszene *Kasperl als Rekrut*¹⁷⁰ (1921) von A. Rendlös.

Bei sämtlichen Stücken handelt es sich – dies ist entweder belegt und/oder darauf lässt die Charakterisierung der komischen Zentralfigur schließen – um für die Handpuppenbühne konzipierte bzw. geeignete Texte.¹⁷¹ Im Falle der Texte Wriedes und Oberndorfers wurde die vorliegende Präsentationsform schon erläutert; ergänzt sei hierzu: allein der Name des niederdeutschen Titelhelden, Kasper Putschenelle, verweist schon auf den Ahnherrn Pulcinella und die Traditionen des Handpuppenspiels. Die Illustrationen Fritz Silberbauers wiederum präsentieren Oberndorfers Spaßmacher zusätzlich optisch als Handpuppe.¹⁷²

Doch nicht nur im Falle von *Kasperls Kriegsdienst* verschaffen bildliche Beigaben bezüglich der Präsentationsform zusätzliche Klarheit: Nachdem Bethge 1915 in der früheren Fassung einer Szene im „Kriegs-Vortragsbuch“ *Kameraden, hört!* nur darauf hingewiesen hatte, dass sein Puppenspiel „mit Puppen auf einem richtigen Kasperle-Theater gespielt“¹⁷³ zur wirkungsvollsten Darstellung gelangen würde, erscheinen die Protagonisten 1918 am Titelbild zu seiner Stückesammlung *Seid ihr alle da?* unverkennbar bildlich: die abgebildeten Figuren (ein feldgrauer Spaßmacher und ein Kolonialsoldat) reiten, ganz gemäß der Spielpraxis der Handpuppe, auf der Spielleiste (Abb. 17). Bethge empfiehlt außerdem eingangs ein beim Verlag Arwed Strauch, Leipzig, ausleihbares Kasperletheater samt Figuren (vgl. EHB, S. 3).

169 Siehe Anm. 2. Im Folgenden als Fließtextzitat mit Sigle FR.

170 A. Rendlös: *Kasperl als Rekrut*. Berlin: Eduard Bloch [1921]. (= Eduard Blochs *Kasperl-Theater*. 16.) Im Folgenden als Fließtextzitat mit Sigle AR.

171 An dieser Stelle sei angemerkt, dass manche Stücke in beiden bereits genannten Informationsquellen zum kriegerischen Repertoire des deutschsprachigen Puppentheaters (*Das Kasperlbuch* von Siegfried Raeck mit dem Betrachtungsschwerpunkt Handpuppenspiel, *Aktualität im Puppenspiel* von Gustav Küpper mit dem Betrachtungsschwerpunkt Marionettentheater) erwähnt werden. Raeck behandelt alle außer Bethges *Seid ihr alle da?* und Völckers' *Kasperl im Krieg*, Küppers Studie berücksichtigt Wriedes Szenenfolge zum feldgrauen Kasper Putschenelle sowie Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* – die beiden zuletzt genannten Puppenspiele sind somit in beiden Quellen verzeichnet. Bei Küpper findet jedoch generell im Kontext der Kriegsstücke wiederholt das Handpuppenspiel Einzug in die Studie (so handelte es sich zum Beispiel auch bei den Schützengrabenfiguren, die er erwähnt, um Handpuppen).

172 Eindeutig eine Handpuppenbühne zeigt beispielsweise die Illustration zu Beginn des Episodenblocks „Der wackere Kasperl“ (vgl. FO, S. 45; Umschlagbild dieses LiTheS-Sonderbandes). Sämtliche Zeichnungen Silberbauers sind ferner in der auf der LiTheS-Homepage im Rahmen der Kasperl-Bibliothek zugänglichen Edition von *Kasperls Kriegsdienst* an angestammter Position berücksichtigt und können dort eingesehen werden (Online: http://lithes.uni-graz.at/zw_oberndorfer_kasperls_kriegsdienst.html [3.10.2011]).

173 Bethge, Kaspar auf Patrouille, S. 143.



Renkers *Kasperle im Weltkrieg*, das dem Untertitel zufolge „für das Kasperle-Theater“ konzipiert war, präsentiert auf dem Umschlag (der allerdings allgemeiner gehalten ist und nicht direkt auf das Stück anspielt) ebenfalls die Lustige Figur in ähnlicher, seitlich sitzender Pose (Abb. 18). Das Titelbild zu Rendlös' *Kasperl als Rekrut* zeigt ebenso einen Handpuppenkasper(l) samt Zipfelmütze und Pritsche (Abb. 19), der vor einem Kinderpublikum auftritt; vorne im Heft werden passende Figuren mit Papiermaché- oder Holzköpfen aus dem Sortiment des Verlags Eduard Bloch, Berlin, beworben (vgl. AR, S. [2]).

Völckers' Titelheld wurde möglicherweise auch von schauspielernden Laien verkörpert, hinsichtlich der Figurenkonzeption handelt es sich aber um einen typischen Lustigmacher der traditionellen Handpuppenbühne. Szenenanweisungen zeugen davon, dass dieser Text jedenfalls für die Aufführung konzipiert wurde.¹⁷⁴

3. Die Autoren

3.1. Biographische Recherchen und ihre Grenzen

Das Leben der sechs Puppenspiel-Autoren konnte in unterschiedlichem Ausmaß im Zuge der biographischen Recherchen nachgezeichnet werden. Die genauen Ergebnisse befinden sich als Kurzbiographien im Anhang dieser Masterarbeit. Der Umstand, dass es sich bei einigen der Verfasser um zeitlebens nur einem kleinen lokalen Umfeld bekannte Personen handelt und sie allesamt ihren schriftstellerischen Ambitionen am äußeren Rande des Literaturbetriebs nachgingen, erschwert die Suche nach biographischen Bruchstücken und lebensgeschichtlichen Spuren.

Die zu der Person A. Rendlös angestellten Recherchen blieben vollkommen ergebnislos, nicht einmal der Vorname konnte eruiert werden. Jedoch existieren Hinweise darauf, dass es sich bei dem angeführten Autornamen nicht um einen Realnamen, sondern um ein Pseudonym handelt: Hinter dem Namen Rendlös verbirgt sich vermutlich entweder ein Anonym des realen Familiennamens oder – dies scheint noch wahrscheinlicher – der in gestürzter Buchstabenfolge wiedergegebene Begriff „Söldner“.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Völckers markiert die zu betonenden Wörter in seinem Puppenspiel durch französische Anführungszeichen (siehe editorische Anmerkung des Autors in: AV, S. 2).

¹⁷⁵ Die Suche in aktuellen deutschen Online-Telefonbüchern nach Personen mit Familiennamen Rendlös brachte keine Ergebnisse. Auf die rückwärts zu lesende Buchstabenreihe greifen dagegen heute Online-Rollenspieler bei der Wahl ihrer Pseudonyme zurück (siehe etwa Spielerverzeichnis des Pen-and-Paper-Rollenspiels „Das Schwarze Auge Online“. Online: <http://www.dsa-online.ch> [29.8.2011]). Die sich im Falle eines bewusst mit kriegerischen Anklängen ausgestatteten Pseudonyms und des späten Publikationszeitpunkts dieses soldatischen Kasper(l)stücks im Jahr 1921 aufdrängenden Mutmaßungen über eine Nähe des Autors zu den paramilitärischen Freikorps, die in der Weimarer Republik als selbst ermächtigte „Söldner ohne Sold“ (Dominique Venner: *Söldner ohne Sold. Die deutschen Freikorps 1918–1923*. Aus dem Französischen von Alfred Baumgartner [u. a.]. Wien, Berlin: Neff

Der Lebensweg und das literarische Schaffen des bekanntesten unter den Urhebern der Puppenspiele, Ernst Heinrich Bethge, sind en détail erschlossen; sie behandelt insbesondere Gina Weinkauff in ihrer Monographie *Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation*¹⁷⁶ ausführlich. Über die weiteren Autoren liegen, mitunter dank verschwindend knapper Einträge in biographischen Lexika, in jedem Fall Basisinformationen zu Lebensdaten, Wohnort oder Brotberuf vor. Zu Personen, die länger in kulturellen Vereinigungen und Vereinen wirkten, wird man – wie etwa im Fall von Paul Wriede, dem langjährigen Leiter des „Quickborn, Vereinigung von Freunden der niederdeutschen Sprache und Literatur“ – in deren Kontext bescheiden fündig. Die Erinnerung an Autoren, die sich politisch engagierten, wird im Rahmen der Parteiengeschichte hochgehalten (dies gilt besonders für Bethge). In zwei Fällen (Wriede sowie Oberndorfer) konnten Nachrufe und posthume Würdigungen ausfindig gemacht werden, in denen wohlwollend und respektvoll auf den verstorbenen Menschen und seine Betätigungsfelder und Leistungen zurückgeblickt wird – in diesem Kontext finden mitunter wichtige lebensgeschichtliche Details Erwähnung. Als unverzichtbare Fundgrube für Bruchstücke von Leben und Schaffen des im oberösterreichischen Steyr geborenen Oberndorfer erwies sich ferner der im Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich in Linz untergebrachte Teilnachlass.¹⁷⁷

Felix Renker (1867–1935), in dessen Lebensgeschichte nur wenige Quellen Einblicke gewähren, sorgte selbst noch zu Lebzeiten dafür, dass sein Lebensweg und sein beruflicher Werdegang jedenfalls bis zum Jahr 1917 auf sehr persönliche Weise erschlossen sind: über die anlässlich seines 50. Geburtstages herausgegebene autobiographische Schrift *Felix Renker. Ein volkstümlicher Bühnenschriftsteller*¹⁷⁸ (1917). Trotz aller Vorbehalte gegenüber der Textsorte Autobiographie als seriöser biographischer Quelle sollte Renkers selbst verfasster Lebensgeschichte durchaus Relevanz beigemessen werden – hierfür spricht neben dem Umstand, dass eine Vielzahl von Informationen ausschließlich daraus bezogen werden kann und man auf diese ansonsten verzichten müsste, nicht zuletzt auch die detailreiche, fast akribische Art

1974.) den militärischen Geist der Vergangenheit in gesteigerter Form aufrecht hielten, erweisen sich als äußerst gewagt. Ein Blick auf die weiteren unter dem Namen „Rendlös“ veröffentlichten Texte, allesamt Puppenspiele ohne militärische Inhalte, liefert keine Hinweise auf eine mögliche militante Gesinnung des Autors.

176 Siehe Anm. 100.

177 Aus dem Teilnachlass Fritz Oberndorfers im Kärntner Landesarchiv, der wenige biographische Dokumente und vor allem eine umfangreiche Materialsammlung zum Geistlichen, Schriftsteller und berühmten Vertreter des Josephinismus in Kärnten Anselm von Edling (1741–1794) beinhaltet, konnte eine Fotografie des Autors (Abb. 3) bezogen werden.

178 Felix Renker: *Felix Renker, ein volkstümlicher Bühnenschriftsteller* [Autobiographie]. Mit einem Verzeichnis der sämtlichen Werke und einem Bilde Renkers. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Bernhard Rost. Dresden: Günter 1917.



der Darstellung. Eine Überprüfung der Richtigkeit der daraus bezogenen Daten und Fakten durch einen Vergleich mit Beiträgen über den Autor in biographischen Nachschlagewerken war partiell möglich; Falschaussagen oder Widersprüche konnten hierbei keine entdeckt werden.

3.2. Biographische Zusammenschau

Ein Blick in die Biographien der Autoren macht eine Reihe von Gemeinsamkeiten und Besonderheiten offenkundig, die es lohnt, zu reflektieren. Auf diesem Weg kann ein ungefähres Bild von den Personen, die die kriegerischen Handpuppenkasper(l)n des Ersten Weltkriegs schufen, entstehen. Eine nähere Betrachtung erfahren im Folgenden: (1) Nationalität, (2) Geschlecht, (3) Schichtzugehörigkeit und sozialer Status, (4) schriftstellerische Tätigkeit und Sinn für Kunst und Kultur, (5) Einsatzbereiche während des Ersten Weltkriegs und Einstellungen zum Krieg sowie (6) politische und ideologische Positionierungen nach dem Weltkrieg.¹⁷⁹

3.2.1. Nationalität

Als ein wesentliches Element der Identität einzelner Puppenspieldichter erscheint die Nationalität. Im Falle von fünf der sechs Autoren ist die Frage nach dieser restlos geklärt. Für die unbekannt gebliebene, als A. Rendlös auftretende Person kann jedenfalls vermutet werden, dass sie von deutscher Nationalität gewesen sein dürfte: Der Umstand, dass die unter diesem Namen verfassten Texte allesamt im Verlag Eduard Bloch, Berlin, publiziert wurden, lässt dahinter jedenfalls einen Deutschen bzw. eine Deutsche vermuten. Die deutsche Staatszugehörigkeit würde Rendlös mit sämtlichen weiteren Autoren der Kriegskasper(l)stücke mit einer Ausnahme – Fritz Oberndorfer, der der Österreichisch-Ungarischen Monarchie entstammte – verbinden.

3.2.2. Geschlecht

Alle fünf bekannten Kasper(l)autoren waren Männer. Lediglich im Falle von A. Rendlös kann nicht ausgeschlossen werden, dass sich hinter dem Pseudonym eine Frau verbarg; allerdings erscheint dies gerade in Anbetracht des – wie oben erörtert – möglicherweise bewusst mit kriegerischen Anklängen ausgestatteten mutmaßlichen Künstlernamens unwahrscheinlich.

179 Zitiert werden hierbei nur jene Quellen lebensgeschichtlicher Details, die nicht im Kontext der Biographien im Anhang Erwähnung finden. Die genauen Quellenverweise sind ansonsten diesen zu entnehmen.

3.2.3. Schichtzugehörigkeit und sozialer Status

Eine auffällige Gemeinsamkeit der Puppenspieldichter ist sozialer Natur und ergibt sich durch die Schichtzugehörigkeit: alle fünf biographisch (mehr oder weniger) erschlossenen Autoren gehörten entweder dem bildungs- oder dem kleinbürgerlichen Milieu an; keiner von ihnen war berufsmäßiger Puppenspieler.¹⁸⁰ Sie können vielmehr zu jenen „Bürgerlichen“ gezählt werden, von denen „das aussterbende Puppen-, genauer Handpuppenspiel“, wie erneut Schedler umfassende Entwicklungen kurzerhand ausführt, im 20. Jahrhundert „beerbt“ wurde.¹⁸¹ Unter den Verfassern sind ein Pädagoge und zeitweiliger Schulleiter (Bethge), ein gelernter Buchhalter und langjähriger Schrift- und Verlagsleiter (Wriede), ein zeitlebens eine Existenz als freier Schriftsteller anstrebender Buchbinder (Renker), ein k. u. k. Beamter (Oberndorfer) sowie ein Architekt (Adolf Völckers, 1859–1919). Nicht von allen Autoren sind die soziale Herkunft, die Lebenssituation und der berufliche Werdegang näher bekannt.

Das Arztkind Oberndorfer, dem sich nach dem Studium eine solide, für die Donaumonarchie typische Beamtenlaufbahn¹⁸² eröffnete, befand sich lebenslang in finanziell abgesicherten Verhältnissen und sozial angesehener Position. Der akademisch gebildete und „pragmatisierte“ österreichische Staatsangestellte bürgerlicher

180 In der Folge muss Alexander Wessely widersprochen werden, der in seiner Dissertation über die Zusammenhänge zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich Kritik an den sozialen Zuständen im Land während der Kriegszeit, die in Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* geübt wird, im Kontext der ärmlichen Lebensumstände der traditionellen Puppenspieler erklärt. Vgl. Alexander Wessely: „Wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an ...“. Zur Frage eines Zusammenhanges zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich – Eine Annäherung. Wien, Univ., Diss. 2009, S. 129. Oberndorfer war keinesfalls selbst von Hunger und Mangel betroffen, weder als Puppenspieler, noch als Person an sich, vielmehr war er als leitender Beamter einer Abteilung des Landeswirtschaftsamts 2 der k. k. steiermärkischen Statthalterei organisatorisch mit Ernährungsfragen der Bevölkerung betraut. Von seiner Beschäftigung mit der Versorgungsproblematik im Krieg zeugt eine Reihe gesammelter Zeitungsartikel aus der Weltkriegszeit im Oberndorfer-Teilnachlass im Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

181 Schedler, *Schlachtet die blauen Elefanten!*, S. 109.

182 Kuzmics / Axtmann sprechen von einer „Entwicklungslinie des österreichischen Menschen [...] vom Adel über das Militär zum Beamten“ (Helmut Kuzmics und Roland Axtmann: *Autorität, Staat und Nationalcharakter. Der Zivilisationsprozeß in Österreich und England 1700–1900*. Opladen: Leske & Budrich 2000. (= Schriften zur Zivilisations- und Prozeßtheorie. 2.) S. 288). Die „Verbeamtung“ im Speziellen betrachten sie „als ‚den‘ österreichischen Zivilisationsprozess, ausgehend vom Reformabsolutismus und als das stabile Element des Vielvölkerstaates noch in der Zeit der aufkommenden Mächte bürgerlicher, nationaler und ‚arbeiterlicher‘ Emanzipationsbestrebungen“ (ebenda, S. 18). Eine Folge war die „Prägung des österreichischen Volkscharakters durch das Beamtenhafte“ (ebenda, S. 288).



Herkunft wies noch Jahrzehnte nach Ende der Habsburgermonarchie „Relikte aristokratischer Tradition“¹⁸³ auf: er trug als „Landesregierungsrat“ bzw. später „Landesregierungsrat i. R.“ einen „bürgerlich-republikanische[n] pseudoaristokratische[n] Titel“¹⁸⁴, der gesellschaftliche Ehrerbietung und Achtung erwarten ließ und Vorteile und Privilegien mit sich brachte.¹⁸⁵

Unter den deutschen Puppenspieldichtern befinden sich soziale Aufsteiger, die ursprünglich aus bescheideneren, nicht-bürgerlichen Verhältnissen stammten: Bethge war jüngster Spross einer Arbeiterfamilie, die in Buckau ansässig war, dem zur Zeit seiner Geburt wichtigsten Industrievorort von Magdeburg (1887 eingemeindet); der Vater August Bethge arbeitete als Modelltischler in einer Fabrik, war also kein selbstständiger Handwerkermeister.¹⁸⁶ Die Lebenssituation des Kindes Felix Renker war geradezu prekär, es wuchs früh ohne Eltern, in verschiedenen Waisenhäusern und Pflegefamilien auf. Der Zugang zu Bildung wurde Bethge wie Renker – allerdings in unterschiedlichem Ausmaß – durch die proletarische Herkunft erschwert. Bethge, der seine Kindheit und Jugend zumindest in einigermaßen „gesicherten wirtschaftlichen Verhältnissen“ in einer „bildungsorientiert[en]“¹⁸⁷ Familie verbrachte, wurde später die Ausbildung zum Lehrer ermöglicht, während der Vollwaise Renker denselben Berufswunsch verwerfen musste und stattdessen eine Lehre absolvierte. Als Möglichkeit, sich hinsichtlich des sozialen Status und des Vermögens entscheidend zu verbessern, erwies sich die Einheirat in eine gut situierte Familie – wie es Bethge mit der Heirat mit Anna Katharine Förster, der Tochter eines Kolonialwarenhändlers, gelang.¹⁸⁸ Auch Renker ehelichte zumindest eine laut eigener Angabe „aus bescheidenem bürgerlichen Haushalte stammend[e]“¹⁸⁹ Frau.

Auf die Standeszugehörigkeit der Familie von Paul Wriede nehmen wenige Quellen Bezug, sie dürfte jedoch – dies liegt angesichts seines Ursprungs von der von Gewerbe und Handwerk geprägten ehemaligen Hamburger Elbinsel Finkenwerder und der Berufswahl Wriedes nahe – dem Kleinbürgertum angehört haben. Für den

183 Roland Girtler: Die feinen Leute. Von der vornehmen Art, durchs Leben zu gehen. Linz: Veritas; Frankfurt am Main: Campus 1989, S. 114. Der Prozess der Diffundierung höfisch-aristokratischer Muster in bürgerliche Kreise begann in der Donaumonarchie lange vor der Wende zum 20. Jahrhundert. Vgl. Kuzmics / Axtmann, Autorität, Staat, Nationalcharakter, S. 210.

184 Girtler, Die feinen Leute, S. 114.

185 Vgl. ebenda.

186 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 7.

187 Ebenda.

188 Vgl. ebenda, S. 10. Die Eheschließung wirkte sich gemäß Weinkauff im Besonderen auch günstig auf Bethges beruflichen Werdegang als Lehrer aus.

189 Renker, Felix Renker, S. 51.

Hamburger Schriftsteller und Journalisten Alexander Zinn (i. e. Adelbert Alexander Zinn, 1880–1941), den Verfasser eines Nachrufs in den *Mitteilungen aus dem Quickborn* nach Wriedes Tod im Jahr 1926, steht außer Frage, „daß er aus einem Hause stammte, in dem die Grundsätze der bürgerlichen Ehrbarkeit mit der Luft eingesogen wurden“. Ferner beschreibt dieser Wriede mit Verweis auf die kleinbürgerlichen Tugenden Ordentlichkeit, Bescheidenheit und Zuverlässigkeit als „Typus jenes Hamburger Kaufmanns, der unserem Handel viel Ehre gemacht hat“¹⁹⁰, der jedoch für seine Leidenschaft, die Tätigkeit als Verleger, die sichere und lukrativere Existenz des Buchhalters aufgegeben habe.¹⁹¹

3.2.4. Schriftstellerische Tätigkeit und Sinn für Kunst und Kultur

Mit Ausnahme von Renker, der phasenweise seinen Lebensunterhalt über die Schriftstellerei finanzieren konnte, und Wriede, der auch im Rahmen seiner leitenden Tätigkeit in der Vereinigung „Quickborn“ und dem zugehörigen Verlag publizierte, schrieben sämtliche Autoren neben ihren eigentlichen bürgerlichen Berufen, aus Passion und in der Freizeit. Der schriftstellerischen Tätigkeit sowie dem Interesse an Kunst und Kultur im Allgemeinen wurde, wie die biographischen Recherchen ergeben haben, meist große Wichtigkeit beigemessen. Immer wieder begegnen verwandte Wirkungsbereiche, ähnliche „schöngeistige“ Vorlieben und gleiche Beweggründe für das Schreiben.

Häufig betätigten sich die Autoren im lokalen Vereinswesen (wie Renker und Oberndorfer) oder im Kontext größerer Kulturvereinigungen (wie Oberndorfer, Bethge und Wriede) als Mitglieder oder Funktionsträger. Beliebte Antriebskräfte für das kreative Schaffen und das kulturelle Engagement waren der Wunsch nach der Pflege und Bewahrung von Volkskunst, Volkskultur und regionalen Sprachschätzen sowie volkbildnerische Bestrebungen, wie sie gerade ab dem beginnenden 20. Jahrhundert innerhalb bürgerlicher Kreise zunehmend vertreten wurden. Mitunter, wie im Fall des Pädagogen Bethge, wurde die literarische Produktivität dezidiert in den Dienst politischer Systeme gestellt.

Sämtliche Autoren teilten die Begeisterung für das Laienspiel; Renker schrieb sogar nicht nur für das „Dilettantentheater“, sondern spielte auch selbst in örtlichen Laienspielgruppen. Oberndorfer galt als begeisterter Forscher über das Volksschauspiel, ferner war er, wie Raeck ihm noch 1934 in seinem *Kasperlbuch* bescheinigt, ein „bekannte[r] Förderer des Kasperlspieles“¹⁹². Als Verfasser von Papiertheaterstücken trat schließlich Völcker in einem besonders kunstvollen dramatischen Ambiente in Erscheinung.

190 Alexander Zinn: Paul Wriede zum Gedächtnis. In: *Mitteilungen aus dem Quickborn* 19 (1926/27), S. 98.

191 Vgl. ebenda, S. 99.

192 Raeck, *Das Kasperlbuch*, S. 107.



Wriede wirkte ganz im Sinne seiner selbst formulierten Lebensaufgabe als Förderer niederdeutscher Schriftsteller, unter seiner Protektion erlangte etwa der im Ersten Weltkrieg gefallene Gorch Fock alias Johann Wilhelm Kinau (1880–1916) Bekanntheit.¹⁹³ In jedem Fall war Wriede ein hervorragender Organisator und Netzwerker, der es schaffte, dass sogar „der Kaiser – am Ende – das Plattdeutsche und auch den *Quickborn* bemerkte“¹⁹⁴ und der Vereinigung eine fixe jährliche Förderung zusprach. Ein Nahverhältnis bestand außerdem zwischen Wriede und dem beinahe ein halbes Jahrhundert älteren niederdeutschen Kasper(l)forscher Johannes E. Rabe.

Als wertschätzende Geste von einem leidenschaftlichen jüngeren Puppenspielforscher gegenüber einem erfahrenen, älteren Kollegen ist wiederum ein von Oberndorfer anlässlich Rabes 80. Geburtstag nachträglich verfasstes Gelegenheitsstück zu verstehen, für das sich letzterer 1924 in der zweiten Auflage seiner Monographie *Kasper Putschenelle* bedankt und zugleich einem Werk des Lobspenders (*Kasperls Kriegsdienst*) selbst ein überaus positives Urteil ausstellt.¹⁹⁵ Nicht nur mit anderen Kasper(l)forschern kommunizierte Oberndorfer, sein soziales Leben war ebenso geprägt von Kontakten zu Personen aus dem österreichischen Literaturbetrieb und der steirischen Kunstszene. Der befreundete Schriftsteller Robert Michel, der ihm 1917 bei der Veröffentlichung seines *Kriegskasperl*-Heftes unter die Arme griff, verschaffte ihm auch eine Verpflichtung als Autor für die vom Verlag S. Fischer, Berlin, geplante Reihe „Dokumente des Krieges“.¹⁹⁶ Vermutlich stiftete ebenfalls Michel den Kon-

193 Vgl. Andrea Schampier: *Ans speel ik ok ne mihr mit! Von der Art Gorch Focks zu überreden. Der Versuch einer Textbeschreibung.* In: *Dat 's ditmal allens, wat ik weten do, op 'n anner Mal mehr. 100 Jahre Quickborn. Vereinigung für niederdeutsche Sprache und Literatur e. V., Hamburg. Festschrift. Herausgegeben von Friedrich W. Michelsen, Wolfgang Müns und Dirk Römmer unter Mitarb. von Jürgen Meier. Hamburg: Quickborn 2004. (= Quickborn-Bücher. 93/94.) S. 58.*

194 Franz Schüppen: *Literatur aus Westfalen in den Anfängen des Quickborn (1904–1932).* In: *Dat 's ditmal allens, wat ik weten do, S. 30.*

195 Vgl. Rabe, *Kasper Putschenelle*, S. 68–69.

196 Bereits am 12. Oktober 1914 sandte Oscar Bie, der Redakteur der dem S. Fischer Verlag zugehörigen Zeitschrift *Die neue Rundschau*, namens des Verlags und der Zeitschrift einen wie folgt lautenden *Aufruf zur Sammlung persönlicher Dokumente des Krieges* an alle Autoren und Mitarbeiter: „Wir möchten hiermit eine systematische Sammlung wichtiger Feldpostbriefe anregen. Sie geben das persönliche Bild des Krieges, das die wundervolle Unpersönlichkeit des Generalstabes notwendig ergänzt. Ihre Augenblicks-Eindrücke werden niemals durch spätere wissenschaftliche Bearbeitung ersetzt werden können. Das *Menschliche* spricht in ihnen, das wir aus diesem Kriege gewinnen wollen, vielleicht das unbewußt Schöpferische, das wir aufzeigen möchten. Um jede Verzettelung zu vermeiden, unternehmen wir in *großem Stile* diese Sammlung und bitten, uns alle geeigneten Briefe und Tagebücher einzusenden; wir werden sie abschreiben lassen, die Originale zurückschicken und nach sorgsamer Sichtung veröffentlichen.“ (zitiert nach: Peter de Mendelssohn: *S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt am Main: S. Fischer 1970, S. 704*) Dem Autor Robert Michel hatte Samuel Fischer die Redaktion des österreichisch-ungarischen Teils des angekündigten Publikationsprojektes übertragen, Michel verwaltete demzufolge die Kriegsbücher, Tagebücher und Darstellungen österreichischer Feldherren, Schriftsteller und Kriegsberichterstatter. Ein Vertragsexemplar sowie ein Bestätigungsschreiben des S. Fischer Verlags weisen Obern-

takt zu dem Erfolgsautor und langjährigen Aushängeschild des S. Fischer Verlags¹⁹⁷ Jakob Wassermann, in dessen Haus Oberndorfers Puppentheater jedenfalls einmal spielte. Mit dem Grazer Maler und Grafiker Fritz Silberbauer (1883–1974), der 1917 *Kasperls Kriegsdienst* illustrierte, verband ihn eine lebenslange Freundschaft.¹⁹⁸

Bethge wiederum verkehrte in der „linken“ Berliner Theater- und Kulturszene und kannte Künstler wie Käthe Kollwitz (1867–1945) oder Otto Nagel (1894–1967) persönlich.¹⁹⁹ Die innere Zugewandtheit zu den „schönen Künsten“ manifestierte sich bei ihm auch im äußeren Erscheinungsbild: der nicht nur schriftstellerisch versierte, sondern auch musikalisch begabte und mit einer künstlerisch-kreativen Ader gesegnete Lehrer wurde auch selbst als „musischer Mensch“, als „Künstlertyp, der sich schon im äußeren Habitus, in der Art sich zu kleiden [...], von den meisten seiner Kollegen [gemeint sind hiermit die anderen Pädagogen, Anm. d. Verf.] unterschied“, wahrgenommen.²⁰⁰ Sein ehemaliger Schüler Fritz Brühl versah den Bethge der Berliner Periode (ab 1926) mit der Titulierung „Salonbolschewik“, da er eine offenkundige Diskrepanz zwischen den von diesem im literarischen Werk vertretenen reformerischen Ideen und der für sich selbst gewählten „mondänen“ Existenz in einer nobel eingerichteten Wohnung im „Volksbühnenviertel“ ortete.²⁰¹

dorfers Verpflichtung für das umfangreich geplante Publikationsprojekt nach (Dokumente des Krieges. 1914, 15 [undatiertes Vertragsexemplar]. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.). Der S. Fischer Verlag bestätigte später die Aufnahme Oberndorfers „in den Kreis der Mitarbeiter unserer Sammlung“ (S. Fischer Verlag: Brief an Fritz Oberndorfer vom 28. September [o. J.]. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.). Eine systematische Sammlung derartiger Dokumente wurde im S. Fischer Verlag letztlich nicht verwirklicht. In jedem Fall wurden jedoch – wie Concetti im Rahmen des Briefwechsels zwischen Michel und Hofmannsthal erklärt – einige von Michel betreute Kriegsbücher veröffentlicht, unter diesen befindet sich jedoch kein Text von Fritz Oberndorfer. Vgl. de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, S. 704–705; Hugo von Hofmannsthal und Robert Michel, S. 115, Anm. 272.

197 Zu Wassermann und seinem besonderen Verhältnis zum S. Fischer Verlag siehe beispielsweise de Mendelssohn, S. Fischer und sein Verlag, bes. S. 334–377; Müller-Kampel, Jakob Wassermann (1873–1934) im literarischen Feld, bes. S. 219–227.

198 Der Kriegsdienst leistende Silberbauer schrieb seinem „lieben Freund“ Oberndorfer unter anderem im Verlauf des Ersten Weltkriegs mehrere Briefe von der Front. Siehe u. a. Fritz Silberbauer: Brief an Fritz Oberndorfer vom 15.7.1915. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich – dieser Brief wurde von dem Künstler sogar mit Bleistiftzeichnungen vom Kriegsschauplatz illustriert; Fritz Silberbauer: Brief an Fritz Oberndorfer vom 28.1.1917. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich; Fritz Silberbauer: Brief an Fritz Oberndorfer vom März 1917 [undatiert]. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

199 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 32–33.

200 Ebenda, S. 42.

201 Vgl. ebenda, S. 21.



3.2.5. Einsatzbereiche während des Ersten Weltkriegs und Einstellungen zum Krieg

Die Frage nach den Einsatzbereichen der Autoren in der Zeit des Großen Krieges ist angesichts der Bezugnahmen auf die Kriegssituation in den Kasper(l)stücken von besonderer Relevanz. Die Tätigkeiten, denen sie im Ersten Weltkrieg nachgingen, waren vielschichtig: Der vom Militärdienst wegen Mindermaßes freigestellte Renker arbeitete in einem Dresdner Postamt als Beamtenvertreter. Unter Wriedes Leitung überstand der „Quickborn“ die krisenhaften Weltkriegsjahre. Bethge diente im Ersten Weltkrieg als Sanitäter beim Landsturm.²⁰² Darüber, wie Völckers, zu Kriegsbeginn bereits Mitte Fünfzig und damit der älteste der Puppenspieldichter, die Jahre 1914 bis 1918 verbrachte, liegen (mit Ausnahme seiner überschaubaren literarischen Produktion) keine Zeugnisse vor.

Dem Österreicher Oberndorfer kommt als dem einzigen höheren Militär eine Sonderrolle zu, der Leutnant schied aber im Ersten Weltkrieg krankheitsbedingt früh aus dem Kriegsdienst in der k. u. k. Armee aus. Daheim beschäftigte sich der Beamte in einer leitenden Funktion im Landeswirtschaftsamt 2 der k. k. steiermärkischen Statthalterei mit der Nahrungsmittelversorgung der Zivilbevölkerung im Krieg. Später schickte der Leutnant a.D., wie er eingangs in *Kasperls Kriegsdienst* erklärt, statt seiner selbst den Lustigmacher in den Krieg:

„Wie alles, ist auch der Kasperl in den Kriegsdienst eingerückt. [...] Zu mir hat er sich in meinem Leben auch gerne gehalten und, von einer lieben Hand geführt, als sinnfroher lustiger Kumpan gebärdet. Als Krieg wurde, hat er auch bald angeklopft. Doch mein eigener Kriegsdienst ließ mir für ihn keine Zeit. Als mich aber Erkrankung ins Haus zurückbannte, da konnte ich den Kerl mir vornehmen und ihn daraufhin anschauen, ob er als ein Rekrut abgerichtet werden könne.“ (FO, S. 3–4)

Was ihre Einstellungen zum Krieg anlangt, so zeigten sich die Autoren, auch wenn da und dort etwa in ihren Kasper(l)stücken spitzfindig Kritik geübt wird, im Kern durchwegs kriegsbegeistert. Beim beinahe ständig in finanziellen Nöten befindlichen Renker, der patriotische Auftragswerke für verschiedene Verlage verfasste und währenddessen daheim um seinen an der Front stationierten Sohn bangte,²⁰³ war diese Haltung möglicherweise zweckbedingt und nicht authentisch. Wie 2004 in einer Festschrift zum 100-jährigen Jubiläum des „Quickborn“ betont wird, verteidigte Paul Wriede nach Kriegsbeginn zwar „sein Lebenswerk und seine Zeitschrift gegen die andrängende allgemein-nationale Begeisterung“, sah jedoch bald schon

²⁰² So vermerkte Bethges langjährige Lebensgefährtin Hilde G. später: „Die Teilnahme am 1. Weltkrieg – Ernst Heinrich Bethge war 1914 36 Jahre alt – war nicht durch intensive Fronterlebnisse bestimmt. Er war im Sanitätsdienst tätig.“ Hilde G.: Ermitteltes über Ernst Heinrich Bethge – Lobo Frank, unveröffentlichtes Manuskript, bestimmt für die Akademie der Künste (DDR), zitiert nach: Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 11.

²⁰³ Vgl. Renker, Felix Renker, S. 129.

eine „patriotische Aufgabe“ seiner Vereinigung;²⁰⁴ zweifelsfrei wusste Wriede, der wiederholt die Soldaten des Krieges als Zielgruppe seiner Bemühungen definierte, die Kriegszeit bei aller wirtschaftlichen Bedrängnis für seine zentralen Anliegen zu nutzen. In der Zeit vor und während des Ersten Weltkriegs stellte Bethge seine Dichtkunst explizit in den Dienst der staatlichen Jugendpflege des wilhelminischen Deutschlands.²⁰⁵ Bis zum Kriegsende strapazierte der Pädagoge, dessen schriftstellerische Produktivität durch den Kriegsausbruch sogar noch eine Steigerung erfuhr, seine konservativ-militaristischen Denkfiguren.

Besonders im Falle von Renker, Wriede und Oberndorfer wurde dramatische Tätigkeit auch in den Dienst der Kriegswohlfahrt gestellt: Oberndorfers Puppenbühne gastierte – wie oben erwähnt – in einem Wiener Lazarett, Renker wiederum trat als Laiendarsteller in Kriegsspitälern auf. Wriedes Szenen mit dem feldgrauen Hamburger Lustigmacher waren zumindest bei ihrer Entstehung für Lazarettunterhaltungen geplant.

3.2.6. Politische und ideologische Positionierungen nach dem Weltkrieg

Die Puppenspielautoren mit proletarischen Wurzeln Bethge und Renker waren zeitweilig Mitglieder der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD) und galten auch nach ihren Parteiaustritten in den 1920er-Jahren als „linke“ Autoren. Bethge, der im Ersten Weltkrieg noch eine konservative, kaisertreue Linie vertreten und im Zuge der Novemberrevolution 1918 eine „ideologische[] Kehrtwendung“²⁰⁶ vollzogen hatte, scheint generell ein vielschichtiges Repertoire ideologischer Fundierungen in seiner Brust vereint zu haben: er trat einerseits ab Mitte der 1920er-Jahre unter dem Pseudonym Lobo Frank literarisch als Arbeiterdichter und in seinem Lebensumfeld als Kommunist auf, produzierte zeitgleich aber auch in bürgerlichen Verlagen unter einem anderen Pseudonym (Will(i) Reeg) deutschnational gefärbte Texte.

Zum Zeitpunkt der Machtübernahme der Nationalsozialisten in Deutschland im Jahr 1933 lebten mit Renker und Bethge nur mehr zwei der deutschen Autoren. Den unrühmlichen Weg ins Dritte Reich vollzog von ihnen noch am ehesten Bethge: Der Lehrer, der Anfang der 1930er-Jahre „wohl seinem subjektiven Empfinden nach

204 Schüppen, *Literatur aus Westfalen in den Anfängen des Quickborn*, S. 27.

205 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 50. Die im Jahr 1911 per Gesetz eingeführte staatliche Jugendpflege konzentrierte sich mit ihren Maßnahmen insbesondere auf die schulentlassenen „Burschen“ und jungen Männer, die es galt, ideologisch an den Staat zu binden und für einen möglichen Kriegseinsatz vorzubereiten. Pädagogisch und gesundheitspolitisch fundiert, gestaltete man die Arbeit mit bereits bestehenden Jugendgruppen von Kirche, Turnvereinen und Pfadfindern sowie mit neu gegründeten Wehrtüchtigkeitsvereinen, die vom Staat unterstützt und von Lehrern und Offizieren geführt wurden. Vgl. ebenda, S. 50–51.

206 Ebenda, S. 12.



[...] der KPD recht nahe“ stand, sich als „Gegner des Hitlerfaschismus“ positionierte²⁰⁷ und weiterhin Kontakte zu „linken“ Intellektuellen pflegte, begann schon ab dem ersten Jahr der nationalsozialistischen Herrschaft ein Doppelleben zu führen und verfasste unter seinem assimilierten Pseudonym Will(i) Reeg parallel faschistische Werke, in denen er sich zum NS-Regime bekannte. Mit dem unfreiwilligen Ausscheiden aus der Reichsschrifttumskammer im Jahr 1935 versiegten Bethges Publikationsmöglichkeiten weitgehend,²⁰⁸ was für den seit 1934 mit Berufsverbot belegten Lehrer, der nur eine niedrige Rente bezog, eine Zeit der wirtschaftlichen Bedrängnis mit sich brachte.²⁰⁹ Dem Pädagogen wurde letztlich seine Affinität zu mehreren Ideologien zum Verhängnis: In den Nachwirkungen des gescheiterten Attentats auf Adolf Hitler vom 20. Juli 1944 wurde Bethge am 22. August desselben Jahres wie zahllose andere als Regimegegner Identifizierte im Rahmen der Aktion „Gitter“ während eines Verwandtenbesuchs in Naumburg festgenommen. Durch sein tragisches Ableben im KZ Sachsenhausen wurde er letztlich selbst zu einem Opfer des nationalsozialistischen Terrors. Der charismatische Reformpädagoge blieb über seinen Tod hinaus für viele ehemalige Schüler ein Idol. In der DDR-Hagiographie wurde die Person Ernst Heinrich Bethge zu einem Widerstandskämpfer im Dritten Reich stilisiert, der wegen antifaschistischer Tätigkeiten im Untergrund sein Leben verlor, und gleichsam zum Märtyrer.²¹⁰ Im Kontext der Geschichte der Sozialdemokratie in Naumburg wird bis heute die Erinnerung an den, wie es heißt, „aufrechten sozialdemokratischen Antifaschisten“²¹¹ hochgehalten.

Der Österreicher Oberndorfer, dessen 1917 erschienenes Kasperlheft – soviel sei an dieser Stelle vorausgeblickt – ein unerschütterliches Hoch auf die Bündnispartner-

207 Ebenda, S. 31 bzw. 35.

208 Zur Wichtigkeit dieser Mitgliedschaft für Personen, die im Dritten Reich im Literatursektor wirken wollten: „Die Zugehörigkeit zur R[eichsschrifttumskammer] war für alle im Literatursektor Tätigen Pflicht, eine Berufsausübung ohne Mitgliedschaft nicht möglich.“ Sibylle Obenaus: Reichsschrifttumskammer. In: Das große Lexikon des Dritten Reiches. Herausgegeben von Christian Zentner und Friedemann Bedürftig. München: Südwest 1985, S. 483.

209 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 36–37.

210 Vgl. ebenda, S. 39–44. Weinkauff erwähnt als posthume Würdigungen in Bethges Naumburger Wahlheimat seine Nennung auf einem steinernen Denkmal in einem Park für Opfer des Faschismus, ferner eine nach ihm benannte Straße und ein seinen Namen tragendes Kinderheim. Sowohl der Name der Straße als auch jener des Kinderheims wurden im vereinten Deutschland beseitigt, wie eine dem Andenken an die Verfolgten, Opponenten und Gegner des Nationalsozialismus in der Saalestadt Naumburg gewidmete Website dokumentiert. Vgl. Detlef Belau: Straßenrückbenennung oder: „Wer war Kramer?“. Zuletzt geändert am 30.5.2008. Online: <http://www.naumburg-geschichte.de/geschichte/rueckbenennung.htm> [29.8.2011]; D.B.: Ernst Heinrich Bethge. Zuletzt geändert am 6.6.2008. Online: <http://www.naumburg-geschichte.de/geschichte/bethge.htm> [29.8.2011].

211 Wolfgang Kipper: Geschichte der Sozialdemokratie in Naumburg. Online: <http://www.spd-naumburg.eu/historie.html> [29.8.2011].

schaft zwischen Österreich-Ungarn und Deutschland in sich birgt (vgl. FO, S. 47–48), unterstrich noch Ende der 1920er-Jahre im Zuge seiner Vortragstätigkeit seine deutschnationale Gesinnung. Außerdem war er weiterhin zumindest künstlerisch in militärischen Kreisen präsent, sein Puppentheater, nunmehr bezeichnet als „Kasperltheater zum lustigen Krokodil“, spielte beispielsweise am 5. Dezember 1928 bei einem „Nikolofest des Offiziersverbandes und der sozialen Bereitschaft“ in Graz.²¹² Oberndorfer, dessen ideologische Gesinnung in der NS-Zeit nicht näher erschlossen werden konnte, überstand jedenfalls auch den nächsten Weltkrieg unbeschadet. Er bestritt schließlich seinen Lebensabend als mit Würden bedachter ehemaliger Staatsdiener österreichischer Prägung und ehrenwerter Herr.

4. Die Figuren

4.1. Zum Figurenrepertoire

Als figurale Ausstattung der ausgewählten kriegerischen Kasper(l)stücke erweist sich eine bunte Ansammlung von Figuren unterschiedlicher Provenienz und Ausgestaltung. Grundsätzlich „lebt“ das traditionelle Kaspertheater – wie Bernstengel festhält – „von Standardfiguren“, wobei sich das Typenensemble gemäß seiner Ausführungen wie folgt zusammensetzt:

„Das sind im wesentlichen der Richter, der Henker, der Polizist, Krokodil, Hexe, Räuber, Teufel und Tod. Das sind aber auch der Neger, der Türke, der Chinese, der Jude. Und das sind seit der pädagogischen Reformierung des K[asper(l)]theaters in den zwanziger Jahren Großmutter, Gretel und Sepl.“²¹³

Müller-Kampel wiederum beschreibt das „etablierte Figuren- und damit Themen-Inventar“ des deutschsprachigen Kasper(l)theaters der 1920er-Jahre mittels des repräsentativen Spielfigurenrepertoires des Verlags Arwed Strauch, das um einige weitere Figuren ergänzt wird:

„Im Angebot befanden sich: Kaspar, Kaspars Großmutter, Tod, Teufel, Hexe, Bauer, Bäuerin, Fee, Prinzessin, König, Räuber, Arzt, Professor, Ritter, Jude, Polizist, Faust, Gespenst, Mephisto. Außerdem waren in den Stücken immer wieder vorzufinden: das Krokodil, das Baby, der Neger, der Türke, der Chinese, der Henker und Gretel – die ursprünglich Kasperls Frau und nach dessen Verkindlichung die ebenso kindlich-geschlechtslose Freundin war.“²¹⁴

²¹² Siehe Einladung zum Nikolofest des Offiziersverbandes und der sozialen Bereitschaft, 5. Dezember 1928, Hofgasse Nr. 12. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

²¹³ Bernstengel, Kasper & Co, S. 183.

²¹⁴ Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 217.



In den Puppenspielen des Ersten Weltkriegs sind einerseits zahlreiche Vertreter aus diesem traditionellen Typenrepertoire vertreten, andererseits sind auch Figuren berücksichtigt, die sich erst in den Folgejahren etablieren sollten (so etwa gegeben im Falle von Kasper(l)s Großmutter). Daneben enthalten die Kasper(l)stücke aber auch neue, in den Jahren vor bzw. in der Kriegszeit hinzugekommene, der aktuellen historischen, politischen oder sozialen Situation entsprungene Figuren.

Was die Figurenensembles der Stücke der deutschen Autoren anlangt, so gibt es – wie im Folgenden augenscheinlich werden wird – hinsichtlich der Zusammensetzung mehrere Parallelen zu verzeichnen. Auf das umfangreichste und vielfältigste Figurenrepertoire innerhalb des Textcorpus greift, und das verwundert kaum, der Österreicher Fritz Oberndorfer, wie nunmehr bekannt selbst begeisterter Forscher über das Figurentheater, in *Kasperls Kriegsdienst* zurück. Oberndorfer besetzt, so scheint es, geradezu bewusst einzelne, kurze Szenen mit immer wieder neuen traditionellen bzw. zeitaktuellen Figuren und präsentiert über diese Themen, die ihm selbst in der Kriegssituation ein Anliegen sind.

Im Zentrum der folgenden Ausführungen steht eine Auswahl von Figuren aus den Puppenspielen, die exemplarisch eine nähere Betrachtung erfahren sollen. Neben den speziell herausgegriffenen enthalten manche Texte allerdings noch weitere Figuren, von denen ein großer Teil im Rahmen anderer thematischer Schwerpunktsetzungen in den Kapiteln 5 und 6 berücksichtigt werden wird.

4.2. Der Spaßmacher

4.2.1. Namensvarianten und Sprache

Die Lustige Figur, die, ganz entsprechend der vorliegenden Präsentationsform Handpuppentheater, im Zentrum der ausgewählten Puppenspiele der Weltkriegszeit steht, tritt in verschiedenen regiolektalen Varianten des beliebten Namens auf: als Kasperl(e) (bei Oberndorfer, Rendlös, Renker und Völckers; bei Oberndorfer und Völckers mitunter auch Kasperl Larifari²¹⁵), Kasper bzw. Kasper Putschenelle (bei Wriede) sowie Kaspar (bei Bethge).

Die Schreibung des Namens vermittelt der jeweiligen regiolektalen Variante verweist oft schon auf ein weiteres traditionelles Merkmal des Spaßmachers: Kasper(l) spricht typischerweise auch selbst im gängigen Dialekt der Region, der er zugehörig ist, während den anderen Figuren von den Autoren häufig Formulierungen in der

215 Den Namen Kasperl Larifari trug schon die von Johann Josef La Roche geprägte Lustige Figur des Altwiener Spaßtheaters. Wieder aufgegriffen wurde der Name dann vor allem vom Münchner Hofmusikintendanten, Komponisten, Maler und Autor Franz Graf von Pocci (1807–1876), der pädagogisch fundierte Puppenspiele für das stehende Marionettentheater des gelernten Buchbinders und Kanzlisten Josef Leonhard Schmid (1822–1912) verfasste und über diese auf die weitere Entwicklung des Puppenspiels im deutschsprachigen Raum maßgeblich einwirkte. Vgl. ebenda, S. 208 und S. 210.

Hochsprache in den Mund gelegt werden.²¹⁶ Am deutlichsten kommen diese sprachlichen Unterschiede in Wriedes Szenenfolge zum feldgrauen Kasper Putschenelle zum Ausdruck, wo sich der Lustigmacher durch seinen plattdeutschen Dialekt vom beinahe gesamten übrigen Figurenensemble vehement abhebt.²¹⁷

Die für das Handpuppenspiel typischen Wortverdrehungen, Verballhornungen und Satz wiederholungen in der Rede der Lustigen Figur resultieren ferner zumeist aus der Anwendung des Dialekts.²¹⁸ Zur näheren Veranschaulichung sei ein Blick in die Szene *Kasperl und der Doktor* aus Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* geworfen, in deren Verlauf es einem schrulligen Mediziner nicht auf Anhieb gelingt, einem unpässlichen Spaßmacher den gewünschten Bericht über die vertilgten Mahlzeiten zu entlocken:

„DOKTOR *sehr ernst*. Kasperl, was hast du zu dir genommen?

KASPERL. A Zipfelhauben.

DOKTOR. Die hast du aufgesetzt. Aber was war dein Essen?

KASPERL. Mei Nässen? O mein Gott! Gschwitzt hab ich halt, wie ich hergrennt bin und wie's in mein Magen gar so ummapumpert hat.

DOKTOR. Das frag ich nicht. Was ist auf deinen Tisch gekommen?

KASPERL. A gschmierts Tischtuch.

DOKTOR. Ein schönes Fressen!

KASPERL. Ah na, gfressen hab i drei Kapauner.“ (FO, S. 34)

Daneben gibt es innerhalb der ausgewählten Puppenspiele auch Kasper(l)figuren, die kaum dialektal geprägt sprechen – so zum Beispiel gegeben in Renkers *Kasperle im Weltkrieg* und Völckers' *Kasperl im Krieg*, wo sich der Titelheld jeweils beinahe durchgängig auf Hochdeutsch äußert. Die typisch kasper(l)haften, kühnen Wortverdrehungen und humorvoll-spritzigen Wortgefechte sind in diesen Publikationen,

216 Vgl. Bernstengel, Kasper & Co, S. 181; Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 69.

217 Lediglich für die Rede von zwei Figuren wird das Hamburger Platt ebenso herangezogen: jene des Matrosen Janmaat, der als Vertreter der Marine des Deutschen Reichs auftritt, und jene eines russischen Soldaten, der angibt, mehrere Jahre in einer Hamburger Werft gearbeitet zu haben. Vgl. die Szenen *Kasper in Russland* (PW, S. 213–216), *Kasper in Konstantinopel* (PW, S. 226–229) und *Kasper am Suezkanal* (PW, S. 230–231). Beide Figuren stehen bzw. standen beruflich in einer Beziehung zum Hamburger Raum. „Jan Maat“ – dies sei an dieser Stelle ergänzt – ist eine unter Seeleuten beliebte, allgemeine Bezeichnung für den „gemeinen Seemann“. Vgl. Timo Heimerdinger: Der Seemann. Ein Berufsstand und seine kulturelle Inszenierung (1844–2003). Köln: Böhlau 2005, S. 50.

218 Vgl. Olaf Bernstengel: Handpuppenspiel. Skizzen zur Geschichte und Praxis einer Puppenspielform. Begleitheft zur Sonderausstellung „HAND-puppen-SPIEL-er“ der Puppentheatersammlung Dresden 1. Juni – 2. September 1990 im Museum für Volkskunst der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden: [o. V.] 1990, S. 6.



wohl auch als Folge des weitgehenden Verzichts auf die ortsübliche Mundart in der Rede der Lustigen Figur, rar.

4.2.2. Traditionell und feldgrau

Das Äußere des Spaßmachers definieren nicht alle Autoren näher, manche Publikationen enthalten aber dezente Andeutungen, plastische Beschreibungen oder sogar eindrucksvolle bildliche Darstellungen. Das Erscheinungsbild des Weltkriegskasper(l)s kennzeichnen, dies ist das Ergebnis einer näheren Betrachtung, sowohl Merkmale, die zur traditionellen Charakteristik der Lustigmacher der Handpuppenbühnen gehören, als auch solche, die in der Kriegszeit neu hinzukamen.

Als auffälligstes körperliches Merkmal wird bei Oberndorfer die dominant hervortretende Nase erwähnt: Kasperl spricht selbst mehrfach von seiner Nase, die er als „Ritternase[]“ oder „Adlernase[]“ ausweist (FO, S. 41 bzw. S. 102). Das Titelbild des „Spielhefts“ (Abb. 16) sowie mehrere Illustrationen, detailreich gestaltet vom Künstler Fritz Silberbauer, zeugen von der beachtlichen Größe der Kasperlnase. Am Umschlagbild zu Bethges *Seid ihr alle da?* wiederum fällt hinsichtlich der Physiognomie des Lustigmachers – neben der überdimensionalen Nase – ferner das für diesen ebenfalls typische vorgezogene Kinn auf. Auf einzelnen Zeichnungen aus *Kasperls Kriegsdienst* hat der Spaßmacher einen dicken Wanst.²¹⁹

Was die Kostümierung der Lustigen Figur anlangt, so sind in der Weltkriegszeit offenkundig zwei unterschiedliche Varianten möglich bzw. gebräuchlich: Entweder tritt Kasper(l) im traditionellen Kostüm auf oder – ganz zeitaktuell – als uniformierter Soldat. In *Kasperls Kriegsdienst*, wo er durchgängig in typischer Montur erscheint, fungiert die Zipfelmütze als wichtigstes Kleidungsstück wie auch als optisches Erkennungsmerkmal eines sich verbergenden Schelms (vgl. etwa FO, S. 71, S. 72 und S. 79). Die Illustrationen zu einzelnen Publikationen, die die komische Zentralfigur ebenso in traditioneller Kostümierung zeigen, bieten Varianten der typischen Kopfbedeckung sowohl mit als auch ohne Schelle bzw. Quaste.²²⁰ Bethges Spaßmacher, der nicht im gewohnten Gewande erscheint, führt zumindest für die kalten Nächte an der Front, gleichsam als Relikt aus vergangenen, kriegsfernen Tagen, seine Zipfelmütze im Rucksack mit sich (vgl. EHB, S. 13). In keinem der

219 Vgl. die Szenenbilder zu den Einzelszenen *Der Kasperl und der Doktor*, *Der Kasperl und der Storch*, *Die Kasperln und ihre Geheimnisse* (FO, S. 33, S. 37 und S. 47; Abb. 21–23). Gemäß Bernstengel war der Schmerbauch allerdings grundsätzlich schon ab der Mitte des 19. Jahrhunderts bei der Charakterisierung der Lustigen Figur nicht mehr üblich (dasselbe gilt ferner für den ebenfalls aus der Pulcinella-Tradition stammenden Buckel). Vgl. Bernstengel, Kasper & Co, S. 181.

220 Neben den reichen Illustrationen in Oberndorfers „Spielheft“ sind hier zudem die Titelbilder zu Rendlös' *Kasperl als Rekrut* und Renkers *Kasperle im Weltkriege* zu berücksichtigen, die jedoch – wie oben erwähnt – nicht auf die Inhalte der Texte Bezug nehmen, sondern lediglich Vertreter aus dem Figurenarsenal des Puppentheaters abzubilden scheinen.

Puppenspiele belegt und lediglich auf einzelnen Illustrationen festgehalten ist Kasper(l)s gefaltete Halskrause.

Die zweite Darstellungsvariante, der Spaßmacher, der eine feldgraue Uniform²²¹ trägt, wird mitunter bereits im Titel bzw. Untertitel der jeweiligen Publikation angekündigt: Wriedes Szenenfolge erschien, wie nunmehr bekannt, ursprünglich unter dem Gesamttitel *Der feldgraue Kasper Putschenelle* in verschiedenen Ausgaben der *Hamburger Woche* der Jahre 1915 und 1916. Die Uniformierung des Kasper Putschenelle, der sich übrigens im Verlauf der Episoden zu einem zunehmend dekorierten Militär entwickelt, wird von Wriede ferner über Regieanweisungen festgelegt.²²² Im Falle von Bethges Anthologie, in der der Lustigmacher einzelne Stationen eines Soldatenlebens durchläuft, wird auf die feldgraue Uniformierung im Untertitel hingewiesen. Sein feldgrauer Geselle gelangt außerdem an prominenter Position – am Bucheinband – zu einer eindrucksvollen bildlichen Darstellung (Abb. 17), versehen mit den gewohnten Gesichtszügen des Spaßmachers, dabei aber eingekleidet in das zeitgemäße Gewand des Kriegers und Kämpfers. Das offenkundig militärisch geprägte Äußere der Lustigen Figur über diese grundsätzliche Kategorisierung hinausgehend in eine Beziehung zum nationalen deutschen Habitus der ausgehenden wilhelminischen Epoche zu setzen, bleibt ein zentrales Anliegen für Kapitel 5.

4.2.3. Jahrmarktskünstler und Entertainer

In den Puppenspielen der Weltkriegszeit wird immer wieder auf das ursprüngliche Metier und die wahren Stärken des Spaßmachers hingewiesen. In der Stückesammlung *Seid ihr alle da?* von Ernst Heinrich Bethge vermerkt Kaspar, dass er eigentlich nicht im Kriegsgeschehen, sondern am Jahrmarkt seinen angestammten Platz hat: „Ich bin Se nämlich in meinen Zivilverhältnissen Jahrmarktskünstler.“ (EHB, S. 24) Seine Tätigkeit und deren Bedeutung für den Broterwerb präzisiert Kaspar an anderer Stelle näher: „Ich bin früher von einem Jahrmarkt zum andern gezogen und habe Dummheiten gemacht. Un diese Dummheiten haben den Leuten so viel Spaß

221 Während die Uniformen der Armeen der europäischen Länder lange sehr kräftige Farben aufgewiesen hatten, führten Veränderungen die Militärtechnik und die Kriegskunst betreffend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Hinwendung zu Uniformen mit unauffälligeren Farben. Die Verbreitung der khaki- oder erdfarbenen Felddienstuniform vollzog sich jedoch nur langsam. Im kaiserlich deutschen Heer wurde die feldgraue Uniform erst im Jahr 1910 eingeführt. Vgl. Gerhard Förster, Peter Hoch und Reinhold Müller: Uniformen europäischer Armeen. Farbtafeln von Ralf Swoboda. Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik 1978. (= Schriften des Armeemuseums der DDR und des Militärgeschichtlichen Instituts der DDR.) S. 17–52 und S. 264.

222 In der Szene *Kasper in Frankreich* tritt Kasper „feldgrau“ (PW, S. 208) auf; in *Kasper in Russland* erscheint er mit „Gefreitenknöpfe[n] am Uniformkragen“ (PW, S. 213); in *Kasper bei den Italienern* trägt er eine „österreichische Uniform“ und einen „italienischen Brigantenhut“ (PW, S. 217); in *Kasper auf Urlaub* wurde sein „Helm“ für die Heimkehr „mit Blumen geschmückt“ (PW, S. 222).



gemacht, daß se mir Geld dafür geschenkt haben.“ (EHB, S. 46) Auch Oberndorfers Kasperl nimmt zumindest beiläufig auf den Ort seines Wirkens Bezug:

„Ein Jahrmarkt von oben alsa ganzer ist ein wüstes Gekrempel, aber so Eine Gassen durch, so eine lange Zeile mit Lebzelt, Affen, Krapfen, Schießbuden, Watschenmann, Bratwürstel und zuletzt und zuhöchst dem Kasperltheater, das ist was feines.“ (FO, S. 80)

Wriedes Szenenfolge enthält ebenfalls Informationen über die Profession einer für ihre Späße weltbekannten Lustigen Figur. In der Szene *Kasper in Frankreich* erkennt der Engländer den Titelhelden als den Spaßmacher vom Spielbudenplatz im weltbekannten Hamburger Vergnügungsviertel St. Pauli wieder:

„ENGLÄNDER. O, ju ahr e Djörmenn?

KASPER. [...] Ick bün Kasper von Sankt Pauli – oder weest dat all?

ENGLÄNDER. O, du ßein Kasper von Szehnt Paols? O, hau du ju du?

KASPER. Gewiß kriggst du Hau, du.

ENGLÄNDER. O, das is ja eine old Äkkwehtenz for mich. Ei häv gestanden vor deiner Theater auf der Spielbudenplatz und haben mich ge – gewalzen vor Lachen.

KASPER. Gewalzen? Walzt ji ook? Ick dach, ji danzt bloß Schottschen. [...]“ (PW, S. 209–210)

Bald darauf ist auch dem Russen, der – wie er selbst erklärt – nach vierjähriger Berufstätigkeit in der Werft „Blohm & Voß“²²³ in Hamburg-Steinwerder sogar des Plattdeutschen mächtig ist, „de lüttje Kerl ut de Putschenellerbood“ (PW, S. 214) bekannt.

Dass er sein Geschäft durchaus versteht, möchte Bethges feldgrauer Schelm wiederholt unter Beweis stellen, wenn er mit der traditionellen Frage „Seid ihr alle da?“ den direkten Kontakt mit dem Publikum sucht (vgl. etwa EHB, S. 23, S. 29 und S. 46).²²⁴ Weitere Indizien für die Beheimatung der Lustigen Figur in der Unterhaltungsbranche finden sich im Stück *Kaspar im Hauptquartier*. Darin präsentiert sich der Lustigmacher als „Kaspar, der berühmte Erfinder“ (EHB, S. 30), wobei die werten Herren der obersten Heeresleitung seine phantasievollen, aber für Kriegszwecke gänzlich unbrauchbaren Kreationen eben lediglich aufgrund ihres Unterhaltungs-

223 Die auf Schiff- und Maschinenbau spezialisierte Hamburger Großwerft „Blohm & Voss“ (heute „Blohm + Voss“) mit dem Hauptstandort im Stadtteil Steinwerder wurde 1877 von den Ingenieuren Hermann Blohm und Ernst Voss gegründet. Im Ersten Weltkrieg stellte das Unternehmen im Besonderen auch U-Boote her. Vgl. Olaf Mertelsmann: Zwischen Krieg, Revolution und Inflation. Die Werft Blohm & Voss 1914–1923. München: Beck 2003. (= Schriftenreihe zur Zeitschrift für Unternehmensgeschichte. 11.) S. 15 bzw. S. 106.

224 Vgl. auch als variierte Version die Frage „Seid's alle nicht da?“ (FO, S. 71), als Kasperl auf dem Weg ins Kriegsgebiet nicht entdeckt werden will.

wertes schätzen können. Im Zentrum der Szene stehen somit einmal mehr Kaspars Fähigkeiten als Komiker und Entertainer.

4.2.4. Kind und Mann

Sehr auffällig ist Kasper(l)s häufig diffuse, nicht näher zu bestimmende männliche Geschlechtsidentität, weist die Figur doch in mehreren Texten sowohl erwachsenmännliche als auch bubenhaft-kindliche Züge auf. Mehrere Weltkriegsstücke präsentieren damit einen Kasper(l), der bereits auf dem Weg zu jener Rolle ist, die sich dann in den Folgejahrzehnten endgültig herausbilden und bis heute für ihn kennzeichnend bleiben sollte: der Rolle des trotz des Hangs zu Späßen harmlosen Kindes.²²⁵

Für die Großmutter ist ihr Enkelsohn Kaspar bei Bethge ein „guter Junge“, „een Engel“, er selbst bezeichnet sich dagegen als einen „scheene[n] Bengel“ (EHB, S. 10 und S. 37). In Rendlös' *Kasperl als Rekrut* nennt wiederum der Hauptmann den wenig folgsamen Spaßmacher einen „freche[n], lose[n] Bengel“ (AR, S. 7). Fritz Oberndorfer spricht bereits im *Vorwort* zu seinem „Spielheft“ von einem kindlichen Schalk, bei ihm erscheint die Lustige Figur als „der fröhliche Taugenichts, unseres Volkes geliebtes ungezogenes Kind“, „ein schlimmer Bub“ und „ein leichtsinniger Kerl“, der jedoch, wie der Autor unterstreicht, gerade „mit seiner Kriegsdienstbestimmung herzenskräftiger und weitsinniger geworden“ ist (FO, S. 3 bzw. 5). An anderer Stelle verweist Kasperl selbst auf sein „sehr kindliches Gemüt“ oder ruft aus: „Ich bin ja noch das reinste Kind!“ (FO, S. 85 bzw. S. 105)

Doch gerade ihre jugendlich-unverfrorene Art begründet maßgeblich die Stärken der Lustigen Figur, die sie für das Kriegsgeschehen wie auch beispielsweise den Kampf gegen Gespenster und Ungeheuer im Hinterland – dafür wird sie im Oberndorfer'schen Kasperlheft eigens von einem Leutnant engagiert – geradezu prädestiniert:

„LEUTNANT. Gerade du, Kasperl, passest ganz besonders.

KASPERL. Ja, was hab ich denn für so ganz besondere Eigenschaften?

LEUTNANT. Das sind Eigenschaften, die du sonst nichtsnutzig verwendest und die man sonst frech nennen muß. Heute hast du Gelegenheit, sie zum Guten anzuwenden. Du bist vorwitzig und steckst deine Nase überall hinein.

KASPERL. Das ist klar.

LEUTNANT. Du scherst dich um gar nichts und gehst immer gleich darauf los.

KASPERL. Das ist wahr.

225 Den Kinderkasper(l), wie er bis heute in Erscheinung tritt, sollte dann ab den frühen 1920er-Jahren der aus der Wandervogelbewegung kommende Puppenspieler Max Jacob (1888–1967) mit seinem Hohnsteiner Kasper präfigurieren. Vgl. Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 190.



LEUTNANT. Du denkst nie daran, was irgendwo darunter, darüber und dahinter steckt.

KASPERL. Das ist richtig.

LEUTNANT. Du hast eine Pritsche und prügelst gern.

KASPERL. Das ist wichtig.“ (FO, S. 85–86)

Uniform bekam Oberndorfers jungenhafter Spaßmacher allerdings trotz seiner hervorragenden Eignung für jegliche Art von Auseinandersetzung wegen seiner geringen Größe keine, wobei sein Urheber nicht verabsäumt, darauf hinzuweisen, dass sein Kasperl ja aus Holz geschnitzt und somit eine Puppe ist (vgl. FO, S. 8–9 bzw. S. 105). Wriedes Putscheneller wird ebenfalls als der kleine Spaßmacher der Hamburger Handpuppenbühne wiedererkannt (vgl. PW, S. 213).

In den Kriegsstücken ist die Lustige Figur jedoch ebenso in eindeutig männlichen Geschlechterrollen anzutreffen – dies gilt etwa für Oberndorfers Kasperl und Wriedes Kasper Putschenelle, die Ehemänner und Familienväter sind. Die Kasperlin bezeichnet ihren Angetrauten bei Oberndorfer aber nichtsdestotrotz als einen „Spitzbub[en]“ (FO, S. 25), was erneut auf einen lebenslang jungenhaft wirkenden Kerl schließen lässt. Ein zumindest in Ansätzen erwachsener Kasperl zeigt in *Kasperls Kriegsdienst* schließlich sogar durchaus Verantwortungsgefühl. In der Szene *Kasperl als Geburtstagsdiener* will er beispielsweise für seine Ehefrau Kunigundl und sein Kind in einer Zeit des Mangels von einer wohlhabenden Herrschaft, bei der er für ein Geburtstagsfest einen eintägigen Dienst antritt, Leckeres organisieren:

„Ich hab meine Frau dann unters Fenster bestellt. Da werf ich ihr ein bisschen Zuckerbäckerei hinunter fürs Kind und für sie. Das heißt, fürs Kind wird's der Vater behalten. Das arme Kleine hat ja keine Zähne noch, und ich hab recht feste, ich kann's leichter bewältigen. Da muß der Vater schon die Arbeit auf sich nehmen.“ (FO, S. 60)

Das kindische Wesen der Lustigen Figur blitzt jedoch auch in dieser Szene offenkundig hervor. Daneben – und Indizien hierfür sind mehrfach in den Texten enthalten – tritt der Spaßmacher gerade in militärischen Kontexten, auf die Spitze getrieben in Völckers' *Kasperl im Krieg*, gerne in einer mit herb-männlichen Attributen versehenen Rolle auf. Ebendort darf er dann auch unter Beweis stellen, „was für ein Mann der Herr Kasperl sein tut und für was er a scharf gladene Pritschen umhängt hat um sein Hals“ (FO, S. 102).

4.2.5. „Wirklichkeitskerl“ und „Wirtshausrenner“

Der Kasper(l) der Puppenspiele der Weltkriegszeit reiht sich noch dank eines weiteren Charakteristikums geradewegs in die Entwicklungsgeschichte der Lustigen Figur ein, die sich traditionell als „männlich und stets besessen von Materiellem und

Körperlichem²²⁶ erweist: er ist, wenn auch im Vergleich zu seinen Urahnern in einem gemäßigten Ausmaß, ein passionierter Schlemmer, Trinker und Gierschlund.

Mehrmals weisen die Kasperln der Kriegsstücke auf ihren Hunger oder Durst hin (vgl. etwa EHB, S. 10 und S. 38; FO, S. 72). Rendlös' Lustigmacher verweigert mit Verweis auf die mangelhafte Befriedigung seiner primären Bedürfnisse im kargen Militärleben sogar den militärischen Gehorsam:

„Mir langt's für heut', ich hab' schon g'nug,
Und groß' Verlangen nach dem Krug,
Auch Hunger hab' ich, wie e' Bär,
Drum sag' ich dir: ‚Ich mag nicht mehr.‘“ (AR, S. 5)

Für das Wohlergehen von Bethges Kaspar ist wiederum dank seiner Großmutter gesorgt: Bevor er ins Feld rückt, hilft ihm die alte Frau beim Packen des Rucksacks und reicht ihm erst warme Kleidung, erlesene Hausmittel gegen verschiedene Erkrankungen und Unpässlichkeiten sowie einen Talisman zum Schutz von Leib und Leben (vgl. EHB, S. 13–15). Kaspar, der keinen ideellen Wert hinter etwaigen sentimentalischen Geschenken entdecken und so einem von der Großmutter selbst mit „viel Liebe“ gestrickten Halstuch wenig abgewinnen kann, wünscht sich stattdessen „eine Wurscht oder sonst was Reelles“ (EHB, S. 13). Oberndorfers Lustigmacher, ebenfalls bodenständig, nur an Materiellem interessiert und – gemäß Selbstdefinition – gänzlich unromantisch, bezeichnet sich übrigens einmal als einen „Wirklichkeitskerl“ (FO, S. 80). Für Bethges Kaspar schließlich wird das Packen seiner Habseligkeiten mit Unterstützung der Großmutter erst interessant, als endlich die heiß begehrten „Fressalien“ und Genussmittel an der Reihe sind:

„KASPAR. [...] Aber nun die Fressalien, Großmutter, sonst wird der Rucksack voll, un es is nischt Gescheites drin.

GROSSMUTTER *bringt eine Büchse*. Die letzte Büchse Schmalz.

KASPAR. Gott erhalt's! *Er steckt sie in den Rucksack*. Nein in den Schlund!

GROSSMUTTER *bringt eine zweite Büchse*. Die letzte Büchse Gänsebraten.

KASPAR. Für meine Heldentaten. *Wirft die Büchse in den Rucksack*. Nein in den Schlund!

GROSSMUTTER *bringt eine dritte Büchse*. Birnen mit Klößen, eingeweckt.

KASPAR. Wie da der Kaspar jetzt schon leckt. *Wirft die Büchse in den Rucksack*. Nein in den Schlund!

GROSSMUTTER *bringt eine vierte Büchse*. Rotwurst mit Zunge.

KASPAR. Junge! Junge! *Wirft sie in den Rucksack*. Nein in den Schlund!

GROSSMUTTER *bringt Eingewickeltes*. Hier hab' ich Kuchen dir gebacken.

KASPAR. Den wolln wir gleich zu oberst packen. *Wirft ihn in den Rucksack*. Nein in den Schlund!

226 Ebenda, S. 206.



GROSSMUTTER *bringt Paket*. Hier drin ist Tabak, Kasperlein.

KASPAR. Es wird doch kein richt'ger Tabak sein. *Er wirft das Paket in den Rucksack*. Nein in den Schlund!

GROSSMUTTER *bringt eine Pulle*. Hier eine Pulle ...

KASPAR. Gott sei Dank!

GROSSMUTTER. Draus trinkst du, wenn du magenkrank.

KASPAR. Das bin ich immer, Großmutter. Aber nein, ich weiß mich zu beherrschen. *Er steckt die Flasche in den Rucksack*. Nein in den Schlund!“ (EHB, S. 15–16)

Mit seinem vollen Rucksack bepackt zieht Kasper „getrost ins Feld“, denn damit einher geht das Gefühl, „mir kann nischt passieren“ (EHB, S. 16). Im Schützengraben beschäftigt den Spaßmacher, der ansonsten auch mitten im Krieg guter Dinge ist, am ehesten noch die Frage nach seiner Verpflegung. Ein weiteres Mal kann er sich in Ernährungsfragen auf die Großmutter verlassen, die ihm erneut – nun per Feldpost – Leckereien zukommen lässt (vgl. EHB, S. 21).

Die Lustige Figur, guten Speisen und Spirituosen gegenüber niemals abgeneigt, erklärt in Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* schließlich einen viel frequentierten gesellschaftlichen Platz zum idealen Ziel ihrer Wege: das Wirtshaus. Wegen dieser besonderen Vorliebe erhält Kasperl von Seiten der werten Gemahlin die wenig wohlwollende Apostrophierung „Wirtshausrenner“ (FO, S. 21). Immer wieder haben einzelne Szenen aus *Kasperls Kriegsdienst* tatsächlich zum Inhalt, dass er zum Wirt gehen möchte – ein von ihm hochgeschätztes Ritual, bei dem der Lustigmacher wenig geliebte Personen wie den Angstmeier als Begleitung ablehnt (vgl. FO, S. 59).

4.2.6. Gewalttäter und „Schimpfgranat“

In den Puppenspielen der Weltkriegszeit zeigt sich Kasper(l) gerne von einer wenig freundlichen Seite, immer wieder kommt es im Kontakt mit anderen Figuren zu verbalen Entgleisungen oder groben Handgreiflichkeiten. Damit wird bei der Konzipierung der Lustigen Figur des Ersten Weltkriegs abermals ein charakteristisches Attribut der alten Spaßmacher der Puppentheater, insbesondere jener der Handpuppenbühnen, aufgegriffen. Kaum zählbar sind die Szenen, in denen ein rabiater Spaßmacher auf Mitbürger und Gegenspieler losgeht. Da der Lustigmacher in *Kasperls Kriegsdienst* sprichwörtlich leicht in die Luft geht, bezeichnet ihn ein englischer Wachmann, inspiriert von den Waffen des Weltkriegs, als „ein neuer Art von Granat“, „ein Schimpfgranat“ bzw. „ein Prügelgranat“ (FO, S. 102).

Ob Kasper(l) nun traditionell oder feldgrau gewandet erscheint, bei Auseinandersetzungen greift er auf seit langer Zeit bewährte Utensilien zurück: Der Spaßmacher der Kriegsstücke ist meist mit einem seit den Lustigmachern des Altwiener

Spaßtheaters typischen²²⁷ Utensil – der Holzpritsche – ausgestattet. Hierbei handelt es sich um „ein[en] gespaltene[n] Stab, dessen Schläge besonders laut klingen“²²⁸. Über eine Pritsche verfügt Kasper(l) bei Wriede, bei Oberndorfer, bei Renker sowie bei Völckers.²²⁹ In manchen Puppenspielen wird alternativ auch der aus der Pulcinella-Tradition stammende, für die lustige Zentralfigur des Handpuppentheaters grundsätzlich typische²³⁰ Prügel verwendet (dies gilt für die Texte von Oberndorfer und Wriede, wobei das Prügelwerkzeug bei letzterem Knüppel genannt wird).²³¹ Während die Lustige Figur mit ihrer Pritsche bzw. ihrem Prügel/Knüppel für ihre Gegenspieler unbezwingbar ist, stellt sie sich jedoch im Umgang mit den Waffen des modernen Krieges, etwa mit Handgranaten, wenig geschickt an (vgl. etwa EHB, S. 20).

Die wohl beliebtesten Beschäftigungen des Spaßmachers dieser Puppenspiele – das Beschimpfen oder gar Verprügeln anderer Figuren – erlangen schließlich durch die Zeitumstände eine besondere Brisanz. Der Kasper(l) der Weltkriegszeit geht nicht nur auf altbekannte Opfer, die da beispielsweise wären: seine Ehefrau, Tod, Teufel, Gespenst oder Ungeheuer, los, seine Aggressionen richten sich zudem ganz direkt gegen zeitaktuelle, weit verbreitete Feindbilder in Gestalt der Vertreter der gegnerischen Nationen oder der Zweifler am sicher scheinenden Sieg im eigenen Lande. In diesem Zusammenhang wird noch zu fragen sein, inwiefern die Lustige Figur hinsichtlich ihres feindseligen, gewalttätigen Verhaltens direkte Anleihen von Haltungen und Praktiken der im Krieg befindlichen Nation nimmt, der sie angehört.

227 Vgl. ebenda, S. 86. Der Puppenspielautor und -forscher Oberndorfer stellt seine Lustige Figur in seinem „Spielheft“ übrigens sogar direkt in diese Tradition, wenn er sie ihren Stammesbaum darlegen lässt: „Mein Großvater war ein Salzburger, mein Vater war ein Wiener, ich bin ein Linzer, frag umeinander im Donauland, ob s' mich kennen.“ (FO, S. 74) Hinter dem Großvater Salzburger Herkunft verbirgt sich der von Stranitzky geschaffene Urahn Hanswurst, der bereits über eine Pritsche verfügte, hinter dem Vater wienerischen Ursprungs La Roche-Kasperl. Oberndorfer, selbst in Oberösterreich geboren, siedelt die Heimat der gegenwärtigen Kasperlgeneration in Linz an, jener Stadt, die im 18. Jahrhundert namensgebend wurde für eine in der Tradition des Hanswurst stehende Figur des Marionettentheaters: den „Linzer Kasperl“ des Böckl'schen Marionettentheaters. Vgl. Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 253.

228 Bernstengel, Kasper & Co, S. 181.

229 Vgl. etwa AV, S. 5, S. 6, S. 8; PW, S. 208, S. 213, S. 217; FO, S. 8, S. 36, S. 51; FR, S. 5.

230 Vgl. Müller-Kampel, Komik zwischen den Kulturen, S. 207.

231 Vgl. etwa FO, S. 82, S. 86, S. 117, wobei der Ausdruck „Prügel“ von Oberndorfer mitunter auch als Synonym zum Begriff „Pritsche“ gehandelt zu werden scheint; PW, S. 210 und S. 220.



4.3. Die Frauen

In den Puppenspielen des Ersten Weltkriegs erleben zwei weibliche Rollen gewichtige Auftritte: die Ehefrau des Lustigmachers und dessen Großmutter. Ihre Charakterisierung wie auch der Umgang der komischen Zentralfigur mit diesen unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht, wobei die beiden Frauenfiguren grundsätzlich nicht gemeinsam in den Stücken auftreten. Zuerst, denn diese zählt schon länger zum Figurenarsenal der Puppentheater, zu Kasperles Gattin.

4.3.1. Gewalttätige Gattinnen und gute Ehefrauen

Wriedes feldgrauer Kasper Putschenelle, Ehegatte und Vater, verbringt den Fronturlaub daheim bei seiner Familie, der Frau Marie und dem Kind Grigri (vgl. PW, S. 222 und S. 225).²³² Marie zeigt sich erfreut über den siegreichen Einsatz ihres Mannes an der Front und die erfolgte Rückkehr:

„MARIE. Wie freu' ich mich, daß ich meinen Kasper wieder habe, meinen lieben heldenhaften Kasper. Vor dem Kriege hätt' ich nie geglaubt, daß mein Kasper ein Held ist!

KASPER. Dat harrst di woll denken kunnt. Wo ick doch all so lang' mit di verheirat bün! Jahrnläng in Krieg levt un ümmer Sieger bleben!“ (PW, S. 222)

Trotz des netten Empfangs zu Hause kann es sich Wriedes Spaßmacher nicht verknäufeln, Parallelen zwischen dem Ringen der verfeindeten Nationen und dem Eheleben aufzuzeigen. Tatsächlich präsentiert sich Kasper Putschenelles Gattin in der Szenenfolge eher als fürsorgliche Partnerin, liebevolle Mutter und ausgleichende Seele denn als kampferprobtes, streitfähiges Frauenzimmer. Während Kasper laut polternd mit unliebsamen Mitbürgern aufräumt, sorgt sich Marie etwa um den Schlaf des gemeinsamen Kindes (vgl. PW, S. 225). Dadurch, dass Wriede die Kasperlfrau im Gegensatz zur Lustigen Figur nicht Plattdeutsch sprechen lässt, hebt er ihre Charakterisierung auch sprachlich explizit von jener des Lustigmachers ab.

Eine andere Seite seiner Ehefrau lässt Kasper Putschenelle allerdings gegenüber dem Großwesir Soliman aufblitzen, auf den er bei seinem Aufenthalt in Konstantinopel trifft und der ihm „ein schönes, junges Weib [...], Suleika heißt sie“ (PW, S. 227), als Zweitfrau leihen möchte. Kasper zeigt sich dem Angebot Solimans gegenüber nicht abgeneigt, drängt aber begründeterweise auf eine heimliche Lösung:

„KASPER. [...] Jä du, dat mutt denn ober ganz in'n Stillen afmocht warden. Kriegstraung ohne Aufgebot und ohne Paster. Süh mol, mien Marie, de is sogor op de dicke Berta iebersüchtig. Wenn de dor wat von markt, de kratzt slankweg de Suleika de Ogen ut, un mi un di ook!“ (PW, S. 227)

²³² Gemäß Ramm-Bonwitt sind die Frau des Lustigmachers, Mariken, bei Wriede Marie genannt, und das Baby Grigi (Gregorius) Teil des traditionellen Ensembles des Hamburger Handpuppentheaters. Vgl. Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 83 und S. 84.

Relikte des in den Anfängen ihrer Entwicklungsgeschichte zänkischen Wesens²³³ der Putschenellerfrau gelangen zum Vorschein. Mit Hinweis auf Maries rasende Eifersucht sinnt der Spaßmacher eine Beziehung im Verborgenen an, doch der eingeschüchterte Großwesir möchte es sich nun „mit der Suleika doch lieber erst noch einmal überlegen“ (PW, S. 227). In jedem Fall kommt in der Szene zum Ausdruck, dass die als aufbrausend und grob charakterisierte Ehefrau einen Mann hat, der es mit der Treue nicht so genau nimmt.

In Felix Renkers Puppenspielen ist der Hang zu rohen Sitten und gewalttätigem Verhalten lediglich für den Titelhelden zu verzeichnen: Gleich zu Beginn kündigt Kasperle für die Rückkehr seiner auf einen Plausch zur Nachbarin gegangenen Frau „ne tüchtige Watschen“ (FR, S. 3) an; hierzu kommt es allerdings nicht, vielmehr beschäftigt das Ehepaar eine aufrüttelnde Neuigkeit: der Krieg ist ausgebrochen und auch Kasperle wird eingezogen. Die gutmütige Gattin, die dem ruppigen Kerl nicht Gleiches mit Gleichem vergilt, zeigt sich angesichts des zu leistenden Kriegsdiensts besorgt um ihren „liebe[n] Kasper“, ihr „armes gutes Kasperle“ und jammert, während dieser selbst „guter Dinge“ ist und sich für den Aufbruch bereitmacht (FR, S. 3, S. 4 und S. 5). Als Kasperle selbstbewusst und prügelwütig in den Krieg zieht, schluchzt und weint eine zart besaitete Kasperlin, die für ihre Ängstlichkeit und Weinerlichkeit schließlich sogar von ihrem Ehemann gescholten wird: „Heule nicht Frau, du sollst dich schämen!“ (FR, S. 7) Einem starken Lustigmacher steht in *Kasperle im Weltkrieg* somit eine umso schwächere Kasperlin gegenüber. Die dieser gegenüber geäußerte Schelte ist zugleich in einem größeren Sinnzusammenhang als pädagogisch fundierte, auf Kaiser- und Reichstreue abzielende Anspielung Renkers zu werten: seine Kasperlin steht als negatives Exempel für die angesichts des Krieges und des drohenden Verlusts ihrer Liebsten verzagenden Frauen, die mit ihren Reaktionen die Krieg führende Nation nicht unterstützen, sondern vielmehr die Moral ihrer Männer gefährden.

Die umfang- und detailreichste Charakterisierung der Beziehung zwischen dem Spaßmacher und seiner Frau enthält Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst*. Darin spricht Kasperl unmissverständlich sein Verhältnis zu seiner Gattin an, die szenenabhängig entweder salopp „Kunigundl“ (FO, S. 16 bzw. S. 68) oder – der Name klingt noch weniger lieblich und dementsprechend manifestiert sich auch der Charakter der Figur in der jeweiligen Szene – „Urschel“ (FO, S. 20) gerufen wird: „Ja, mit wem bin ich denn noch im Krieg? Mit meiner Frau freilich [...]“ (FO, S. 28) Das Verhältnis der Ehepartner erweist sich, wie mehrfach augenscheinlich wird, als disharmonisch, den Umgang der beiden miteinander kennzeichnen dementsprechend ein rauher Ton und rohe gegenseitige Behandlungen.

In der Szene *Kasperl und seine Hendeln* droht dem Lustigmacher die Inhaftierung, nachdem ihn ein Ordnungshüter beim verbotenen Verfüttern von abgabepflichti-

233 Vgl. ebenda, S. 83.



gem Getreide an die Hühner erwischt hat. Es hagelt in der Folge gegenseitige Beschuldigungen der einander missgünstigen Ehegatten:

„FRAU KASPERL. So? War der Schandarm da? Na, was hat er denn gesagt?

KASPERL. O, der hat feine Wörterln gsagt. [...] Das hast du mir eingebracht, du Malefizweibsbild!

FRAU KASPERL. Was? Du mit deinem Füttern auf offner Straßen bist schuld.

KASPERL. Aber daran bist du schuld.

FRAU KASPERL. So? *Gibt ihm eine Ohrfeige.* Warum bin ich schuld?

KASPERL *gibt ihr eine Ohrfeige.* Wenn ich dich nicht geheiratet hätte, hätt' ich kein Haus nicht, hätt' ich keine Wirtschaft nicht, hätt' ich keine Hendl'n nicht, kein Getreide nicht, also könnt ich auch an keine Hendl'n kein Getreide nicht verfüttern.

FRAU KASPERL. Aber du hast mich geheiratet und fütterst Hendl'n und kriegst diese Tachtel. *Gibt ihm noch eine Ohrfeige und läuft ab.*

KASPERL. Ja, das ist das Zeugnis dafür, daß sie meine Frau ist. Ich brauch keinen Trauschein mehr [...]. (FO, S. 16)

Bei den „Kasperlleute[n]“ (FO, S. 23) herrscht offenkundig Gewalt in der Familie, dies sowohl verbal als auch nonverbal, wobei die beiden Protagonisten einander allerdings nichts schuldig bleiben.

In *Kasperl und die Metallsammlung* verweigert eine sehr bestimmend auftretende Frau Kasperl, die sich strikt nach den Rationierungsvorschriften der Kriegszeit richtet, ihrem Mann die Herausgabe der Brotkarten für den angestrebten Wirtshausbesuch. Daraufhin will der findige Kasperl die soziale Wirklichkeit des Krieges nutzen, um sich elegant seiner Frau zu entledigen:

„KASPERL *schreit ihr [der Frau, Anm. d. Verf.] 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. [...] 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 spitze 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 es kein Feind vor dir aushalt! [...]“
(FO, S. 21–22)

Und wirklich bringt Kasperl seine Frau aufs Gemeindeamt, wo er sie für die Metallsammlung abgeben möchte:

„KASPERL. Herr Sekretär, ich hab die Verordnung neu durchstudiert. Und wirklich ist darinnen auch für den armen, braven Kasperl vorgesorgt. [...] Ich bin daraufgekommen, wie wir die Sache anschauen müssen. Und unter welchen Parakrapfen meine Frau gehört. Ich laß mich von der Ablieferung nicht abhalten, das wäre ja ein Vergehen. Nein, nur alles ordentlich und gesetzlich. Glutbecken sind abzuliefern. Sie ist ein Glutbecken, ja, ein rotkupfernes Glutbecken. Wie ich sie geheiratet hab, war sie ein Glutpfandl; dann war sie noch alleweil eine gute Wärmflaschen; und jetzt ist sie ein Gluthäferl, ja, das immer glüht.

SEKRETÄR. Das glaube ich, Herr Kasperl. Ihre Wangen schauen wirklich sehr angeglüht aus, die hat Ihnen wohl Ihre Frau so gut eingeheizt?

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 *von rechts, sehr bescheiden*. Herr Sekretär, ich sehe alles ein, was Sie gesagt haben. Es soll von all dem Kupfer- und Weiberzeug keine Rede sein. Ich möchte nur ganz bescheiden halt auch was für den Krieg hergeben. Ein altes Eisen, eine alte Schebbern. Ganz umsonst. Ohne Zeitungsnennen sogar. Darf ich?

SEKRETÄR. Das dürfen Sie. Also hinein damit.

KASPERL *läuft rechts hinaus, kommt dann rasch hereingesprungen, seine Frau fest in den Armen haltend, und schmeißt sie geschwinde nach links hinein. Dort entsteht großer Lärm der getroffenen Metallsachen*: So, da ist es. – Hören Sie, wie's schebbert? – Ich habe die Ehre! *Rennt nach rechts ab*.

SEKRETÄR *zieht die Frau Kasperl von links heraus*. Kommen Sie, Frau Kasperl! Ist das ein böser Mann! Ich habe gar nicht gewußt, daß er so ist.

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 rabiät! [...]“ (FO, S. 23–25)

Der Kriegszustand bewirkt demnach eine Steigerung im ehelichen Ringen der „Kasperlleute“, wo sich ein erstarkter Lustigmacher nun vehementer gegenüber der ihn auch in Friedenszeiten prügeln Frau zur Wehr setzt. Der Vergeltungsschlag der Kasperlin gegenüber dem lieblosen Angetrauten lässt nicht lange auf sich warten: sie steckt den „Haderlump“ (FO, S. 25) in einen Mülleimer und verkauft ihn mit an-



derem Unrat einem Hadernsammler. Oberndorfers Kasperlfrau erweist sich damit geradezu als schlagkräftiges weibliches Pendant zu ihrem Angetrauten.

Die Entbindung von den ehelichen Pflichten und die Wiedererlangung der persönlichen Freiheit strebt der Lustigmacher abermals in der *Szene Kasperl im Etappenraum* an, wo er, nachdem er ins Kampfgebiet vorgedrungen ist, auf Karagös,²³⁴ den Türkenkasperl, trifft:

„KASPERL. Du, ich will dir ein Freundschaftsgeschenk machen.

TÜRKENKASPERL. Nun?

KASPERL. Ich schenke dir meine Frau.

TÜRKENKASPERL. Oho?

KASPERL. Ja, du bist ja ein Frauensammler, hast ja einen Harem, also sollst du meine auch dazu haben.

TÜRKENKASPERL. Hm, hm.

KASPERL. Schau, du hast ja sicher ein Dutzend, da kommt's auf Eine nicht an.

TÜRKENKASPERL. Hm, hm.

KASPERL. Geh, dir schadet das gar nicht, bei dir hat sich damit fast nichts geändert – aber bei mir viel.

TÜRKENKASPERL. Hm, hm.

KASPERL. Du! Du brauchst mir gar kein besonderes Gegengeschenk z'geben. Ich will dir dafür meine bloße Freiheit verdanken.

TÜRKENKASPERL. Hm.

KASPERL. Sei ein guter Kamerad! Wir sind doch verbündet, wir wollen Freud und Leid teilen.

TÜRKENKASPERL. Ja, aber so, daß jeder gleich viel Leid und gleich viel Freude hat. Nicht, daß der eine das Leid und der andere die Freud hat. Wir machen es also so: Du schenkst mir heute deine Frau und morgen schenke ich sie dir wieder. Und nächste Woche leihe ich sie mir wieder von dir.

KASPERL. So –? – Nein. – Ganz oder gar nicht, ist mein Grundsatz. – Also, so lassen wir das Weiberzeugs. Es führt zu nix. [...]“ (FO, S. 81–82)

Auch der Türkenkasperl möchte nicht beständig mit Kasperls Frau konfrontiert sein, weshalb er das Geschenk ablehnt. Möglicherweise inspirierte Wriedes oben

234 Oberndorfer bringt wiederholt internationale Lustige Figuren in seinem Text ein – in diesem Fall Karagöz, das „Schwarzauge“, seines Zeichens Spaßmacher des türkischen Figurentheaters. Die aus durchsichtigem, farbig bemaltem Pergament gestaltete Schattenfigur wird traditionell auf einen Schirm projiziert. Vgl. Müller-Kampel, *Komik zwischen den Kulturen*, S. 206; Bernstengel, *Kasper & Co*, S. 179. Oberndorfer nimmt in *Kasperls Kriegsdienst* sogar Bezug auf die vorliegende Präsentationsform, erklärt doch der Türkenkasperl selbst seinem österreichischen Vetter: „[...] ich zeige mich nicht immer so rundher freisichtig, sondern die Leute sehen meist einen bunten Schattenschein von mir, aber darinnen genau Farb für Farbe und Glied für Glied.“ (FO, S. 80)

erwähnte Szene *Kasper in Konstantinopel*, in der der Großwesir Soliman Kasper eine zweite Frau geben möchte, Oberndorfer, der die kriegerischen Hamburger Puppenspieltexte gemäß eigener Angabe kannte,²³⁵ zu dieser Szene. Die angestrebten Frauentausche gelangen in beiden Stücken nicht zur Umsetzung – weder erhält der Spaßmacher bei Wriede die schöne Suleika als Zweitfrau dazu, noch bekommt er bei Oberndorfer die ungeliebte Gattin los.

Im Kontext der illustren Paarung Kasperl – Kasperlin werden in Oberndorfers „Spielheft“ aber auch ernste Aspekte der Beziehung zwischen Mann und Frau in der Kriegszeit angesprochen. Im Stück *Der Kasperl und der Storch* (Abb. 22) deponiert Meister Adebar ein besonderes Ladegut in Kasperls Haus:

„KASPERL. Hm? A klans Hascherl! Jessas, wie's außerblitzt mit die runden Guckerln! – Mitzi, Mutzi! Wie's lacht! Gelt, ich gfallert dir halt? – Aber sag amal, wo hast denn das außergfischt?

STORCH. Wo werd ich's denn herausgefischt habn? Aus dem Wasserl dort drüben halt.

KASPERL. Nit möglich! Seit wann schwimmen denn die klan Kinder mit solchen Tellermützen in unserem Fluß umeinander? – Is etwa gar a klaner Zuckerbacker?

STORCH. Das weniger. Wird wohl a klaner Ruß sein.

KASPERL. Was, a klaner Ruß? Ja, wie kommt denn der daher? Warum bleibt der nit in seine polnischen Froschlacken und sibirischen Antenteich?

STORCH. Ja, mein lieber Kasperl, da bin ich überfragt. Mir schwant halt, das macht der Krieg.

KASPERL. Jetzt, da legst di nieder! Glei tragst ihn zruck, glei tragst ihn retrograd nach Petrograd, den rotznasigen Saggera! [...]

STORCH. [...] Du, Kasperl, halt ihn a bissel.

KASPERL. Ich ihn halten, den ausgschamten Wechselbalg! Nit um was!

STORCH. Geh, sei so gut! Ich hab alleweil ghört, daß du a guts Herz hast. [...]

KASPERL. Na, so gib ihn halt her, den nixnutzigen Zigeuner. *Nimmt das kleine Kind.*

STORCH. Ah, jetzt kann ich wieder lustig fliegen. *Fliegt auf.*

KASPERL. He, he! Du vergißt ja 's kleine Kind!

STORCH. Ghört schon dein, Kasperl! Nimmt dir'n niemand weg.

KASPERL. Na, jetzt – was ist das? Gleich nimmst ihn wieder!

STORCH. Aber warum denn? Ich hab dir'n ja gschenkt. An schönen Gruß von der Frau Kasperlin! *Fliegt davon.*“ (FO, S. 37–39)

235 Siehe Erwähnung des „schon ins Feld in den Schützengraben gezogen[en]“ Hamburger Kasper Putschenelle im *Vorwort zu Kasperls Kriegsdienst* (vgl. FO, S. 4).



Offenkundig wurden dem Lustigmacher von einem Russen Hörner aufgesetzt, es offenbart sich das treulose Wesen der Kasperlin. Oberndorfer thematisiert die in der Bevölkerung verbreiteten Ängste vor einer Mesalliance zwischen einheimischen Frauen und dem Kriegsgegner, während ein großer Teil der männlichen Bürger bereits im Krieg sein Leben gelassen hatte oder an der Front kämpfte. Kasperl, der in der Szene zuletzt „gar ein Russenvater“ (FO, S. 39) wird, nimmt seine Stiefvaterschaft mit Humor und zeigt sich zumindest dem unschuldigen Kind gegenüber großzügig.

Die Kasperlfrau unterstützt ihren Mann in *Kasperls Kriegsdienst* jedoch auch bei seinem Einsatz für das Wohl der Allgemeinheit. Dem üppig Essbares und reichlich Bares hortenden Herrn Kronenbrüter und dessen Wirtschafterin Frau Buttersack wird in der Szene *Kasperl als Geburtstagsdiener* vom Lustigmacher alles unrechtmäßig Behaltene abgenommen und dieses in weiterer Folge mit Hilfe seiner Frau geschickt der Allgemeinheit zugänglich gemacht:

„Kunigundl, Kunigundl, paß auf; was ich dir hinuntergeb, das tragst du daneben in die Kriegshilfsstube und sagst, der Herr Kronenbrüter und die Frau Buttersack schicken das für die Spitäler, weil heute vom Herrn Kronenbrüter der Geburtstag ist.“ (FO, S. 68)

Kasperls Frau, die in dieser Szene als stumm agierende, positive Kraft anwesend ist, greift dem für Recht und Gemeinwohl eintretenden Ehemann unterstützend unter die Arme.

Allzu selbstbewusste oder gar unabhängige Frauen werden in der Stückeauswahl gemeinhin als Negativbeispiele in Szene gesetzt, die Puppenspiele des Ersten Weltkriegs propagieren stattdessen vielmehr gängige angepasste Frauenideale der damaligen Zeit. So wundert es auch nicht, dass sich Oberndorfers Kasperl während seines Aufenthalts in England, wo er erst gegenüber einem Wachmann, der ihn für die englische Armee verpflichten möchte, aufmuckt, von den anrückenden selbstbewusst-kämpferischen englischen Frauenrechtlerinnen eingeschüchtert zeigt – und letztlich mit diesem freiwillig mitkommt:

„WACHMANN *pfeift*. Zu Hilfe, zu Hilfe! Drückeberger macht Faxen! Will er nicht freiwillig gezwungen werden zum Militär!

KASPERL. Auwedl! Auwedl! Was ist denn das? Was kommen denn da für schiache Weibsbilder dahergeschossen?!

WACHMANN. Sind Suffragetten. Reißen Drückeberger in tausend Stück.

KASPERL. Uje, uje! Bsuffene Raketen! Feuerwehrhauptmann, da gehn ma! *Laufen davon*.“ (FO, S. 103)

Die ideale Frau sieht in den Augen des Lustigmachers ganz anders aus – ein näherer Blick in *Seid ihr alle da?* von Ernst Heinrich Bethge ermöglicht detailliertere Schlüsse.

4.3.2. Großherzige Großmütter und Idealfrauen

Ein völlig differierendes Nahverhältnis zum anderen Geschlecht präsentiert sich in Bethges *Seid ihr alle da?* Auf die Frage des Unteroffiziers, ob er denn noch nie eine „Braut [...] gehabt“ habe, nicht einmal eine „Kriegsbraut“, antwortet der Lustigmacher: „Nee, [...] ich bin so sehre kitzelig.“ (EHB, S. 45) Kaspar möchte im Rahmen eines in dem Stück vorweg genommenen für Deutschland siegreichen Endes des Weltkriegs nicht von seiner zölibatären Lebensführung und seinem Junggesellendasein abrücken, frönt er doch einer bereits lange erprobten, hervorragend funktionierenden Alternative: „Meine Großmutter meente immer, solange sie lebte, wäre ich bestens versorgt. Un meine Großmutter is wirklich immer sehre gut zu mir. Besser kann eene Braut ooch nich sein.“ (EHB, S. 45)

Die Hintergründe des Erscheinens der Figur der Großmutter, die erst wenige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zum Figurenarsenal der Handpuppenbühnen stieß,²³⁶ beschreibt Weinkauff:

„Ihre Etablierung als weiblicher Gegenpart der lustigen Figur anstelle von Kasperls Frau ist ein Vehikel zu deren Entsexualisierung und kann mit einiger Plausibilität als Begleiterscheinung der Pädagogisierung des Kaspertheaters angesehen werden.“²³⁷

Bethge, selbst vom Brotberuf her Lehrer und zur Weltkriegszeit hinsichtlich seiner Gesinnung den Programmen der staatlichen Jugendpflege zugewandt, adressierte sich – wie bereits erwähnt – mit seinem „feldgrauen“ Spaßmacher jedoch nicht an ein Kinderpublikum.²³⁸

Die Großmutter der Bethge'schen Stückesammlung ist eine resolute Person, die dem Enkelsohn bei jeder Gelegenheit hilft. Im Stück *Kaspar als Rekrut* bezieht sie gleich für diesen Position, als sie bemerkt, dass er von einem Vorgesetzten gezüchtigt wird:

„GROSSMUTTER. Was wird denn nun? *Sie stößt den Unteroffizier zurück.* Mir meinen Kasperle zu schlagen! So eine Unverschämtheit!

UNTEROFFIZIER. Sie haben hier gar nischt dreinzureden.

²³⁶ Als frühe Wegbereiter der Figur gelten Carlo Böcklin (1870–1934), malender und Puppen spielender Sohn des Künstlers Arnold Böcklin, und Beate Bonus (1865–1954), Schriftstellerin und Malerin, die schon 1908 für die künstlerische Handpuppenbühne eine mit markanten Zügen versehene Großmutter-Figur entwarfen. Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 89, Anm. 379; Gina Weinkauff: „Obwohl nicht kasperlemäßig im Sinne des niederdeutschen Kasperlespiels“. Der Anteil von Carlo Böcklin und Beate Bonus an der Entwicklung des künstlerischen Handpuppenspiels in Deutschland. In: Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Köln: Prometh-Verlag 1989, S. 80–81.

²³⁷ Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 89.

²³⁸ Vgl. ebenda.



GROSSMUTTER. Was sagt er? Was will er? Ich hätte hier gar nischt dreinzureden? Wo ich doch seine leibhaftige Großmutter bin?

UNTEROFFIZIER. Ich lasse Sie abführen.

GROSSMUTTER. Ich brauche keine Abführungsmittel, am allerwenigsten welche von Ihrer Sorte.

KASPAR. Jetzt wird die Sache vergnügt.

UNTEROFFIZIER. Sie werden füsiliert!

GROSSMUTTER. Was sagt er? Was will er? Mann, noch een unanständiges Wort und ich vergesse, wer ich bin.

KASPAR. Junge, Junge, wenn die zuhaut!

GROSSMUTTER. Können Sie den Kaspar nicht so behandeln, wie er es von Hause aus gewöhnt ist? Können Sie nicht im ruhigen Tone mit ihm reden? Nicht wahr, Kasperle, du machst doch alles, was der Herr Unteroffizier sagt?

KASPAR. Aber gewiß, liebe Großmutter. *Beiseite:* Fällt mir gar nicht ein!

GROSSMUTTER. Er ist ein guter Junge und ist sehr geschickt.“ (EHB, S. 9–10)

Unerschütterlich ist Großmutterns Glaube an die Rechtschaffenheit und Aufrichtigkeit des Enkelbuben, den sie im Stück beständig liebevoll umsorgt. Am Ende der Szene verlässt Kaspar Arm in Arm mit der Großmutter, „die den gestrengen Unteroffizier [...] mit Naturaliengaben freundlich stimmt, in mehr oder weniger offener Meuterei die Kaserne“²³⁹.

Als Kaspar in der nächsten Szene ins Feld rücken muss, ist bei Bethge nicht der Ehefrau, sondern der Großmutter „das Herze so schwer“ (EHB, S. 12). Trotz ihrer Trauer dekoriert sie den Enkel würdig mit einem überdimensionalen Blumenstrauß (vgl. EHB, S. 17) und lässt ihn somit zwar schmerzvoll, aber nicht ohne den notwendigen Schmuck in den Krieg ziehen. Auch aus der Ferne garantiert sie, ganz gemäß ihrer „treusorgenden“ (EHB, S. 12) Natur, für Kaspars leibliches Wohl.

Als dem Spaßmacher nach mehreren Abenteuern Urlaub von der Front gewährt wird, weckt er die unwissende Großmutter unsanft:

„KASPAR. Juchhe, da bin ich! Vier Wochen Urlaub un alle Tage Birnen und Klöße. [...] Herrgott, was wohl meine Großmutter sagt, wenn ich ankomme? Die freut sich doch 'n Loch in 'n Kopp, daß ihr Kleener wieder mal da is. Ich gloobe, se schläft noch. Kloppen wir also erst mal behutsam an. *Er klopft ans Fenster.* Se schläft wirklich noch. *Er klopft noch einmal.*

GROSSMUTTER. Wer ist denn da in aller Morgenfrühe schon so unverschämt?

KASPAR *lacht sich eins.*

KASPAR. Hahahaha!

239 Ebenda, S. 89.

KASPAR *klopft weiter. Das Fenster wird aufgestoßen. Die GROSSMUTTER erscheint und gießt einen Topf mit Wasser Kaspar über den Kopf.*

GROSSMUTTER. So eine freche Rübe! Prost und guten Appetit!“ (EHB, S. 36–37)

Die Großmutter, die ansonsten blind für die Fehler ihres jungen Verwandten ist und stets an dessen guten Kern glaubt, erlangt im Kontext dieser Aktion, ohne sich dessen bewusst zu sein, Einblick in Kaspars wahres Wesen. Nach der kalten Dusche sieht sich der Schlingel erst recht veranlasst, der ihm gegenüber sonst so gutmütigen Frau einen Streich zu spielen – und er stellt ihr eine Kiste, die einen schwarzen Kolonialsoldaten in sich birgt, vor die Haustür. Wie sich diese Begegnung genau gestaltet, in der sich die Großmutter übrigens abermals als furchtlose, durchsetzungsfähige Person präsentiert, wird im Kontext der Darstellung der Kolonialtruppen Beachtung finden.²⁴⁰

Das Kriegsende ändert schließlich nichts an den Verhältnissen im trauten Heim der „alte[n] Kaspere“ (EHB, S. 37) und ihres Enkelbuben:

„GROSSMUTTER. Und du bleibst nun bei mir?

KASPAR. Bis zum nächsten Kriege.

GROSSMUTTER. Du lieber Herzensjunge! *Sie umarmt Kaspar aufs neue.*

KASPAR. Sehn Se, Herr Unteroffizier, besser kann's eene richtige Braut och nich.“ (EHB, S. 46)

Bethges Kaspar und seine Großmutter wollen weiterhin die traute Zweisamkeit genießen, allerhöchstens gestört vom – jedoch bereits verheirateten – Unteroffizier Ruschke, der sich wiederholt von Großmutter's Kochkünsten beeindruckt zeigte und von dem Kaspar annimmt, er wäre ihm „gewiß ooch 'n recht liebevoller Großpapa“ (EHB, S. 17).

4.4. Die Kriegsgegner

4.4.1. Die verfeindeten Mächte im Weltkrieg und in den Puppenspielen

Der weltumfassende, mehr als vier Jahre währende Konflikt, der als Erster Weltkrieg in die Geschichtsbücher einging, war eine Folge langjähriger problematischer Entwicklungen innerhalb des europäischen Staatengefüges im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Bereits 1879 hatte es eine Allianz zwischen Österreich-Ungarn und Deutschland gegeben, zu der sich ab 1882 in einer lockeren Verbindung Italien stellte. Auf der anderen Seite bestand ein in den Jahren 1891 bis 1894 zwischen Frankreich und Russland ausgehandeltes Bündnis, zu dem England losen Kontakt pflegte. Beide großen Zusammenschlüsse waren Defensivbündnisse, einmal hauptsächlich gegen Russland und einmal gegen Deutschland gerichtet. Der

²⁴⁰ Siehe Kap. 4.4.7.



globale Streit um eine Neuaufteilung der Welt, die Forcierung eines militärischen Gesellschaftsmodells, wie es Preußen-Deutschland vorexerzierte, sowie der bis ins Jahr 1914 immer mehr gesteigerte Rüstungswettlauf verwiesen bereits auf einen drohenden Konflikt größeren Ausmaßes. Der alles entzündende Funke sprang schließlich am 28. Juni 1914 mit dem vom bosnischen Serben Gavrilo Princip verübten Attentat von Sarajewo über, im Zuge dessen der österreichische Thronfolger Franz Ferdinand und seine Frau den Tod fanden.²⁴¹

Der eigentliche Krieg begann schließlich am 28. Juli 1914 mit einer Teilmobilisierung Österreich-Ungarns am Balkan und der Kriegserklärung gegen Serbien. Nur zwei Tage später, am 30. Juli, folgte die für den nächsten Tag ausgerufenen Generalmobilmachung des Serbien beistehenden Russlands gegen Wien und Berlin. Am 31. Juli begann man im Deutschen Reich und in der Donaumonarchie mit intensiven Vorbereitungen für die bereits erwartete kriegerische Auseinandersetzung, die dann in die Generalmobilmachung der Deutschen gegenüber den Russen vom 1. August 1914 mündeten, auf die wiederum wenige Tage später jene der Österreicher folgte. Am 3. August erklärte schließlich Deutschland dem mit Russland in der „Triple Entente“ verbündeten Frankreich den Krieg. Nach den Kriegserklärungen an Paris und St. Petersburg und der erfolgten Missachtung der belgischen Unabhängigkeit und Integrität durch die Deutschen trat auch England in das Kriegsgeschehen ein.²⁴² Mit dem Scheitern des Bewegungskriegs Ende 1914 wurde der „Krieg [...] zunehmend ein totaler und globaler“²⁴³; so wurde nun auch außerhalb der Grenzen Europas gegen das Osmanische Reich, in Ostasien oder in den Kolonialreichen gekämpft. Zunehmend traten auf den Seiten der verfeindeten Mächte neue Verbündete in den Krieg ein, darunter Japan, Italien, Portugal, Rumänien, Griechenland und die U.S.A.²⁴⁴

Was nun die Kasper(l)stücke der Zeit des Ersten Weltkriegs anlangt, so finden sich darin wiederholt Darstellungen der großen Kriegsgegner Deutschlands und Österreich-Ungarns. Je mehr Nationen in den realen Konflikt eintraten, desto – im wahrsten Sinne des Wortes – bunter wurde geradezu die figurale Ausstaffierung der Puppenspiele; ein Umstand, der an Wriedes Szenenfolge *Der feldgraue Kasper Putschenelle* besonders deutlich wird, wo der Hamburger Lustigmacher fast in jeder Szene auf einen Vertreter einer neuen Nation trifft.

Bei der Charakterisierung der Angehörigen fremder Länder (dies betrifft im Übrigen nicht nur Militärs, sondern auch Zivilisten) wird in den Puppenspielen meist auf etablierte Feindbilder und Stereotype zurückgegriffen. Die Kasper(l)stücke der

241 Vgl. David Stevenson: 1914–1918. Der Erste Weltkrieg. Aus dem Englischen von Harald Ehrhardt und Ursula Vones-Liebenstein. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2006, S. 15–21.

242 Vgl. ebenda, S. 44–49.

243 Ebenda, S. 130.

244 Vgl. ebenda, S. 130–159 sowie S. 379–381.

Weltkriegszeit stellen in dieser Hinsicht aber keineswegs einen Sonderfall dar, vielmehr befanden sie sich in der guten Gesellschaft unterschiedlicher Genres, in denen ausgiebig Klischees kultiviert und Vorurteile verbreitet wurden. So könnte eine Feststellung, die Eva Krivanec im Kontext der Kriegsrevuen und Soldatenschwänke des Ersten Weltkriegs macht, beinahe für die kriegerischen Puppenspiele gelten:

„Das Lachen über den Feind oder, anders gesagt, die in diesen Stücken verarbeiteten stereotypen Feindbilder, das Lächerlich-Machen des Feinds, der feindlichen Nationen, etwa über das Auftreten lächerlicher Figuren und die Verspottung nationaler und kultureller Eigenheiten, bezeichnet eine wesentliche Funktion dieser Bühnenproduktionen [...]“²⁴⁵

Die Charakterisierung jener nationalen Gegenspieler des Spaßmachers, die in den Puppenspielen am häufigsten berücksichtigt wurden, ist Inhalt der folgenden Ausführungen.

4.4.2. Kulturmenschen und Grazien – Die Franzosen

Adolf Völckers beschreibt seine in verschiedener Couleur auftretenden fremdländischen Protagonisten in den Regieanweisungen zu seinem 1914 erschienenen Stück *Kasperl im Krieg* mit Liebe zum Detail. Für das Aussehen des Franzosen Absinth, den er (wie sämtliche Vertreter anderer Nationen) mit einem der Ess- und Trinkkultur des Herkunftslandes entnommenen Namen ausstattet, sieht er etwa vor: „*klein und zierlich, gelbes Gesicht, schwarzer Schnurr- und desgleichen spitzer Kinnbart. Blauer, schäbiger Uniformrock, rote Pluderhose, rotes, schief sitzendes Käppi, alte helle Gamaschen und alte Stiefel. Seine Haltung ist schlecht, nach vorn über gebeugt.*“ (AV, S. 3) Absinth, der in der um 1914 im französischen Heer üblichen Uniform²⁴⁶ auftritt, wird als schwächling, wenig vital (die Farbe des Gesichts erinnert an jene der populären Spirituose, nach der die Figur benannt ist) und ein wenig heruntergekommen charakterisiert. Der Franzose, der seine eigene „Öflichkeit“ (AV, S. 6) unterstreicht und damit insbesondere auf ursprünglich im Rahmen der höfischen Kultur im neuzeitlichen Frankreich entwickelte gepflegte Umgangsformen verweist,²⁴⁷ präsentiert sich in der Szene als zimperlich und empfindlich, durch die ihm zugewiesenen Attribute wird er letztlich sogar weiblich konnotiert. Dies zeigt sich etwa, wenn die Figur, die ihre Zugehörigkeit zur „Kulturnation“ (AV, S. 4) Frankreich betont, sich von dem nach Schnaps müffelnden Russen wegdreht und sich angewidert die Nase zuhält (vgl. AV, S. 7).

²⁴⁵ Eva Krivanec: Lachen über den Feind. Kriegsrevuen und Soldatenschwänke im Ersten Weltkrieg. In: *Maske und Kothurn* 51 (2006), H. 4, S. 442.

²⁴⁶ Vgl. Förster/Hoch/Müller, *Uniformen europäischer Armeen*, S. 268–269.

²⁴⁷ Zu dieser speziellen Entwicklung in der französischen Gesellschaft sowie dem Gegensatz zwischen französischer „Zivilisation“ und deutscher „Kultur“, wie ihn etwa auch Norbert Elias beschreibt, siehe Kap. 5.5.



Auch Paul Wriedes feldgrauer Putscheneller trifft gleich im ersten Teil der Szenenfolge auf einen französischen Soldaten in ähnlicher Verfassung. Dieser ist gemäß eigener Angabe „müd und matt“, was er folgendermaßen erklärt: „Ick aben vielgekampfen for die Gloahr von meine power Frankreik!“ (PW, S. 208) Die Aussage, mit der der Franzose wohl ausdrücken will, er habe – gemäß einer möglichen Bedeutung des französischen Adjektivs *pauvre* – für das „arme“ im Sinne von „bedauernswerte“ Frankreich gekämpft, wird sofort von Kasper Putschenelle missverstanden und entsprechend des plattdeutschen *pover* und dessen unverrückbarer Bedeutung aufgefasst: als „armselig“. ²⁴⁸ Der Franzose, dessen Liste wenig rühmlicher Attribute (in der Szene beim Versuch, Kasper Putschenelle mit List und Tücke zu fangen) noch durch Verschlagenheit und Falschheit bereichert wird, wird schließlich ohne große Probleme vom überlegenen Hamburger Lustigmacher entwaffnet und gefangen genommen (vgl. PW, S. 208–209).

Mitunter sind es in den Puppenspielen aber nicht einmal originäre Franzosen, die Kasper(l) „im Felde“ trifft, wenn er auf französische Truppen stößt: In *Kasperle im Weltkrieg* von Felix Renker kämpft an vorderster Front nur des französischen Generals „Leibmohr“ (FR, S. 13), ein Kolonialsoldat. Dieses Detail birgt abermals eine Abwertung der Grande Nation, ihrer Armee und ihrer Kriegsführung in sich, die im Wesentlichen folgendermaßen verstanden werden kann: die sich nach außen so kultiviert gebenden Franzosen verstecken sich im Ersten Weltkrieg hinter unterworfenen Völkern.

4.4.3. Welthändler und Eroberer – Die Briten

Die Kasper(l)texte der Weltkriegszeit enthalten mehrfach Hinweise auf die Soldaten des Kriegsgegners England. Völckers, der dem Briten den Namen Beefsteak verpasst (selbigen Namen wählt im Übrigen auch Felix Renker), schildert die Figur in der Szenenanweisung folgendermaßen: „*sehr groß und mager, glattes Gesicht, blaue Hose und roter Rock, blaue Kappe [oder braune Khaki-Uniform]. Er hält sich steif und gerade, nach hinten übergelehnt.*“ (AV, S. 3) Im Gegensatz zu dem zu klein geratenen Franzosen ist der Engländer zwar groß, wirkt jedoch ebenfalls nicht kräftig, sondern vielmehr hager. Bei Beefsteaks Kostümierung verarbeitet der Autor erneut real existente Militärtrachten in seinem Text: zu der traditionell in den Farben Rot und Blau gehaltenen Uniform kamen in der britischen Armee ab den 1870er-Jahren khakifarbene Felduniformen hinzu, die schließlich 1901 als Dienstuniform für sämtliche

²⁴⁸ Gemäß Eintrag im plattdeutschen Wörterbuch *Der neue SASS* ist die Schreibung *pover,-e* üblich, wobei das Wort mit „armselig“ übersetzt wird. Vgl. *Der neue SASS. Plattdeutsches Wörterbuch. Plattdeutsch-Hochdeutsch. Hochdeutsch-Plattdeutsch. Plattdeutsche Rechtschreibung*. Herausgegeben von der Fehrs-Gilde. Verein zur Förderung des Niederdeutschen e. V. Neu bearb. von Heinrich Kahl und Heinrich Thies. 4. Aufl. Neumünster: Wachholtz 2007, S. 148.

Waffengattungen eingeführt wurden²⁴⁹ – letztere schlägt Völckers in seinem Stück als Alternative zum bunten Waffenrock vor.²⁵⁰

Bei der Darstellung der Briten wird in den Puppenspielen häufig auf den im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert gerade von England besonders forcierten Imperialismus und Kolonialismus Bezug genommen. Beefsteak, der bei Völckers als großspurig, größenwahnsinnig und intolerant charakterisiert wird, stört bereits die Anwesenheit des deutschen Lustigmachers:

„Du sollen mir »gehen außer der Ueg«,
 »Nikt kommen« das »Englishman« in der »Geheg!«
 Auf die »Erd' nikt sein Platz«, so sein das »gemeint«,
 Als for »Englishman« und »for seine Freund!« (AV, S. 6)

An anderer Stelle thematisiert Beefsteak die Interessen und Ziele seines Landes als der weltweit führenden Handelsmacht, die ihre Position unangetastet wissen möchte und der dafür jedes Mittel recht ist:

„Und uir »Englishmen« sagen euch »frei und frank:«
 Uir uollen das deutsche »Uelthandel abschneiden!«
 Auk darf es »England durkaus nikt leiden«,
 Daß »ihr« überhaupt nur »existiert!« (AV, S. 7)

Kasperl erhebt letztlich im Namen des gesamten Deutschen Reichs besonders schwere Vorwürfe gegen den Kriegsgegner England:

„Und »obgleich die Erde so weit und groß«,
 Wollt »ihr allein« darauf »herrschen bloß«,
 Eurer »Habgier« gilt »kein Mittel zu schlecht«,
 Ihr »beugt« und »zerbrecht« das »Völkerrecht«,
 »Hetzt Belgier« auf uns und »Japanesen«,
 Und »Turkos« und »Inder« und »Senegalesen«,
 Und »belügt« über uns die »Welt«, 's ist »ein Graus« –
 Aber »jetzt« ist's mit unsrer »Gemütlichkeit aus!« (AV, S. 7–8)

Die Rede der Lustigen Figur birgt mehrere Kritikpunkte an England in sich: Einerseits wird die starke Orientierung an finanziellem Gewinn und materiellen Ressourcen herausgestrichen – ein negativer Aspekt in der Präsentation dieses Kriegsgegners, der übrigens in Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* mit der Figur des englischen Kaufmanns John Bull, die als nationale Allegorie zu werten ist,²⁵¹ auf die Spitze getrieben wird. Zudem wird England vorgeworfen, es würde auf dem internationalen

249 Vgl. Förster/Hoch/Müller, Uniformen europäischer Armeen, S. 250–255.

250 In Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* wird dem Spaßmacher, der nach seiner Fahrt nach England zum Militärdienst im britischen Heer verpflichtet werden soll, auch die khakifarbene Dienstuniform in Aussicht gestellt: „Wird er eingereiht in englische Armee. Wird er tragen englisch Khaki.“ (FO, S. 103)

251 Vgl. zu den nationalen Allegorien in den Puppenspielen Kap. 5.3.



Bankett Kriegshetze gegen Deutschland betreiben. Diese Anschuldigung wird übrigens auch von Renker in *Kasperle im Weltkrieg* aufgegriffen, wo der (allerdings als Zivilist auftretende) Engländer Beefsteak nach Erhalt einer Tracht Prügel durch den deutschen Lustigmacher ankündigt: „Ick hetzen die Welt auf, euch zu vernichten.“ (FR, S. 7) Schließlich wird in Völckers’ Szene abermals an einer Krieg führenden Nation wegen der Rekrutierung von Soldaten aus den Kolonien Kritik geübt; war die Kritik an Frankreich bei Renker in dieser Sache noch eher implizit vorhanden, so formuliert Völckers für die Rede seines Lustigmachers klare Worte gegen die Kolonialmacht England.

Neben sich dulden die Briten in *Kasperl im Krieg* bestenfalls Verbündete, und auch mit diesen wird nur des eigenen Vorteils wegen verkehrt (vgl. AV, S. 4). In Wriedes Szene *Kasper in Frankreich* erscheinen die Bündnispartner Brite und Franzose einander wenig wohl gesonnen. Bereits eine kleine List des deutschen Spaßmachers hat zur Folge, dass der dümmliche englische und der um nichts schlauere französische Soldat am Ende aufeinander losgehen und sich selbst gegenseitig außer Gefecht setzen (vgl. PW, S. 211).

Eine vorhandene Tendenz der Briten zu Falschheit und Tücke kommt schließlich ebenfalls in Wriedes Szenenfolge zum Ausdruck: in der Szene *Kasper in Konstantinopel* versucht ein sich als neutraler Däne ausgebender englischer Spion, dem Putschener geheime Informationen über die deutsche Kriegsflotte zu entlocken. Die Episode endet damit, dass Kasper Putschenerle den Verräter enttarnt und mit Schlägen niederstreckt (vgl. PW, S. 227–229).

4.4.4. Kulturlose und Alkoholiker – Die Russen

In *Kasperl im Krieg* von Adolf Völckers wird der Russe in der Regieanweisung wie folgt beschrieben: „mittelgroß, dick, mit aufgedunsenem roten Gesicht und blaueroter Nase. Struppiger, blonder Vollbart und desgleichen langes Haar. Grüne Uniform mit Kappe. Er ist stark betrunken, kann kaum auf den Beinen stehen.“ (AV, S. 3) Was seine Kleidung anlangt, so trägt er die seit 1910 im russischen Heer eingeführte khakifarbene bzw. graugrüne Uniform.²⁵² Des Weiteren fällt das wild und ungezähmt wirkende Äußere des Russen auf. Am stärksten wird jedoch ein Eindruck vermittelt: Offenkundig handelt es sich bei dem Mann, dem Völckers einen an die Bezeichnung des russischen Branntweins angelehnten Namen gibt, um einen Alkoholiker. Während der Franzose Absinth und der Brite Beefsteak nach dem gemeinsamen Gasthausbesuch laut Regieanweisungen „stark angeheitert“ sind, ist Wutki „schwer betrunken“ (AV, S. 6), woraus resultiert, dass seine weiteren Äußerungen im Stück von einem Stottern und Lallen gekennzeichnet sind.

Auch in Wriedes Szene *Kasper in Rußland* hat der russische Soldat ein Suchtproblem, gleich zu Beginn liegt er „wie leblos auf der Bühne. Sein Kopf mit großer Mütze

²⁵² Vgl. Förster/Hoch/Müller, Uniformen europäischer Armeen, S. 260–261.

hängt in den Zuschauerraum hinein“ (PW, S. 213). Die Ursache hierfür hat der Lustigmacher bald entdeckt – als er den Schlafenden vergeblich zu wecken versucht, ruft er aus: „Djunge, wat stinkst du no Spriet! [...] No den echten denaturierten!“ (PW, S. 213)

Aufgrund ihrer grobschlächtigen Erscheinung und ihrer Vorliebe für Alkohol befinden sich die Vertreter der anderen Nationen in Völckers' Puppenspiel nur ungern in Gesellschaft der Russen, die der Engländer beispielsweise verächtlich als „struppige [] Kerle“ (AV, S. 4) bezeichnet. Besonders der von seinen feinen Sitten überzeugte Franzose beschwert sich über seinen unkultivierten Bündnispartner Wutki:

„Was die »Kerl« so »ßrecklik nach Branntwein riekt« –
 »Gutt«, daß »Rußland so weit in die Osten liegt!«
 »Nikt ßön«, daß die »Frankreiks Kultur-nation«
 »Muß gehn« mit die »'albwilde Steppensohn.«“ (AV, S. 4)

Neben der Charakterisierung als Kulturloser und Alkoholiker weist Völckers dem Russen lediglich ein weiteres Attribut zu: seine Eroberungslust. So formuliert Wutki, dass er den deutschen Osten bis Berlin oder noch besser: das ganze Reich bis an die französische Grenze für sich erschließen möchte (vgl. AV, S. 7).

Paul Wriede charakterisiert den Russen in der Szene *Kasper in Rußland* insgesamt wesentlich wohlwollender, in seinem Text scheint es so, als habe dieser im Zuge seiner langjährigen Tätigkeit für die Hamburger Werft „Blohm & Voss“ sowohl die Sprache als auch die Kultur der Region partiell übernommen. Der Russe, seines Zeichens sogar Kenner des Hamburger Putschenellerspiels und des zugehörigen Helden, lässt sich schließlich sogar freiwillig vom Lustigmacher gefangen nehmen, nachdem dieser ihm regionale Köstlichkeiten in Aussicht gestellt hat (vgl. PW, S. 214).

4.4.5. Feiglinge und Wortbrecher – Die Italiener

Der Kriegsgegner Italien betritt in zwei Kasper(l)stücken die Bühne: in Paul Wriedes Szene *Kasper bei den Italienern* sowie in Oberndorfers Stück *Kasperl nach, von, über, unter, an und in England*.

Wriedes Putscheneller hat mit den Italienern vor allem ein großes Problem: „[...] Verstand hebbt ji Italjeners alltosam nich vehl! Sünst weern ji nu jo nich bi 'n Dreeverband. Versteihst mi? Bi den Triplio Verbandlio, Verbanditzio vermalledeizii!“ (PW, S. 217) Dem Italiener, der im Lustigmacher gleich Assoziationen an die italienische Küche weckt, wird angekreidet, dass er seine vormaligen Bündnispartner verraten hat. Im Gespräch mit seinem „Herzensbruder“, dem Österreicher, bezeichnet der Hamburger Putscheneller die Italiener später als „MakkaronifreTERS“ und „Woortbrekers“ (PW, S. 220). Schlagkräftig sind sie ferner absolut nicht, so wertet es Kasper bereits für ihre Seite als Kriegserfolg, dass sie ihm bei seiner Verhaftung das Eiserne Kreuz abnehmen konnten: „Nu hebbt se doch ook mol wat erobert!“ (PW, S. 217)



Um nichts fähiger präsentiert sich der Italiener in Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst*, wo er als tölpelhafter Lehrbub des britischen Kaufmanns John Bull auftritt. Bereits der Name – Arlekino Katzeldrucker – ist bedeutungsträchtig: zu dem Vornamen inspirierte Oberndorfer offenkundig die naive, bäuerliche Zentralfigur²⁵³ der Commedia dell'arte, während er für den Nachnamen den in Österreich als pejorative Bezeichnung für den Italiener gebräuchlichen Begriff „Katzelmacher“²⁵⁴ ein wenig abänderte (der „Macher“ wird dabei zum „Drucker“, ein Kunstgriff Oberndorfers, durch den das Naturell des feigen Drückebergers bereits im Namen angelegt ist). Arlekino malträtiert in dem Stück tatsächlich mit Vorliebe Katzen, dementsprechend sind auch die Offensiven, die er startet, nicht nur im übertragenen Sinn, sondern auch wortwörtlich verstanden „[f]ür die Gatz“ (FO, S. 106). Der unfähige Lehrjunge, der von John Bull vollkommen unterjocht wird, bereut, dass er bei einem Engländer in die Lehre gegangen ist:

„Nit lustig, Lehrbub sein bei Mästro Bull. Wär ich lieber geblieben in Italia. Wie schön könnt ich sitzen auf einem Feigenbaum und dem Mästro Bull die Feigen zeigen. Statt dessen bin ich gelaufen nach England. Jetzt wachst mir die Feigen auf der Wangen. Heißt Ohrfeigen! Owe, owe, owe!“ (FO, S. 108)

Arlekinos Mangel an Mut und Durchhaltevermögen zeigt sich tatsächlich im Verlauf der weiteren Szene: Auf dem Flug nach Deutschland leidet er unter schlimmer Flugangst, vor dem Hühnerstall des deutschen Michels fängt er gar zu weinen an (vgl. FO, S. 114 bzw. S. 117).

4.4.6. Friedensbringer und Waffenlieferanten – Die Amerikaner

Die Szene *Kasper und der Amerikaner* erschien einer Anmerkung Rabes zufolge als einziger Teil der Szenenfolge *Der feldgraue Kasper Putschenelle* nicht zur Weltkriegszeit in der *Hamburger Woche*, sondern wurde erstmalig 1924 in dessen Monographie *Kasper Putschenelle* abgedruckt.²⁵⁵ In jedem Fall spielt das Dargebotene vor dem Kriegseintritt der U.S.A. im April 1917. Der amerikanische Staatsbürger, der ganz spontan und in Zivil geradewegs zwischen die Frontlinien des Grabenkampfes hineinstolztiert, trägt – betont patriotisch – einen „hellen Reiseanzug, hat auf dem Kopf einen hellen Zylinder, um den eine amerikanische Flagge gelegt ist“ (PW, S. 232). An

253 Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer im Puppentheater, S. 96. Der Arlecchino der Commedia dell'arte tritt im Übrigen ebenso typischerweise als Diener auf.

254 Der in Bayern und Österreich verbreitete Begriff „Katzelmacher“ bezeichnete ursprünglich eingewanderte italienische Handwerker, die Küchengeräte, besonders Löffel (mundartl. Gatz(el) = Schöpfkelle), herstellten. Der Begriff entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einer allgemeinen, abwertenden Bezeichnung für sämtliche Italiener. Vgl. Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 6., überarb. u. erw. Aufl. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim [u. a.]: Dudenverlag 2006, S. 938–939.

255 Vgl. Rabe, Kasper Putschenelle, S. 234.

Selbstbewusstsein mangelt es ihm nicht, setzt er doch voraus, dass er ohnehin allen Anwesenden bekannt ist:

„AMERIKANER. Nich schießen, ich bin's.

KASPER. Ich? Wokeen is ich? Büst du ich, oder is ich du? Stell di man erstmol vernünftig vor.

AMERIKANER. Ich bin ein Vertreter der Juneitet Stets. [...]

KASPER. [...] Ober segg mi eerst mol, wo kummst du her un wat wullt du hier?

AMERIKANER. Ich hier? Was soll ich uollen hier? Kann ich nicht gehen uo ich will? Bin ich nicht ein freier Ömörrikaner?

KASPER. Free blos so lang, as wi dich nich verschütt!

AMERIKANER. Hat keiner zu verschutten. Was soll ich nicht gehen bitwien die Schutzengrabens?

KASPER. Weil wi scheet, Dösbattel!

AMERIKANER. O, dazu du haben kein Recht! Uenn ich leik zu gehen spazieren zu meine Erholung zwischen die Grabens, so ich tu's und kein Mensch hat zu schießen. Ich bin hierher gekommen mit eine Exkørschen der Firma Cook änd Sön, for zu besehen den Kriegsschauplatz.

KASPER. So, mit de Firma Kuck ton Kieken!

AMERIKANER. Uell, und solange Ömörrikaner auf der einen oder andern Seite sind, hat sich die Schießerei ganz aufzuhören – hauptsächlich bei die Dschörrens! Wo Amerikaner sind, ist geheiligter Boden, auch auf Munitionsschiffe, erst recht in Schutzengrabens.“ (PW, S. 232–233)

Der Amerikaner, der den Kriegsschauplatz als schaulustiger Fronttourist²⁵⁶ und Geschäftsmann bereist, strotzt vor Wichtigtuerei und Selbstverliebtheit. Nebenbei meldet er bereits eindeutige Präferenzen für die Entente-Mächte an. Im Hintergrund stehen die mit diesen unterhaltenen wirtschaftlichen Beziehungen, insbesondere die Waffenlieferungen der U.S.A. an die Briten.²⁵⁷

Da der Putscheneller nicht den Wünschen des Amerikaners entsprechen will und sich vielmehr verärgert und prügelwütig zeigt, beruft sich dieser auf seine Neutralität und droht angesichts der völkerrechtswidrigen deutschen Kriegsführung die internationale Meldung und den Abbruch der diplomatischen Beziehungen an. Wie neutral und friedensliebend die Vereinigten Staaten tatsächlich sind, kristallisiert sich jedoch erst im weiteren Verlauf des Geschehens näher heraus:

256 Der Amerikaner ist mit der 1872 gegründeten Firma „Thomas Cook and Son“ unterwegs, jener britischen Reisegesellschaft, die als „Ahnmutter der Tourismusindustrie“ (Karin Hlavín-Schulze: „Man reist ja nicht, um anzukommen“. Reisen als kulturelle Praxis. Frankfurt am Main, New York: Campus 1998. (= Campus: Forschung. 771.) S. 141) gilt.

257 Vgl. Stevenson, 1914–1918, S. 279.



„AMERIKANER. Ja, uollt ihr nicht, kriegt ihr Krieg auch mit uns.

KASPER. Un dorbi sünd ji so forn Freden!

AMERIKANER. Sind uir auch. Aber ihr stört ihn. Ihr brecht Blockade durch und uollt nicht, daß uir an die Engländer Munition schicken mit unsere Schiffe.

KASPER. Lebert jem doch nix, denn is't jo all' in Botter. Uns schickt ji jo ook nix! Kannst du uns dat verdenken, dat wi nich wöhlt, dat ji den Krieg in de Läng' treckt?

AMERIKANER. Hauptsache ist: Gelegenheit zu verdienen Mönni! Bisseneß for ewwer!“ (PW, S. 233)

Ökonomische Faktoren wiegen für den Amerikaner mehr als die Moral, die Figur erweist sich als vollkommen gewinnorientiert und skrupellos. Kasper Putschenelle ruft dem Gegenspieler daraufhin das durch den Krieg verursachte Leid ins Gewissen, das gemäß seiner Einschätzung gerade einer neutralen Macht zu denken geben sollte:

„KASPER. Un wenn de Engelsmann uns' Froom un Kinner uthungert, dat makt woll nix ut? Un wenn dien Landslud, de in Dütschland levt, mit verhungert, wat denn?

AMERIKANER. O, das ist eine Unmenschlichkeit von die Deutschen, uenn sie lassen hungern neutrale Ömörrikaner! Das ist Grund zum Kriege. For uns und alle Neutralen.“ (PW, S. 233)

Der Putscheneller fragt sich in der Folge, wie Neutralität und Kriegsführung miteinander zu vereinbaren sind. Letztlich lässt der Amerikaner keinen Zweifel mehr an den Gründen für seine Involvierung in den Konflikt – und zitiert dabei, mit einigen Änderungen am ursprünglichen Wortlaut, Friedrich Schiller (1759–1805), den deutschen Nationaldichter schlechthin: „Uir lassen uns nix gefallen. Uir sagen ganz mit eurem Schiller: nixwürdig die Neschn, die nicht ihr alles setzt an ihre Interessen.“ (PW, S. 233) Das berühmte Zitat des Grafen Dunois aus Schillers Drama *Die Jungfrau von Orleans* (1802) lautet jedoch ursprünglich:

„Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.“²⁵⁸

Wriede greift damit einen Ausspruch auf, der in Deutschland später, losgelöst von dem ursprünglichen textuellen und stofflichen Zusammenhang, zu einer allgemein

258 Friedrich Schiller: *Die Jungfrau von Orleans*. Eine romantische Tragödie. Berlin: Unger 1802, S. 50.

gültigen patriotischen Äußerung wurde²⁵⁹ – und lässt den Amerikaner seine eigene, pervertierte Version präsentieren: An die Stelle der im Deutschen Reich so hoch geschätzten „Ehre“ treten für die Amerikaner die eigenen „Interessen“. Damit platziert Wriede in seiner Szene einen erneuten Seitenhieb auf die Vereinigten Staaten, denen abermals zugeschrieben wird, nur die durch die Kriegssituation entstandenen Vorteile machtpolitischer und finanzieller Natur im Blick zu haben.

Am Ende des Stückes wird definitiv klargestellt, mit wem die offiziell neutralen Amerikaner eigentlich im Bunde stehen:

„AMERIKANER. Uir sind eine friedliche Neschn. Uir uollen Frieden, aber einen Frieden uie uir ihn uillen und uie England uill. Unser Uille ist Englands Uille, und Englands Uille ist unser Uille.

KASPER. Kannst man eenfach seggen: Dien Wilson is Englands Wilson.“ (PW, S. 234)

Über das Wortspiel des Lustigmachers wird verdeutlicht, dass der amerikanische Präsident Woodrow Wilson (1856–1924) bereits zum Alliierten geworden ist. Am 6. April 1917 sollten die U.S.A. tatsächlich auf dieser Seite in den Ersten Weltkrieg eintreten.

4.4.7. Schwarze „Wilde“ und „Appelsinensoldaten“ – Die Kolonialtruppen

Eine Gruppe von Kämpfern auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs erregte besonderes Aufsehen: die Kolonialtruppen. Bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts hatte der Einsatz von Kriegern aus den Kolonien Frankreichs und Englands in Deutschland Debatten ausgelöst, nun heizte die im Weltkrieg forcierte Rekrutierung von französischen Kolonialsoldaten aus Afrika erneut die Diskussionen an. Die Kritik richtete sich im Besonderen gegen die Entente-Mächte und Kolonialgrößen England und Frankreich.²⁶⁰ Nachdem das Auftauchen von Indern und Afrikanern auf dem europäischen Kriegsschauplatz im Herbst 1914 massive deutsche Proteste hervorgerufen hatte, bedachte die deutsche Propaganda die „wilden“ Soldaten

²⁵⁹ Das Zitat aus Schillers *Jungfrau von Orleans* wurde im Deutschen Reich besonders häufig in Zeiten aufgegriffen bzw. weiterverarbeitet, wo den Inhabern der Machtpositionen die Erzeugung eines Pflichtgefühls unter den einfachen Bürgern wie auch eines deutschen Nationalgefühls ein gros wichtig erschienen – so etwa, als es Anfang der 1870er-Jahre um die Rückgewinnung von Elsaß-Lothringen von Frankreich ging. Vgl. Thomas Rohkrämer: *Der Militarismus der „kleinen Leute“*. Die Kriegervereine im Deutschen Kaiserreich 1871–1914. München: Oldenbourg 1990. (= Beiträge zur Militärgeschichte. 29.) [Zugl.: Freiburg im Breisgau, Univ., Diss. 1989.] S. 192 und S. 257.

²⁶⁰ Vgl. Sandra Maß: *Das Trauma des weißen Mannes*. Afrikanische Kolonialsoldaten in propagandistischen Texten, 1914–1923. In: *L'Homme* 12 (2001), H. 1, S. 11. Die Herkunft wurde vor allem durch den französischen Kolonialbesitz bestimmt: so gab es Kolonialtruppen aus Algerien, Tunesien, Marokko, Französischwestafrica (besonders Senegal), Madagaskar und Französischvietnam (Annam und Tonkin). In der britischen Armee wiederum kämpften überwiegend Inder. Vgl. ebenda, Anm. 1.



mit einer Vielzahl von abschätzigen Begriffen, denen vor allem eines gemein war: dass diesen überhaupt der Status regulärer militärischer Verbände aberkannt wurde. Gängige Klischees waren etwa die besondere Brutalität der Kolonialsoldaten, ihr animalisches Wesen oder ihr Hang zum Kannibalismus. Die Diskussion um die Kolonialtruppen gipfelte schließlich in der Frage nach der Völkerrechtswidrigkeit deren Einsatzes.²⁶¹ Trotz aller Kritik kamen laut Schätzungen insgesamt mehr als eine halbe Million Kolonialsoldaten im großen Krieg der Jahre 1914 bis 1918 zum Einsatz.²⁶²

Zur Zeit des Ersten Weltkriegs verwies die Berücksichtigung von Kolonialvölkern im Figurenrepertoire der Puppentheater bereits auf eine längere Tradition. Das in diesem Kontext beliebte Motiv „Kasper(l) bei den Menschenfressern“ tritt ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in Puppenspielen auf.²⁶³ Zwei Stückesammlungen der Weltkriegszeit – Bethges *Seid ihr alle da?* und Renkers *Kasperle im Weltkriege* – enthalten Darstellungen exotischer Gegenspieler der Lustigen Figur aus den fernen Kolonien. Bethge liefert dabei die umfang- und detailreichsten Darstellungen, was nicht verwundert, publizierte er doch noch vor dem Weltkrieg, im Jahr 1913, das „Ulkspiel in einem Aufzug“ *Kaspar bei den Kannibalen*,²⁶⁴ in dem einige Charakteristika der Figuren schon in den Grundzügen entworfen sind, die später auch für die Kolonialsoldaten der Weltkriegsszenen verwendet wurden.²⁶⁵

Bereits vor seinem Fronteinsatz warnt die Großmutter den Lustigmacher in *Seid ihr alle da?* eindringlich: „Un wenn die Schwarzen kommen, Kaspar, nimm dich ja in acht.“ (EHB, S. 12) Bald darauf trifft der im Schützengraben stationierte Kaspar tatsächlich auf einen für Frankreich kämpfenden schwarzen Kolonialsoldaten. Den von Bethge als äußerst naiv dargestellten „Neger“ ködert Kaspar mit feiner Mehlspeise von der Großmutter:

261 Vgl. Christian Koller: „Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt“. Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914–1930). Stuttgart: Steiner 2001. (= Beiträge zur Kolonial- und Überseegeschichte. 82.) [Zugl.: Zürich, Univ., Diss. 1998.] S. 104 und S. 110–112.

262 Vgl. Maß, *Das Trauma des weißen Mannes*, S. 11, Anm. 1.

263 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 86. Franz Graf von Pocci griff das Motiv etwa in seinen Stücken *Kasperl bei den Menschenfressern* und *Kasperl unter den Wilden* auf. Vgl. Franz Pocci: [Kasperl bei den Menschenfressern.] In: F.P.: Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden. Neu herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Manfred Nöbel. München, Wien: Hanser 1984, S. 61–70; F.P.: Kasperl unter den Wilden. Ein kulturhistorisches Drama in zwei Aufzügen. In: Ebenda, S. 153–172.

264 Ernst Heinrich Bethge: *Kaspar bei den Kannibalen. Ulkspiel in einem Aufzug*. Leipzig: Strauch [1913]. (= Jugend-Vereins-Bühne.)

265 Zu diesen zählen beispielsweise die Merkmale Neigung zu Kannibalismus, Naivität und Gewalttätigkeit.

„KASPAR. Ach so, Kamerad schwarz angepinseltes, du willst een Stück Kuchen haben. Biskuit! Biskuit! Das konntest du doch gleich sagen. Den Kerl locke ich in die Biskuitfalle. Aber tritt doch näher, Mensch! Da oben pfeffern se dir noch eens uff de Platte. Hier unten is das viel gemütlicher. Nee, nee, brauchst wirklich keene Angst zu haben. Ich tue dir nischt! *Der Schwarze kommt in den Graben*. Na siehste, Kamerad, so is das erst richtig nu in Ordnung. Und nu faß zu!

NEGER. Soviel Biskuit!

KASPAR. Was du denkst. Wir leben nicht schlecht. Den ganzen Tag Biskuit und immer Biskuit! Ihr da drüben wohl auch?

NEGER. Non, non!

KASPAR. Na, dann bleib' doch gleich hier. Zurück kannst du sowieso nich mehr; denn ich müßte dich pflichtschuldigt mit diesem Tintenproppen *Handgranate* chloroformieren.

NEGER. O, o!

KASPAR. Brauchst keene Angst zu haben, Mohrmann. Bloß ausreißen darfst du nich.“ (EHB, S. 21–22)

Wirkte der erste Kolonialsoldat, dessen Bekanntschaft Kaspar machte, noch sehr zahm, so bereitet ihm dessen dunkelhäutiger Kollege bei einem Patrouillengang schon mehr Probleme:

„JUMBO *schnüffelt*. Hm, hm, Menschenfleisch!

KASPAR. Der kann ja deutsch. Das is gewiß eener von Hagenbeck. Da muß ich doppelt vorsichtig sein.

JUMBO. Wo, wo Menschenfleisch! Gutt, gutt Menschenfleisch!

KASPAR. Na, das kann ja was werden. Das scheint een regelrechter Menschenfresser zu sein. Kaspar, halt die Luft an. Der Kerl macht keenen vertrauenerweckenden Eindruck mit seinem Nußknackergebiß. Junge, Junge!“ (EHB, S. 27)

Der zweite Schwarze, der offensichtlich ein Kannibale ist, erscheint dem Spaßmacher als wesentlich gefährlicher. Mit dem Namen Hagenbeck nimmt Bethge auf die Völkerschauen Bezug, die sich in Deutschland wie auch europaweit im endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zu einer beliebten Form des Unterhaltungsgeschäfts entwickelten und als deren bedeutendster deutscher Initiator der hamburgische Zoounternehmer und Tierhändler Carl Hagenbeck (1844–1913) gilt. Hierfür warb man auf anderen Kontinenten Menschen fremder Kulturen an, die in der Folge vor zahlendem Publikum im Rahmen von Tourneen oder an Gastspielorten auftraten. Über die Präsentation von außereuropäischen Kulturen und gleichsam die Konfrontation von Primitivität und Moderne suchte man die eigene politische Machtposition zu legitimieren und die Identität als Kolonialmacht zu stärken. Beim Medium Völkerschau wurden theatralische Inszenierungsformen mit den Traditio-



nen des Jahrmarkts verbunden, auf dem man ebenso Raritäten (wie etwa missgebildete Menschen und „exotische“ Kreaturen) zeigte.²⁶⁶

In Bethges Stück fasst Jumbo, der vor dem Publikum eindrucksvoll sein Messer wetzt (vgl. EHB, S. 27), einen mörderischen Plan, als er Kaspars ausgeworfene Schlinge sieht: „Guttes Strick, festes Strick! Bind’ sich Jumbo Deutsches dran, Deutsches nicht entlaufen kann.“ (EHB, S. 28) Doch Kaspar kommt ihm zuvor:

„JUMBO. Menschenfleisch! Menschenfleisch! Irgendwo in der Näh’! *Jumbo hat sich der Grube Kaspars genähert. Kaspar packt ihn am Bein und schmeißt ihn um.*

JUMBO *schreit*. Allah il Allah! Pardon! Pardon!

KASPAR. Dir will ich helfen! Mich so zu erschrecken *prügelt ihn*. Messer weg, du schwarzgeräucherter Dauerschinken! Weißt du nicht, daß heite fleischloser Tag is, und daß es gegen alle Kriegsgesetze is, ehrsame LandsturMLEITE massakrieren zu wollen.

JUMBO. Jumbo gutt, gutt!

KASPAR. Halts Maul, du Hund! Stell’ dich lieber erst mal vorschriftsmäßig hin, wie sich das gehört. Brust raus, Bauch rein, immer reiner! Hände an die Hosennaht! Zähne weg! Fletsch mich nicht so an. – Ich sollte euer French sein da drüben! Euch Rasselbande brächte ich in 8 Tagen zur Ordnung. – Kehrt Kehrt! – So, nun bleibst du hier stehn, du angesengter Afrikaner, bis ich wiederkomme. Erst mal die Hände her. So’n kleenes Armband kann nich schaden *fesselt ihn*. So mein Sohn! *Ab*.

JUMBO. Ullje! Ullje! Deutsches Mann schlimmes Mann! Appetit futsch, futsch! – Jumbo ganz kaputt!“ (EHB, S. 28)

Der Schwarze, von dem Bethge ein geradezu animalisches Bild entwirft, wird schließlich von Kaspar niedergerungen und mit dem besagten Strick gefesselt (Abb. 17).

Einen weiteren Mohren birgt schließlich die Kiste in sich, die Kaspar während seines Fronturlaubs vor Großmutter’s Tür deponiert. Die alte Frau erschrickt furchtbar, als sie beim Öffnen den Schwarzen entdeckt, und glaubt erst, es wäre gar der Teufel (vgl. EHB, S. 38) – dieselbe Assoziation hat im Übrigen auch Renkers Kasperl bei seiner Begegnung mit seinem schwarzen Gegenspieler aus den Kolonien (vgl. FR,

266 Vgl. Albert Gouaffo: Wissens- und Kulturtransfer im kolonialen Kontext: Das Beispiel Kamerun – Deutschland (1884–1919). Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 39.) S. 80–81; Matthias Fiedler: Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus. Der deutsche Afrikadiskurs im 18. und 19. Jahrhundert. Köln: Böhlau 2005. [Zugl.: Göttingen, Univ., Diss. 2004.] S. 223–224. Auf die Person Hagenbeck und die Völkerschauen wird auch bereits 1913 in Bethges *Kaspar bei den Kannibalen* Bezug genommen; hier wünscht sich Kaspar sogar, „Direktor eines zoologischen Instituts“ (Bethge, *Kaspar bei den Kannibalen*, S. 6) zu werden.

S. 9).²⁶⁷ Bei Bethge unterstellt die Großmutter dem Mohren Mungo sofort, dass er sie verspeisen will, und bangt um ihr Leben:

„GROSSMUTTER. Tun Se mir bloß nischt! Ich bin eene alte magere Person, wiege kaum 100 Pfund un bin ganz zähe, zähe wie Kriegs-Goulasch. [...]

MUNGO. Nix fressen Menschenfleisch. Nur essen Kalbfleisch, Hühnerfleisch, Taubenfleisch.

KASPAR. Na warte, du Schlemmer!

GROSSMUTTER. Dann reisen Se man glücklich, mein Herr! *Sie schlägt die Kiste wieder zu und setzt sich drauf.* Sowas kann ich Ihnen nicht vorsetzen, und ohne Marken gleich gar nicht.“ (EHB, S. 39)

Mungo erweist sich als der schlaueste der Schwarzen in Bethges Stück: während die Großmutter sich zum Zoohändler Hagenbeck aufmacht, um seinen Verkauf an diesen zu organisieren, und aus der unliebsamen Überraschung sogar Profit schlagen will, lässt der rachsüchtige Schwarze den an seiner Stelle in die Kiste geschlüpften Spaßmacher nicht mehr heraus. Die zurückgekehrte Großmutter befreit schließlich ihren Enkelbuben, der sich über die schlechte Luft und den „Afrikanerduft“ (EHB, S. 41) in der Kiste beschwert. Den restlichen Fronturlaub über bleibt Mungo, quasi als Leibeigener des Lustigmachers, bei Kaspar und dessen Großmutter – dies ist der unerfreuliche Endpunkt der im gesamten Stück enthaltenen abfälligen Formulierungen und geringschätzigen Behandlungen.

Die Darstellung des schwarzen Kolonialsoldaten in Renkers *Kasperle im Weltkrieg* fällt wesentlich knapper und eindimensionaler aus. Essentiell an dieser Begegnung erscheint (neben dessen schon erwähnter Rolle als Leibmohr des Franzosengenerals, die auf den Kriegsgegner Frankreich kein gutes Licht wirft) der für den Schwarzen schlechte Ausgang des Zusammentreffens: er findet in der Begegnung mit dem militanten deutschen Lustigmacher kurzerhand den Tod (vgl. FR, S. 10).

In Bethges *Seid ihr alle da?* wird neben den afrikanischen Kolonialsoldaten, die mit Verweis auf ihre Kolonialherren ferner noch als die „englische Dauerware aus Afrika“ (EHB, S. 29) bezeichnet werden, auch ein Inder ins Kriegsgeschehen eingeführt. Für den mit einem Messer zwischen den Zähnen auftretenden Gurkha findet Bethge Kaspar ebenfalls nur wenig respekträchtige Bezeichnungen – so nennt er diesen einen „Gurkenbaron“, „Appelsinensoldaten“ und „Zitronenfalter“ (EHB, S. 26). Zu letzterer Bezeichnung gelangt Kaspar angesichts der Hautfarbe des Inders, die ihn an anderer Stelle ausrufen lässt: „Gott, wie siehst du gelb aus.“ (EHB, S. 27) Des Weiteren sinniert Kaspar auch über deren Ursprünge: „[...] das hast du von deiner Mutter. Die wird wohl auch schon so gelb gewesen sein. Das kommt aber von eurer vielen Zitronenmarmelade. Freßt nicht soviel so'n Zeug. Dann bleibt ihr hübsch sauber, wie wir.“ (EHB, S. 26) Der gefangene Gurkha wirkt auf Kaspar schließlich

²⁶⁷ Im Gegenzug weckt interessanterweise der Teufel in *Kasperls Kriegsdienst* im Lustigmacher Assoziationen an einen Schwarzen: „Und wanns d' ein Gaisbock wärs, laufest net wie ein zweibeiniger Neger daher.“ (FO, S. 50)



„so schlapp wie so 'ne halbvertrocknete Zitrone“, weshalb der Spaßmacher ankündigt: „Na, wir woll'n dich schon rausfüttern, mein Sohn“ (EHB, S. 26).

Während die afrikanischen Kolonialsoldaten als rückständig-naiv, aber dennoch bedrohlich eingestuft werden, erscheint der schwächliche, schmächtige Inder als gänzlich ungefährlicher Gegner und als leichtes Opfer des intoleranten, zu Rassismus neigenden Lustigmachers. In beiden Fällen handelt es sich, dies sei abschließend nochmals betont, um Charakterisierungen, die sich keinesfalls auf das Genre Puppenspiel beschränkten. Der indische Kolonialsoldat des Ersten Weltkriegs wurde etwa in den Schriften des Autors und konservativen Revolutionärs der Weimarer Republik Ernst Jünger (1895–1998) zum Inbegriff des zartwüchsigen, unmännlichen, ja weibischen Kriegers.²⁶⁸ Doch machen sich – dies zeigt ein Blick in die ausgewählten Kasper(l)stücke – auch Gegenspieler vollkommen anderen Ursprungs auf den Weg ins Kriegsgeschehen.

4.5. Die Boten aus dem Jenseits

4.5.1. Tod und Teufel im europäischen Figurentheater

Beim Tod handelt es sich gemäß Mascha Erbelding um „die beliebteste und häufigste Gestalt[] im europäischen Figurentheater“²⁶⁹. Äußerlich tritt die mitunter auch als Freund Hein, Jan Klapperbein oder Doad bezeichnete Figur ganz entsprechend den Darstellungen im mittelalterlichen Totentanz und dessen späteren Weiterentwicklungen in Erscheinung: Typische Merkmale sind der Totenkopf, (besonders im Marionettentheater) ein Skelettkörper oder ansonsten ein weißes bzw. schwarzes Hemd, mitunter auch ein schwarzer Mantel mit Kapuze.²⁷⁰ Ebenfalls Bestandteil des traditionellen Figurenensembles, sehr beliebt, aufwändig gestaltet (die Figur trägt häufig die „Teufelsfarben“ Rot und Schwarz, ist mit Krallen, Hörnern und einem Schwanz ausgestattet und wird von Donner, Feuer oder Schwefelgestank begleitet²⁷¹) sowie in thematischer Nähe zum Tod befindlich ist die Figur des Teufels.

Tod und Teufel haben in den Puppenspielen eine ähnliche Funktion inne: „Beide wollen den Kasperl holen um ihn in die Hölle, vielleicht auch in den Himmel,

²⁶⁸ Siehe etwa die Darstellung der indischen Kolonialsoldaten in Jüngers berühmtem Frontroman *In Stahlgewittern* (1920). Vgl. Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*. 16., erneut durchges. Auflage. 116.–125. Tausend. Berlin: Mittler [1935], S. 165–166.

²⁶⁹ Mascha Erbelding: „Mit dem Tod spielt man nicht ...“ – Gestalt und Funktion des Todes im Figurentheater des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 2006, S. 15.

²⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 15–17.

²⁷¹ Zu diesen äußeren Merkmalen des Teufels in einer Auswahl von Puppenspielen siehe Ulrike Fingerlos: *Dämon oder Dummkopf? Der Teufel in Kasperlstücken des frühen 20. Jahrhunderts*. Graz, Univ., Masterarb. 2007, S. 38–47.

mitzunehmen.²⁷² Der Kampf von Tod und Teufel gegen die Lustige Figur hat eine lange Tradition, wobei es dieser traditionell gelingt, den einen wie den anderen Gegenspieler zu überlisten. Nicht selten enden die Konfrontationen damit, dass der Spaßmacher, der über Jahrhunderte für weltliche Genüsse und reine Lebenslust gestanden hatte, die finsternen Zeugen der Endlichkeit des Lebens selbst mit seiner Pritsche ins Jenseits befördert.²⁷³ Er triumphiert über Tod und Teufel und kommt trotz seiner mannigfachen Sünden und Vergehen nicht in die Hölle, seine „anarchistische Tötungs- und Verletzungslust“²⁷⁴ bleibt in diesem Sinne ganz ohne Folgen (sämtliche Figuren stehen zudem am Ende wieder auf).

Was passiert jedoch, wenn mythische Gestalten aus dem Jenseits die Puppenbühne zu Zeiten eines modernen Kriegs betreten? Fritz Oberndorfer bietet eine mögliche Antwort auf diese interessante Frage.

4.5.2. Mythische Gestalten im modernen Krieg

In *Kasperls Kriegsdienst* lässt Fritz Oberndorfer den Spaßmacher auch auf Tod und Teufel treffen – die drei Figuren zieren sogar den von Fritz Silberbauer kunstvoll entworfenen Umschlag des „Spielheftes“ (Abb. 16). Zu Beginn des Stückes *Kasperl, Tod und Teufel* wird die Lustige Figur zuerst mit dem düsteren Gesellen aus der Hölle konfrontiert – und sinniert gleich, offenkundig inspiriert vom zeitaktuellen Lebensalltag und von gängigen Klischees, über dessen animalisches Aussehen und dessen Absichten:

„TEUFEL. Ich. Ich bin der Teufel.

KASPERL. Ja, das seh ich. Wanns d' ein Mensch wärst, hättst keine Hörndeln. Und wanns d' ein Gaisbock wärst, laufest net wie ein zweibeiniger Neger daher. Ja, was machst denn da in der öden Welt? Hat dich vielleicht deine Großmutter zur Strafe hergeschickt? Oder – willst du etwa bei uns Zigarettentabak zsammkaufen? Du, dann sag ich dir: halt dich an die Sprengelenteilung und an das Kontingent der Hölle, daß du uns nichts weggrapst!“ (FO, S. 49–50)

Der Teufel versucht den ganz von den Rationierungen und dem in der Kriegszeit allgegenwärtigen Verzicht durchsetzten Kasperl zuerst mit in der Hölle massenhaft auf Bäumen wachsenden Zigarren, dann mit üppigem Essen zu locken, reüssiert aber nicht mit seinen Bemühungen:

„KASPERL. Ah so! Da tät ich freilich Bratln kriegen, müßt aber selber ein Höllenbraten werden. [...] Nein, das geht nicht.

TEUFEL. Kasperl, du sollst aber kommen!

272 Erbelding, „Mit dem Tod spielt man nicht ...“, S. 17.

273 Vgl. ebenda, S. 16–17.

274 Ebenda, S. 17.



KASPERL. Ja warum denn? Was ist denn das auf einmal für ein Geriß um mich, als ob ich eine neutrale Regierung wär.

TEUFEL. Du sollst eben neutral werden.

KASPERL. Was? Ich soll neutral werden? Du, da werd ich dir gleich das Gegenteil beweisen. *Schlägt ihn mit der Pritsche.* Jetzt siehst du, daß ich eine kriegführende Macht bin und daß die Schlagkraft meiner Arme – e – e *schlägt wieder* noch ganz ungeschwächt ist.

TEUFEL. Gut, Kasperl! Dann sei Krieg zwischen uns. Aber ich wasche meine Hände in Unschuld.

KASPERL. Da werden s' weiß werden! In deiner Unschuld!

TEUFEL. Also, Kasperl: nachdem du freventlich deine Pritsche mobilisiert hast, in das neutrale Gebiet meines armen Buckels eingebrochen bist, werde ich dich vernichten. Die kleinen Völker sollen gerächt werden. ...

KASPERL. Was für kleine Völker? Ah, hast Läuse und Flöhe in deinem Pelz? Da kannst ja froh sein, wenn ich dir ein Schock erschlagen hab.

TEUFEL. Das war nur so gesagt, wie es jetzt Mode ist. Aber ich bin wirklich dein Feind und werde gegen dich meine Mitteufel loslassen. Da wird einer kommen und dir dein Bäuchlein zuschnüren, ein anderer wird dir in den Tabakbeutel ein Loch schneiden, ein dritter wird dir das Biermaß vorschreiben ...

KASPERL. Dummes Luder, da kannst du leicht hundert Teufel dazu schicken. Die finden nichts zu tun. Das haben wir uns schon selber getan. Aus eigenem Willen. Weil wir nicht anstehen drauf. Und da sollt ich mich dem Teufel ergeben!

TEUFEL. Dann Krieg bis aufs Messer!

KASPERL. Auf dem Messer? Ja, du kannst auf dem Messer tanzen. Ich tu's nicht, meine genagelten Schuh könnten eine Scharte 'neinmachen.

TEUFEL. Kasperl, ich hole dich. *Er senkt den Kopf wie ein Stier und fährt auf den Kasperl los. Dieser springt hoch auf, so daß der Teufel ins Leere schießt und der Länge nach auf die Nase fällt.*

KASPERL. Ja, da legst dich nieder! Hol mich nur! *So prügelt auf ihn los* – und so – und so! – Lebst du noch? Lebst du nicht? Den Kasperl sollst du holen! – Er rührt sich nicht. Der Teufel ist tot. Wirklich tot. Ist eigentlich schad. Ist oft ein spaßiger Kerl gewesen. Und es ist so viel lustig, ihn zu erschlagen. Jetzt ist er aber erschlagen, jetzt kann ich ihn nicht mehr erschlagen. [...] Aber jetzt werd ich mich wenigstens des Sieges freuen und ihn ausnutzen. Ich werde dem Teufel das Fell abziehen, das gibt eine schöne Pudelhäuben. [...] Juchhu, der Teufel ist tot!“ (FO, S. 51–52)

Seinem an der Oberfläche als unsensibler Grobian auftretenden Spaßmacher, demgegenüber sich der Teufel übrigens nur aus Angst vor weiteren Hieben tot stellt (vgl. FO, S. 53), legt Oberndorfer tiefgründige Gedanken in den Mund, die im Kern folgende Botschaft transportieren: Die Menschen haben selbst im Weltkrieg ihre Hölle

auf Erden geschaffen. Des früheren transzendenten Schreckensbildes bedürfen sie im Krieg der Moderne nicht mehr.

Doch betritt noch ein zweiter Gevatter die Bühne – der Tod, und wiederum platziert Oberndorfer in der Rede der Figuren Hinweise auf Aussehen und Gehabe der Gestalt:

„TOD. Uuuuhi! Ich bin der Tod. Kennst du mich?

KASPERL. Ja freilich, bei Licht betrachtet. Es hat ja niemand sonst so ein schiefes, dürres Gfrieß und schreit immer Uuuuhi. Ja, was willst du denn?“ (FO, S. 53)

Der Tod will Kasperl im Gegensatz zum Teufel nicht über dessen Laster einfangen, sondern zeigt diesem stattdessen ein angesichts der schlimmen Zeitumstände ohnehin unausweichliches, bitteres Ende an:

„TOD. Kasperl, sei doch gescheit. Komm, dann siehst du von dieser schlechten Welt nichts mehr.

KASPERL. Ja, aber von der guten auch nichts.

TOD. Kasperl, Kasperl, es nimmt doch alles einen schlechten Ausgang.

KASPERL. Dann will wenigstens ich kein'n schlechten nehmen.

TOD. Komm, entflieh dem Elend. Denk an die fleischlosen Tage.

KASPERL. Und da sollt ich mit dir gehen, bei dir ist immer fleischloser Tag, du fleischgewordene Fleischlosigkeit!

TOD. Kasperl, geh, komm mit mir! Machen wir uns einen vergnügten Abend!

KASPERL. Zahlst ein Bier? Beim „hupfaten Maibaum“?

TOD. Kasperl, ich würde gern mit dir ins Gasthaus gehen, aber mich läßt die Polizei nicht hinein, weil ich ja nur im Hemde bin. Aber komm, gehen wir miteinander!

KASPERL. Ja, gehen wir miteinander! Komm, ich häng mich in dich ein. So, und jetzt gehen wir, gehen wir miteinander – in den Krieg! Wir gehen miteinander auf den Feind los!

TOD. Da brauche ich dich nicht dazu.

KASPERL. Und ich dich auch nicht. Ich kann auch so losschlagen, siehst du's? *Schlägt den Tod, der sich kreiselnd dreht, und prügelt ihn hinaus.* So, jetzt geht's zu meiner Fleckerlspieß! Das war einmal ein belebter Abend!“ (FO, S. 53–54)

Um zu wüten und zu töten benötigen Kasperl und der Tod einander nicht. Zuletzt siegen der Lustigmacher und sein traditionell (und so auch noch in abgeschwächter Form im Jahr 1917 bei Oberndorfer) im Sinnlichen und Fleischlichen verhaftetes Lebensprinzip über jenen, dem naturgemäß niemand entrinnen kann – eine einfache Problemlösung, wie sie nur auf der Puppenbühne möglich ist.



Im Verlauf des 20. Jahrhunderts sollten die figürlichen Darstellungen des Gevatters (und damit auch der simpel-effiziente Umgang des Spaßmachers mit diesem) immer seltener werden. Maßgebliche Gründe für das zunehmende Verschwinden des Todes als greifbare Figur von der Bühne führt Erbeling mit Verweis auf ein sich wandelndes Todesbild aus:

„Tod im 20. Jahrhundert lässt – trotz der statistischen Mehrheit der Tode im Krankenhaus – vor allem die zwei Weltkriege und natürlich die Shoah, aber auch die Katastrophe von Hiroshima assoziieren. Der Tod im 20. Jahrhundert ist ein Massentod, der aber nicht wie bei den Pestepidemien im Mittelalter durch eine unerklärliche Krankheit verursacht wird, sondern durch den Menschen selbst. Angesichts der Leichenberge in den Konzentrationslagern scheint ein personifizierter Tod vielleicht zu naiv [...]“²⁷⁵

Diese Erfahrungen von Massensterben und -mord erschwerten und verhinderten immer mehr die figürliche In-Szene-Setzung des Todes im Puppentheater. Fritz Oberndorfer suchte und fand indes im ersten der beiden Weltkriege noch seinen eigenen Weg: in seinem Kasperlheft ist der Tod eine bezwingbare, naive Figur, der ein gewiefter Kasperl haushoch überlegen ist und die für diesen als Prügelknabe erhalten muss; doch gibt zugleich der Spaßmacher selbst, wenn Oberndorfer die komisch-gewalttätigen Szenen mit ernststen Untertönen versieht, der tragischen Allgegenwart von Mangel, Leiden und Sterben im Krieg einen Raum.

5. Der nationale Habitus in den ausgewählten Puppenspielen

5.1. Die Kriegskasper(l)stücke als Quellen soziologischen Wissens

Es folgt nun eine nähere Analyse eines ausgewählten Teilaspekts der Kasper(l)stücke unter dezidierter Einbeziehung soziologischer Theorien: in Gestalt der Ausführungen des Soziologen Norbert Elias zur deutschen Staatsentwicklung und zum nationalen deutschen Habitus (enthalten vor allem in den *Studien über die Deutschen*,²⁷⁶ 1989). Elias selbst reflektiert in seinem Werk wiederholt darüber, wie sich die in einem nationalen Gebilde herrschenden gesellschaftlichen, politischen und sozialen Gegebenheiten in der Literatur der Zeit niederschlagen und wie die von Literaten produzierten Texte in der Folge zu konkreten Quellen soziologischen Wissens wer-

²⁷⁵ Ebenda, S. 20.

²⁷⁶ Norbert Elias: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

den können.²⁷⁷ Doch begründet die Auswahl dieses speziellen soziologischen Instrumentariums weniger Elias' Präsentation innerhalb der Wissenschaft als „literaturfreundlicher“ Soziologe²⁷⁸ denn die Tatsache, dass die Puppenspiele der Weltkriegszeit reichlich Hinweise auf das jeweilige Land, dessen Geschichte und die darin lebenden Menschen enthalten. Im Besonderen sind in den Texten einzelne Facetten eines Phänomens verborgen, das man mit Elias als „nationalen Habitus“ bezeichnen kann.

Neben den fünf Puppenspielen bzw. Stückesammlungen deutscher Autoren findet auch das „Spielheft“ *Kasperls Kriegsdienst* des Österreicherers Fritz Oberndorfer in diesem Kontext Berücksichtigung, sind darin doch sowohl Anteile eines nationalen deutschen wie auch eines österreichischen Habitus angelegt. Im Besonderen zeugt dieses ferner von einer Orientierung der Donaumonarchie am verbündeten „starken Bruder“ Deutschland in der Kriegszeit; in manchen Szenen des österreichischen „Spielhefts“ tritt zudem sogar ein *expressis verbis* „deutscher Kasperl“ auf. Vorauszuschicken ist ferner, dass die ausgewählten Textzitate Tendenzen in den Puppenspielen spiegeln, die textintern stärker oder schwächer ausgeprägt sind. Mitunter sind kurze Stücke stark symbolisch fundiert und an der Figur des Kasper(l)s wie auch an anderen Charakteren ausgeprägte Habitusmerkmale der Zeit erkennbar, ebenso häufig sind es aber auch nur kleine Anteile der Puppenspiele, die in diese Richtung deutbar sind.

Um eine gute Basis für eine detaillierte Betrachtung und Analyse der Kasper(l)-stücke zu schaffen, sei im Folgenden jedoch erst auf das Konzept des „nationalen Habitus“ am Beispiel der Deutschen und die Charakteristika des deutschen Staatsbildungsprozesses nach Norbert Elias näher eingegangen.

5.2. Der „nationale Habitus“ am Beispiel der Deutschen bei Norbert Elias und Besonderheiten des deutschen Staatsbildungsprozesses

Zu Beginn seiner mit *Studien über die Deutschen* betitelten Textsammlung nennt der in Breslau geborene deutsch-jüdische Soziologe Norbert Elias (1897–1990) als Entstehungsgrund für die enthaltenen Aufsätze „das Bemühen [...], mir selbst und jedem, der es hören will, verständlich zu machen, wie es zum Aufstieg des Nationalsozialismus und so auch zum Krieg, zu den Konzentrationslagern und zum Aus-

277 Für die Ende der 1980er-Jahre erschienene Studiensammlung sei exemplarisch der Anhang *Kriegsbejahende Literatur der Weimarer Republik (Ernst Jünger)* (ebenda, S. 274–281) erwähnt. Elias behandelt darin etwa den Zusammenhang zwischen der für die Entwicklung des deutschen Nationalstolzes katastrophalen Niederlage des Ersten Weltkriegs und den nach Kriegsende entstehenden kriegsverherrlichenden Schriften der konservativen Revolutionäre.

278 Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič: *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2003. (= Theorie und Methode: Sozialwissenschaften.) S. 297.



einanderbrechen des früheren Deutschland in zwei Staaten kam“; und in der Folge spezifiziert Elias sein Anliegen näher:

„Im Zentrum handelt es sich um den Versuch, Entwicklungen des nationalen Habitus der Deutschen herauszuarbeiten, die den Entzivilisierungsschub der Hitler-Epoche ermöglicht haben, und sie mit dem langfristigen deutschen Staatsbildungsprozeß in Zusammenhang zu bringen.“²⁷⁹

Gerade aufgrund der im 20. Jahrhundert so maßgeblich vom Nationalsozialismus geprägten deutschen Geschichte weist die Beschäftigung mit dem nationalen deutschen Habitus Elias zufolge in einen weitgehend tabuisierten Bereich.²⁸⁰ Seine *Studien über die Deutschen* im Speziellen erfuhren aufgrund eines zeitgeschichtlichen Faktors – ihrer Edition um die Zeit des Falls des Eisernen Vorhangs – in den Jahren danach eine durchaus starke Rezeption.²⁸¹

Erklärungen, was genau Elias, der sich selbst mehr als „Menschenwissenschaftler“ denn als Soziologen sah,²⁸² im Speziellen unter dem Phänomen des „nationalen Habitus“ versteht, das er zuerst mit der später von ihm selbst in den *Studien über die Deutschen* als „vorwissenschaftlich“ beurteilten²⁸³ Bezeichnung „Nationalcharakter“²⁸⁴ versteht, finden sich schon 1939 in der umfangreichen Studie *Über den Prozeß der Zivilisation*:

„Die gesellschaftlichen Einheiten, die wir Nationen nennen, unterscheiden sich in hohem Maße durch die Art ihrer Affekt-Ökonomie, durch die Schemata, nach denen das Affektleben des einzelnen unter dem Druck der institutionell gewordenen Tradition und der aktuellen Situation jeweils modelliert wird.“²⁸⁵

279 Elias, *Studien über die Deutschen*, S. 7.

280 Vgl. ebenda.

281 Vgl. Annette Treibel: *Die Soziologie von Norbert Elias. Eine Einführung in ihre Geschichte, Systematik und Perspektiven*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. (= Hagener Studententexte zur Soziologie.) S. 12.

282 Vgl. als Überblick Hermann Korte: *Über Norbert Elias. Das Werden eines Menschenwissenschaftlers*. Opladen: Leske & Budrich 1997.

283 Vgl. Helmut Kuzmics (in Zusammenarbeit mit Reinhard Blomert und Annette Treibel): *Einleitung. [Zu:] Transformationen des Wir-Gefühls. Studien zum nationalen Habitus*. Herausgegeben von R. B., H. K. und A. T. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1073.) S. 13.

284 Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Bd. 1: *Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 158.) S. 126.

285 Ebenda, S. 129.

Bereits in diesem frühen Zitat bringt Elias gemäß Kuzmics/Axtmann zum Ausdruck, dass

„der ‚Nationalcharakter‘ bzw. später der ‚nationale Habitus‘ auf der Ebene der relativ dauerhaften Prägung von Gefühlen bzw. Affekten gefaßt werden muß, mehr noch: im ganzen ‚Affekthaushalt‘ der Angehörigen von ‚Nationen‘, zu denen Völker im Zuge von Staatsbildungsprozessen in einer bestimmten Phase geworden sind“²⁸⁶.

Neben staatlichen und institutionellen Makroprozessen können sich somit auch „innere“, psychische Faktoren der Affektmodellierung als unerwartet stabil erweisen. Die Entwicklungsphase staatlicher Gebilde, in der es zu einer Herausbildung eines Nationalcharakters nach heutigem Verständnis kommt, ist dabei jene des neuzeitlichen Staates.²⁸⁷

Im Besonderen präsentiert Elias schon im *Prozeß der Zivilisation* die These, dass sich „Nationalcharaktere“ aus „Sozialcharakteren“ entwickeln.²⁸⁸ In diesem Sinne kann der Nationalcharakter des Franzosen partiell durch den Sozialcharakter des Höflings, jener des Preußen-Deutschen durch den Sozialcharakter des Militärs geprägt sein.²⁸⁹ Später spricht Elias in *Die Gesellschaft der Individuen* (1987) von einem „sozialen Habitus“, der von der jeweiligen Organisationsgestaltung eines sozialen Verbandes, unter Berücksichtigung der üblichen „Stufen und Muster[] der individuellen Selbstregulierung“, „geprägt“ ist.²⁹⁰

Abermals in den *Studien über die Deutschen* formuliert Elias, nun die Begriffe „national“ und „Habitus“ verbindend, dass der „nationale Habitus eines Volkes nicht ein für allemal biologisch fixiert ist“, sondern „vielmehr aufs engste mit dem jeweiligen Staatsbildungsprozeß verknüpft“.²⁹¹ Die Herausbildung eines nationalen deutschen Habitus sieht er dementsprechend in direkter Verbindung mit den Charakteristika des deutschen Staatsbildungsprozesses.

Einige wesentliche Merkmale, die Elias dem deutschen Staatsbildungsprozess zuschreibt, seien an dieser Stelle zusammengefasst. Hierzu zählen insbesondere²⁹²:

286 Kuzmics/Axtmann, *Autorität, Staat und Nationalcharakter*, S. 6.

287 Vgl. ebenda, S. 2 sowie Kuzmics (in Zusammenarbeit mit Blomert und Treibel), *Einleitung*, S. 13.

288 Vgl. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, S. 126.

289 Vgl. Kuzmics/Axtmann, *Autorität, Staat, Nationalcharakter*, S. 2.

290 Norbert Elias: *Die Gesellschaft der Individuen*. Herausgegeben von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 241 bzw. S. 243.

291 Elias, *Studien über die Deutschen*, S. 8.

292 Die folgende geraffte Zusammenschau orientiert sich an Elias' Ausführungen in der *Einleitung der Studien über die Deutschen*. Vgl. Norbert Elias: *Einleitung*. [Zu:] N. E., *Studien über die Deutschen*, S. 7–29.



- die spezifische, jahrhundertelange Figuration der germanisch-, später deutschsprachigen, der latinisierten und der slawischen Völkergruppen, innerhalb derer immer wieder Expansionen angestrebt wurden und Deutschland vor allem aufgrund seiner Mittellage ein ständiger Verlust von Teilgebieten drohte;
- das „Leben im Schatten einer größeren Vergangenheit“²⁹³ mit dem deutschen Kaiserreich des Mittelalters als Symbol für die verlorene Größe; zugleich aber auch der bereits in der mittelalterlichen Stufe des deutschen Staatsbildungsprozesses einsetzende Zerfall der Zentralgewalt mit einer Verlagerung der Macht aus der Hand der Kaiser in jene der Landesfürsten (im Gegensatz zu der zunehmenden Zentralisierung in anderen europäischen Ländern);
- das wiederholte Erlebnis eines vehementen Vorgehens nicht-deutscher Staaten im Falle einer Schwäche des Reiches in der Mitte, wobei etwa die katastrophalen Kriege des 17. Jahrhunderts im Habitus der Deutschen langfristige Spuren hinterließen;
- die allgemeine Tendenz zu Diskontinuitäten und Brüchen im Verlauf des deutschen Staatsbildungsprozesses;
- die bedrückende körperliche Unsicherheit und das eingeschränkte Selbstwertgefühl der betroffenen Menschen, die letztlich unter anderem zum Wunsch nach Rache an den Urhebern der misslichen Situation führten (als Folge der bisher genannten Merkmale);
- eine Besonderheit in der Entwicklung des Bürgertums: nach einem starken Gegensatz zwischen den dem humanistischen Ideal der Klassik anhängenden bürgerlichen und den höfisch-aristokratischen Schichten im 18. Jahrhundert existierten ab dem 19. Jahrhundert ein idealistisch-liberales und ein konservativ-nationalistisches Lager, die jeweils eine Einigung Deutschlands anstrebten, parallel innerhalb der bürgerlichen Politik; letztlich gelang diese mit Preußens König Wilhelm I. einem Adligen auf militärischem Wege mit dem Sieg von 1871 über Frankreich, was die Position des Kriegs- und Beamtenadels als höchstrangierender Schicht der Gesellschaft stärkte und große Teile des deutschen Bürgertums dazu brachte, sich in den Militärstaat einzufügen. Infolgedessen trat in Deutschland eine spezielle Form des bürgerlichen Menschen in Erscheinung: ein solcher, der Modelle und Normen des Militäradels zu seinem Eigen machte, den klassischen bürgerlichen Idealismus ablehnte und stattdessen einen „Scheinrealismus der Macht“²⁹⁴ vorzog (dies während in anderen Ländern Europas zeitgleich weiterhin viel stärker humanistische Traditionen im Bürgertum vorherrschten);

293 Ebenda, S. 11.

294 Ebenda, S. 23.

- eine generelle Idealisierung und Hochbewertung militärischer Haltungen und kriegerischer Aktionen innerhalb der deutschen Gesellschaft des 19. wie auch des beginnenden 20. Jahrhunderts; während beispielsweise die ursprünglich gesamteuropäische Einrichtung Duell mit zunehmender Etablierung des Bürgertums in anderen Ländern an Einfluss verlor, wurde sie in Deutschland zum „Sinnbild bestimmter menschlicher Haltungen, einer gesellschaftlich geregelten Pflege der Gewalttätigkeit“ und „brachte die Gewöhnung an eine streng hierarchische Ordnung mit sich, also an eine Betonung der Ungleichheit zwischen den Menschen“.²⁹⁵

5.3. Kollektivsymbolik – Nationale Symbole und Allegorien

Besonders ausführlich beschäftigt sich Norbert Elias in seinem *Exkurs über Nationalismus* aus den *Studien über die Deutschen* mit den Grundbedingungen für die Entwicklung jenes nationalen deutschen Habitus, wie er dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts wirksam wurde. Eben dort präsentiert der Soziologe eine allgemeine Entwicklungstendenz von humanistischen zu nationalistischen Mittelklasse-Eliten als für das Gros der europäischen Länder in der Zeit vom 18. bis zum 20. Jahrhundert geltend, wobei ihm zufolge

„eine Verschiebung der Priorität von humanistischen, moralischen Idealen und Werten, die für Menschen überhaupt galten, zu nationalistischen Wertungen, die das Idealbild des eigenen Landes und der eigenen Nation über allgemeinschliche und moralische Ideale erhoben“²⁹⁶,

stattfand. Zum neuen Kern des Wir-Bildes und Wir-Ideals wurde ein rückwärtsgerichtetes Bild der nationalen Tradition.²⁹⁷

Die nun betriebene Politik war Sache eines Kollektivs, dessen Angehörige sich aufgrund der Größe und der Einwohnerzahl der staatlichen Gebilde nicht mehr kennen konnten. Der emotionale Zusammenhalt musste in der Folge anders begründet werden als durch die bisherige gefühlsmäßige Bindung der Menschen an eine souveräne Person. Emotionale Bindungen wurden stärker auf eine symbolische Ebene verlagert, Symbole des Kollektivs identitätsstiftend. Insbesondere solange das allgemeine Bildungsniveau als eher niedrig einzustufen war, handelte es sich hierbei um gemeinsame Symbole, die keiner faktischen Erklärungen bedurften und als absolute Werte angesehen wurden und die es innerhalb des souveränen Kollektivs nicht zu

²⁹⁵ Ebenda, S. 27. Gemäß Elias „behielt, besonders in Preußen und Österreich, der Ehrenkanon der Krieger und so auch der Zwang zum privaten Zweikampf als Zeichen der Zugehörigkeit zu den Schichten, die ‚Ehre‘ besaßen, zu den etablierten Schichten, seine entscheidende Rolle bis ins 20. Jahrhundert hinein“ (Elias, *Studien über die Deutschen*, S. 68).

²⁹⁶ Ebenda, S. 174.

²⁹⁷ Vgl. ebenda, S. 175.



hinterfragen galt.²⁹⁸ Als Beispiel für diese häufig mit einem besonderen Nimbus behafteten Symbole nennt Elias „Wortsymbole“, die „emotionale Strahlkraft“ besitzen und „dem Kollektiv, das sie repräsentieren, die [eben genannten, Anm. d. Verf.] numinosen Qualitäten“ verleihen.²⁹⁹ Die Namen der Nationalstaaten selbst wurden etwa mitsamt ihren Derivaten von den dort heimischen Menschen ehrfürchtig, gleichsam wie heilige Ausdrücke, benutzt.

In *Kasperl im Krieg*, der „Burleske mit Gesang in einem Aufzug“ von Adolf Völckers, springt der Titelheld, „die Pritsche schwingend“ (AV, S. 5), auf die Bühne und verkündet lautstark:

„»Hurra, endlich« is »Krieg!« Es hat mir schon »viel zu lang gedauert!« Das »ewige Hinundher: Krieg – kein Krieg!« war ja »nimmer zum Aushalten!« Aber »wie unser Deutschland aufg’sstanden ist« – wie »ein« Mann! »Grad« wie »anno 1813« und »1870!« (AV, S. 5)

Das Wort „Deutschland“ ist hier – um mit Elias zu sprechen – „verbales Symbol einer kollektiven Wesenheit mit numinosen Qualitäten“³⁰⁰. In der durch die Beistellung des Possessivpronomens besonders pathetisch und innig wirkenden Wendung „unser Deutschland“ schwingt die starke Identifikation mit dem eigenen Herkunftsland in der Kriegszeit mit. Die für das nationale Selbstverständnis und den deutschen Nationalstolz wichtigen Eckdaten 1813 (Völkerschlacht bei Leipzig³⁰¹) und 1870 (Schlacht bei Sedan³⁰²) können als integraler Bestandteil des identitäts-

298 Vgl. ebenda, S. 189–190.

299 Ebenda, S. 191.

300 Ebenda.

301 Nach der vernichtenden preußisch-sächsischen Niederlage von 1806/07 gegen Napoleons Armee wurde ein Einheit stiftender Nationalmythos geschaffen, die Freiheitskriege zur „Heldenzeit“ erklärt. Von 16. bis 19. Oktober 1813 wurde Napoleon in der Völkerschlacht bei Leipzig, der wichtigsten kriegerischen Auseinandersetzung der Befreiungskriege, von Truppen der Koalition (Preußen, Österreich, Russland, Schweden, Großbritannien) geschlagen, was zum Zusammenbruch des napoleonischen Systems und in der Folge zur Befreiung Deutschlands, Hollands und Oberitaliens führte. Vgl. Karen Hagemann: Heldenmütter, Kriegerbräute und Amazonen. Entwürfe „patriotischer“ Weiblichkeit zur Zeit der Freiheitskriege. In: *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*. Herausgegeben von Ute Frevert. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. (= Industrielle Welt. 58.) S. 174; dtv-Atlas Weltgeschichte. Herausgegeben von Hermann Kinder, Werner Hilgemann und Manfred Hergt. Bd. 2: Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart. 38., von M. H. überarb. und erw. Aufl. München: dtv 2005, S. 315.

302 Die Jahreszahl 1870 spielt auf den Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 an, aus dem das unter der Führung von Preußen stehende Deutschland letztlich siegreich und geeint hervorging. Am 1. und 2. September 1870 fand die Schlacht bei Sedan statt, die mit der französischen Kapitulation und der Gefangennahme des französischen Kaisers Napoleon III. endete. Mit Sedan wurde zugleich die Basis für Deutschlands Aufstieg zur europäischen Führungsmacht begründet. Der kriegsentscheidende 2. September wurde als Sedantag noch im selben Jahr zum inoffiziellen Nationalfeiertag der Deutschen erklärt. Vgl. Dennis E. Showalter: *Das Gesicht des modernen Krieges. Sedan, 1. und 2. September 1870*.

stiftenden, rückwärtsgewandten Bilds der nationalen Tradition begriffen werden. Beide Ereignisse erweisen sich als wichtige Bezugspunkte des nationalen Selbstverständnisses der Deutschen im beginnenden 20. Jahrhundert. Aufgerufen wird dabei das Bild eines Deutschlands, das sich im vergangenen Jahrhundert wiederholt gegen seinen Erzfeind Frankreich erhoben hatte und letztlich mit seinen Bemühungen erfolgreich war.³⁰³

Die Begriffswahl „wie »ein« Mann“ birgt einerseits einen direkten Hinweis auf das Ideal der Geschlossenheit aller Deutschen in der Kriegszeit, ausgedrückt durch die Betonung auf dem Zahlpronomen. Ferner versteckt sich dahinter durch die kaum zufällige Wahl des Substantivs „Mann“ eine Bezugnahme auf die Hegemonie der Nation, die im Bewusstsein der Menschen im Verlauf des 19. Jahrhunderts von den Repräsentanten eines hegemonialen militanten Männlichkeitsmodells,³⁰⁴ eines Ideals des patriotisch-wehrhaften Mannes, erreicht wurde. Gerhard / Link gehen für das endende 19. Jahrhundert von einem meist als männlich imaginierten Deutschland aus, wobei „die Symbolisierung des deutschen Nationalcharakters als ‚männlich‘ [...] durch das Bild des soldatischen Mannes noch erweitert“³⁰⁵ wurde.

In: Schlachten der Weltgeschichte. Von Salamis bis Sinai. Herausgegeben von Stig Förster, Markus Pöhlmann und Dierk Walter. München: Beck 2001, S. 230 und S. 247; dtv-Atlas Weltgeschichte, S. 349; Hans Hattenauer: Deutsche Nationalsymbole. Geschichte und Bedeutung. 4., vollständig überarb. Aufl. München: Olzog 2006, S. 162. Auch Bethge Kaspar bezieht sich einmal auf den Deutsch-Französischen Krieg und ruft aus: „Nu kann’s kommen wie 70!“ (EHB, S. 16)

303 Ernst Heinrich Bethge lässt seinen Spaßmacher einmal, als dieser eine Disziplinierungsmaßnahme des Unteroffiziers fürchtet, den Ausruf tätigen: „Jetzt bin ich verloren wie die Schlacht bei Sedan. Jetzt hilft mir keine Macht der Welt mehr.“ (EHB, S. 6)

304 Vgl. Wolfgang Schmale: Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000). Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2003, S. 195–197. Zur Begriffsklärung von „hegemonial“: „hegemonial“ impliziert, dass das Männlichkeitskonzept auf unveränderlichen Faktoren beruht, wobei diese von der herrschenden Schicht oder Klasse über die gesellschaftlich entscheidenden Kommunikationskanäle verbreitet werden. Hegemoniale Männlichkeit hat als zentrale symbolische Stütze ein kulturelles Deutungsmuster, das eine physiologisch fundierte Geschlechterdifferenz betont. Jedoch strukturiert sie nicht nur die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern, sondern auch – über Ausgrenzungen und Abwertungen – jene zwischen etablierten und nicht dem Modell entsprechenden, untergeordneten Formen der Männlichkeit. Vgl. ebenda, S. 152–153; Michael Meuser: Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster. 2., überarb. und aktual. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, S. 102–105. Gerade in der Kriegszeit zogen die Vertreter des gängigen Männlichkeitsideals besonders harsche Abgrenzungen zu jenen, die nicht den üblichen Anforderungen von Mannesehre und Mannesstolz entsprachen. Diese wurden häufig als unmännlich oder weibisch abgewertet.

305 Ute Gerhard und Jürgen Link: Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen. In: Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität. Herausgegeben von Jürgen Link und Wulf Wülfing. Stuttgart: Klett-Cotta 1991. (= Sprache und Geschichte. 16.) S. 29. Gerhard/Link betrachten die deutsche Kollektivsymbolik aus diskursanalytischer Sicht.



Wenn sich ein Angehöriger eines Nationalstaats im 20. Jahrhundert durch ein Derivat seines Landesnamens charakterisiert, so ist das für Elias mehr als nur eine Aussage über Herkunftsland oder Staatszugehörigkeit, vielmehr sieht er darin einen direkten Verweis auf die Nation und deren Wertesystem.³⁰⁶ Dies bringt auch der Kasper(l) unmissverständlich zum Ausdruck, wenn er in den Puppenspielen des Ersten Weltkriegs stolz und voll Vehemenz hinausschmettert, dass er ein „Deutscher“³⁰⁷ ist. Ebenso gern bezeichnet sich der Spaßmacher in Kombination mit seinem Figurennamen als „deutschen Kasper(l)“³⁰⁸ oder – nun mit direktem Anklang an das Ideal des Soldatenmannes – als „deutschen Mann“³⁰⁹.

Vereinzelt werden in den Kasper(l)texten auch Landesfarben genannt, wie etwa „Schwarz-gelb und Schwarz-weiß-rot!“ (AV, S. 8), die Farben der Bündnispartner Donaumonarchie und Preußen-Deutschland, und über sie ein nationales Einheitsgefühl erzeugt.

Besonders gern greifen die Autoren der ausgewählten Puppenspiele des Ersten Weltkriegs eine „nationale Allegorie“³¹⁰ mit stark identitätsstiftender Symbolik auf: den „deutschen Michel“. Hierbei handelt es sich um eine nationale Personifizierung Deutschlands, vergleichbar dem britischen John Bull, dem amerikanischen Onkel Sam oder der französischen Marianne.³¹¹ Der Michel ist einerseits wie diese ein visuelles Symbol, gleichzeitig zeichnet ihn aber als Wortsymbol ein vielschichtigerer semantischer Inhalt aus: die Figur des Michels enthält im Kern „die Vorstellungen der Deutschen über die Merkmale ihres eigenen nationalen Charakters“; die bereits für 1541 erstmals belegte Bezeichnung „der deutsche Michel“ hat in der Folge die Funktion eines „nationale[n] Autostereotyp[s]“.³¹²

306 Vgl. Elias, Studien über die Deutschen, S. 197–198.

307 Siehe etwa „Jetzt aber hab »ich«, der »Deutsche«, das Wort“ (AV, S. 7); „Ich bin ein Deutscher, du bist ein Franzose“ (FR, S. 6).

308 „Sonst müßt ich der »deutsche Kasperl« nit sein!“ (AV, S. 6); „Ich bin der deutsche Kasperl“ (FO, S. 103). Außerdem enthält das „Spielheft“ *Kasperls Kriegsdienst* des Österreicherers Fritz Oberndorfer die Szene *Die Kasperln und ihre Geheimnisse*, in der der Östreicher Kasperl auf den Deutschreicher Kasperl trifft (vgl. FO, S. 47–48).

309 „Jetzt müssen alle Kräfte ran, / Auch Kasper ist ein deutscher Mann.“ (AR, S. 5); „Ich bin der Kasper, ein deutscher Mann / Und ich schlage die Feinde, wo ich kann.“ (AR, S. 7)

310 Vgl. Karl Riha: Deutscher Michel. Zur literarischen und karikaturistischen Ausprägung einer nationalen Allegorie im neunzehnten Jahrhundert. In: Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, S. 146–167.

311 Vgl. Tomasz Szarota: Der deutsche Michel. Die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps. Aus dem Polnischen von Kordula Zentgraf-Zubrzycka. Osnabrück: fibre 1998. (= Klio in Polen. 3.) S. 10.

312 Ebenda. Der deutsche Forscher Adolf Hauffen (1863–1930) unterstreicht etwa 1918 die Bedeutung des Michels als eines wichtigen Repräsentanten der deutschen Geschichte: „Eine Geschichte des deutschen Michel, der jeweiligen Auffassung seines Wesens eröffnet einen

Im Verlauf der Jahrhunderte wandelte sich die inhaltliche Aufladung der Gestalt des „deutschen Michels“.³¹³ Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Speziellen erfüllte der Michel bald vielfältige Funktionen, er wurde sowohl in Deutschland als auch von den Gegnern instrumentalisiert. Die deutsche Propaganda präsentierte ihn als „Symbol des zum Krieg gezwungenen, sein Haus und seinen Hof verteidigenden Volkes, das keine Eroberungslüste hegte und in Frieden leben wollte“³¹⁴.

Dass mit dem Michel, wenn er einmal geweckt ist, nicht zu spaßen ist, kommt in Völckers' *Kasperl im Krieg* in der Rede der Lustigen Figur zum Ausdruck:

„KASPERL. [...] Was mögen »da« unsre »,»gehörten« Herrn Feind g'schaut« haben! Sapperlot! Da schlupfen ja grad »drei Prachtexemplar« von ihnen [das sind der Franzose Absinth, der Engländer Beefsteak und der Russe Wutki, Anm. d. Verf.] in die »Weinstub zum »,Blauen Affen«« da vorn! Die wollen da g'wiß ihre »Verschwörung begießen«, die sie »gegen den deutschen Michel ang'zettel haben«. Der »Michel« ist aber »nit den vierten Teil so dumm«, wie »die drei würdigen Brüder glauben«, und auf der »Wacht« ist er »auch!« Er laßt sich »nit an die Wimpern klimpern, nit auf die Nasen blasen« und »nit an die Hacken packen«. Was die Drei mit dem »Maul« und auf dem »Papier« fertig g'bracht haben, das hat der Michel in »Wirklichkeit« g'schafft. Die Burschen werden ihr »blaues Wunder erleben«, wenn er seine »vier bis fünf Millionen Feldgrau« ins Treffen führt und erst gar seine »42 er«, seine »Kruppschen Riesenkanonen!« Von dem »,»durchschlagenden«« Erfolg der »42 er« wird den »Franzosen bald Hören und Sehen vergehen«, sodaß ihnen gleich »der Appetit schwindet« nach einer »zweiten Auflag« von die »Riesen-Leberknödeln«, die ihnen der »Michel da auftischen« tut, und die »Festungen« und »Sperrforts« werden schon vor »Angst« fallen, noch »eh' überhaupt« die »Knödeln g'flogen kommen«. Denn sich von einem solchen »mannslangen Brummer« seine »vier Meter dicke Eisen- und Beton-Hirnschale einschlagen« zu lassen, das ist so einem »Sperr-

Blick in die lange Entwicklung der geistigen und politischen Geschichte, der Leiden, Kämpfe und Erfolge der Deutschen von 1500 herauf.“ Adolf Hauffen: Geschichte des deutschen Michel. Herausgegeben vom Deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Prag: Verlag des Vereines 1918, S. 91. Der Publizist Johannes Gross (1932–1999) nennt die Figur 1967 „[d]as offizielle Selbstportrait der Deutschen“, sie sei „mehr, nicht bloß ein Zeichen für den Deutschen, sondern ein Symbol, die Personifizierung eines deutschen Selbstverständnisses“ (Johannes Gross: Die Deutschen. Frankfurt am Main: Scheffler 1967, S. 30).

313 Vom einfachen, ungebildeten Bauern des 16. Jahrhunderts wurde der Michel im Kontext der Bemühungen um die Reinheit der deutschen Sprache im 17. Jahrhundert zum Symbol des Kampfes gegen das Fremde, zur Inkarnation bürgerlicher Ideale und zum Signum eines deutschen Patriotismus. Vor der Revolution von 1848 war er Symbol des unpolitischen, friedliebenden Biedermanns, währenddessen jenes des um sein Recht streitenden Volkes. Vor dem Ersten Weltkrieg stand der Michel im Munde sozialdemokratischer Medien für ein von der Regierung unterjochtes Volk, das Militarismus und Imperialismus ablehnt. Im ab 1871 bestehenden deutschen Kaiserreich erfuhr zudem eine nationale, königs- bzw. kaisertreue Michel-Version eine besondere Blüte. Vgl. Szarota, Der deutsche Michel, S. 13 sowie Riha, Deutscher Michel, S. 163.

314 Szarota, Der deutsche Michel, S. 201.



fort« doch »zu dumm«, noch »mehr«, es ist ihm zu »,dum-dum««. Jawohl, mit »Dum-Dum-G'schossen« schießens's, mit »absolut völkerrechtswidrigen«, die »Friedensbrecher«, die »Bazi«, die »elendigen«. Aber »das soll ihnen noch übel bekommen!« *Droht mit der Pritsche*. Wie's »in den Wald schallt«, so »schallt's heraus!« (AV, S. 5–6)

Erst ein bis aufs Blut gereizter Michel steht auf und wehrt sich, dann aber umso vehementer und effizienter. Gedroht wird mit einer der bekanntesten Waffen des Ersten Weltkriegs: dem riesigen 42-cm-Mörser der Firma Krupp, Essen, in Anlehnung an die Firmenchefin Berta Krupp von Bohlen und Halbach auch „Dicke Berta“ genannt.³¹⁵ Die zerstörungsgewaltige Waffe gilt als Inbegriff deutscher Technik und militärischer Schlagkraft. Die „Dicke Berta“ wird unter dieser Bezeichnung übrigens zweimal, allerdings in einem ironischen Kontext, in den Puppenspielen über den Hamburger Kasper Putschenelle von Paul Wriede erwähnt.³¹⁶

Die militärische Praxis wurde gemeinhin bereits im 19. Jahrhundert zu einem „sowohl repräsentativen als auch metaphorischen [...] Symbol Deutschlands“³¹⁷. In Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* trumpft der Deutschreicher Kasperl in der Szene *Die Kasperln und ihre Geheimnisse* (Abb. 23) gegenüber dem Östreicher Kasperl mit dem 42-cm-Mörser auf:

„Ö[STREICHER KASPERL]. I hab was.
D[EUTSCHREICHER KASPERL]. I hab auch was.
Ö. Was Feins und Großes.
D. Ich auch.
Ö. Ja, was is es denn?
D. Du, ob du das derratst!
Ö. Muß mir halt was zum Rätseln geben.
D. Also: – Bum –! –?
Ö. So? Bum. Ja, bei mir heißt's a: Bum!
D. Da sind wir ja wieder auf gleich.
Ö. Aber groß! Brrrh!
D. So? Groß? Wieviel?
Ö. Rat du!
D. 25.

315 Vgl. John Quick: *Dictionary of weapons and military terms*. New York [a. o.]: McGraw-Hill Book Company 1973, S. 60.

316 Wriedes Kasper Putschenelle nimmt den Begriff zweimal in den Mund: „Dree Mol so dick as de dicke Berta!“ (PW, S. 218); „Süh mol, mien Marie [d. i. Kasper Putschenelles Frau, Anm. d. Verf.], de is sogor op de dicke Berta iebersüchtig.“ (PW, S. 227)

317 Gerhard/Link, *Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen*, S. 35.

Ö. O jeh!

D. Was o jeh! Bei mir is 25 auch o jeh!

Ö. Jetzt lizitier du weiter!

D. 30.

Ö. O jeh! Gfehlt!

D. 30½.

Ö. Kunnt recht sein.

D. Wohl?

Ö. Ja: 30½! Was sagst du dazua?

D. Was ich dazua sag? Nix als: 42!

Ö. Was? 42! Is das wahr? Ja, wie krabbelt denn das weiter? Wieviel Füß hat denn das Ungetüm?

D. Gar keine. Das sitzt fest.

Ö. Ah so! Na ja! Mein 30½, das fahrt hoplohop-trara!

D. Was, das fahrt von selber!

Ö. Ja, ganz von selber, autototo-mototorto-huh!

D. Na, dann werden wohl beide gleich viel wert sein.

Ö. I denk a. Ja, Brüderl, es ist wie alleweil. Du hast halt das große Maul, ja, und i hab das Herumrennate.

D. Was?

Ö. Aber net streiten. Das wär' net recht. 's war gut gmeint: Ihr seid schwerer und sitzts besser fest. Wir san leichter und kommen leichter überall hin, wir san beweglicher.

D. Und was folgt da draus?

Ö. Daß ma zsamppassen, daß ma zsammhalten müssen, daß ma miteinander alles dermachen. [...]

Ö. Du, woher hat denn dein Ungetüm sei Größen?

D. Von Essen.

Ö. So? Vom Essen? Schau, und das meine – von ei'm Pilsner!“ (FO, S. 47–48)

Die Skoda 305mm-Haubitze Modell 1911 wird als Zeichen der Ebenbürtigkeit der Armee der Donaumonarchie vom Östreicher Kasperl angeführt, zugleich die ideale Waffenbrüderschaft der beiden Mächte über die Kriegsmaschinerie ausgedrückt. Erinnerungen an die für ihre Verfressenheit bekannten alten Lustigmacher des Altwiener Volkstheaters werden wach, wenn die beiden Kriegskasperln ihre Geschosse mit kulinarischen Anklängen beschreiben: Die Ortsangabe „[v]on Essen“ versteht der Östreicher Kasperl als „[v]om Essen“, der Firmensitz der Firma Škoda im böh-



mischen Pilsen kommt über einen Hinweis auf das Produkt der dort ansässigen Brauereien („von ei'm Pilsner“) zum Ausdruck.

Über die Allegorie des deutschen Michels unterstreicht die Lustige Figur in Völkers' *Kasperl im Krieg* erneut den Führungsanspruch Deutschlands:

„KASPERL. [...] Auch »wir« wollen unsern »Platz an der Sonn'!«
Gönnt ihr uns den »nicht«, in »ganz anderem Ton«
»Bläst der deutsche Michel da seine Schalmei!«
Jetzt »weg da vorn«, und »laß mich vorbei!«“ (AV, S. 6)

Deutsche Allmachts- und Überlegenheitsgefühle kommen in der vehementen Forderung nach dem „Platz an der Sonn“ zum Ausdruck. In eben dieser symbolischen Topik erklärte der Staatssekretär des Auswärtigen Amts und spätere Reichskanzler Bernhard von Bülow (1849–1929), seines Zeichens schillernde Gestalt des deutschen Imperialismus und Militarismus, in einer am 6. Dezember 1897 für das Reich gehaltenen Rede die deutsche Kolonialpolitik.³¹⁸ Die Formel wurde zum geflügelten Wort,³¹⁹ zu einem Schlagwort der militaristischen Kolonialpolitik des wilhelminischen Deutschlands und dessen Weltanspruchs.

Nicht nur in Deutschland, auch in Österreich-Ungarn bediente man sich in der Kriegszeit der Symbolkraft des deutschen Michels.³²⁰ In Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* deklariert sich der deutsche Kasperl gegenüber dem Engländer John Bull als Diener des Michels: „Aber der Michel is ja mein lieber Herr! Ich bin ja dem Michel sein alter, treuer Hausknecht und Bedienter.“ (FO, S. 103)³²¹ An anderer Stelle spricht der Kasperl: „Mein Name ist Kasperl Larifari. Abwechselnd Großknecht, Bedienter und Sauerkrautschneider auf dem Herrn Michel seinen Besitzungen in Deutschland und Österreich“ (FO, S. 112). Am Rande sind auch versteckte Bezugnahmen auf den österreichischen Hanswurst, den „Ahnherrn“³²² des Kasperls, und die Traditionen des Altwiener Späßtheaters greifbar.

In der Folge zeigt Kasperl dem Engländer an, dass der Michel dabei ist, ihn zu übertrumpfen:

318 Vgl. Matthias Schmook: Bülow, Bernhard Heinrich Martin Graf. In: Hamburgische Biografie. Personenlexikon. Herausgegeben von Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke. Hamburg: Christians 2003, S. 77 sowie Gerhard/Link, Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen, S. 33.

319 Vgl. David Blackbourn: Das Kaiserreich transnational. Eine Skizze. In: Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914. Herausgegeben von Sebastian Conrad und Jürgen Osterhammel. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004, S. 321.

320 Vgl. Szarota, Der deutsche Michel, S. 202.

321 Siehe auch „Da hat's halt der Michel, mein Herr, besser troffen.“ (FO, S. 111)

322 Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 10.

„KASPERL. John Bull, wach auf! Deinem Löwen stutzt man die Krallen. Deine silbernen Kugeln verknallen. Deine Soldaten und deine Papiere fallen.

JOHN BULL *springt auf*. Meine Papiere! Was machen meine lieben Papierln? Wie geht's meinem Herzensfreund, dem Schilling?

KASPERL. Der Michel schlägt einen Schilling, der gibt doppelt so viel aus wie der deinige.

JOHN BULL. Was macht mein Halbgott, das Pfund?

KASPERL. Der Michel gießt Pfänder, die sprengen deine Pfänder in die Luft.“
(FO, S. 111)

Interessant ist, dass auch für die englische Seite nationale Kollektivsymbolik in den Text verarbeitet wurde. Hierbei handelt es sich um eine auf England angewendete Ökonomiesymbolik.³²³ Das Bild vom Pfänder gießenden Michel erweist sich als besonders ausdrucksstark: Bei „Pfändern“ handelt es sich um eine veraltete Bezeichnung für Geschütze nach der Masse ihrer Geschosse,³²⁴ somit wiederum um eine Anspielung auf das deutsche Selbstverständnis als Militärmacht. Der britischen Handelsmacht mit ihrer Währungseinheit Pfund soll mit militärischer Schlagkraft beigegeben werden.

Als Charakter mit besonderer symbolischer Ausgestaltung und Deutschlandbezug tritt im „Spielheft“ des Österreicher Oberndorfer ferner die Figur Doktor Faust auf.³²⁵ Diese gilt gemeinhin als Symbol für „Faustischen Drang“, für deutschen Fortschritt und „Unternehmungsgeist“.³²⁶ Nach der Reichsgründung von 1871 erweiterte sich die symbolische Aufladung des Faust-Mythos gemäß Münkler um eine weitere Dimension: nun beleuchteten sich Reichsgeschichte und Faust-Mythos gegenseitig als Erfolgsgeschichte.³²⁷ Insbesondere Goethes *Faust* wurde schließlich als

323 Vgl. Gerhard/Link, Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen, S. 38.

324 Siehe etwa Adelung (1798): „Der Pfänder, des -s, plur. ut nom. sing. ein Ding, welches Ein Pfund schwer ist. [...] Auch eine Kanone, welche zwey, drey, zehen Pfund u.s.f. schießt, heißt in dieser Betrachtung ein Zweypfänder, Dreypfänder, Zehnpfänder.“ Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Dritter Theil, von M – Scr. 2., verm. und verbess. Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1798, S. 761.

325 *Kasperls Kriegsdienst* weist zudem identitätsstiftende Symbolik für die Menschen in der Donaumonarchie auf: Ein besonders schillerndes Beispiel hierfür ist die Figur des Prinzen Eugen von Savoyen (1663–1736), den Kasperl im Himmel trifft (vgl. FO, S. 123–125) und der als Sinnbild für eine in vergangenen Zeiten erfolgreiche k. u. k. Armee gelten kann.

326 Gerhard/Link, Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen, S. 36.

327 Vgl. Herfried Münkler: Die Deutschen und ihre Mythen. Berlin: Rowohlt 2009, S. 115.



„poetisch-gestaltvolle Verdichtung der imperialen Mission Deutschlands“³²⁸ gesehen; und noch mehr:

„Das Bild der Adlerflügel, mit denen Faust sich der Welt überhebe und sie nicht bloß von oben betrachte, sondern auch (in wissenschaftlicher, kultureller und politischer Hinsicht) beherrsche, wird zu einer wiederkehrenden Metapher, die [...] für die Selbsterlösung des (deutschen) Menschen steht.“³²⁹

Wohl nicht zufällig bewacht der „große Zauberer“ (FO, S. 119) des Puppenspiel-Autors und passionierten Goethe-Forschers³³⁰ Oberndorfer gemeinsam mit einem Adler den Hühnerstall des Michels.

5.4. Zum militärischen Habitus des Weltkriegskasper(l)s – „Preußische Schneid“, Disziplin, Ehre, Mut, Stolz, Härte, Unerbittlichkeit

Norbert Elias geht vom wesentlichen Einfluss von Institutionen aus, „die dafür verantwortlich sind, daß die verschiedensten Menschen einer Gesellschaft das gleiche Gepräge gewinnen, den gleichen nationalen Habitus besitzen.“³³¹ Maßgeblich wirkte in Deutschland die militärische Erziehung, die ihre Wurzeln in den Befreiungskriegen hatte. In diesem Kontext sind die Bemühungen um die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht zu nennen, die 1814 gesetzlich verankert wurde. Seit der Verabschiedung des Wehrpflichtgesetzes war in Preußen-Deutschland potentiell jeder Mann im wehrfähigen Alter als Bürger des Staates unabhängig von seiner sozialen Position und seinen realen Staatsbürgerrechten zur Verteidigung des Vaterlands verpflichtet. Der Status des „Vollbürgers“ der „Nation“ war zugleich an das Waffentragen gebunden. Die Armee etablierte sich in der Folge als zweite einflussreiche Erziehungsinstanz neben der Schule.³³² Frevert bezeichnet das Deutschland des 19. Jahrhunderts, das sich durch eine zunehmende Durchsetzung einzelner gesellschaftlicher Bereiche mit militärischen Gepflogenheiten und Idealen auszeichnete, als die „kasernierte Nation“³³³. Der Einfluss militärischer Praktiken und Haltun-

328 Ebenda, S. 116.

329 Ebenda.

330 Vgl. Heidelinde Klug: Friedrich Oberndorfer †. 1878–1969 [Nachruf und Würdigung]. In: Oberösterreichische Heimatblätter 24 (1970), H. 3/4, S. 63.

331 Elias, Studien über die Deutschen, S. 27.

332 Vgl. Ute Frevert: Das jakobinische Modell: Allgemeine Wehrpflicht und Nationsbildung in Preußen-Deutschland. In: Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, S. 27; Hagemann, Heldenmütter, Kriegerbräute und Amazonen, S. 178–179; Ute Frevert: Das Militär als „Schule der Männlichkeit“. Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert. In: Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert, S. 145.

333 Ute Frevert: Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland. München: Beck 2001. In Österreich-Ungarn wurde die allgemeine Wehrpflicht dagegen

gen im wilhelminischen Deutschland wurde letztlich durch den Beginn des Ersten Weltkriegs noch verstärkt: „der Krieger schien hinfort den ‚Nationalcharakter‘ zu verkörpern“³³⁴. Nunmehr stellt sich die Frage nach dem spezifischen Habitus des Weltkriegskasper(l)s und dessen nationalen Anteilen.

Wie bereits näher ausgeführt wurde, kennzeichnet die Lustige Figur in einigen Puppenspielen äußerlich ein militärisches Erscheinungsbild. Auf dieses nehmen die Autoren mitunter bereits in der Betitelung ihrer Werke Bezug, häufig wird es auch durch Illustrationen zusätzlich dokumentiert. Eine feldgraue Uniform trägt der Spaßmacher in Bethges Stückesammlung, im Verlauf derer er einzelne Stationen eines Soldatenlebens durchläuft: hier ist die Lustige Figur anfangs Rekrut, rückt dann ins Feld, erlebt Abenteuer im Schützengraben, auf Patrouille und im Hauptquartier, wird nach einer Belohnung auf Urlaub geschickt und tritt nach Kriegsende nochmals in Zivil auf. Auch Paul Wriedes Hamburger Kasper Putschenelle ist uniformiert und bringt es im Verlauf der einzelnen Episoden zu einem gewürdigten Militär. In Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst*, wo der Spaßmacher in traditioneller Kostümierung erscheint, insistiert dieser dagegen ausdrücklich auf einer Sonderrolle und lässt sich weder der zivilen Bevölkerung, noch der Armee zuordnen: „Ich bin eben kein Zivilist und ich bin eben kein Militarist, ich bin eben der Kasperl.“ (FO, S. 73)

Neben eindeutig am Äußeren der Figur erkennbaren soldatischen Anteilen sind es jedoch auch Taten, die den Kriegskasper(l) mitunter zu einem kuriosen Exempel soldatischer Männlichkeit machen: Auch in Stücken, in denen der Spaßmacher ohne Uniformierung auftritt, gibt es Regieanweisungen, die vorsehen, dass Kasper(l) exerziert, marschiert oder salutiert; gern singt er außerdem allein oder mit anderen Figuren gemeinsam kriegerische Lieder. In besonderer Art und Weise transportieren die Puppenspiele ferner einzelne Aspekte eines im wilhelminischen Deutschland etablierten Tugendkatalogs militärischer Prägung.

erst 1868 etabliert und stieß ferner nicht in allen Monarchieteilen auf die gleiche Akzeptanz. In der multinationalen, multiethnischen Donaumonarchie wurde die Armee zugleich im Gegensatz zu Preußen-Deutschland nur selten über den Topos „Schule der Nation“ beschrieben, häufiger nannte man sie die „Schule des Volkes“. Vgl. Christa Hämmerle: Die k. (u.) k. Armee als ‚Schule des Volkes‘? Zur Geschichte der Allgemeinen Wehrpflicht in der multinationalen Habsburgermonarchie (1866 – 1914/18). In: *Der Bürger als Soldat. Die Militarisierung europäischer Gesellschaften im langen 19. Jahrhundert: ein internationaler Vergleich*. Essen: Klartext 2004. (= Frieden und Krieg. Beiträge zur historischen Friedensforschung. 3.) S. 186 und S. 192–193. Die andersartigen militärischen Entwicklungen in der Habsburgermonarchie und die dort letztlich nie ganz vollzogene Umsetzung des Wehrpflichtmodells können möglicherweise als Gründe dafür betrachtet werden, dass im österreichischen Kasperlheft weniger stark auf militärische Ideale und einen (nationalen) soldatischen Habitus fokussiert wird.

³³⁴ George L[achmann] Mosse: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Aus dem Amerikanischen von Tatjana Kruse. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997, S. 146.



Der Ort, wo Kasperle sich zum Vorzeigesoldaten und zugleich zum fähigen Bürger entwickeln soll, ist – wie könnte es anders sein – die Kaserne. Vom Wert einer militärischen Erziehung wird der Spaßmacher, der sich vielfach als blutiger Anfänger entpuppt und selbst auch einmal erwähnt, dass er normalerweise als Jahrmarktskünstler tätig oder von Profession Erfinder³³⁵ ist, bald unterrichtet. In Rendlös' *Kasperl als Rekrut* spricht sein Vorgesetzter:

„UNTEROFFIZIER.
Kasperl, so weit sind wir jetzt noch nicht,
Da du noch nicht abgericht't,
Du mußt noch in den Kasernen
Schrecklich viel von mir erst lernen.“ (AR, S. 3)

Und die Unterweisung durch den ranghöheren Militär beginnt:

„UNTEROFFIZIER.
Das wollen wir nur gleich probieren
Und fangen an mit Exerzieren:
,Die Brust heraus! Den Kopf zurück!'
So heißt bei uns das erste Stück;
Denn nur wer stramme Haltung hat,
Der ist der richtige Soldat!“ (AR, S. 4)

„Schneid“ und „zackiges Verhalten“, Tugenden des wilhelminischen Kriegerethos,³³⁶ will man vom Kasperl sehen. Durch militärisches Training soll dieser sich auch körperlich verändern, eine andere „Haltung“ ist das Ziel.³³⁷ Da Kasperl sich wenig kooperativ zeigt, wirft der Unteroffizier ihm vor: „Dir fehlt ja jede Disziplin!“ (AR, S. 5) Die für Elias als Schlüsselwort mit militärischer Prägung geltende „Disziplin“³³⁸ sagt dem Kasperl wenig:

„KASPERL.
Herr Hauptmann, was is denn ,Disziplin?'
Dafür weiß ich ja gar kein Sinn,
Und wo ich bisher war zu Haus,
Kennt man solch' ,Möbel' net im Haus.

HAUPTMANN.
Das wird man dir noch gründlich lehren,
Denn ,Disziplin', das sollst du hören,
Das ist die ,Unterordnung', ,Zucht'!

335 „Ich bin Se nämlich in meinen Zivilverhältnissen Jahrmarktskünstler.“ (PW, S. 24) Vgl. auch das Stück „Kaspar im Hauptquartier (Kaspar als Erfinder)“ in: EHB, S. 29–35.

336 Vgl. Elias, *Studien über die Deutschen*, S. 273.

337 Vgl. Schmale, *Geschichte der Männlichkeit in Europa*, S. 197.

338 Vgl. Elias, *Studien über die Deutschen*, S. 272.

KASPERL.

Die hab' ich ja bei Euch net g'sucht.

HAUPTMANN.

Drum muß man sie dir erst einbleuen!“ (AR, S. 7)

Die Szene endet mit einer Disziplinierungsmaßnahme: der hoffnungslos unbelehrbare Kasperl wird letztlich „zehn Tage in – Arrest“ (AR, S. 7) geschickt. Interessant ist die Nennung der bei Rendlös beinahe als Synonyme gehandelten Begriffe „Unterordnung“ und „Zucht“, die noch verstärkt die Hierarchie innerhalb einer feudal-autoritären Gesellschaft zum Ausdruck bringen, einer Gesellschaft, in der das Verhalten der Menschen stärker durch Fremdzwang denn durch Selbstzwang gelenkt wurde und „die Idee, daß man sich auf eine überlegene Autorität stützen und ihr die Verantwortung und die Befehlsgewalt anheimgeben könne, [...] ihre Anziehungskraft [behielt]“³³⁹.

Zu Beginn von Bethges Stückesammlung *Seid ihr alle da?* meldet sich der Rekrut Kaspar nicht, als ihn der Unteroffizier ruft, stattdessen stellt er sich tot:

„KASPAR. Ich bin tot, Herr Unteroffizier.

UNTEROFFIZIER. Tot?

KASPAR. Todmüde, Herr Unteroffizier! Todunglücklich, Herr Unteroffizier! Todkrank, todmatt, todchick, tot, tot, tot, lauter tot ..., Herr Unteroffizier. Alles tot, mausetot.

UNTEROFFIZIER. Ich werde dich lebendig zu machen wissen, dich Todspieler.

KASPAR. Ach gebn Se sich keene Mühe, Herr Unteroffizier. Tot is tot! Und hin is hin!

UNTEROFFIZIER. Das könnte dir so gefallen, mein Sohn, den ganzen Tag im Grabe liegen un nischt tun. Aber so is det nich bei die Preußen, verstanden? Da wird gelebt, verstanden? Und zwar lustig gelebt und stramm exerziert und hinterher erst selig den Heldentod gestorben, verstanden? Also Kopf hoch, Brust raus, Hacken zusammen! Himmelkreuz ...“ (EHB, S. 5)

Wenn auch durch eine ironische Brille, so werden in diesem Puppenspiel doch heroische Anklänge spürbar. Nunmehr geht es auch für Kaspar um kriegerische „Ehre“, der es bis in den Tod zu entsprechen gilt. Die Ursprünge derartiger Haltungen analysiert Elias:

„Bis zum Letzten zu kämpfen, auch auf verlorenem Posten auszuharren bis zum bitteren Ende, ist eine alte europäische Kriegertradition. In Deutschland wurde sie mit dem Anschluß erheblicher bürgerlicher Gruppen an das höfisch-aristokratische Establishment zur nationalen Tradition.“³⁴⁰

339 Ebenda, S. 440.

340 Ebenda, S. 150–151.



Eben dieser Tradition fühlt sich der Unteroffizier, Kaspars Vorgesetzter, verpflichtet.

Später macht der Militär den Spaßmacher mit essentiellen Bestandteilen des Soldatenseins vertraut:

„UNTEROFFIZIER. [...] Vertrauen haben heißt beim Militär: das Maul halten, seinen Dienst tun und abends nicht über den Zapfen streichen.

KASPAR. Das Maul auf tun, den Dienst streichen und beim Bieranzapfen sich ranhalten.“ (EHB, S. 7)

Pflichtbewusstsein und Gehorsam entsprechen ganz und gar nicht der Natur des Lustigmachers. Wie so oft wehrt sich Kasperle gegen den Drill, „indem er seine Kasperindividualität der militärischen Disziplin entgegensetzt“³⁴¹. Angesichts der soldatischen Gepflogenheiten, die sie als störend empfindet, äußert Bethges Lustige Figur ihre Enttäuschung:

„KASPER. [...] Na, hörn se! Diese Lauferei von früh bis spät. Dieses Gejage von eener Stelle zur andern. Dieses Gebrülle, wo unsereens doch een ganz gutes Gehör hat. Nee, das habe ich mir anders vorgestellt. Ich habe mir gedacht, so 'n Soldat, das is der erste Mann im Staat, der braucht nur den Zylinder uffzusetzen, un die ganze Welt is seine.“ (EHB, S. 6)

Elias erwähnt das große Ansehen, das in der wilhelminischen Gesellschaft mit dem Tragen von Uniformen verbunden war, während die Zivilisten bereits durch ihre Uniformlosigkeit als „Menschen zweiten Ranges“³⁴² zu erkennen waren. Doch ein durchaus hellstichtiger Kasperl enttarnt die hohen Ideale eines militanten, autokratischen Systems angesichts der Realität des Lebens der einfachen Soldaten als blassen Schein.

Als Bethges Kaspar im Schützengraben stationiert wird, bereitet ihn der Unteroffizier auf seine schwierige Aufgabe vor:

„UNTEROFFIZIER. [...] Der blutige Ernst des Krieges tritt nun auch an dich heran.

KASPAR. Man bloß nich zu dichte, Herr Unteroffizier, un nich uff de Hühneroogen.

UNTEROFFIZIER. Ich denke, du wirst deinen Mann stehen.“ (EHB, S. 18)

Die militärischen Tugenden Mut und Tapferkeit will man vom Kaspar sehen. Besonders bemüht sich der Bursche nicht, diesen Forderungen gerecht zu werden:

„GROSSMUTTER. Sei nur nicht zu tollkühn, Kasperle. Vorne is es am gefährlichsten.

341 Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 21.

342 Elias, *Studien über die Deutschen*, S. 109.

KASPAR. Das habe ich mir schon vorgenommen: Bloß nich voreilig! Ruhe un nochmals Ruhe un keene Überstürzung. Da kannst du ganz ruhig sein. Kaspar hält sich allemal bescheiden hinten, un is dafür der Vorderste, wenn's zurück geht.“ (EHB, S. 12)

Generell kennzeichnen den Kasper(l) der Weltkriegszeit allerdings rohe Verhaltensweisen. Mit seiner Pritsche prügelt er wild um sich, vor Schlägen sind weder die eigenen Kameraden, noch Vorgesetzte, Feinde (wie die Franzosen, Engländer und Russen, aber auch Kolonialtruppen) oder ungeliebte Mitbürger (Kriegsgewinnler, Typen wie der Pessimist), geschweige denn Kasper(l)s Ehefrau sicher. In Renkers *Kasperle im Weltkriege* kommt einem allezeit bereiten Schlägertyp der Kriegsausbruch gerade recht, er reagiert mit überschwänglicher Begeisterung:

„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.“ (FR, S. 4)

Ab sofort ist alles Fremde für den wüsten Kerl ein rotes Tuch, geurteilt wird gemäß der nationalen Identität des Gegenübers, der Mensch dahinter wird nicht wahrgenommen. Auch fremdstämmige Zivilisten werden nicht verschont – so ändert sich mit dem Kriegsausbruch schlagartig das Verhalten Kasperles gegenüber seinem Schneider:

„KASPERLE.
[...] Wer kommt denn da? Ah – das ist Monsieur Klöck,
Der ‚Tailleur‘ drüben vom Straßeneck,
Na warte, Freundchen, warum bist du ein Franzose –

KLÖCK.
Herr Kasper, ich bringe die neue Sonntagshose.
Da können Sie macken serr feiner und schöner Staat,
In Bruch gebügelt wie Cavalier, mon Camarad.

KASPERLE.
Nix Kamerad! Nicht in der Hose, wir sind im Bruch –

KLÖCK.
Ich bitten mein Geld!

KASPERLE *schlägt ihn*.
Zwei Taler, ist das genug!

KLÖCK.
O weh – er släkt mich, ick sein perdü,
Sein das der Dank für meine Müh?



KASPERLE.
Ich bin ein Deutscher, du bist ein Franzose,
Du kriegst die Schläge –

KLÖCK.
Futsch ist die Hose! *ab*“ (FR, S. 5–6)

Für Angehörige der gegnerischen Armeen, bei Völckers repräsentiert durch den Franzosen Absinth, den Engländer Beefsteak und den Russen Wutki, kündigt ein schonungslos gewalttätiger Kasperl erst recht nichts Gutes an:

„Dann »schlag« ich den »Haderlumpen«, den »drei'n«,
Mit meiner »Pritsche« das »Nasenbein ein« –
Sonst müßt ich der »deutsche Kasperl« nit sein!
Stellt sich, die Pritsche schlagfertig in der Hand, breitspurig in der Mitte der Bühne auf:“ (AV, S. 6)

Härte und Unerbittlichkeit, wie sie den Kriegskasper(l) häufig auszeichnen, erweisen sich als Grundbedingungen für den effizienten Umgang mit dem Gegner: „Krieger dürfen sich nicht allzusehr mit den Feinden identifizieren, sonst können sie nicht auf sie einschlagen, können sie nicht töten und so nicht über sie siegen.“³⁴³ Schwäche zu zeigen war in einem erstarkten Deutschland, das früher nur zu oft unter der eigenen Schwäche gelitten hatte, verpönt. Stattdessen wurde noch im 19. Jahrhundert, insbesondere vom wilhelminischen Bürgertum, die eben gegenteilige Haltung überhöht. Eine Tendenz, die sich mit Beginn des Ersten Weltkriegs noch zunehmend steigerte.

Immer wieder präsentiert sich der Weltkriegskasper(l) als Phrasen dreschender Chauvinist, der aktuelle Parolen nach dem Muster „Jeder Schuss ein Russ“ oder „Immer feste druff“ zum Besten gibt – ein Beispiel hierfür liefert Wriedes Hamburger Kasper Putschenelle:

„KASPER *die Gefreitenknöpfe am Uniformkragen, tritt von rechts singend auf.*
Kummst du ünner de Suldoten,
|: Denn holl di man düchtig ran, :|
Krieg de annern fix to foten
Un stoh jümmers dienen Mann.
|: Junge, warrst du en Rekrut,
Hau den Franzmann an de Snut,
Giff den Russ' een op den Hoot
Un Jonn Bull een mit'n Foot. :|“ (PW, S. 213)

Martin Baumeister erläutert die im Unterhaltungstheater der Zeit beliebte Strategie der Verunglimpfung der Feinde:

„In aggressiven Versen sollten die feindlichen Nationen der Lächerlichkeit preisgegeben werden und damit nichts anderes repräsentieren als ein plumpe

³⁴³ Ebenda, S. 273.

Gegenbild zur Bestätigung der Überlegenheit und des Selbstbewußtseins der eigenen nationalen Gemeinschaft.³⁴⁴

Selbiges geschieht auch in Bildmaterial aus der Weltkriegszeit – so etwa in einer Karikatur aus der Wochenzeitung *Der Brummer*, wo Kasperle gerade den Engländer (hier mit dem ebenfalls beliebten Namen „Tommy“ versehen) totschießt; die anderen Nationen liegen bereits am Boden (Abb. 25).

Besonders drastisch reagieren die Lustigen Figuren der Stücke der Weltkriegszeit, wenn Angehörige der Kolonialtruppen die Bühne betreten. Die verbalen Geschmacklosigkeiten und Affronts des deutschen Spaßmachers gelangen in der Konfrontation mit dem Kolonialsoldaten zu ihren erschreckenden Höhepunkten – und selbiges gilt ebenso für die tätlichen Übergriffe:

„KASPERLE *schlägt ihm* [dem Schwarzen, Anm. d. Verf.] *das Gewehr aus der Hand.*

Wer wird denn gleich so witzeln?
Ich lasse mich nicht gerne kitzeln,
Bei mir gibt es bloß kräftige Hiebe,
Weil ich die Schwarzen so sehr liebe,
Und wen ich lieb, für den gibts Schlägel,
Das ist stets meine Lebensregel.

SCHWARZER.
Au – au – es geht mit mir zu Ende!

KASPERLE.
Siehste laß vom Stechen die Hände!

SCHWARZER.
Bald bin ich tot wie eine Maus!

KASPERLE.
Hauch deine schwarze Seele aus!

SCHWARZER *sinkt mit einem tiefen Seufzer um*“ (FR, S. 9–10)

Kurze Zeit später schläft Kasperle auf der Leiche des Schwarzen ein. Reue oder Mitleid kennt er nicht, vielmehr blitzt in dem gar nicht harmlosen Gesellen, der sein Repertoire zugleich um einen offen verbalisierten und gelebten Rassismus erweitert, sogar ein gewisser Stolz auf die Schonungslosigkeit gegenüber dem als nicht ebenbürtig betrachteten Feind auf. Dies sind nur zwei Beispiele dafür, dass die Puppenspiele der Weltkriegszeit durchaus als literarische Beiträge zur gängigen deutschen Kolonialtruppensdiskussion gehandelt werden können. Letztlich gipfelt in den Kasper(l)texten in der Konfrontation mit dem Kolonialsoldaten die Entmenschlichung des Feindes, wie sie Heinrich von Stietencron ausführt:

³⁴⁴ Baumeister, *Kriegstheater*, S. 75.



„Der Gegner wird meist geschildert als brutal, gierig, grausam und schonungslos, ein Wesen, das von Zerstörungswut und tierischem Haß erfüllt ist und das man fürchten muß wie ein wildes Biest. Er ist berechnend, heimtückisch und hinterhältig; auch ist er hässlich, dreckig, eklig, unmoralisch und pervers, kurzum so widerwärtig und gemein, dass es eine Wohltat wäre, die Erde von ihm zu befreien. Der so porträtierte Feind ist kein Mensch mehr. Er ist ein reißender Wolf, ein dreckiges Schwein, vielleicht auch eine giftige Schlange oder ein elender Wurm: Man muß ihn vernichten, abschlachten oder zertreten [...]“³⁴⁵

Bethges Lustigmacher träumt wiederholt davon, dass derartige Heldentaten ihm „Knöpfe“ (Uniformknöpfe³⁴⁶), d. h. eine Beförderung im militärischen Dienstgrad einbringen werden (vgl. etwa EHB, S. 16 und S. 24); Wriedes Kasper Putschenelle darf sich tatsächlich schon seinem zweiten Abenteuer samt „Gefreitenknöpfe[n] am Uniformkragen“ (PW, S. 213) stellen. Doch damit nicht genug – mitunter werden dem reüssierenden Kasper(l) als Belohnung wahrhaft aristokratische Würden zuteil: Bei Renker erhält er, nachdem er einen französischen General gefangen genommen hat, einen Orden vom König (vgl. FR, S. 19). In Wriedes Szenenfolge wird ihm mit dem Eisernen Kreuz sogar die bedeutendste militärische Tapferkeitsauszeichnung des 19. und 20. Jahrhunderts³⁴⁷ verliehen (vgl. PW, S. 217).

345 Heinrich von Stietenron: Töten im Krieg: Grundlagen und Entwicklungen. In: Töten im Krieg. Herausgegeben von H. v. S. und Jörg Rüpke. Unter Mitarbeit von Jan Assmann [u. a.]. Freiburg im Breisgau, München: Alber 1995. (= Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie e. V. 6.) S. 47.

346 Ab dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts trat zu den bereits üblichen Standesabzeichen bei den Uniformen der verschiedenen Nationen die Rangbezeichnung. Das Gradabzeichen für Gefreite war in Preußen ab 1853 – und so auch noch im wilhelminischen Deutschland des Jahres 1914 – ein Knopf an jeder Kragenseite. Der Gefreite wurde im Militärjargon aufgrund der Knöpfe am Kragen unter anderem als „Knopfsoldat“ bezeichnet. Vgl. Farbiges Handbuch der Uniformkunde. Die Entwicklung der militärischen Tracht der deutschen Staaten, Österreich-Ungarns und der Schweiz. Begründet von Richard Knötel. Grundlegerend überarb. und bis zum Stand von 1937 fortgef. von Herbert Knötel d. J. und Herbert Sieg. Dem Stand der Forschung angepaßt und ergänzt von Ingo Prömper. Überarb. Neuaufl. Stuttgart: Spemann 1985, S. 11 und S. 45 sowie Richard Beitzl: Deutsche Volkskunde. Von Siedlung, Haus und Ackerflur. Von Glaube und Brauch. Von Sage, Wort und Lied des deutschen Volkes. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1933, S. 368.

347 Vgl. Münkler, Die Deutschen und ihre Mythen, S. 258. Münkler streicht die Bindung dieser Auszeichnung an den Mythos um die preußische Königin Luise hervor, die im 19. Jahrhundert zur politischen Märtyrerin und zur strahlenden Gestalt des antinapoleonischen Widerstands wurde. Das Eiserne Kreuz wurde 1813 von deren Gatten, König Friedrich Wilhelm III., in Erinnerung an die bereits verstorbene Königin gestiftet und sollte ursprünglich in den Befreiungskriegen gegen Napoleon jenen Soldaten als Anerkennung verliehen werden, die sich durch außergewöhnliche Tapferkeit im Kampf hervorgetan hatten. Die Auszeichnung begleitete dann die preußischen und die deutschen Kriege und erfuhr 1870, 1914 und 1939 eine Wiederbelebung. Von der Form her war das Eiserne Kreuz von seinem Erschaffer, dem Architekten, Baumeister und Maler Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), an das Kreuz des Deutschritterordens angelehnt worden, die Befreiungskriege damit optisch mit den Kreuzzügen des Mittelalters in Verbindung gebracht. Das Material Eisen weist gemäß der Weltalterlehre der griechischen Mythologie auf eine Epoche der Kriege hin, in der es um Sieg oder Untergang geht – die Stiftungsurkunde erwähnt expressis verbis die eiserne

Nach dem Krieg freut sich Kaspar in Bethges *Seid ihr alle da?* über das Ende der Kämpfe und den Neubeginn des zivilen Lebens:

„KASPAR. Wenn der Krieg vorbei is, hört doch auch die ganze Kriegerei auf, un wir sind doch nun alle wieder hübsch Zivil. Nich wahr, ihr Leute?

UNTEROFFIZIER. Leider Gottes! Ihr Jammerlappen von Zivilisten kehrt nun zurück ins bürgerliche Leben. Aber wir von der Truppe, wir kehren zurück zum alten preußischen Schneid. Gott sei Dank!“ (EHB, S. 43–44)

Für einen Offizier bleiben die ständige Kampfbereitschaft und der preußische Geist auch in Friedenszeiten aufrecht. Auch Elias unterstreicht den besonderen Status bürgerlicher Reserveoffiziere und Geheimräte in höfischer Uniform.³⁴⁸ Bethges Kaspar hat dagegen wieder andere, kriegsferne Abenteuer im Sinn: seine ersten Gedanken kreisen – ganz entsprechend der verfressenen Natur des Spaßmachers – um seine Lieblingsspeise, Großmutter's „Birnen und Klöße“ (vgl. EHB, S. 47).

5.5. Der Weltkriegskasper(l) – ein Sinnbild der Entzivilisierung und Barbarei?

„Daß die Angehörigen mächtiger Sozialformationen, wenn ihnen die Macht entgleitet, zum Kampf bereit sind und daß ihnen dann häufig kein Mittel zu grob und zu barbarisch ist, liegt daran, daß ihre Macht und ihr Bild von sich selbst als einer großen und großartigen Formation einen höheren Wert für sie hat als nahezu alles andere; es wiegt für sie oft schwerer als das eigene Leben. Und je schwächer, unsicherer und verzweifelter sie auf ihrem Abstiegsweg werden, je schärfer sie zu spüren bekommen, daß sie um ihren Vorrang mit dem Rücken zur Wand kämpfen, desto roher wird zumeist ihr Verhalten, desto akuter ist die Gefahr, daß sie die zivilisierten Verhaltensstandards, auf die sie stolz sind, selbst mißachten und zerstören. Denn zivilisierte Verhaltensstandards sind für herrschende Gruppierungen vielfach nur so lange sinnvoll, wie sie, neben allen sonstigen Funktionen, Symbole und Werkzeuge ihrer Macht bleiben. Daher kämpfen Machteliten, herrschende Klassen oder Nationen im Namen ihrer überlegenen Werte, ihrer überlegenen Zivilisation oft mit Methoden, die den Werten, für die sie einzutreten behaupten, diametral entgegengesetzt sind. Mit dem Rücken zur Wand werden die Verfechter leicht zu den größten Zerstörern der Zivilisation. Sie werden leicht zu Barbaren.“³⁴⁹

In Zeiten tatsächlicher oder vermeintlicher Bedrängnis wurde gemäß Elias, der Brüche und Dezivilisierungsschübe gemeinhin als zum Zivilisationsprozess gehörig

Zeit, in der Preußen sich befinde. Im Hintergrund stand auch die an die Bürger adressierte Aufforderung des verarmten Staats zur Übergabe persönlicher Wertgegenstände nach dem Motto „Gold gab ich für Eisen“. Vgl. ebenda, S. 265–268.

348 Vgl. Elias, Studien über die Deutschen, S. 237.

349 Ebenda, S. 463–464.



betrachtet, gerade von den Deutschen „im Namen eines überhöhten Wir-Ideals“ bedingungslos gehandelt: „Im Dienste des idealen Deutschland schien alles möglich und erlaubt zu sein.“³⁵⁰

Auch die ausgewählten Puppenspiele des Ersten Weltkriegs lüften den „Vorhang [...] der die dunklere Seite zivilisierter Menschen zu verdecken pflegt“³⁵¹: In ihnen tritt, allerdings meist ironisch und humorvoll dargestellt, immer wieder eine Welt zutage, die von wenig Toleranz und Menschlichkeit geprägt ist. Manchmal ist es Kasper(l) selbst, der, ganz dem militärischen Habitus der Zeit angepasst, sein Gegenüber geringschätzt, um sich schlägt, andere bewusst verletzt und insgesamt kein Gewissen zu haben scheint. Anti-humanistische, anti-moralische und anti-zivilisatorische Tendenzen werden spürbar.

In *Kasperl im Krieg* von Adolf Völckers wird der Titelheld vom deutschen Erzfeind, dem Franzosen, nicht zufällig mit einem zu dieser Zeit in Frankreich gängigen Vorwurf konfrontiert:

„ABSINTH.
Oh, die »grobe Deutß«, ganz »ohne Kultur!«
Von »unsere 'öflichkeit keine Spur!«“ (AV, S. 6)

Über eben diese französische Sittlichkeit macht sich der Wüterich jedoch vielmehr lustig. Mit der Bezeichnung „Kultur“ wird in dem Stück eine Begrifflichkeit gewählt, die auch Elias beschäftigte: Der Soziologe streicht in seinen Theorien den Unterschied zwischen der im 18. Jahrhundert stärker bürgerlich-mittelständisch geprägten deutschen „Kultur“ und der vielmehr unter aristokratisch-höfischen Einflüssen herausgebildeten französischen „Zivilisation“ heraus, wobei ihm gemäß vom deutschen „Volk der Dichter und Denker“ geistige Leistungen und Werte stärker betont wurden, während in Frankreich gepflegte Umgangsformen im Vordergrund standen. Entscheidend ist für Elias, dass der Begriff der französischen *civilisation* auch ab dem 19. Jahrhundert als Mittelclassensymbol einer bestimmten Nation noch humanistische und moralische Werte integrierte, während diese in der Semantik des deutschen Terminus „Kultur“ zuletzt ganz verschwanden und mit dem Begriff „Kultur“ fortan primär die deutsche „Nationalkultur“ gemeint wurde.³⁵²

Der Gegensatz zwischen der eigenen „Zivilisation“ und der deutschen „Barbarei“ wurde im Ersten Weltkrieg nicht nur von französischer Seite, sondern von einer ganzen antideutschen Front hervorgekehrt.³⁵³ Bereits ab der Anfangszeit des Krieges

350 Ebenda, S. 426.

351 Ebenda, S. 396. Diese Formulierung wählt Elias in der Untersuchung *Der Zusammenbruch der Zivilisation* anlässlich des Eichmann-Prozesses 1960/61.

352 Vgl. ebenda, S. 176–177.

353 Vgl. Michael Jeismann: *Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918*. Stuttgart: Klett-Cotta

wurden die Deutschen als „Barbaren“ bzw. „Hunnen“ sowie ihr Kaiser als „neuer Attila“ bezeichnet.³⁵⁴ Der deutsche Philosoph Georg Misch (1878–1965) bot 1914 in einer Rede an der Marburger Universität ein Resümee beliebter Vorwürfe – und zitierte dabei intellektuelle Größen anderer europäischer Nationen, allesamt frühere oder spätere Literaturnobelpreisträger:

„Die Hunnen stehen vor der Tür!“, the Hun is at the gate: Kipling. ‚Unser Akademie [d. i. die Académie des Sciences Morales et Politiques, Anm. d. Verf.], die sich der Ergründung psychologischer Fragen widmet, erfüllt eine einfache Pflicht, indem sie darauf hinweist, daß in der Brutalität und im Zynismus Deutschlands eine Rückkehr zur Barbarei liegt‘: Bergson. ‚Der deutsche Militarismus muß wie ein giftiger Pilz, der ein halbes Jahrhundert lang seine Zeit zerstört hat, ausgerottet werden‘: Maeterlinck. ‚Die Elite Deutschlands ist dem schlimmsten Despotismus dienstbar, demjenigen, der die Meisterwerke verstümmelt und den Menschengestalt mordet‘: Romain Rolland. ‚Der deutsche Name ist auf ewige Zeit verabscheuenswert geworden: Wer kann noch daran zweifeln, daß die Deutschen Barbaren sind?‘: Anatole France.³⁵⁵

Auch die Kriegsgegner des deutschen Lustigmachers greifen diese beliebten Apotrophierungen auf: Der Amerikaner nennt den Kasper Putschenelle bei Wriede einen „Hunne[n]“ und dessen Verhaltensweisen „barbarisch“ (PW, S. 232 und S. 234). Der Engländer Beefsteak fällt in Renkers *Kasperle im Weltkriege* über den deutschen Kasperl folgendes Urteil: „O jes – sein das eine große Barbar“ (FR, S. 7). Offenkundig wird von den Autoren auf diesem Weg versucht, die bekannte Kritik der anderen Nationen in einen ironischen Kontext zu stellen und so zu banalisieren.

Im Prozess der Zivilisation erweitert sich gemäß Norbert Elias „die Reichweite des Vermögens eines Menschen, sich mit anderen Menschen in relativer Unabhängigkeit von deren Gruppenzugehörigkeit zu identifizieren, also auch Mitgefühl mit ihnen zu empfinden“; unter De- bzw. Entzivilisierung versteht der Soziologe im Gegenzug eine „Verringerung der Reichweite des Mitgefühls“³⁵⁶ – und eine solche kann zweifellos in einigen der Kriegskasper(l)stücke nachgewiesen werden. Die Puppenspiele

1992. (= Sprache und Geschichte. 19.) S. 347. Der bereits erwähnte Einsatz von afrikanischen Kolonialsoldaten auf alliierter Seite war vielfach Anlass für eine Umkehrung des Barbarenvorwurfs. Vgl. ebenda, S. 329.

354 Vgl. Jürgen von Ungern-Sternberg: Wie gibt man dem Sinnlosen einen Sinn? Zum Gebrauch der Begriffe ‚deutsche Kultur‘ und ‚Militarismus‘ im Herbst 1914. In: Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. Herausgegeben von Wolfgang J. Mommsen unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München: Oldenbourg 1996. (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien. 34.) S. 92.

355 Georg Misch: Vom Geist des Krieges und des deutschen Volkes Barbarei. Jena: Diederichs 1914. (= Tat-Flugschriften. H. 1.) S. 6.

356 Norbert Elias: Zivilisation. In: N. E.: Aufsätze und andere Schriften in drei Bänden. Bearb. von Heike Hammer. Bd. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. (= Gesammelte Schriften. 16.) S. 116 bzw. S. 117.



der Weltkriegszeit erscheinen somit als literarische Zeugen eines Zivilisierungsprozesses, der eben nicht immer geradlinig verlaufen ist, sondern auch Brüche und Dezivilisierungsschübe integriert.

Doch nicht immer zeigt sich der Lustigmacher der Puppenspiele des Großen Kriegs von dieser lebensfeindlichen, ja mitunter sogar anderes Leben auslöschenden, düsteren Seite: gerade Kasper(l) verkörpert in der Kriegszeit auch ein durch und durch lebensbejahendes Prinzip.

6. Die soziale Seite der Puppenspiele

6.1. Überblick zu Kriegsalltag und Sozialproblematik

In einigen Kasper(l)stücken der Weltkriegszeit werden Einblicke in den sozialen Alltag der Menschen mit seinen Veränderungen, Mühen und Problemen gewährt. Dies geschieht in den Texten teilweise sehr reduziert und lediglich begleitend zum wesentlichen Geschehen (wie etwa in Ernst Heinrich Bethges *Seid ihr alle da?*), mitunter werden die sozialen Themen aber auch explizit ins Zentrum gerückt (wie in *Kasperls Kriegsdienst* von Fritz Oberndorfer oder der Szene *Kasper auf Urlaub* von Paul Wriede). Jene Autoren, die auf die Präsentation Kasper(l)s als eines (deutschen) Soldatenmanns bzw. als Persiflage auf denselben fokussieren (wie beispielsweise Völkcker's *Kasperl im Krieg* und Rendlös' *Kasperl als Rekrut*) gehen tendenziell weniger auf soziale Themen ein oder klammern diese ganz aus.

Besonders Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* bleibt nunmehr nähere Beachtung zu schenken, birgt das zu großen Teilen im Hinterland spielende „Spielheft“ doch eine bunte Zusammenstellung ganz unterschiedlicher Szenen, in denen konkreten Gegebenheiten und allgemeinen Zeichen der Zeit Raum gegeben wird. Zu diesen Inhalten, die sich auf den Kriegsalltag und die aus dem Kriegszustand resultierenden sozialen Probleme in der Donaumonarchie beziehen (und die partiell bereits in einem anderen Zusammenhang Erwähnung fanden), zählen:

- gesetzlich verankerte Rationierungsvorschriften und Verbote (in *Kasperl und seine Hendeln*, *Der Kasperl und der Doktor* und *Kasperl und die Metallsammlung*),
- die gesteigerte Verfolgung (vermeintlicher) innerer Feinde des Reiches (in *Kasperl und seine Hendeln* und *Kasperls Friedensschluß*),
- die Inflation (in *Kasperl als Geburtstagsdiener* und *Kasperl, Gespenst und Ungeheuer*),
- die persönliche Bereicherung am Krieg (in *Kasperls Ankündigung*, *Kasperl und die große Glocke*, *Kasperl als Geburtstagsdiener* und *Kasperl im Etappenraum*),

- die finanzielle Unterstützung der Krieg führenden Macht durch Kriegsanleihen (in *Kasperl und die Metallsammlung*, *Kasperl als Geburtstagsdiener* und *Kasperl im Etappenraum*),
- die Sammlung von Metallgegenständen für die Herstellung von Waffen und Munition (in *Kasperl und die Metallsammlung* und *Kasperl und die große Glocke*),
- die Angst der Bevölkerung vor Beziehungen zwischen einheimischen Frauen und dem Kriegsgegner samt der Stigmatisierung der aus diesen hervorgegangenen Kinder (in *Der Kasperl und der Storch*),
- die Neigung zum Pessimismus in der Krisenzeit (in *Kasperls Ankündigung*, *Kasperl und die große Glocke* und *Kasperl, Gespenst und Ungeheuer*),
- das allgemeine Elend im Krieg (in *Kasperl, Tod und Teufel*) sowie
- spezifische gesellschaftliche Innovationen wie die Einführung der Sommerzeit im Jahr 1916 (in *Der Kasperl und der Hahn*).

Die Häufung von Alltagsthemen und Sozialproblematik in Oberndorfers Kasperlstücken wurde zweifelsohne zu einem Teil durch dessen berufliche Tätigkeit als Verantwortlicher für die Kartoffelversorgung der Zivilbevölkerung im Landeswirtschaftsamt 2 der k. k. steiermärkischen Statthalterei mit bedingt. Der Lustigmacher erhält von seinem Urheber letztlich in *Kasperls Kriegsdienst* einen doppelten Auftrag: den Kampf gegen die Übel der Zeit und das Aufzeigen von Überlebenschancen in den Jahren des Großen Kriegs.

6.2. Kasper(l)s Widerständigkeit gegen die Übel der Zeit

Das Problem der Nahrungsmittelknappheit und des allgemeinen Mangels in der Kriegszeit, das vor allem bei Oberndorfer zu einem wichtigen Gegenstand wird, ist in Bethges *Seid ihr alle da?* bereits am Rande Thema. Dort gibt die Großmutter ihrem Enkelsohn Kaspar die besten Speisen, die sie für ihn organisieren kann, mit auf seine Reise „ins Felde“, darunter „die letzte Büchse Schmalz“ und „die letzte Büchse Gänsebraten“ (EHB, S. 15). In Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* wird die Ernährungssituation der Bevölkerung geradewegs ins Zentrum gerückt, besonders die behördlichen Rationierungsvorschriften finden mehrfach Erwähnung: in *Kasperl und die Metallsammlung* hat Kasperl wegen einer Brotkarte mit seiner Frau Streit (vgl. FO, S. 20–21), in *Der Kasperl und der Doktor* verordnet der Arzt dem infolge seiner Verfressenheit unter Bauchschmerzen leidenden Spaßmacher gegen seine Unpässlichkeiten als „Rezept“ (FO, S. 35) verschiedene Lebensmittelkarten, in *Kasperls Friedensschluß* muss der Titelheld hungern, nachdem er im Glauben, er habe über seine selbst gebastelte Funkstation den Krieg beenden können, die Rationen mehrerer Tage aufgegessen hat (vgl. FO, S. 30).



Gegen die behördlichen Vorschriften und Ahndungen geht Oberndorfers Kasperl, dies wird bald deutlich, mit einer fast bauernschlauhen Widerständigkeit an. So nimmt er es in der Szene *Kasperl und seine Hendeln* trotz geltendem „Standrecht“ (FO, S. 18) mit dem Gesetz nicht so genau und sichert sich über die Missachtung von Geboten in der Kriegszeit einen gewissen Lebensstandard (vgl. FO, S. 13–19). Doch gibt es in *Kasperls Kriegsdienst* auch Menschen, die sich nicht – wie der Lustigmacher – lediglich kleine Freiheiten herausnehmen, um die schwere Zeit besser überstehen zu können. Manche sind nur auf den eigenen Vorteil bedacht und überschreiten dabei jegliche Grenzen – ein Beispiel hierfür enthält die Szene *Kasperl als Geburtstagsdiener*, wo Kasperl einen eintägigen Dienst als Diener bei einem Geburtstagsfest versieht:

„HERR KRONENBRÜTER. Na, ich will ihm zeigen, was ich hab. Damit Er weiß, in was für einem Haus Er ist. *Holt von links einen vollen Strumpf*. Da sind fünfhundert Silberkronen drin. Und diesen Strumpf habe ich in einem Stiefel stecken. Die Stiefel kann Er übrigens zu Ehren des Tages heute auch schön rein putzen. *Geht wieder hinein*.

KASPERL. Jawohl, Herr Bohnenkrüter – nein, Herr Kronenhüter – nein, -brüter, ja Kronenbrüter: Brüten geht über Hüten.

HERR KRONENBRÜTER *kommt mit einer Tabakdose wieder*. Und da in dieser Tabakdose habe ich einen Beutel mit hundert Goldstücken. Ja, das klingt! Ich habe nicht bloß das, was die Leute so glauben. Ich habe auch noch in der Bank, in der Umundumbank, fünftausend Kronen liegen, von denen die verschiedenen Spürnasen nichts wissen. Ja, wir ham's! – Wir haben auch zum Essen gute Vorräte. – Wir haben auch ein Telephon *er weist auf dieses, das links ganz vorne sichtbar ist*, eine ganze Nummer für uns allein, nicht so Stückelwerk mit einer anderen Gesellschaft. – Und meine Gäste, die heut eingeladen sind, die kriegen was: die werden nicht merken, daß es Kriegszeit ist. *Geht ab*.“ (FO, S. 62)

Doch nicht nur Geld wird im Haus der von Oberndorfer mit einem sprechenden Namen ausgestatteten Figur gehortet:

„KASPERL. [...] Jetzt gehen wir weiter an die Arbeit! *Links vorne hineinschauend*. Da steht ein Sofa ganz im dunklen Eck. Heraus damit, ich bin gerade in der Laune zum Klopfen! *Er hat es herausgeholt und schlägt mit einem Stock tüchtig darauf*. *Es staubt weiß auf*.

FRAU BUTTERSACK *kommt*. Um Himmelswillen, Kasperl, was macht Er? Hör Er auf!

KASPERL *weiterklopfend*. Es staubt ja noch immer. Schön weiß staubt's!

FRAU BUTTERSACK. Das ist ja das feine Mehl, das feinste Nullermehl. Unter der leichten Decke sind ja die Säcke. Drum stand's ja ganz in der Ecke.

KASPERL. Ja, zu welchem Zwecke? Daß jeder sich strecke – nach der Decke?

FRAU BUTTERSACK. Kasperl, stell Er das Sofa zurück und tu Er seine Arbeit weiter! *Geht ab*.

KASPERL. Sonst heißt's: Den Sack schlägt man und den Esel meint man. Und ich hab das Sofa gemeint oder höchstens im Geiste die Frau Buttersack, und ich hab den Sack geschlagen, den Mehlsack. *Schiebt das Sofa links vorne hinein und bringt zwei Polstersitze heraus.* So, jetzt nehmen wir halt die Polsterstockerln her! Das stell ich mir zum Ofen, da werd ich mich dann ein bißl draufsetzen; und das klopfen wir jetzt! *Er schlägt drauf. Es klappert.*

FRAU BUTTERSACK *kommt.* Um Himmelswillen, Kasperl, hör Er auf! Da sind ja die eingelegten Eier darin. Drei Gläser voll Eiern. Kasperl, wenn Er die zer schlagen hat! *Sie klappt den Sitz auf und guckt hinein.*

KASPERL. Wenn ich das gewußt hätte, dann hätt ich statt dem andern dieses Stockerl zum Ofen gestellt. Der hätt vielleicht geschwind ein paar junge Henderln ausgebrütet, als Festtagsbraten!

FRAU BUTTERSACK. Was? Zum Ofen? O Kasperl, da ist ja der Speck darin. Ach, der schöne, teure Stoff hat schon einen Fettflecken. Es rinnt ja schon. – Er ist einem ja rein zur Strafe hergeschickt!

KASPERL *beiseite.* Ha, sie erkennt meine höhere Sendung! Oh, ihr Hamster, ihr Hamster!

FRAU BUTTERSACK. Was sagt Er da?

KASPERL. Nichts.

FRAU BUTTERSACK. O, ich hab es wohl gehört. Er hat gesagt: Hamster –!

KASPERL. Jawohl – Ham S' der – lei Sachen viel, hab ich untertänigst fragen wollen?

FRAU BUTTERSACK. Wir haben sie aufgespart, damit sie nicht von den anderen zu früh gegessen werden. Es ist für die Allgemeinheit. Wenn die einmal in Not ist, dann werden wir es den Leuten verkaufen.

KASPERL. Ah, zu dem billigen Preis?

FRAU BUTTERSACK. Wie es recht ist. *Geht ab.*“ (FO, S. 64–66)

Kasperl, der den Auftrag hat, zu putzen und das Haus für die Feier in einen ordentlichen Zustand zu versetzen, beschließt in der Szene, im wahrsten Sinne des Wortes für Recht und Ordnung zu sorgen:

„KASPERL. [...] „Ordnung“ machen? Der Kasperl kann auch auf Recht und Ordnung halten. Aber hier im Haus ist kein Recht und keine Ordnung. Gold verstecken, Geld und Vorräte verheimlichen, fressen und schlampampen: wo es in der Ordnung wäre, mit allen anderen schön geteilt zu haben und redlich zu sein! Na, so werd ich halt Recht und Ordnung hereinbringen. Ist für den Kasperl ein ganz neuer Beruf.“ (FO, S. 64)

Der Lustigmacher initiiert hinter dem Rücken des geizigen Hausherrn und seiner Haushälterin hinsichtlich der Vorräte den Verkauf zu günstigsten Konditionen und die Spende für die Kriegshilfsstube und die Spitäler, bezüglich des Vermögens die Zeichnung für Kriegsanleihe bzw. die Stiftung für Kriegsinvaliden und Kriegerheim-



stätten (vgl. FO, S. 66–69). Den Konflikt löst er letztlich, wie er selbst betont, sogar gewaltfrei, die „Ohrfeige“, die er sich für Frau Buttersack als Bestrafung wünscht, teilt er nicht selbst aus, sondern diese erreicht sie „[t]elephonisch“ (FO, S. 69) – als dankender Anruf aus dem Kriegsspital. Der Spaßmacher, der im Kleinen selbst mit dem Gesetz auf Kriegsfuß steht, wird, wenn er gröbere Delikte entdeckt, zum Ordnungshüter und Kämpfer für das Allgemeinwohl.

Paul Wriede präsentiert in *Kasper auf Urlaub* einen ähnlich eingestellten Kasper Putschenelle, der einem Spekulanten gegenüber Kritik kundtut. Der ursprünglich aus England stammende Nehrig gibt im Gespräch mit dem Spaßmacher zu, dass er bei seinen Immobilien bewusst die Mieten hochtreibt und seine Nahrungsmittel absichtlich zurückbehält, bis die Preise gestiegen sind und er sie teuer verkaufen kann. Die Lustige Figur empört sich darüber:

„KASPER *schlägt ihn*. [...] Ick mag dat nu nich mehr mit anheurn! Sullst di jo leeber wat schomen, den lütten Mann dat bitten Eten for Froo un Kinner noch dühr to moken in Kriegstieden, wo he sick noch dorto villicht mit Russen un Serben un Franzosen aftogeln mutt!“ (PW, S. 224)

Kasper Putschenelle wendet sich, allerdings unter Gewaltanwendung, ebenfalls gegen bekannte Übel bzw. Üble der Zeit.

Zwei Kriegsgewinnler par excellence präsentiert schließlich abermals Fritz Oberndorfer, als er seinen Kasperl in den Etappenraum vorstoßen lässt, wo dieser auf einen Holzhändler und einen Handelsmann trifft. Ersterer beschwert sich über die erfolgte Kontrolle seiner Ladung durch das Militär:

„HOLZHANDLER *kommt von links*. Sakra, was man da durchsucht wird und anhalten und ausfragt und belehrt, bis man in den Bahnhof herein darf. Ich hab doch ein paar Wagen Holzladung hier stehen und muß schauen, ob alles in der Ordnung ist. Sie machen gerade so, als wär das Geschäft für den Krieg da, und nicht der Krieg fürs Geschäft. Und die Handelschaft, damit sie leben und sich spreizen, und nicht umgekehrt. [...]“ (FO, S. 75)

Zweiterer handelt mit minderwertiger Ware:

„HANDELSMANN. [...] Hier sind sie alle jetzt so befehlerisch, wie soll man da handeln? Aber ich habe gemacht meine Geschäfte. Schuhe mit Papiersohlen – von allerbestem Papier – hab ich untergebracht in den Lieferungen fürs Militär. Und Konserven, die sonst niemand hat wollen haben, weil sie vielleicht sind nicht so frisch und so gut, daß sie nicht etwa noch frischer sein könnten und besser, hab ich auch angebracht. Solang die Blechdose zu ist, sind sie so gut als andere. Brauchen sie ja doch nicht aufzumachen und zu essen! Sind sie gescheit, werden sie sie weitergeben und dabei machen einen Profit. Die Sachen sind doch nicht zum Verzehren und Verbrauchen da, sondern zum Handeln. [...]“ (FO, S. 76)

Beiden skrupellosen Vertretern des Kapitals wird vom Kasperl, der diesmal wieder seinen Prügel tanzen lässt, eine Lektion erteilt. Im leichtlebigen Puppenspiel übt Oberndorfer Kritik an den Profiteuren des Kriegs und erinnert mit der Botschaft wie auch den Formulierungen, die er seinen Figuren in den Mund legt, beinahe an Karl Kraus' Monumentaldrama *Die Letzten Tage der Menschheit* (1919). Darin gelangen beispielsweise die Typen Optimist und Nörgler zu einer übereinstimmenden Sicht:

„DER OPTIMIST: Es handelt sich in diesem Krieg –

DER NÖRGLER: Jawohl, es handelt sich in diesem Krieg! [...]“³⁵⁷

Eine Spiegelung der Kritikpunkte, die an den Kriegsgewinnlern geäußert werden, erfolgt schließlich in *Kasperls Kriegsdienst* über deren mythisches Pendant, das Ungeheuer, das abermals eine Reihe wenig ehrenhafter Charakterzüge in sich vereint:

„DAS UNGEHEUER *schnappt zweimal, dann sagt es dumpf unter wiederholtem Schnappen.*

Ich mache – mache – alles – teuer.

KASPERL. „Ich“ sagt es und „alles“ sagt es. Das stimmt nicht ganz. Es heißt anders.

Paß auf! Die Losung, Krokodil!

DAS UNGEHEUER immer dazwischen schnappend.

Ich fresse – fresse – fresse – viel!

KASPERL. „Ich“ und „viel“ sagt es jetzt. Das stimmt noch weniger.

Zum dritten und letzten, sprich, du Drach!

DAS UNGEHEUER *wieder schnappend.*

Ich lieg – auf aller – aller Sach.“ (FO, S. 87–88)

Auch das maßlose Ungeheuer wird vom Spaßmacher – wie könnte es anders sein – zur Strecke gebracht. So triumphiert der Kasperl der Weltkriegszeit nicht nur über die Angehörigen gegnerischer Nationen oder traditionelle Gegenspieler wie Tod und Teufel, sondern bewältigt auch den Kriegsalltag erfolgreich. Hierbei zeigt sich eine soziale, ja mitunter sogar empathische Seite des Lustigmachers.

6.3. Kasper(l)s ultimatives Überlebensprogramm

Bereits im *Vorwort* zu *Kasperls Kriegsdienst* definiert Fritz Oberndorfer die nähere Bestimmung seines „Spielhefts“ und des zugehörigen Titelhelden:

„Ich sah seinem [Kasperls, Anm. d. Verf.] gesunden Lebenskern die Tauglichkeit fürs Feld und fürs Hinterland, das auch seine ernsten Forderungen stellt,

³⁵⁷ Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (= suhrkamp taschenbuch. 1320.) S. 212.



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.“ (FO, S. 4)

In dem *Vorwort* adressiert sich der Autor unter Bezugnahme auf kleine Details aus dem kargen Frontalltag an die Soldaten des Kriegs, die er als Leser seiner Stücke oder auch Zuschauer etwaiger Fronttheaterdarbietungen erwartete und von denen er annahm, dass ihnen eine kleine Aufheiterung in einem von schlimmen Erlebnissen geprägten Kriegsalltag guttun würde. Die Aufführung einzelner Szenen ist jedenfalls – wie ausgewiesen wurde – für das Hinterland belegt.

Seine persönliche Aufgabe im Krieg stellt Oberndorfers Lustigmacher dem Publikum dann selbst in seiner „Ankündigung“, dem Monolog zu Beginn der Stückesammlung, vor:

„Doch muß man mir auch Freiheit lassen,
Wenn so in Leichtsinn und in Prassen
Der Kasperl einmal selber fällt,
Dann denkt: das ist der Kasperl halt!
Und lacht dazu! Und damit dann
Hab ich für'n Krieg auch was getan.
Denn Lachen ist Anisöl gegen alles Jucken
Von Seelenläusen und anderen Mucken.
Und lacht auch, wenn ich wein! Und wenn ich lach,
Lacht mit und denkt doch ernst drauf nach!“ (FO, S. 9)

In Oberndorfers Kasperlheft, in dem grundsätzlich – trotz reichhaltiger Kritik an den dadurch entstandenen sozialen Problemen – eine affirmative Position gegenüber dem Krieg eingenommen und durchaus auch für diesen Propaganda gemacht wird,³⁵⁸ wird das Lachen zum obersten Prinzip erklärt. Gelacht werden soll über einen Spaßmacher, dem auf der Bühne – im Gegensatz zum realen Leben, wo die Menschen gerade im Krieg besonders mit Bedrängnis, Leid und Tod konfrontiert wurden – nichts passieren kann und der auch aus den prekärsten Situationen heil hervorgeht. Doch entwirft Kasperl darüber hinaus ein lebenspraktisches Programm: gezeigt werden soll auch, wie gerade der Humor dabei helfen kann, die Kriegs- und Krisenzeit zu überstehen.

In der Szene *Der Kasperl und der Doktor* (Abb. 21) formuliert der Lustigmacher letztlich besonders eindrucksvoll seine überragende Strategie:

„DOKTOR. Dir kann geholfen werden. *Schreibt.*
KASPERL. Was ist denn das?

³⁵⁸ So etwa, wenn Kasperl sich dafür ausspricht, dass ordnungsgemäß Kriegsleihe gezeichnet wird (vgl. FO, S. 76) oder wenn er die – sehr typenhaft gezeichneten – Schwarzseher und Angstmeier zurechtweist (vgl. FO, S. 56–59; siehe auch die Figur des Pessimisten in PW, S. 222–223).

DOKTOR. Ein Rezept.

KASPERL. Hm! Das schaut aber komisch quadratelt aus wie a karrierter Engländer.

DOKTOR. Das ist eine Brotkarte. Du wirst keine Rundsemmel mehr zu sehen bekommen.

KASPERL. So, so! Hm, hm! Na, wann ich nur noch meine Bratln hab. – Schreibst noch was auf?

DOKTOR. Das ist eine Fleischkarte.

KASPERL. Ah? Ja, was ist denn das? Da sind ja drei Löcher drin?

DOKTOR. Das sind die fleischlosen Tag. [...]

DOKTOR. Nur noch ein kleines Milchkarterl, ein Kaffeekarterl, ein Zuckerkarterl, ein Fettkarterl –

KASPERL. Mir is schon ganz leicht, mir is schon ganz gsund. Ich brauch ka Rezipisi mehr.

DOKTOR. Eine Spinatkarte, eine Zwetschkenkarte, eine Hendelkarte, eine Trinkkarte, eine Schlafkarte, eine Luftkarte.

KASPERL. Auwed! Auwed! Ich dastick schon! Fehlt nur noch a Lederkarten, daß ich mir nit amal mehr an Riemen kaufen kann zum Engermachen für mein Bauch.

DOKTOR. Kommt alles noch! Die Lederkarte, die Hosenkarte, die Hemdkarte, Strumpfkarte, Krawattenkarte, Schneuztüchelkarte, Schneuzkarte –

KASPERL. Ich sieh schon, ich sieh schon, ich kann nimmer aus. Aber deswegen kriegst mich noch lang nit dran dazu. Ha, ha, ha, ha!

DOKTOR. Ja, was hast denn, Kasperl, du bist ja kreuzfidel?

KASPERL. Ha, ha, ha, ha!

DOKTOR. Mir scheint, du bist überg schnappt?

KASPERL. Warum nit gar! Na, so was! Jetzt haben s' auf das vergessen!

DOKTOR. Auf was vergessen? Kriegt man noch was ohne Karte? Was könnt denn das sein?

KASPERL. Ha, ha, ha, ha! Lachkarten ist doch noch keine eingeführt. Was soll ich denn nit lachen? Ha, ha, ha, ha!“ (FO, S. 35–36)

Kasperl ist nicht nur dem Doktor gegenüber, wie es seinem Naturell entspricht, provokant-widerständig, er formuliert in dem abschließenden Statement sein persönliches „Rezept“ und bringt dabei seine Lebensphilosophie auf den Punkt: er legt dem Menschen der Kriegszeit geradezu eine humorvolle Haltung gegenüber dem Leben nahe. Auf Humor und befreiendem Lachen basiert in Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* somit letztlich das ultimative Überlebensprogramm eines lebensklugen Lustigmachers.

Schluss

Die ausgewählten Kasper(l)stücke der Weltkriegszeit, für die sowohl puppenspielgeschichtliche Traditionen als auch gesellschaftliche, politische und soziale Entwicklungen die Voraussetzungen schufen, eröffnen auf ihre besondere Weise einen umfangreichen und vielschichtigen, erheiternden und erschreckenden Blick auf den ersten großen Krieg der Moderne. Für einige der von bürgerlichen Autoren verfassten Puppenspiele, die allesamt während der Kriegsjahre oder kurz danach in gedruckter Form erschienen, konnte die Aufführung im Hinterland und/oder an den Fronten des Weltkriegs nachgewiesen werden. In vielerlei Hinsicht bergen die Texte Elemente des traditionellen Handpuppenspiels in sich – dies betrifft beispielsweise das Figurenarsenal, die Mittel der Darstellung wie auch einzelne Themen und Motive. Zugleich liefert jedoch gerade der Erste Weltkrieg dem Genre Puppenspiel offenkundig neue Inhalte – dementsprechend ergibt sich ein detailreiches Themenrepertoire: dieses reicht von der Darstellung historischer Ereignisse und der Behandlung gesellschaftlicher Veränderungen und sozialer Zustände über die Etablierung und mitunter auch Karikierung nationaler und geschlechtlicher Identitäten sowie die Verarbeitung und Förderung von Stereotypen und Feindbildern bis hin zur Äußerung sozial- und kriegskritischer Gedanken. In der Folge erweisen sich die Texte – wie im Besonderen auch die Analyse darin enthaltener Anteile eines nationalen Habitus auf Grundlage der Theorien des Soziologen Norbert Elias gezeigt hat – als reichhaltige Quelle sozialgeschichtlichen und soziologischen Wissens.

Im Zentrum der Kriegsstücke steht, ganz der Präsentationsform Handpuppenspiel entsprechend, ein unbezwingbarer Siegertyp, der in jeder Situation, an der Front und im Hinterland, reüssiert. Die Frage, gegen wen bzw. wofür Kasper(l) kämpft, ob er seine Gegner hämisch verlacht oder ob er das befreiende Lachen zur Überlebensstrategie in einer schweren Zeit erklärt, erweist sich dabei jedoch als essentiell, denn daraus ergeben sich die unterschiedlichen Schattierungen des Spaßmachers der Weltkriegsjahre. In die Entwicklungsgeschichte der Lustigen Figur, die – vom Standpunkt der Elias'schen Theorien aus betrachtet – als zunehmender Prozess der Zivilisierung von der satten Körperlichkeit des Urahns Hanswurst bis zur harmlosen Kindlichkeit des Kasper(l)s unserer Tage reicht,³⁵⁹ ordnet sich der Lustigmacher des Ersten Weltkriegs als variantenreicher Typus ein, der starke Gegensätze in sich vereint und in dem sich bereits zukünftige Entwicklungstendenzen des Helden der Handpuppenbühne ankündigen: so ist Kasper(l) Deutscher und Österreicher, Schelm und Soldatenmann, Entertainer und Gewalttäter, Propagandist und kritischer Geist, schließlich Rassist und Philanthrop.

359 Vgl. Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 190.

Anhang

Biographien

Bethge, Ernst Heinrich, auch Ernstheinrich, Ps. Lobo Frank, Will(i) Reeg, * 12.10.1878 Magdeburg (Sachsen-Anhalt), † 10.11.1944 Sachsenhausen (Brandenburg) – Lehrer; Dramatiker.³⁶⁰

Geboren 1878 in Magdeburg als vierter Sohn des Fabrikstischlers August Bethge. Nach dem Besuch der Bürgerschule ab September 1895 Absolvierung der Präparandenanstalt und des Lehrerseminars in Osterburg in der Altmark. Ab 1902 Volksschullehrer in Magdeburg. 1906 heiratet B. die Kaufmannstochter Anna Katharine Förster aus Naumburg an der Saale, zeitgleich erwirkt er seine Versetzung in deren Heimatstadt,³⁶¹ wo er (später als Mittelschullehrer) bis 1923 unterrichtet. Ab 1911 erscheinen die ersten von weit über 200 Publikationen, die meist ein moralischer oder politisch-erzieherischer Anspruch kennzeichnet.³⁶² Während des Weltkriegs ist B. beim Landsturm Sanitäter. „[B]is zum bitteren Ende“ verbreitet der ungemein produktive Schriftsteller den „Geist der nationalen Aufbruchsstimmung“.³⁶³ Er ist Herausgeber von Kriegsvortragsbüchern mit für die Inszenierung an der „Heimatfront“ vorgesehenen Texten, weiters der Reihen „Jungwehribühne“ (Danner, Mühlhausen in Thüringen) und „Jugendvereinsbühne“ (Strauch, Leipzig). In zahlreichen Laienspielen polemisiert er entweder schwankhaft gegen die Kriegsmüdigkeit der Bevölkerung oder präsentiert beispielhaft Frontgeist und Heldentum. Für die Handpuppenbühne schreibt er *Seid ihr alle da? Kasperle feldgrau* (1918). Die konservativ-militaristische Gesinnung B.s erfährt mit der Novemberrevolution 1918 eine plötzliche Wendung. Er wird Mitglied der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD), die ihn am 18.9.1919 als ehrenamtlichen Stadtrat in den Naumburger Magistrat wählt. Als reformerische Pädagoge 1923 zum Schulrat berufen wird, kommt es aufgrund seiner monarchistischen Vergangenheit zum öffentlichen Eklat. Versetzung nach Frankfurt am Main, wo er zwei Jahre lang die evangelische Gerbermühlschule leitet. Noch 1923 Austritt aus der SPD; jedoch bleibt er weiterhin in einem Nahverhältnis

360 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 7 bzw. S. 40. Das *Deutsche Literatur-Lexikon* verzeichnet eine andere Schreibung des Vornamens: Vgl. [Anonym]: Bethge, Ernstheinrich. In: *Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch*. Begründet von Wilhelm Kosch. Herausgegeben von Hubert Herkommer (Mittelalter) und Carl Ludwig Lang (Neuzeit). Bd. 1: Aal – Bremeneck. 3., völlig neu bearb. Aufl. Bern: Francke 1968, Sp. 465.

361 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 7–10.

362 Vgl. Robert Peiser: Ernst Heinrich Bethge. 1878–1944. In: *Schulreform – Kontinuitäten und Brüche. Das Versuchsfeld Berlin-Neukölln*. Herausgegeben von Gerd Radde. Bd. 2: 1945–1972. Opladen: Leske & Budrich 1993, S. 183.

363 Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 11.



zur sozialdemokratisch geprägten Arbeiterbewegung.³⁶⁴ Ab 1925 legt der offiziell parteilose B. mit einer Vielzahl von mit dem Pseudonym Lobo Frank gezeichneten Veröffentlichungen den Grundstein für seinen Ruf als Arbeiterdichter;³⁶⁵ besonders erfolgreich sind seine im Arbeiter-Theater-Verlag Alfred Jahn publizierten Stücke mit dem roten Kasper und seine Sprechchortexte (wie *Kreuzzug der Maschine*, 1929).³⁶⁶ Ab 1926 Rektor der 5. weltlichen Sammelschule in Berlin Neukölln (inoffiziell „Heinrich-Zille-Schule“ genannt).³⁶⁷ Im „roten Neukölln“ werden B.s politische Einstellung radikaler und sein Schaffen avantgardistischer. Privat pflegt er von 1927 bis zu seinem Tod ein Dreiecksverhältnis mit der an seinem Schaffen kaum interessierten Ehefrau und der ihn in seiner Kreativität unterstützenden Geliebten Hilde G.³⁶⁸ „Genosse Bethge“, dessen Werke sich eher als schwärmerisch-idealistisch denn als klassenkämpferisch erweisen, gilt in seinem Lebensumfeld als Kommunist; die „Heinrich-Zille-Schule“ betrachtet er als die erste sozialistische Schule von Berlin. Schwer zu ergründen ist, weshalb B. parallel unter dem Pseudonym Will(i) Reeg in bürgerlichen Verlagen Texte mit deutschnationaler Tendenz veröffentlicht. Nach Auflösung der weltlichen Schulen durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933 wird er am 1.1.1934 bei Zahlung einer Zweidrittel-Pension endgültig entlassen. Bis zum unfreiwilligen Ausscheiden aus der Reichsschrifttumskammer 1935 verfasst Reeg alias B. unzählige Werke mit faschistischer Prägung; danach folgen nur mehr unpolitische Texte, insbesondere Opernlibretti. Während der Herrschaft der Nationalsozialisten wohnt B. im Wedding und verkehrt im Freundeskreis des in innerer Emigration befindlichen Otto Nagel. Im Zuge einer willkürlichen Verhaftungswelle der Gestapo wird er am 22.8.1944 während eines Besuchs bei seiner Schwiegermutter in Naumburg verhaftet.³⁶⁹ Am 10.11.1944 stirbt B. 66-jährig im KZ Sachsenhausen, offiziell an einer „Allgemeinvergiftung“.³⁷⁰

364 Vgl. ebenda, S. 11–20.

365 Vgl. Peiser, Ernst Heinrich Bethge, S. 183.

366 Vgl. Wolfgang U. Schütte: Arbeiter-Theater-Verlag Alfred Jahn (ATV). In: Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945. Herausgegeben von Simone Barck, Silvia Schlenstedt und Tanja Bürgel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 22.

367 Vgl. Peiser, Ernst Heinrich Bethge, S. 183.

368 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 21–22.

369 Vgl. Peiser, Ernst Heinrich Bethge, S. 184–185.

370 Vgl. Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 40.



Abb. 1: E. H. Bethge
(Anfang der 1940er-Jahre)

Oberndorfer, Fritz,³⁷¹ i. e. Friedrich Oberndorfer, Ps. Dr. Johannes Wurst, * 13.7.1878 Steyr (Oberösterreich), † 18.12.1969 Graz (Steiermark) – Beamter; Lyriker, Dramatiker.³⁷²

Der Sohn des Arztes Josef Oberndorfer tritt nach dem Besuch der Volksschule 1888 in das k. k. Staatsgymnasium in Linz ein (Matura mit Auszeichnung 1896). Danach ebenda Einjährig-Freiwilligen-Jahr beim 4. Regiment der Tiroler Kaiserjäger. Nach dem Tod des Vaters 1897 Umzug mit der Mutter nach Graz, wo O. zunächst Germanistik und Kunstgeschichte studiert, später aber auf Rechts- und Staatswissenschaften umsteigt. Privat bleibt er lebenslang historisch-volkskundlich interessiert sowie literarisch tätig. Seit dem Studium beschäftigt sich O. mit den zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aufkommenden „Bestrebungen einer zu Ursprünglichkeit, Echtheit und Heimatgründigkeit zurückkehrenden, nicht auf bloßem Verstandes-

371 Bei dieser Kurzbiographie handelt es sich um eine erweiterte Version des von mir verfassten einzigen zu O. vorliegenden Lexikonartikels, der im Rahmen der *Stichwörter zur oberösterreichischen Literaturgeschichte* des StifterHauses Linz veröffentlicht wurde (Evelyn Zechner: Fritz Oberndorfer. Zuletzt geändert am 18.10.2010. In: *Stichwörter zur oberösterreichischen Literaturgeschichte*. Herausgegeben vom StifterHaus – Zentrum für Literatur und Sprache in Oberösterreich. Online: http://www.stifter-haus.at/lib/publication_read.php?articleID=179 [29.8.2011].) – so nicht anders ausgewiesen, beziehe ich mich auf diesen Beitrag.

372 Vgl. Murray G. Hall und Gerhard Renner: *Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1992. (= *Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur*. 23.) S. 292 (Eintrag: Fritz Oberndorfer).



wissen beruhenden Volks- und Menschenbildung und Hegung aller Kulturgüter³⁷³. 1909 Mitbegründer des Vereins für Heimatschutz in Steiermark, in dem er lange Vorstandsmitglied ist. Um 1911 Obmann des Kunstpflegevereins an der Universität Graz. Weiters Mitglied im Grazer Leseverein, im Roseggerbund Waldheimat in Krieglach, im Bund werktätiger Künstler und Kunstfreunde in Steiermark und in der Goethe-Gesellschaft. O. organisiert Vorträge und Volksliederabende und bemüht sich um die Bewahrung und Wiederbelebung alter Volksschauspiele. 1910 initiiert er die Aufführung eines alten Faust-Puppenspiels auf einem selbst angefertigten Kasperltheater in der Grazer Burg.³⁷⁴ 1911 Eintritt in den staatlichen Verwaltungsdienst der steiermärkischen Landesregierung.³⁷⁵ Im Ersten Weltkrieg kann O. infolge gesundheitlicher Probleme nur kurzzeitig in der k. u. k. Armee dienen. Während der Krisenzeit leitet der Leutnant a. D. das Referat der Kartoffelversorgung im Landwirtschaftsamt 2 der k. k. steiermärkischen Statthalterei.³⁷⁶ Der Erlös vom Verkauf des Flugblattes *Zur Ernte 1915* (1915) geht an die Hilfsorganisationen Rotes Kreuz und Goldene Ähre.³⁷⁷ Zwei Jahre später erscheint das „Spielheft“ *Kasperls Kriegsdienst* (1917). Jahre nach Kriegsende präsentiert sich O. hinsichtlich seiner politischen Ausrichtung als Deutschnationaler.³⁷⁸ Während seiner Obmannschaft im Verein für Heimatschutz in Steiermark (1925–1929) gelingt unter anderem die Erwerbung des Geburtshauses Peter Roseggers für das Land Steiermark. 1930 vorzeitiger Ruhestand aufgrund eines Rückenleidens; nun widmet sich O. ganz den eigenen Studien. Im August 1944, als die amtliche Aufforderung zur Meldung für Aufgaben der Reichsverteidigung erfolgt, wird die Arbeitsunfähigkeit infolge Krankheit abermals ärztlich bestätigt.³⁷⁹ Im Laufe seines Lebens forscht O. im Besonderen über das Volks-

373 Heidelinde Klug, Friedrich Oberndorfer †, S. 62.

374 Siehe auch Eintrittskarte für die Aufführung des *Faust-Puppen-Spiels* in der Grazer Burg vom 21.4.1910. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

375 Vgl. Klug, Friedrich Oberndorfer †, S. 62–63.

376 Siehe Dankschreiben von Manfred Graf von Clary-Aldringen (1852–1928), k. k. Statthalter der Steiermark, an O. vom 21.12.1917. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich. Clary erwähnt darin O.s trotz „angegriffene[m] Gesundheitszustand“ erbrachte Leistungen bei der „Bearbeitung verschiedener Ernährungsfragen“ und die Leitung des Referats der Kartoffelversorgung „in mustergiltiger [!] Weise“.

377 Siehe Hinweis auf O.s Flugblatt *Zur Ernte 1915*. In: Grazer Tagblatt vom 1.9.1915, Nr. 243, S. 4.

378 Von O.s deutschnationaler Gesinnung zeugt beispielsweise das mit „Ein deutscher Steiermärker“ signierte Gedicht *Schmerz und Hoffnung. Jänner 1919* in: Tagespost (Graz), Nr. 32 vom 2.2.1919, S. 6. Außerdem fließt sie auch in seine Vortragstätigkeit ein – siehe etwa: [Anonym]: Der Baum auf der Walserheide. Vortrag über den Baum der Prophezeiung. In: Neues Grazer Tagblatt vom 27.11.1927, Nr. 596, S. 8.

379 Siehe ärztliche Bestätigung der Arbeitsunfähigkeit O.s vom 28.8.1944. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

schauspiel, das Figurentheater, die Beziehungen Goethes zur Steiermark, das Leben des Dichters Wolfgang Anselm von Edling (1741–1794), eines wichtigen Vertreters des Josephinismus in Kärnten, sowie die Beziehungen des Statthalters vom Lande ob der Enns Graf Herberstorff und seiner Verwandten zur Steiermark 1620 bis 1629. Ferner betreibt er Ahnen- und Erbhofforschung im Raum von Aichkirchen und Bachmanning (Oberösterreich). Der Schriftsteller O. ist Verfasser von einer Anzahl von Gedichten, Erzählungen, Schauspielen, Lesedramen wie auch Kasperlstücken. Im literarischen Werk erfahren sowohl der Lebensmittelpunkt Steiermark als auch das Geburtsland Oberösterreich wiederholt Würdigung. Der bis zuletzt rege tätige, stadtbekannteste Landesregierungsrat i. R. stirbt 1969 im Alter von 92 Jahren in Graz.³⁸⁰

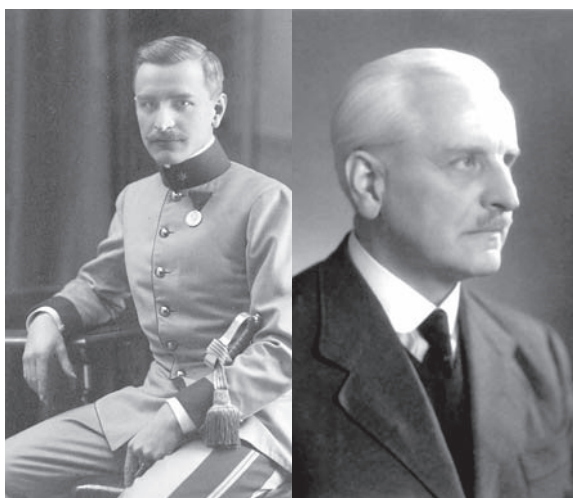


Abb. 2: F. Oberndorfer
(im Ersten Weltkrieg)

Abb. 3: F. Oberndorfer
(1937)

Renker, Felix, Ps. Fidelio, Frauenlob, * 2.12.1867 Leipzig (Sachsen), † 21.3.1935 Dresden (Sachsen) – Buchbinder; freier Schriftsteller; Dramatiker.³⁸¹

Nach dem frühen Tod der Eltern wächst R. bei verschiedenen Pflegeeltern in Leipzig und Umgebung auf, zwischenzeitlich auch in einem örtlichen Waisenhaus.³⁸² In der Volksschule erweist er sich als begabter Schüler, weshalb man ihm den Übertritt

³⁸⁰ Vgl. Klug, Friedrich Oberndorfer †, S. 62–63.

³⁸¹ Vgl. Ingrid Bigler: Renker, Felix. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. 3., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 12: Plachetka – Rilke. Herausgegeben von Heinz Rupp (Mittelalter) und Carl Ludwig Lang (Neuzeit). Bern, Stuttgart: Francke 1990, Sp. 1001.

³⁸² Vgl. Renker, Felix Renker, S. 4–16.



in die Realschule ermöglicht. Seinen Wunschberuf Lehrer kann er jedoch aufgrund mangelnder finanzieller Mittel nicht erlernen.³⁸³ 1882 beginnt R. eine Buchbinderlehre und erlangt über den Arbeitsplatz zumindest indirekt Zugang zu den Bibliotheken des Leipziger Bildungsbürgertums. Bald folgen erste eigene literarische Versuche (Erzählungen und Gedichte). Nach Ende der Lehrzeit ab 1886 Anstellungen in diversen Buchbindereien in Leipzig, dazwischen eine Phase der Wanderschaft innerhalb Deutschlands sowie erste Bemühungen, als freier Schriftsteller Fuß zu fassen. Vom Militärdienst wird R. wegen Mindermaßes freigestellt. 20-jährig Heirat mit einer Frau aus ärmlichen bürgerlichen Verhältnissen; aus der Ehe gehen mehrere Kinder hervor. Ab sofort ist R. ständig gefordert, die finanziellen Mittel zur Erhaltung der Familie aufzutreiben. Neben seinem langjährigen Brotberuf Buchbinder ist er früh Mitglied örtlicher dramatischer Vereine und Laienspielgruppen, deren Tätigkeit er als „Mittel zur Hebung der Volksbildung im allgemeinen“³⁸⁴ betrachtet. Der Schriftsteller R. bedient sich ab sofort vor allem kurzer dramatischer Formen. Als erste gedruckte Werke erscheinen 1891 mehrere Einakter im Verlag Otto Teich (Berlin). Infolge allzu engagierter gewerkschaftlicher Tätigkeit wird R. in einer Leipziger Buchbinderei gekündigt. Bald darauf Zerwürfnis mit und Austritt aus der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SPD). Nach fehlgeschlagenen Versuchen, den Lebensunterhalt über sein literarisches Schaffen zu erwirtschaften, tritt R. 1894 eine Stelle als Werkmeister in der Luxuspapierfabrik Paul Süß in Dresden an, wo er eine aus Mitarbeitern rekrutierte Laienspielgruppe leitet; nach einigen Jahren wiederum Kündigung der Anstellung. Ab 1899 versucht R., über die Leitung von und das Mitwirken in dilettantischen Wandertruppen sein Auskommen zu erlangen – wiederholt scheitert er. Nach 1908 kann er sich, insbesondere dank einer mehrjährigen Verpflichtung als Dramatiker durch den Verlag G. Danner (Mühlhausen in Thüringen), doch ein paar Jahre lang ganz der Schriftstellerei widmen. R. gründet den Verband Theaterfreunde und – als „Monatsschrift für den dramatischen Dilettantismus“³⁸⁵ – die zugehörige Zeitschrift *Der Theaterfreund*. Aufgrund mangelnder finanzieller Förderung durch die Verlage ist R. bald nach Beginn des Ersten Weltkriegs gezwungen, eine Anstellung als Beamten-Vertreter in einem Dresdner Postamt anzunehmen, was er als schmerzlichen Rückschritt in seiner schriftstellerischen Laufbahn erlebt. In der Kriegszeit widmen sich die dramatischen Vereine, in denen R. wirkt, wohltätigen Zwecken wie Auftritten in Lazaretten. Aus Anlass seines 50. Geburtstags erscheint 1917 die Autobiographie *Felix Renker, ein volkstümlicher Bühnenschriftsteller*.³⁸⁶ Das Puppenspielheft *Kasperle im Weltkriege* (1918) folgt im letzten Kriegsjahr. In den 1920er-Jahren avanciert R. zu einem der Erfolgs-

383 Vgl. Franz Brümmer: Renker, Felix. In: F. B.: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 6., völlig neu bearb. und stark verm. Aufl. Bd. 5. Leipzig: Reclam [1913], S. 437–438.

384 Renker, Felix Renker, S. 92.

385 Ebenda, S. 96.

386 Vgl. ebenda, S. 18–142.

autoren des sozialdemokratisch orientierten Arbeiter-Theater-Verlags Alfred Jahn.³⁸⁷ Weiters Redakteur der *Volksspielkunst. Zeitschrift für das Laienspiel*,³⁸⁸ des offiziellen Organs des Verbandes für Volkskunst, Volksbildung und Jugendpflege e. V. mit Sitz in Dresden. Für die letzten Lebensjahre R.s sind Mitgliedschaften im Reichsverband der Deutschen Presse (RDP) und im Reichsverband Deutscher Schriftsteller (RDS) (auch) nach 1933 nachgewiesen.³⁸⁹ R. hinterlässt nach seinem Tod 1935 ein umfangreiches und vielfältiges Werk mit den besonderen Schwerpunkten Volksdramatik und Arbeiterdichtung.



Abb. 4: F. Renker
(1917)

Völckers, Adolf, * 30.11.1859 Bockenheim bei Frankfurt am Main (Hessen), † 16.10.1919 Frankfurt am Main (Hessen) – Architekt; Lyriker in Frankfurter Mundart,³⁹⁰ Dramatiker.

387 Vgl. Schütte, Arbeiter-Theater-Verlag Alfred Jahn (ATV), S. 22.

388 Vgl. Dietmar Trempenau: Frühe sozialdemokratische und sozialistische Arbeiterdramatik. (1890 bis 1914.) Entstehungsbedingungen – Entwicklungslinien – Ziele – Funktion. Stuttgart: Metzler 1979. (= Metzler-Studienausgabe.) S. 262, Anm. 7. Siehe auch [Anonym]: Renker, Felix. In: Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 44 (1928), Sp. 920.

389 Vgl. [Anonym]: Renker, Felix. In: Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 47 (1934), Sp. 670.

390 Vgl. Ingrid Bigler-Marschall: Völckers, Adolf. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Fortgeführt von Carl Ludwig Lang. 3., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 26: Völckel – Wagner. Herausgegeben von Hubert Herkommer (Mittelalter) und Konrad Feilchenfeldt (ca. 1500 bis zur Gegenwart). Zürich, München: Saur 2006, Sp. 2; Bernhard Sowinski: Völckers, Adolf. In: B. S.: Lexikon deutschsprachiger Mundartautoren. Hildesheim [u. a.]: Olms 1997, S. 630. Keines der konsultierten Lexika erwähnt V. als Verfasser von dramatischen Werken – diese Komponente wird an dieser Stelle ergänzt.



V., der in Bockenheim bei Frankfurt in seiner Profession Architekt tätig ist,³⁹¹ tritt ab Beginn des 20. Jahrhunderts als Verfasser von Lyrik in Frankfurter Mundart in Erscheinung. 1903 wird sein Erstlingswerk, der Gedichtband *Brocke unn Krimmele*, publiziert. Ab den 1910er-Jahren wirkt er dann verstärkt als Bühnenautor. V., der sich beim Verfassen seiner vorwiegend kurzen Dramen von historischen, mythischen und volkstümlichen Stoffen inspirieren lässt, schreibt Fest- und Singspiele für das Dilettantentheater.³⁹² Im Verlag J. F. Schreiber (Esslingen), der ab den 1880er-Jahren mit seinen aufwändigen Publikationen für das Papiertheater Bekanntheit erlangte, erscheinen weiters die Texthefte *Don Quijote, der fahrende Ritter* (1910) und *Till Eulenspiegel* (1912).³⁹³ Zu Beginn des Ersten Weltkriegs verfasst V. die „Burleske mit Gesang“ *Kasperl im Krieg* (1914) und gibt sich kriegsbegeistert. Das Singspiel *Der lustige Zweibund* (1915) folgt ein Jahr später. Von einer näheren Beschäftigung mit der Lustigen Figur zeugen neben dem bereits erwähnten Weltkriegskasperl ferner das Stück *Kasperl in der Urwelt* (1912) und eine Bearbeitung von Franz Graf von Poccis *Kasperl in der Türkei* (1917). V., dessen Leben 1919 in Frankfurt am Main endet, gilt heute innerhalb der europäischen Papiertheater-Szene als einer der „klassischen Papiertheater-Verfasser“³⁹⁴.

Wriede, Paul, Ps. P. Wiede, * 20.9.1870 Hamburg, † 2.8.1926 ebenda – Kaufmann;³⁹⁵ Schriftleiter; Hamburger Mundartautor.³⁹⁶

391 Vgl. Franz Brümmer: Völckers, Adolf. In: F. B.: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 6., völlig neu bearb. und stark verm. Aufl. Bd. 7. Leipzig: Reclam [1913], S. 277.

392 Vgl. Kurt Pflüger und Helmut Herbst: Schreibers Kindertheater. Eine Monographie. Pinnerberg: Raecke 1986, S. 86.

393 Siehe Auflistung des Repertoires des Verlags J.F. Schreiber mit Verfasser, Zeichner und Datum der ersten Auflage in: Ebenda, S. 203.

394 [Marlis Sennewald]: Preetzer Papiertheatertreffen. Internationale Begegnung. Online: http://www.vhs-preetz.de/pptt/ppt_treffen.htm [29.8.2011]. Auf der Homepage des Preetzer Papiertheatertreffens, der derzeit „größte[n] internationale[n] Zusammenkunft von Papiertheaterspielern in Europa“, wird Völckers in einem Zug mit dem Berliner Ernst Siewert, dem Linzer Innozenz Tallavania (in den Textheften meist mit der Kurzform des Vornamens als Inno Tallavania bezeichnet) und dem Dänen Vilhelm Eriksen genannt.

395 Vgl. Peter Hansen: Paul Wriede. In: P.H.: Plattdeutsche Bibliographie und Biographie (PBuB). Die plattdeutschen Autoren und ihre Werke. Online: <http://www.ins-db.de/autorwerke.php?ID=126&START=1&ORD=JAHR> [29.8.2011].

396 Vgl. Bernhard Sowinski: Wriede, Paul. In: B. S.: Lexikon deutschsprachiger Mundartautoren. Hildesheim [u. a.]: Olms 1997, S. 678.

W., dessen Familie väterlicherseits der von Fischerei und Schiffbau geprägten Hamburger Elbinsel Finkenwerder entstammt,³⁹⁷ wird in Hamburg Kaufmann.³⁹⁸ Am 17.2.1904 ist der als Buchhalter Tätige³⁹⁹ an der vom Schulrat Adolf Stuhlmann angeregten Gründung der „Freien Vereinigung von Freunden der Niederdeutschen Sprache und Literatur“, 1906 umbenannt in „Quickborn, Vereinigung von Freunden der niederdeutschen Sprache und Literatur“, beteiligt.⁴⁰⁰ Bis Dezember 1907, als Stuhlmann wegen Wegzugs aus Hamburg den Vorsitz niederlegt, Zweiter Vorsitzender der Vereinigung; zudem Schriftleiter der ab 1907 vierteljährlich edierten Vereinszeitschrift *Quickborn. Mitteilungen aus dem „Quickborn, Vereinigung von Freunden der niederdeutschen Sprache und Literatur“*. Ab 1908 Vorsitzender und „eigentlicher Motor der Vereinigung“⁴⁰¹. Der bisherige „Buchhalter Wriede“ entwickelt sich immer mehr zum „Verlagsbuchhändler Wriede“.⁴⁰² Zugleich wirkt der selbständige Bücherrevisor und Verleger als Verfasser eines wesentlichen Teils der Beiträge in den Vereinsmitteilungen und als Vortragender bei Mitgliederversammlungen.⁴⁰³ 1912 erreicht W. für die Vereinigung eine jährliche „Staatsunterstützung“ von 3000 M.⁴⁰⁴ „[M]it Geschick, kaufmännischem Weitblick und Engagement“⁴⁰⁵ führt er diese dann durch den Ersten Weltkrieg und die Inflationsjahre. W. bemüht sich in der Kriegszeit um eine Abgrenzung des „Quickborn“ von der allgemein aufkommenden nationalen Euphorie, sieht jedoch auch eine patriotische Aufgabe der Verei-

397 Vgl. Carl Holm: Paul Wriede. In: *Mitteilungen aus dem Quickborn. Vereinigung von Freunden der Niederdeutschen Sprache und Literatur in Hamburg* 10 (1916/17), S. 82.

398 Vgl. E[rich] und W[ilhelm] Seelmann: *Die plattdeutsche Literatur 1800–1915. Biobibliographie*. [Unveränderter Nachdruck von W. S.: *Die plattdeutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Biobibliograph. Zusammenstellung*. In: *Niederdeutsches Jahrbuch* 22 (1896), S. 49–130; Forts. und Erg. In: ebenda 28 (1902), S. 59–105; W. S.: *Die plattdeutsche Literatur des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Biobibliograph. Zusammenstellung. Fortges. und erg. von E. S.* In: ebenda 41 (1915), Bd. II, S. 1–96.] Leer: Schuster 1979, S. 102 (Eintrag: P. Wiede).

399 Vgl. Zinn, Paul Wriede zum Gedächtnis, S. 98.

400 Vgl. Dirk Römmer: Vorwort. [Zu:] *Dat 's ditmal allens, wat ik weten do*, S. 5.

401 F[riedrich] W. Michelsen und D[irk] Römmer: *Die Entstehungsgeschichte der Vereinigung*. Zuletzt geändert 1999. Online: <http://www.quickborn-vereinigung.de/geschichte.php> [29.8.2011].

402 Vgl. Zinn, Paul Wriede zum Gedächtnis, S. 100.

403 Vgl. Schampier, *Ans speel ik ok ne mihr mit!*, S. 57.

404 Vgl. Schüppen, *Literatur aus Westfalen in den Anfängen des Quickborn*, S. 30.

405 F[riedrich] W. Michelsen und D[irk] Römmer: *Die Entstehungsgeschichte der Vereinigung*. Zuletzt geändert 1999. Online: <http://www.quickborn-vereinigung.de/geschichte.php> [29.8.2011].



nigung.⁴⁰⁶ Auf vielfältige Weise stiftet er Kontakte zwischen dem „Quickborn“ und den Soldaten des Kriegs: Bände der seit 1913 veröffentlichten Reihe „Quickborn-Bücher“ werden an die Front und in Lazarette geschickt; als Unterhaltungsblatt für Soldaten gründet W. ferner 1915 die Halbjahresschrift *Plattdüütsch Land un Waterkant*.⁴⁰⁷ Im selben Jahr wird die von ihm verfasste Szenenfolge *Der feldgraue Kasper Putschenelle* in verschiedenen Ausgaben der *Hamburger Woche* abgedruckt. Nach dem Krieg ist W. weiterhin für den „Quickborn“ tätig und arbeitet kurzzeitig an einer niederdeutschen Bibliographie.⁴⁰⁸ Insbesondere aber wirkt er als Herausgeber von Sammelwerken plattdeutscher Volkskultur, wovon etwa *Plattdeutsche Kinder- und Volksreime* (1919) und *Hamburger Volkshumor in Redensarten und Döntjes* (1924) in der verlagseigenen Reihe „Quickborn-Bücher“ erscheinen. W., der weniger durch seine schriftstellerische Tätigkeit denn durch sein Engagement als Förderer der plattdeutschen Sprache und Literatur und als Leiter der Vereinigung „Quickborn“ und des zugehörigen Quickborn-Verlags Bedeutsamkeit erlangte, verstirbt 1926 plötzlich und unerwartet in seiner Geburtsstadt Hamburg.⁴⁰⁹



Abb. 5: P. Wriede
(o.J.)

406 Vgl. Schüppen, Literatur aus Westfalen in den Anfängen des Quickborn, S. 27.

407 Vgl. F[riedrich] W. Michelsen und D[irk] Römmer: Die Entstehungsgeschichte der Vereinigung. Zuletzt geändert 1999. Online: <http://www.quickborn-vereinigung.de/geschichte.php> [29.8.2011].

408 Vgl. Schüppen, Literatur aus Westfalen in den Anfängen des Quickborn, S. 37.

409 Vgl. [Anonym]: Paul Wriede †. In: Niederdeutsche Heimatblätter. Monatsblätter für Volkstum, Geschichte & Heimatschutz d[es] gesamt[en] Niedersachsen 3 (1926), August 1926, S. 314.

Abbildungen



Abb. 6: „Michel als Sieger“,
E. Hecht (1916)



Abb. 7: „Der Teufel holt den
Franzmann“, E. Hecht (1916)



Abb. 8: „Money und Wodka“,
E. Hecht (1916)



Abb. 9: „Die italienischen Schwestern“,
E. Hecht (1916)



Abb. 10: Handpuppen aus Schützengräben
der Ostfront (Erster Weltkrieg)



Abb. 11: Schützengrabenfiguren aus Kalkstein
aus den Vogesen (um 1915 / 16)



Abb. 12: Vorstellung eines Marionettentheaters
an der österreichischen Front an der Brenta (1916)



Abb. 13: Ruhepause in einem Marionettentheater in einem
Unterstand an der österreichischen Front an der Brenta (1916)



Abb. 14: Frontmarionettentheater
von C. Bille in Belgien (um 1916/17)

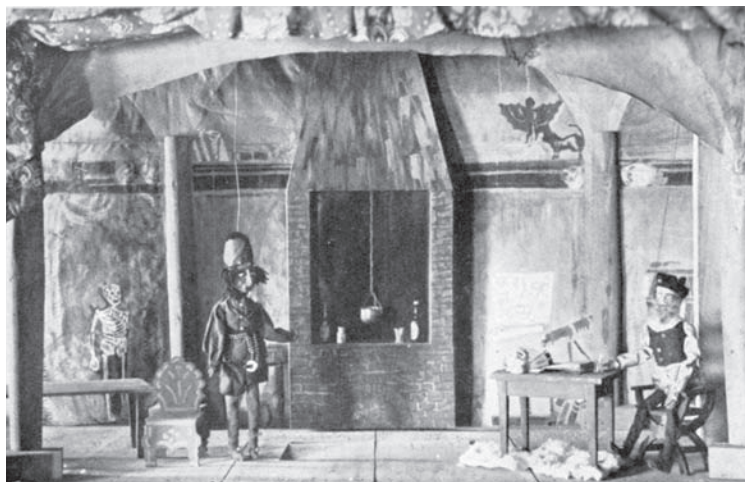


Abb. 15: Faust-Puppenspiel auf der Marionettenbühne
eines Kriegsgefangenenlagers in Bando, Japan (um 1918/19)

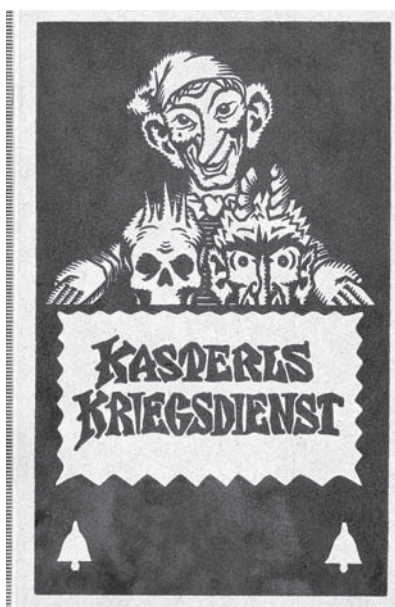


Abb. 16: F. Silberbauer:
Titelbild von F. Oberndorfers
Kasperls Kriegsdienst (1917)



Abb. 17: W. Hege:
Titelbild von E. H. Bethges
Seid ihr alle da? (1918)



Abb. 18: Titelbild von F. Renkers
Kasperle im Weltkrieg (1918)



Abb. 19: Titelbild von A. Rendlös'
Kasperl als Rekrut (1921)



Abb. 20: Szenenbild zu „Kasperls Ankündigung“
aus F. Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* (1917)

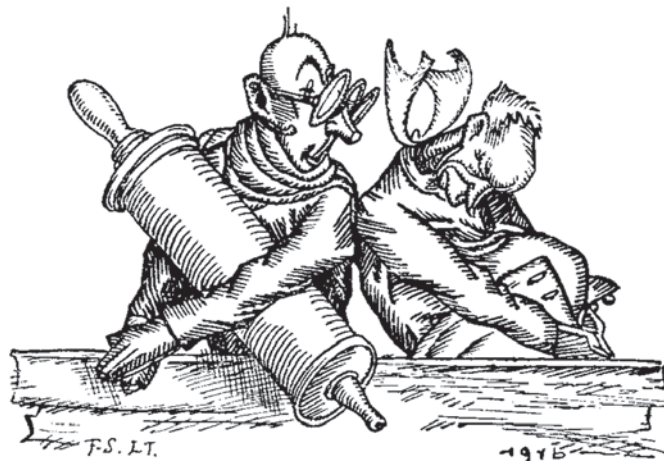


Abb. 21: Szenenbild zu „Der Kasperl und der Doktor“
aus F. Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* (1917)

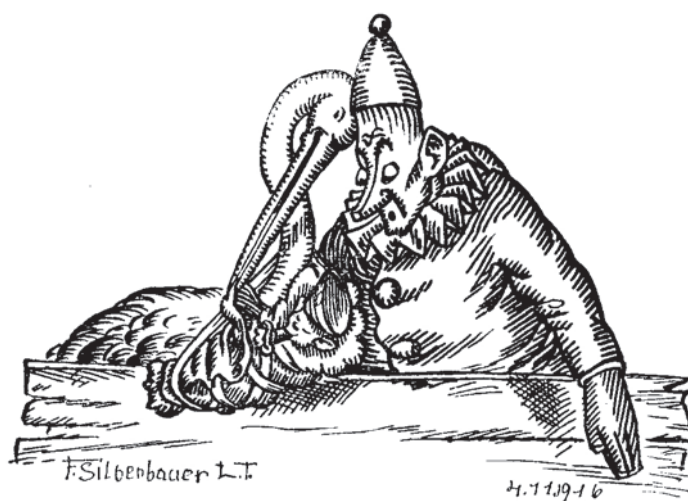




Abb. 22: Szenenbild zu „Der Kasperl und der Storch“
aus F. Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* (1917)



Abb. 23: Szenenbild zu „Die Kasperln und ihre Geheimnisse“
aus F. Oberndorfers *Kasperls Kriegsdienst* (1917)



**Der Kasperl
spielt**
hier
seine Stückeln von
seinen Handel
von Tod und Teufel
von Gespenst und
Ungeheuer
Und ein kleines Nachspiel
von Hühneraugen, Ständen
und zwei Sträussen.
Wie's in der schlechten Ehe geht
dem bösen Klonn, Ihr oben seht.
Doch ist's der Kasperl nicht, der rechte,
Und auch die Ehe nicht, die echte,
Und was der Maler prozeln tut,
Im Leben macht er's fein und gut.
In einer guten Ehe Fest
Der Kasperl heute läuten lässt.



9. Mai 1918

Abb. 24: Theaterzettel für die Darbietung von F. Oberndorfers Kasperltheater anlässlich der Hochzeit F. Silberbauers (1918)

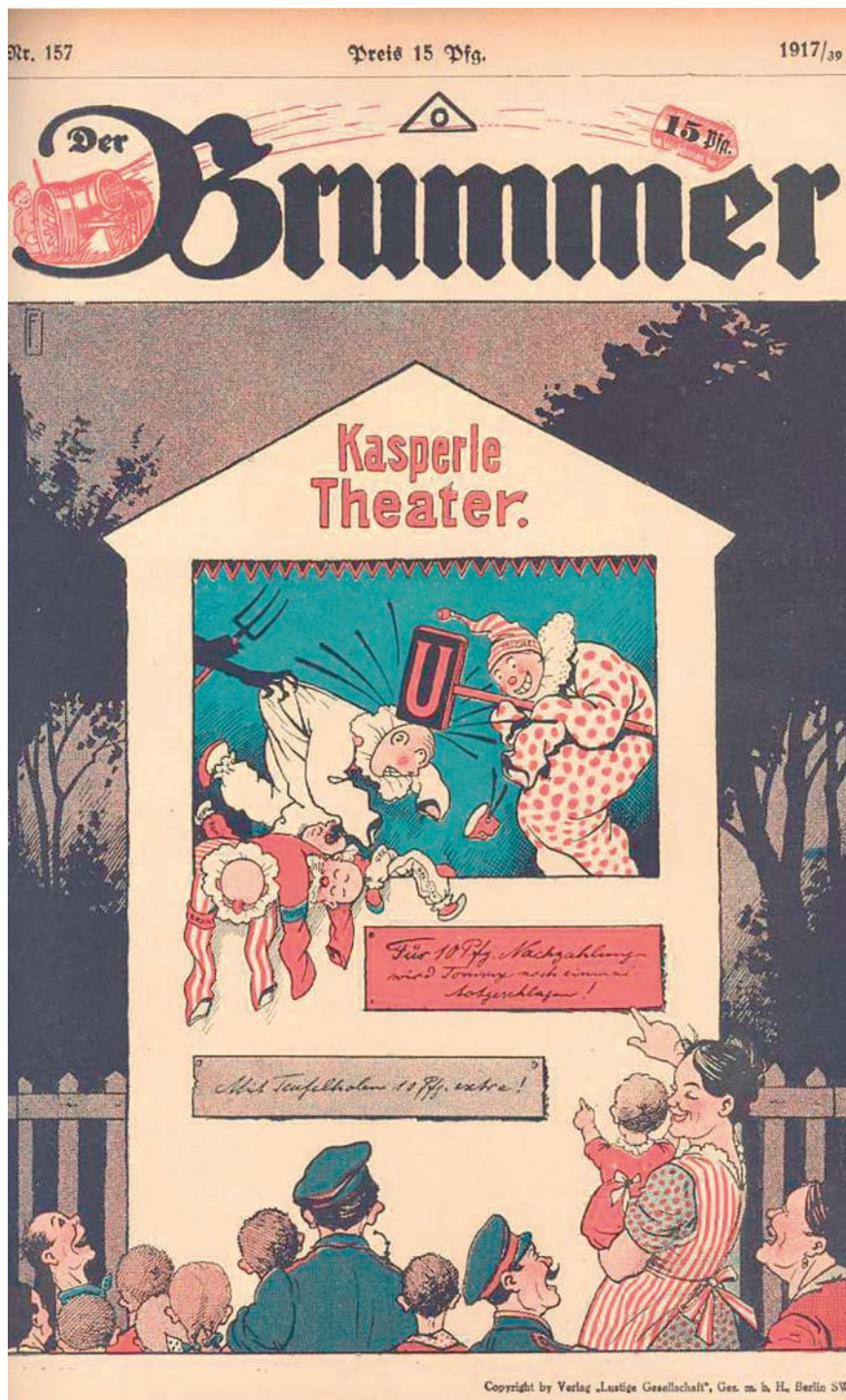


Abb. 25: „Kasperle Theater“,
Karikatur aus der Wochenzeitung *Der Brummer* (1917)



Verzeichnisse

Siglenverzeichnis

- AR = A. Rendlös: Kasperl als Rekrut. Berlin: Eduard Bloch [1921]. (= Eduard Blochs Kasperl-Theater. 16.)
- AV = Adolf Völckers: Kasperl im Krieg. Burleske mit Gesang in einem Aufzug. München: Höfling [1914]. (= Höflings Vereins- u. Dilettanten-Theater. Sammlung leicht aufführbarer Theaterstücke f[ür] d[ie] Volksbühne. 110.)
- EHB = Ernst Heinrich Bethge: Seid Ihr alle da? Kasperle feldgrau. Drollige Spiele für jung und alt. Leipzig: Strauch [1918].
- FR = Felix Renker: Kasperle im Weltkrieg. Vier lustige Stücke für das Kasperle-Theater. Mühlhausen in Thüringen: Danner [1918]. (= Kasperle-Theater. 3.)
- FO = 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.
- PW = Paul Wriede: [Der feldgraue Kasper Putschenelle.] In: Joh[anne]s E. Rabe: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Hamburgische Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Text. 2., sehr verm. Aufl. Hamburg: Quickborn 1924, S. 208–231.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

[ANONYM]: Kasperl als Soldat. Esslingen, München: Schreiber [1901]. (= Schreiber's Kasperlespiele. 4.) S. 49–64 [Sonderdruck broschiert, mit zwei Beilagen]. Edition online auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert: Kasperl-Bibliothek. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: http://lithes.uni-graz.at/zw_kasperl_soldat.html.

[ANONYM]: Kasper als Soldat. In: Joh[anne]s E. Rabe: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Hamburgische Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Text. 2., sehr verm. Aufl. Hamburg: Quickborn 1924, S. 117–125.

BETHGE, ERNST HEINRICH: Kaspar bei den Kannibalen. Ulkspiel in einem Aufzug. Leipzig: Strauch [1913]. (= Jugend-Vereins-Bühne.)

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

BETHGE, ERNST HEINRICH: Seid Ihr alle da? Kasperle feldgrau. Drollige Spiele für jung und alt. Leipzig: Strauch [1918]. Edition online auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert: Kasperl-Bibliothek. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: http://lithes.uni-graz.at/zw_bethge_seid_ihr_alle_da.html.

GRAF PAQUAFIL (ODER FÜRST ALEXANDER VON PAVIA). In: Deutsche Puppenspiele. Herausgegeben von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 43–80.

JÜNGER, ERNST: In Stahlgewittern. 16., erneut durchges. Auflage. 116.–125. Tausend. Berlin: Mittler [1935].

KRAUS, KARL: Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. (= suhrkamp taschenbuch. 1320.)

OBERNDORFER, FRITZ: Der Kasperl in der jetzigen Zeit. In: Heimatgrüße. Kriegsflugblätter des Vereines für Heimatschutz in Steiermark, 39. Gruß vom 11.8.1916, S. 8–9.

O[BERNDORFER], F[RITZ]: Die Kasperln und ihre Geheimnisse. In: Heimatgrüße. Kriegsflugblätter des Vereines für Heimatschutz in Steiermark, 39. Gruß vom 11.8.1916, S. 13–14.

O[BERNDORFER], F[RITZ]: Kaspertheater-Ankündigung. In: Heimatgrüße. Kriegsflugblätter des Vereines für Heimatschutz in Steiermark, 39. Gruß vom 11.8.1916, S. 10–12.

OBERNDORFER, FRITZ: 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. Edition online auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert: Kasperl-Bibliothek. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: http://lithes.uni-graz.at/zw_oberndorfer_kasperls_kriegsdienst.html.

[OBERNDORFER, FRITZ, signiert mit „Ein deutscher Steiermärker“]: Schmerz und Hoffnung. Jänner 1919. In: Tagespost (Graz), Nr. 32 vom 2.2.1919, S. 6.

POCCI, FRANZ: [Kasperl bei den Menschenfressern.] In: F. P.: Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden. Neu herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Manfred Nöbel. München, Wien: Hanser 1984, S. 61–70.

POCCI, FRANZ: Kasperl unter den Wilden. Ein kulturhistorisches Drama in zwei Aufzügen. In: Pocci, Kasperls Heldentaten, S. 153–172.

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.)

RENDLÖS, A.: Kasperl als Rekrut. Berlin: Eduard Bloch [1921]. (= Eduard Blochs Kasperl-Theater. 16.) Edition online auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert: Kasperl-Bibliothek. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: http://lithes.uni-graz.at/zw_rendloes_kasperl_als_rekrut.html.

RENKER, FELIX: Kasperle im Weltkriege. Vier lustige Stücke für das Kasperle-Theater. Mühlhausen in Thüringen: Danner [1918]. (= Kasperle-Theater. 3.) Edition online auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert: Kasperl-Bibliothek. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: http://lithes.uni-graz.at/zw_renker_kasperle_im_weltkriege.html.

ROHDEN, PETER RICHARD: Das Puppenspiel. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1922. (= Unser Volkstum. Eine Sammlung von Schriften zum Verständnis deutscher Volkheit.)

SCHILLER, FRIEDRICH: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie. Berlin: Unger 1802.

SÜND JI ALL' DOR? Althamburgische Kasperszenen. Aufgezeichnet und herausgegeben von Joh[anne]s E. Rabe. Hamburg: Quickborn-Verlag 1915. (= Quickborn-Bücher. 8.)

VÖLCKERS, ADOLF: Kasperl im Krieg. Burleske mit Gesang in einem Aufzug. München: Höfling [1914]. (= Höflings Vereins- u. Dilettanten-Theater. Sammlung leicht aufführbarer Theaterstücke f[ür] d[ie] Volksbühne. 110.) Edition online auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert: Kasperl-Bibliothek. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: http://lithes.uni-graz.at/zw_voelckers_kasperl_im_krieg.html.

WRIEDE, PAUL: Der feldgraue Kasper Putschenelle. 1. Kasper in Frankreich. In: Hamburger Woche vom 9.6.1915, Nr. 23, S. 8.

WRIEDE, PAUL: Der feldgraue Kasper Putschenelle. 2. Kasper in Rußland. In: Hamburger Woche vom 7.7.1915, Nr. 27, S. 11.

WRIEDE, PAUL: Der feldgraue Kasper Putschenelle. 3. Kasper bi de Italjeners. In: Hamburger Woche vom 11.8.1915, Nr. 32, S. 10–11.

WRIEDE, PAUL: Der feldgraue Kasper Putschenelle. 4. Kasper auf Urlaub. In: Hamburger Woche vom 24.11.1915, Nr. 47, S. 13.

WRIEDE, PAUL: Der feldgraue Kasper Putschenelle. 5. Kasper in Konstantinopel. In: Hamburger Woche vom 8.12.1915, Nr. 49, S. 11.

WRIEDE, PAUL: Der feldgraue Kasper Putschenelle. 6. Kasper am Suezkanal. In: Hamburger Woche vom 6.1.1916, Nr. 1, S. 14.

WRIEDE, PAUL: [Der feldgraue Kasper Putschenelle.] In: Joh[anne]s E. Rabe: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Hamburgische Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Text. 2., sehr verm. Aufl. Hamburg: Quickborn 1924, S. 208–234 (darin: Kasper in Frankreich, S. 208–212; Kasper in Rußland, S. 213–216; Kasper bei den Italienern, S. 217–221; Kasper auf Urlaub, S. 222–225; Kasper in Konstantinopel, S. 226–229; Kasper am Suezkanal, S. 230–231; Kasper und der Amerikaner, S. 232–234). Edition online auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert: Kasperl-Bibliothek. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: http://lithes.uni-graz.at/zw_wriede_kasper_putschenelle.html.

Sekundärliteratur

ADELUNG, JOHANN CHRISTOPH: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Dritter Theil, von M – Scr. 2., verm. und verbess. Ausgabe. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1798, S. 761 (Eintrag: Der Pfänder).

[ANONYM]: Kasper Putschenelle im Felde. In: Mitteilungen aus dem Quickborn/Vereinigung von Freunden der Niederdeutschen Sprache und Literatur 8 (1915), S. 160–161.

[ANONYM]: Kasper Putschenelle im Felde. In: Hamburger Nachrichten vom 9.8.1915, Sonderausgabe, [o. S.].

[ANONYM]: Ein Brief aus dem Schützengraben von Kasper Putschenelle. In: Hamburger Woche, Nr. 34 vom 25.8.1915, [o. S.].

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

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

[ANONYM]: Paul Wriede †. In: Niederdeutsche Heimatblätter. Monatsblätter für Volkstum, Geschichte & Heimatschutz d[es] gesamt[en] Niedersachsen 3 (1926), August 1926, S. 314.



[ANONYM]: Der Baum auf der Walsersheide. Vortrag über den Baum der Prophezeiung. In: Neues Grazer Tagblatt, Nr. 596 vom 27.11.1927, S. 8.

[ANONYM]: Renker, Felix. In: Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 44 (1928), Sp. 920–921.

[ANONYM]: Renker, Felix. In: Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 47 (1934), Sp. 670.

[ANONYM]: Bethge, Ernstheinrich. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisch-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Herausgegeben von Hubert Herkommer (Mittelalter) und Carl Ludwig Lang (Neuzeit). Bd. 1: Aal – Bremeneck. 3., völlig neu bearb. Aufl. Bern: Francke 1968, Sp. 465.

[ANONYM]: Alfred Dreyfus [Biographischer Überblick]. In: J'Accuse...!, S. 61–64.

ASPER, HELMUT G.: Puppenspiel in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Zur sozialen Situation der Wandermarionettentheater im 19. und 20. Jahrhundert. In: Kölner Geschichtsjournal 1 ([19]76), S. 12–27.

BAUMEISTER, MARTIN: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur. 1914–1918. Essen: Klartext 2005. (= Schriften der Bibliothek für Zeitgeschichte. Neue Folge. 18.)

BEITL, RICHARD: Deutsche Volkskunde. Von Siedlung, Haus und Ackerflur. Von Glaube und Brauch. Von Sage, Wort und Lied des deutschen Volkes. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft 1933.

BELAU, DETLEF: Straßenrückbenennung oder: „Wer war Kramer?“. Zuletzt geändert am 30.5.2008. Online: <http://www.naumburg-geschichte.de/geschichte/rueckbenennung.htm> [29.8.2011].

BELAU, DETLEF: Ernst Heinrich Bethge. Zuletzt geändert am 6.6.2008. Online: <http://www.naumburg-geschichte.de/geschichte/bethge.htm> [29.8.2011].

BENBASSA, ESTHER: Risse im Franco-Judaismus. Die Dritte Republik und der Antisemitismus. In: J'Accuse...!, S. 19–26.

BERNSTENGEL, OLAF: Handpuppenspiel. Skizzen zur Geschichte und Praxis einer Puppenspielform. Begleitheft zur Sonderausstellung „HAND-puppen-SPIEL-er“ der Puppentheatersammlung Dresden 1. Juni – 2. September 1990 im Museum für Volkskunst der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden: [o. V.] 1990.

BERNSTENGEL, OLAF: Kasper & Co. Ein Stichwort-Lexikon. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten.“ Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Herausgegeben von O. B., Gerd Taube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 173–194.

BERNSTENGEL, OLAF: Militaria im Puppenspiel zwischen 1805 und 1933. In: Front-PuppenTheater, S. 57–64.

BERNSTENGEL, OLAF: Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In: Bernstengel/Rebehn, Volkstheater an Fäden, S. 34–75.

BERNSTENGEL, OLAF; REBEHN, LARS: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle: mdv 2007. (= Weiß-Grün. 36.)

BERNSTENGEL, OLAF; SCHOLZE, MANFRED: Dresdner Puppenspielmosaik. Erfurt: Sutton 2005.

ÄRZTLICHE BESTÄTIGUNG DER ARBEITSUNFÄHIGKEIT FRITZ OBERNDORFERS VOM 28.8.1944. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

BIGLER, INGRID: Renker, Felix. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. 3., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 12: Plachetka – Rilke. Herausgegeben von Heinz Rupp (Mittelalter) und Carl Ludwig Lang (Neuzeit). Bern, Stuttgart: Francke 1990, Sp. 1001–1005.

BIGLER-MARSCHALL, INGRID: Völckers, Adolf. In: Deutsches Literatur-Lexikon. Biographisches-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Fortgeführt von Carl Ludwig Lang. 3., völlig neu bearb. Aufl. Bd. 26: Völckel – Wagner. Herausgegeben von Hubert Herkommer (Mittelalter) und Konrad Feilchenfeldt (ca. 1500 bis zur Gegenwart). Zürich, München: Saur 2006, Sp. 2.

BLACKBOURN, DAVID: Das Kaiserreich transnational. Eine Skizze. In: Das Kaiserreich transnational. Deutschland in der Welt 1871–1914. Herausgegeben von Sebastian Conrad und Jürgen Osterhammel. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2004, S. 302–324.

VON BOEHN, MAX: Puppen und Puppenspiele. Bd. II: Puppenspiele. Mit 200 Abbildungen und 15 Farbtafeln. München: Bruckmann 1929.

BOHLMIEIER, GERD: Das Reichsinstitut für Puppenspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des Figurentheaters. Braunschweig, Hochschule für Bildende Künste, Diss. 1993.

BOHLMIEIER, GERD: Figurentheater im Ideologiekonsens. Das Reichsinstitut für Puppenspiel. In: FrontPuppenTheater, S. 121–131.

BRÜMMER, FRANZ: Renker, Felix. In: F. B.: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 6., völlig neu bearb. und stark verm. Aufl. Bd. 5. Leipzig: Reclam [1913], S. 437–438.

BRÜMMER, FRANZ: Völckers, Adolf. In: F. B.: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. 6., völlig neu bearb. und stark verm. Aufl. Bd. 7. Leipzig: Reclam [1913], S. 277.

VON CLARY-ALDRINGEN, MANFRED: Dankschreiben an Fritz Oberndorfer vom 21.12.1917. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

DAT 'S DITMAL ALLENS, WAT IK WETEN DO, OP 'N ANNER MAL MEHR. 100 Jahre Quickborn. Vereinigung für niederdeutsche Sprache und Literatur e. V., Hamburg. Festschrift. Herausgegeben von Friedrich W. Michelsen, Wolfgang Müns und Dirk Römmer unter Mitarb. von Jürgen Meier. Hamburg: Quickborn 2004. (= Quickborn-Bücher. 93/94.)



DOKUMENTE DES KRIEGES. 1914, 15 [undatiertes Vertragsexemplar]. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

DTV-ATLAS WELTGESCHICHTE. Herausgegeben von Hermann Kinder, Werner Hilgemann und Manfred Hergt. Bd. 2: Von der Französischen Revolution bis zur Gegenwart. 38., von M. H. überarb. und erw. Aufl. München: dtv 2005.

DUDEN. Das Fremdwörterbuch. 7., neu bearb. und erw. Aufl. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim: Brockhaus 2000.

DUDEN. Deutsches Universalwörterbuch. 6., überarb. u. erw. Aufl. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Mannheim [u. a.]: Dudenverlag 2006.

EINLADUNG ZUM NIKOLOFEST DES OFFIZIERSVERBANDES UND DER SOZIALEN BEREITSCHAFT, 5. Dezember 1928, Hofgasse Nr. 12. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

EINTRITTSKARTE FÜR DIE AUFFÜHRUNG DES *FAUST-PUPPEN-SPIELS* IN DER GRAZER BURG VOM 21.4.1910. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

ELIAS, NORBERT: Die Gesellschaft der Individuen. Herausgegeben von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

ELIAS, NORBERT: Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert. Herausgegeben von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.

ELIAS, NORBERT: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 158.)

ELIAS, NORBERT: Zivilisation. In: N. E.: Aufsätze und andere Schriften in drei Bänden. Bearb. von Heike Hammer. Bd. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. (= Gesammelte Schriften. 16.) S. 112–117.

ERBELDING, MASCHA: „Mit dem Tod spielt man nicht ...“ – Gestalt und Funktion des Todes im Figurentheater des 20. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 2006.

FIEDLER, MATTHIAS: Zwischen Abenteuer, Wissenschaft und Kolonialismus. Der deutsche Afrikadiskurs im 18. und 19. Jahrhundert. Köln: Böhlau 2005. [Zugl.: Göttingen, Univ., Diss. 2004.]

FINGERLOS, ULRIKE: Dämon oder Dummkopf? Der Teufel in Kasperlstücken des frühen 20. Jahrhunderts. Graz, Univ., Masterarb. 2007.

FÖRSTER, GERHARD; HOCH, PETER; MÜLLER, REINHOLD: Uniformen europäischer Armeen. Farbtafeln von Ralf Swoboda. Berlin: Militärverlag der Deutschen Demokratischen Republik 1978. (= Schriften des Armeemuseums der DDR und des Militärgeschichtlichen Instituts der DDR.)

FREVERT, UTE: Das Militär als „Schule der Männlichkeit“. Erwartungen, Angebote, Erfahrungen im 19. Jahrhundert. In: *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 145–173.

FREVERT, UTE: Das jakobinische Modell: Allgemeine Wehrpflicht und Nationsbildung in Preußen-Deutschland. In: *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 17–47.

FREVERT, UTE: *Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland*. München: Beck 2001.

FRONTPUPPENTHEATER. *Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Herausgegeben von Dorothea Kolland und Puppentheater-Museum Berlin. Berlin: Elefanten Press 1997.

FUCHS, ECKHARDT; FUCHS, GÜNTHER: „Ohne Zeitungsärm... keine Affäre“. Die Affäre Dreyfus im Spiegel der Berliner Presse. In: *J'Accuse...!*, S. 93–108.

FÜLBIER, ASTRID: *Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein. 1920–1960*. Kiel: Ludwig 2002. (= Kieler kunsthistorische Schriften. N.F. 3.)

GERHARD, UTE; LINK, JÜRGEN: Zum Anteil der Kollektivsymbolik an den Nationalstereotypen. In: *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, S. 16–52.

GIRTLER, ROLAND: *Die feinen Leute. Von der vornehmen Art, durchs Leben zu gehen*. Linz: Veritas; Frankfurt am Main: Campus 1989.

GLANZ, LUZIA: *Das Puppenspiel und sein Publikum*. Berlin: Junker und Dünhaupt 1941. (= Neue deutsche Forschungen. 33.)

GOUAFFO, ALBERT: *Wissens- und Kulturtransfer im kolonialen Kontext: Das Beispiel Kamerun – Deutschland (1884–1919)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft. 39.)

GROSS, JOHANNES: *Die Deutschen*. Frankfurt am Main: Scheffler 1967.

HAGEMANN, KAREN: Heldenmütter, Kriegerbräute und Amazonen. Entwürfe „patriotischer“ Weiblichkeit zur Zeit der Freiheitskriege. In: *Militär und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 174–200.

HALL, MURRAY G.; RENNER, GERHARD: *Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1992. (= *Literatur in der Geschichte. Geschichte in der Literatur*. 23.) S. 292 (Eintrag: Fritz Oberndorfer).

HÄMMERLE, CHRISTA: Die k. (u.) k. Armee als ‚Schule des Volkes‘? Zur Geschichte der Allgemeinen Wehrpflicht in der multinationalen Habsburgermonarchie (1866–1914/18). In: *Der Bürger als Soldat. Die Militarisierung europäischer Gesellschaften im langen 19. Jahrhundert: ein internationaler Vergleich*. Essen: Klartext 2004. (= *Frieden und Krieg. Beiträge zur historischen Friedensforschung*. 3.) S. 175–213.

FARBIGES HANDBUCH DER UNIFORMKUNDE. *Die Entwicklung der militärischen Tracht der deutschen Staaten, Österreich-Ungarns und der Schweiz*. Begründet von



Richard Knötel. Grundlegend überarb. und bis zum Stand von 1937 fortgef. von Herbert Knötel d. J. und Herbert Sieg. Dem Stand der Forschung angepaßt und ergänzt von Ingo Prömper. Überarb. Neuaufl. Stuttgart: Spemann 1985.

HANSEN, PETER: Paul Wriede. In: P. H.: Plattdeutsche Bibliographie und Biographie (PBU). Die plattdeutschen Autoren und ihre Werke. Online: <http://www.ins-db.de/autor-werke.php?ID=126&START=1&ORD=JAHR> [29.8.2011].

HATTENAUER, HANS: Deutsche Nationalsymbole. Geschichte und Bedeutung. 4., vollständig überarb. Aufl. München: Olzog 2006.

HAUFFEN, ADOLF: Geschichte des deutschen Michel. Herausgegeben vom Deutschen Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Prag: Verlag des Vereines 1918.

HEIMERDINGER, TIMO: Der Seemann. Ein Berufsstand und seine kulturelle Inszenierung (1844–2003). Köln: Böhlau 2005.

HINWEIS AUF DAS FLUGBLATT *ZUR ERNTE 1915* VON FRITZ OBERNDORFER. In: Grazer Tagblatt vom 1.9.1915, Nr. 243, S. 4.

HLAVIN-SCHULZE, KARIN: „Man reist ja nicht, um anzukommen“. Reisen als kulturelle Praxis. Frankfurt am Main, New York: Campus 1998. (= Campus: Forschung. 771.)

HOLM, CARL: Paul Wriede. In: Mitteilungen aus dem Quickborn. Vereinigung von Freunden der Niederdeutschen Sprache und Literatur in Hamburg 10 (1916/17), S. 78–82.

HUGO VON HOFMANNSTHAL UND ROBERT MICHEL. Briefe. Mitgeteilt und kommentiert von Riccardo Concetti. In: Hofmannsthal Jahrbuch zur europäischen Moderne 13 (2005), S. 11–167.

HÜNNERKOPF, RICHARD: Zwei Puppenspiele des Handpuppenspielers Kühn [Das Vorspiel mit den beiden Kaukautzkis; Kasper und die Franzosen]. In: Das Puppentheater, Bd. 1 (1923/24), H. 11, S. 170–176.

J'ACCUSE...! ...ICH KLAGE AN! Zur Affäre Dreyfus. Eine Dokumentation. Begleitkatalog zur Wanderausstellung in Deutschland Mai bis November 2005. Herausgegeben von Elke-Vera Kotowski und Julius H. Schoeps. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg 2005.

JEISMANN, MICHAEL: Das Vaterland der Feinde. Studien zum nationalen Feindbegriff und Selbstverständnis in Deutschland und Frankreich 1792–1918. Stuttgart: Klett-Cotta 1992. (= Sprache und Geschichte. 19.)

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

K. U. K. KRIEGSPRESSEQUARTIER: Brief an Fritz Oberndorfer vom 6.11.1917. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

K. U. K. KRIEGSPRESSEQUARTIER: Brief an Fritz Oberndorfer vom 23.2.1918. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

KIPPER, WOLFGANG: Geschichte der Sozialdemokratie in Naumburg. Online: <http://www.spd-naumburg.eu/historie.html> [29.8.2011].

KLUG, HEIDELINDE: Friedrich Oberndorfer †. 1878–1969 [Nachruf und Würdigung]. In: Oberösterreichische Heimatblätter 24 (1970), H. 3/4, S. 62–63.

KOLLER, CHRISTIAN: „Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt“. Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914–1930). Stuttgart: Steiner 2001. (= Beiträge zur Kolonial- und Überseegeschichte. 82.) [Zugl.: Zürich, Univ., Diss. 1998.]

KORTE, HERMANN: Über Norbert Elias. Das Werden eines Menschenwissenschaftlers. Opladen: Leske & Budrich 1997.

KRIVANEC, EVA: Lachen über den Feind. Kriegsrevuen und Soldatenschwänke im Ersten Weltkrieg. In: Maske und Kothurn 51 (2006), H. 4, S. 435–446.

KÜPPER, GUSTAV: Aktualität im Puppenspiel. Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung. Emsdetten in Westfalen: Lechte 1966.

KUZMICS, HELMUT (in Zusammenarbeit mit Reinhard Blomert und Annette Treibel): Einleitung. [Zu:] Transformationen des Wir-Gefühls. Studien zum nationalen Habitus. Herausgegeben von R. B., H. K. und A. T. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1073.) S. 7–41.

KUZMICS, HELMUT; AXTMANN, ROLAND: Autorität, Staat und Nationalcharakter. Der Zivilisationsprozeß in Österreich und England 1700–1900. Opladen: Leske & Budrich 2000. (= Schriften zur Zivilisations- und Prozeßtheorie. 2.)

KUZMICS, HELMUT; MOZETIČ, GERALD: Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Konstanz: UVK 2003. (= Theorie und Methode: Sozialwissenschaften.)

LINK, OTTO: Das Theatrum mundi, die Wochenschau vergangener Zeiten. In: Mitteilungen der Staatlichen Puppentheatersammlung Dresden 4 (1961), S. 11–12.

LIPKE, KATHARINA: Das Ende des Halberstädter Puppenspiels. In: Das Puppentheater, Bd. 2 (1925–26), H. 1, S. 4–7.

MASS, SANDRA: Das Trauma des weißen Mannes. Afrikanische Kolonialsoldaten in propagandistischen Texten, 1914–1923. In: L'Homme 12 (2001), H. 1, S. 11–33.

MEIER, ANDREAS: Vom Rüpel zum Spaßmacher. Die komische Figur im sogenannten Volksschauspiel vom Doktor Faust. In: Die lustige Person auf der Bühne, S. 521–539.

DE MENDELSSOHN, PETER: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt am Main: S. Fischer 1970.

MERTELSMANN, OLAF: Zwischen Krieg, Revolution und Inflation. Die Werft Blohm & Voss 1914–1923. München: Beck 2003. (= Schriftenreihe zur Zeitschrift für Unternehmensgeschichte. 11.)



MEUSER, MICHAEL: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. 2., überarb. und aktual. Aufl. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006.

MICHEL, ROBERT: Brief an Fritz Oberndorfer vom 4.5.1917. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

MICHELSSEN, F[RIEDRICH] W.; RÖMMER, D[IRK]: *Die Entstehungsgeschichte der Vereinigung*. Zuletzt geändert 1999. Online: <http://www.quickborn-vereinigung.de/geschichte.php> [29.8.2011].

MILITÄR UND GESELLSCHAFT IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT. Herausgegeben von Ute Frevert. Stuttgart: Klett-Cotta 1997. (= Industrielle Welt. 58.)

MINUTH, JOHANNES: *Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. Vom Possentreiben zur Puppenspielkunst*. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 1996.

MISCH, GEORG: *Vom Geist des Krieges und des deutschen Volkes Barbarei*. Jena: Diederichs 1914. (= Tat-Flugschriften. H. 1.)

MOHLER, ARMIN; WEISSMANN, KARLHEINZ: *Die konservative Revolution in Deutschland 1918–1932. Ein Handbuch*. 6., völlig neu überarb. Aufl. Graz: Ares 2005.

MOSSE, GEORGE L[ACHMANN]: *Das Bild des Mannes. Zur Konstruktion der modernen Männlichkeit*. Aus dem Amerikanischen von Tatjana Kruse. Frankfurt am Main: S. Fischer 1997.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2003.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Jakob Wassermann (1873–1934) im literarischen Feld seiner Zeit. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 30 (2005), Nr. 1, S. 214–243. Online: Jakob Wassermann. Unter: LiTheS. Literatur- und Theatersozio-logie. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: <http://lithes.uni-graz.at/wassmaufsatz.html>.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: *Komik zwischen den Kulturen. Der süddeutsch-österreichische Kasperl und der tschechische Kašpárek im Vergleich*. In: *Österreichische Literatur zwischen den Kulturen. Internationale Konferenz Veliko Tárnovo, Oktober 2006*. Herausgegeben von Iris Hipfl und Raliza Ivanova. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2008. (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft. 4.) S. 199–221. Online: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert: Forschung. Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel. Webportal Graz: http://lithes.uni-graz.at/zw_bmk_komik1.html.

MÜNKLER, HERFRIED: *Die Deutschen und ihre Mythen*. Berlin: Rowohlt 2009.

MURMANN, GEERTE: *Komödianten für den Krieg. Deutsches und alliiertes Fronttheater*. Düsseldorf: Droste 1992.

NATIONALE MYTHEN UND SYMBOLE IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS. *Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität*. Herausge-

geben von Jürgen Link und Wulf Wülfing. Stuttgart: Klett-Cotta 1991. (= Sprache und Geschichte. 16.)

NACHTIGAL, REINHARD: Zur Anzahl der Kriegsgefangenen im Ersten Weltkrieg. In: Militärgeschichtliche Zeitschrift 67 (2008), H. 2, S. 345–384.

NETZBAND, GEORG: Herstellung einer Kasperle-Puppe. Stuttgart und Berlin: Kohlmeier 1936. (= Beihefte der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm. F 60.)

NIPPERDEY, THOMAS: Deutsche Geschichte. 1866–1818. Bd. 2: Machtstaat vor der Demokratie. 3., durchges. Aufl. München: Beck 1995.

OBENAU, SIBYLLE: Reichsschrifttumskammer. In: Das große Lexikon des Dritten Reiches. Herausgegeben von Christian Zentner und Friedemann Bedürftig. München: Südwest 1985, S. 483.

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

OLTMER, JOCHEN: 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. 11–23.

PEISER, ROBERT: Ernst Heinrich Bethge. 1878–1944. In: Schulreform – Kontinuitäten und Brüche. Das Versuchsfeld Berlin-Neukölln. Herausgegeben von Gerd Radde. Bd. 2: 1945–1972. Opladen: Leske & Budrich 1993, S. 183–185.

DIE LUSTIGE PERSON AUF DER BÜHNE. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Herausgegeben von Peter Csobádi [u. a.]. Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1994. (= Wort und Musik. 23/II.)

PFLÜGER, KURT; HERBST, HELMUT: Schreibers Kindertheater. Eine Monographie. Pinneberg: Raecke 1986.

VON POLENZ, BENNO: Spielt Handpuppentheater! München: Callwey [um 1920]. (= Flugschrift zur Ausdruckskultur. 188.)

PÖRZGEN, HERMANN: 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.)

PÖRZGEN, HERMANN: Das deutsche Fronttheater 1914–20. Köln, Univ., Diss. 1935.

PÖRZGEN, HERMANN: Theater als Waffengattung. Das deutsche Fronttheater im Weltkrieg 1914 bis 1920. Frankfurt am Main: Societäts-Verlag 1935.

PURSCHE, HANS RICHARD: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick. Frankfurt am Main: Eigenverlag 1984.

PURSCHE, HANS RICHARD: Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986.



QUICK, JOHN: Dictionary of weapons and military terms. New York [a. o.]: McGraw-Hill Book Company 1973.

RABE, JOH[ANNE]S E.: Kasper einst und jetzt. In: Mitteilungen aus dem Quickborn / Vereinigung von Freunden der Niederdeutschen Sprache und Literatur 16 (1923), S. 43–44.

RABE, JOH[ANNE]S E.: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Hamburgische Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Text. 2., sehr verm. Aufl. Hamburg: Quickborn 1924.

RAECK, SIEGFRIED: Das Kasperlbuch. Herausgegeben vom Kulturausschuß des Deutschen Schulvereines Südmark. Wien: Verlag des Vereines 1934. (= Werk und Wille. Beih. 1.)

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

RAMM-BONWITT, INGRID: Possenreißer im Puppentheater. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 1999. (= Die komische Tragödie. 2.)

RAMM-BONWITT, INGRID: Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 2000. (= Die komische Tragödie. 3.)

REBEHN, LARS: Die Entwicklung des Marionettenspiels vom Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In: Bernstengel/Rebehn, Volkstheater an Fäden, S. 76–159.

RENKER, FELIX: Felix Renker, ein volkstümlicher Bühnenschriftsteller [Autobiographie]. Mit einem Verzeichnis der sämtlichen Werke und einem Bilde Renkers. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Bernhard Rost. Dresden: Günter 1917.

RIHA, KARL: Deutscher Michel. Zur literarischen und karikaturistischen Ausprägung einer nationalen Allegorie im neunzehnten Jahrhundert. In: Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, S. 146–167.

ROHDEN, PETER RICHARD: Nachwort. [Zu:] Rohden, Das Puppenspiel, S. 56–60.

ROHKRÄMER, THOMAS: Der Militarismus der „kleinen Leute“. Die Kriegervereine im Deutschen Kaiserreich 1871–1914. München: Oldenbourg 1990. (= Beiträge zur Militärgeschichte. 29.) [Zugl.: Freiburg im Breisgau, Univ., Diss. 1989.]

RÖMMER, DIRK: Vorwort. [Zu:] Dat 's ditmal allens, wat ik weten do, S. 5–6.

S. FISCHER VERLAG: Brief an Fritz Oberndorfer vom 28. September [o. J.]. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

DER NEUE SASS. Plattdeutsches Wörterbuch. Plattdeutsch-Hochdeutsch. Hochdeutsch-Plattdeutsch. Plattdeutsche Rechtschreibung. Herausgegeben von der Fehrs-Gilde. Verein zur Förderung des Niederdeutschen e. V. Neu bearb. von Heinrich Kahl und Heinrich Thies. 4. Aufl. Neumünster: Wachholtz 2007.

SCHAMPIER, ANDREA: Ans speel ik ok ne mihr mit! Von der Art Gorch Focks zu überreden. Der Versuch einer Textbeschreibung. In: *Dat 's ditmal allens, wat ik weten do*, S. 56–70.

SCHEDLER, MELCHIOR: Schlachtet die blauen Elefanten! Bemerkungen über das Kinderstück. Weinheim und Basel: Beltz 1973.

SCHMALE, WOLFGANG: Geschichte der Männlichkeit in Europa (1450–2000). Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2003.

SCHMIDT, ANDREA: Zwischen Tradition und Experiment. Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zur Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen – unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmans. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 2002.

SCHMOOK, MATTHIAS: Bülow, Bernhard Heinrich Martin Graf. In: *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*. Herausgegeben von Franklin Kopitzsch und Dirk Brietzke. Hamburg: Christians 2003, S. 76–78.

VON DER SCHULENBURG, WERNER: Von der nationalen Mission des Puppentheaters. In: *Das literarische Echo* (1916), H. 17, Sp. 1112–1114.

SCHULZ-WAHLE, DORIS: 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.

SCHÜPPEN, FRANZ: Literatur aus Westfalen in den Anfängen des Quickborn (1904–1932). In: *Dat 's ditmal allens, wat ik weten do*, S. 13–41.

SCHÜTTE, WOLFGANG U.: Arbeiter-Theater-Verlag Alfred Jahn (ATV). In: *Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*. Herausgegeben von Simone Barck, Silvia Schlenstedt und Tanja Bürgel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 22.

SCHWERING, MAX-LEO: Das Kölner „Hänneschen“ – Geschichte und Deutung. In: *Kölner Geschichtsjournal* 1 ([19]76), S. 34–75.

SEELMANN, E[RICH] UND W[ILHELM]: Die plattdeutsche Literatur 1800–1915. Biobibliographie. [Unveränderter Nachdruck von W.S.: Die plattdeutsche Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts. Biobibliograph. Zusammenstellung. In: *Niederdeutsches Jahrbuch* 22 (1896), S. 49–130; Forts. und Erg. In: *Ebenda* 28 (1902), S. 59–105; W.S.: Die plattdeutsche Literatur des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts. Biobibliograph. Zusammenstellung. Fortges. und erg. von E.S. In: *Ebenda* 41 (1915), Bd. II, S. 1–96.] Leer: Schuster 1979.

[SENNEWALD, MARLIS]: Preetzer Papiertheatertreffen. Internationale Begegnung. Online: http://www.vhs-preetz.de/pppt/pppt_treffen.htm [29.8.2011].

SHOWALTER, DENNIS E.: Das Gesicht des modernen Krieges. Sedan, I. und 2. September 1870. In: *Schlachten der Weltgeschichte. Von Salamis bis Sinai*. Herausgegeben von Stig Förster, Markus Pöhlmann und Dierk Walter. München: Beck 2001, S. 230–247.



SILBERBAUER, FRITZ: Brief an Fritz Oberndorfer vom 15.7.1915. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

SILBERBAUER, FRITZ: Brief an Fritz Oberndorfer vom 28.1.1917. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

SILBERBAUER, FRITZ: Brief an Fritz Oberndorfer vom März 1917 [undatiert]. In: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

SOWINSKI, BERNHARD: Völckers, Adolf. In: B. S.: Lexikon deutschsprachiger Mundartautoren. Hildesheim [u. a.]: Olms 1997, S. 630.

SOWINSKI, BERNHARD: Wriede, Paul. In: B. S.: Lexikon deutschsprachiger Mundartautoren. Hildesheim [u. a.]: Olms 1997, S. 678.

SPIELERVERZEICHNIS DES PEN-AND-PAPER-ROLLENSPIELS „DAS SCHWARZE AUGE ONLINE“. Online: <http://www.dsa-online.ch> [29.8.2011].

STEVENSON, DAVID: 1914–1918. Der Erste Weltkrieg. Aus dem Englischen von Harald Ehrhardt und Ursula Vones-Liebenstein. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2006.

STIETENCRON, HEINRICH VON: Töten im Krieg: Grundlagen und Entwicklungen. In: Töten im Krieg. Herausgegeben von H. v. S. und Jörg Rüpke. Unter Mitarbeit von Jan Assmann [u. a.]. Freiburg im Breisgau, München: Alber 1995. (= Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie e. V. 6.) S. 17–56.

STRAUSS, ELISABETH: Vom feldgrauen, vom roten und vom braunen Kasper. Politisches Kaspertheater im 20. Jahrhundert. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2002.

SZAROTA, TOMASZ: Der deutsche Michel. Die Geschichte eines nationalen Symbols und Autostereotyps. Aus dem Polnischen von Kordula Zentgraf-Zubrzycka. Osna-brück: fibre 1998. (= Klio in Polen. 3.)

TILITZKI, CHRISTIAN: Die deutsche Universitätsphilosophie in der Weimarer Republik und im Dritten Reich. T. 1. Berlin: Akademie Verlag 2002.

TREIBEL, ANNETTE: Die Soziologie von Norbert Elias. Eine Einführung in ihre Geschichte, Systematik und Perspektiven. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften. (= Hagener Studientexte zur Soziologie.)

TREMPENAU, DIETMAR: Frühe sozialdemokratische und sozialistische Arbeiterdramatik. (1890 bis 1914.) Entstehungsbedingungen – Entwicklungslinien – Ziele – Funktion. Stuttgart: Metzler 1979. (= Metzler-Studienausgabe.)

VON UNGERN-STERNBERG, JÜRGEN: Wie gibt man dem Sinnlosen einen Sinn? Zum Gebrauch der Begriffe ‚deutsche Kultur‘ und ‚Militarismus‘ im Herbst 1914. In: Kultur und Krieg: Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. Herausgegeben von Wolfgang J. Mommsen unter Mitarbeit von Elisabeth Müller-Luckner. München: Oldenbourg 1996. (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien. 34.) S. 77–96.

VENNER, DOMINIQUE: Söldner ohne Sold. Die deutschen Freikorps 1918–1923. Aus dem Französischen von Alfred Baumgartner [u. a.]. Wien, Berlin: Neff 1974.

WEINKAUFF, GINA: Der rote Kasper. Das Figurentheater in der pädagogisch-kulturellen Praxis der deutschen und österreichischen Arbeiterbewegung von 1918–1933. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1982. (= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 8.)

WEINKAUFF, GINA: „Obwohl nicht kasperlemäßig im Sinne des niederdeutschen Kasperlespiels“. Der Anteil von Carlo Böcklin und Beate Bonus an der Entwicklung des künstlerischen Handpuppenspiels in Deutschland. In: Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Köln: Prometh-Verlag 1989, S. 80–94.

WEINKAUFF, GINA: Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation. Wandlungen eines Laienspielautors in Kaiserreich, Weimarer Republik und NS-Deutschland. Frankfurt am Main: Nold 1992. [Zugl.: Frankfurt am Main, Univ., Diss. 1992.]

WEISS, WALTER: Goethes ‚Lustige Person‘. In: Die lustige Person auf der Bühne, S. 565–575.

WESSELY, ALEXANDER: „Wie überall kommt es auch beim Puppenspiel auf die Haltung und Gesinnung an ...“. Zur Frage eines Zusammenhanges zwischen Handpuppenspiel und Propaganda im Dritten Reich – Eine Annäherung. Wien, Univ., Diss. 2009.

WRIEDE, PAUL: Joh[anne]s E. Rabe, der Historiograph der Handpuppe. In: Das Puppentheater, Bd. 1 (1923–24), H. 5, S. 65–67.

ZECHNER, EVELYN: Fritz Oberndorfer. Zuletzt geändert am 18.10.2010. In: Stichwörter zur oberösterreichischen Literaturgeschichte. Herausgegeben vom Stifter-Haus – Zentrum für Literatur und Sprache in Oberösterreich. Online: http://www.stifter-haus.at/lib/publication_read.php?articleID=179 [29.8.2011].

ZECHNER, EVELYN: Vom wachsamen Michel, der dicken Berta und dem wehrhaften Kasper. Der nationale Habitus in Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. In: LiTheS, Nr. 4 (Oktober 2010), S. 55–93. Online: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_04/heft_4_zechner.pdf [29.8.2011].

ZECHNER, EVELYN: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs mit Editionen von Ernst Heinrich Bethge, Fritz Oberndorfer, A. Rendlös, Felix Renker, Adolf Völckers und Paul Wriede. Graz, Univ., Masterarb. 2011.

ZEIT, ULRIKE: Künstler machen Puppen für Kinder. Von Marion Kaulitz bis Elisabeth Pongratz. Duisburg: Puppen und Spielzeug 1992.

ZIMMERMANN, DETLEV: Eine Bewährungsprobe für die Republik. Frankreich und die Dreyfus-Afäre. In: J'Accuse...!, S. 33–46.

ZINN, ALEXANDER: Paul Wriede zum Gedächtnis. In: Mitteilungen aus dem Quickborn 19 (1926/27), S. 98–100.



Abbildungsverzeichnis

UMSCHLAG: Fritz Silberbauer: Bild zur Szenenreihe „Der wackere Kasperl“. In: Fritz Oberndorfer: Kasperls Kriegsdienst. Ein Spielheft. Samt vier Stücken von Johannes Wurst & dreizehn Zeichnungen von F. S. Herausgegeben von Robert Michel. Graz und Leipzig: Leuschner & Lubensky's Universitäts-Buchhandlung 1917, S. [45].

ABB. 1: Ernst Heinrich Bethge (Anfang der 1940er-Jahre). Fotografie. In: Museum Naumburg. Museen in Naumburg und Bad Kösen: Porträt E. H. Bethge (Otto Nagel). Online: http://www.mv-naumburg.de/images/stories/Objekte/Bethge02_600.jpg [29.8.2011].

ABB. 2: Fritz Oberndorfer (o.J.). Fotografie. Aus: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

ABB. 3: Fritz Oberndorfer (1937). Fotografie von Otto Kaiser. Aus: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Kärntner Landesarchiv.

ABB. 4: Felix Renker (1917). Fotografie. In: Felix Renker: Felix Renker, ein volkstümlicher Bühnenschriftsteller [Autobiographie]. Mit einem Verzeichnis der sämtlichen Werke und einem Bilde Renkers. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Bernhard Rost. Dresden: Günter 1917, S. [III].

ABB. 5: Paul Wriede (o.J.). Fotografie. In: Quickborn. Zeitschrift für plattdeutsche Sprache und Dichtung 19 (1926), H. 4, S. 97.

ABB. 6: „Michel als Sieger“, Puppentheater von Else Hecht (1916). Fotografie von Hanns Holdt. In: M. K.: Kriegskasperl. In: Über Land und Meer (1916), Nr. 13, S. 251.

ABB. 7: „Der Teufel holt den Franzmann“, Puppentheater von Else Hecht (1916). Fotografie von Hanns Holdt. In: Ebenda.

ABB. 8: „Money und Wodki“, Puppentheater von Else Hecht (1916). Fotografie von Hanns Holdt. In: Ebenda.

ABB. 9: „Die italienischen Schwestern“, Puppentheater von Else Hecht (1916). Fotografie von Hanns Holdt. In: Ebenda.

ABB. 10: Handpuppen aus Schützengräben der Ostfront (Erster Weltkrieg). Puppentheatersammlung Dresden. Fotografie. In: Gotthard Feustel: Prinzessin und Spaßmacher. Eine Kulturgeschichte des Puppentheaters der Welt. Leipzig: Edition Leipzig 1990. (= Sammlung Kulturgeschichte.) S. [154].

ABB. 11: Schützengrabenfiguren aus Kalkstein aus den Vogesen (um 1915/16). Fotografie. Aus: Olaf Bernstengel: Militaria im Puppenspiel zwischen 1805 und 1933. In: FrontPuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Herausgegeben von Dorothea Kolland und Puppentheater-Museum Berlin. Berlin: Elefanten Press 1997, S. 63.

ABB. 12: Vorstellung eines Marionettentheaters an der österreichischen Front an der Brenta (1916). Fotografie. In: Welt und Haus 14 (1916), H. 48, S. 4.

ABB. 13: Ruhepause in einem Marionettentheater in einem Unterstand an der österreichischen Front an der Brenta (1916). Fotografie. In: Ebenda.

ABB. 14: Frontmarionettentheater von Curt Bille in Belgien (um 1916 / 17). Fotografie. Aus: Lars Rebehn: Die Entwicklung des Marionettenspiels vom Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. In: Olaf Bernstengel, L. R.: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle: mdv 2007. (= Weiß-Grün. 36.) S. 81.

ABB. 15: Faust-Puppenspiel auf der Marionettenbühne eines Kriegsgefangenenlagers in Bando, Japan (um 1918 / 19). Fotografie. In: 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.) Zwischenblatt nach S. 112.

ABB. 16: Fritz Silberbauer: Titelbild von: Fritz Oberndorfer: Kasperls Kriegsdienst. Ein Spielheft. Samt vier Stücken von Johannes Wurst & dreizehn Zeichnungen von F. S. Herausgegeben von Robert Michel. Graz und Leipzig: Leuschner & Lubensky's Universitäts-Buchhandlung 1917. [Im Original in Rot.]

ABB. 17: W[alter] Hege: Titelbild von Ernst Heinrich Bethges *Seid ihr alle da?* (1918). Aus: Olaf Bernstengel: Militaria im Puppenspiel zwischen 1805 und 1933. In: Front-PuppenTheater. Puppenspieler im Kriegsgeschehen. Herausgegeben von Dorothea Kolland und Puppentheater-Museum Berlin. Berlin: Elefanten Press 1997, S. 61.

ABB. 18: Titelbild von: Felix Renker: Kasperle im Weltkriege. Vier lustige Stücke für das Kasperle-Theater. Mühlhausen in Thüringen: Danner [1918]. (= Kasperle-Theater. 3.)

ABB. 19: Titelbild von: A. Rendlös: Kasperl als Rekrut. Berlin: Eduard Bloch [1921]. (= Eduard Blochs Kasperl-Theater. 16.)

ABB. 20: Fritz Silberbauer: Szenenbild zu „Kasperls Ankündigung“. In: Fritz Oberndorfer: Kasperls Kriegsdienst. Ein Spielheft. Samt vier Stücken von Johannes Wurst & dreizehn Zeichnungen von F. S. Herausgegeben von Robert Michel. Graz und Leipzig: Leuschner & Lubensky's Universitäts-Buchhandlung 1917, S. 7.

ABB. 21: Fritz Silberbauer: Szenenbild zu „Der Kasperl und der Doktor“. In: Ebenda, S. 33.

ABB. 22: Fritz Silberbauer: Szenenbild zu „Der Kasperl und der Storch“. In: Ebenda, S. 37.

ABB. 23: Fritz Silberbauer: Szenenbild zu „Die Kasperln und ihre Geheimnisse“. In: Ebenda, S. 47.

ABB. 24: Theaterzettel für die Darbietung von Fritz Oberndorfers Kasperltheater anlässlich der Hochzeit Fritz Silberbauers am 9.5.1918. Aus: Teilnachlass Fritz Oberndorfer, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich.

ABB. 25: [Anonym]: Kasperle Theater. Karikatur. In: Der Brummer, Nr. 157 vom 19.9.1917, S. 39.