

LiThes

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt



JAHRGANG 12 (2019)
SONDERBAND „KASPERL“

Puppentheater im 19. Jahrhundert

**Mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und
Hänneschen, Peterl und Polichinell**

Studien zur Figuralität, Motivatik und Komik

Von Beatrix Müller-Kampel

LiThes

Zeitschrift für
Literatur- und
Theatersoziologie

Herausgegeben von Beatrix Müller-Kampel und Marion Linhardt

JAHRGANG 12 (2019)
SONDERBAND "KASPERL"

Puppentheater im 19. Jahrhundert

Mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneschen,
Peterl und Polichinell

Studien zur Figuralität, Motivik und Komik

Von Beatrix Müller-Kampel



Medieninhaber

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

Herausgeberinnen

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

Prof. Dr. Marion Linhardt
Universität Bayreuth
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Gebäude GW I
Universitätsstraße 30, 95447 Bayreuth
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de

Lektorat

Marion Linhardt und Julia Schirnhofner

ISSN 2071-6346=LiTheS

Umschlagbild

Gedenktafel zum 50. Geburtstag der UNIMA in Prag, 20. Mai 1929.
©wikipedia, Adam Jones

Gestaltung und Satz

mp – design und text / Dr. Margarete Payer
Gartengasse 13, 8010 Graz
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790
E-Mail: margarete.payer@mac.com

Druck

Servicebetrieb ÖH-Uni Graz GmbH

Der Inhalt der Publikation und die Beschaffung der Abbildungen liegen in der Verantwortung der Autorin.

Gefördert vom Vizerektorat für Studium und Lehre, vom Vizerektorat für Forschung und Nachwuchsförderung, vom Dekanat der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens-Universität Graz, vom Land Steiermark und von der Österreichischen Forschungsgemeinschaft (Wien).

ISBN 978-3-902666-47-5

www.unipress-graz.at

© Copyright 2019 by Unipress Graz Verlag GmbH

Kein Teil des Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form verarbeitet, reproduziert oder zur Verfügung gestellt werden. Alle Rechte vorbehalten.

In Kooperation mit dem Grazer Universitätsverlag.
universitaetsverlag.uni-graz.at



Vizerektorat für Studium
und Lehre

Vizerektorat für Forschung
und Nachwuchsförderung



KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
GEISTESWISSENSCHAFTLICHE
FAKULTÄT





INHALTSVERZEICHNIS

Wander-Marionettentheater und Polichinell-Spiel im 19. Jahrhundert. Einleitung

9

Erkenntnisinteresse und Methodik 9 – Die Truppen 11 – Spielorte 16 – Bühne und Puppen
17 – Dekorationen 19 – Die Lustige Person 19 – Attribute und Kostüm 20 – Repertoires
21 – Tradierung 25 – Publikum 25

Adam und Eva, Haman und Esther, „die Sakraments hebräische Gredl“ und Holofernes ohne Grind. Das Alte Testament mit Puppen und Personen, erbaulich und travestiert

29

Vorbemerkung. Ein Schema, zwei Medien 29 – Altes Testament auf der Bühne 29 – Altes
Testament im Puppentheater 31 – Adam und Eva, mit Lanner und Lehár, *Don Giovanni*
und *O Tannenbaum* 33 – Das Alte Testament im *Lerchenfelder Krippenspiel* 34 – Sün-
denfall und Vertreibung aus dem Paradies. Aus dem *Lerchenfelder Krippenspiel* 34 – *Das*
Krippentheater. Von Rudolf Stürzer 35 – Adam und Eva als Exposition und Staffage. *Das*
St. Pöltner Krippenspiel 38 – Haman und Esther mit Hanswurst und seinem Prügelweib
39 – *Esther*. Brockhaus' Konversations-Lexikon (1902) 39 – Judith und Holofernes, da capo
geköpft 43 – „Denn Judith gibt eine gute/ernste/dapffere Tragedien“. Von Martin Luther
44 – Judith. Ihre Geschichte auf der Personenbühne im deutschen Sprachraum (16. bis 19.
Jahrhundert) 45 – Friedrich Hebbels *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten* (1840) 46 – Johann
Nestroys *Judith und Holofernes. Travestie mit Gesang* (1849) 48 – Judith im Puppentheater
und Laientheater 49 – *Die Judith und Holofernes* (Höttinger Peterlspele) 51 – *Judith und*
Holofernes in Salzburg, Kärnten und der Steiermark 53 – Schautheater und Maschinenkunst
53 – Hanswurst und Kasperl und ihre Komik 55 – Komik mit dem Kopf, Kopflösigkeits-
komik 58 – *Absalom*. Meyers Großes Konversations-Lexikon (1905) 60 – G'spaßiges Altes
Testament und die Zensur 64

Bäckernazl und „Andredl mitn dickn Schädl“, Herodes und die Habergeiß, die Hirten und das Jesulein. Weihnachtsspiel, Krippentheater und Handwerkerkabarett

66

Ein konfessionsfolkloristisches Kuriosum 66 – „Krippe“ 67 – Krippenkult und Krippen-
kulturen 68 – Weihnachtsspiel und Laientheater („Volksschauspiel“) 70 – Krippentheater
71 – Stehendes städtisches Theater 73 – *Das Alt-Egerer Krippenspiel* 74 – *Das Traismaurer*
Krippenspiel 79 – „Bin a Sälzburger Bau“ 83 – *Das St. Pöltner Krippenspiel* 85 – *Das Steyrer*
Krippel 89 – *Der Nachtwächter und der Kasperl* 93 – *Das Lerchenfelder Krippenspiel* 96 –
Komik im Krippentheater 99

Genovefa und Siegfried, Sohn Schmerzenreich und Golo der Schurke, der verleumdete Koch und Hanswurst, ein Moralist. Legende und Exempel im Puppen- und Laientheater

101

Popstar und Hausheilige des Puppentheaters 101 – Archivbestände 103 – Stoff und Vorlage 105 – Die heiligen Genovefas und Genovefa von Brabant 106 – Die Genovefa-Sage. Nach-erzählt von Bernhard Seuffert 106 – Schema (fast) ohne Variationen 108 – Genovefa von Brabant im deutschen Sprachraum. Bibliographie von 1800 bis 1914 109 – Maler Müller – Ludwig Tieck – Friedrich Heibel – Robert Schumann 117 – *Genovefa* als „Volkssage“ und „Volksbuch“ 120 – Genovefa-Traditionen im 17. und 18. Jahrhundert. Cerisiers, Staudacher, Wouters, Cochem 121 – *Genovefa*. Von Christoph von Schmid (1810). Bibliographie der Drucke und Übersetzungen bis 1914 123 – Genovefa, Gottes und des Mannes Marionette 128 – Siegfried, kaum strahlender Held 130 – Golo, der verliebte Schurke 131 – Hanswurst-Kasperl, ein mitleidiger Moralist 133 – Marionetten-Genovefa versus Hochkunst-Genovefa 138

Faust, der Professor und Teufelsbündner, ungewaschen und ungekämmt, „schiebt mit Mefistafel auf der Donau Kegel und wirft stets ‚olle nein‘“. Puppen-Faustiana I

141

Das Faust-Narrativ, puppentheatral adaptiert 141 – Der Puppen-*Faust* im 19. Jahrhundert: Überlieferungsgeschichte als Wertungs- und Wissensgeschichte 142 – Marlowes *Faust* 149 – Der Puppen-Faust: Woher er stammt, was er treibt ... 150 – ... was ihn grämt und was er sich wünscht 151 – Exkurs: Faust, der Teufel und die Zensur 153 – „Sise, Sise, Flegeronsia Stix!“ Die faustische Teufelsbeschwörung 155 – Der puppentheatrale Teufelspakt und seine Klauseln 156 – Fausts Höllenflug und Höllenqualen 161

Arme komische Teufel: Von Auerhahn über Mephistopheles und Strohsack bis zu Vitzliputzli, dem Niedlichen, „so geschwind wie die Schnecke am Zaun“. Puppen-Faustiana II

165

Der Satan, ein geheimer Souverän der Theatergeschichte? 165 – Teufelsfiguren im Marionettentheater und im Polichinell-Spiel 166 – Audiumatgugulorum, Auerhahn & Co. 167 – Kleines Lexikon der faustischen Puppenteufel im 19. Jahrhundert 168 – Die Puppen-Teufel: Wie man sie schreibt ... 177 – ... und woher sie stammen 178 – Pluto und Charon, Mercurius und Proserpina 179 – Asmodeus und Beelzebub, Vitzliputzli und Auerhahn 181 – [mefis'to:feles], Verführer, Betrüger, kalter Geist 183 – Historische Spurensuche I: Teufelsbilder vom 19. Jahrhundert bis zur Bibel 184 – 19. Jahrhundert und Romantik 184 – 18. Jahrhundert und Aufklärung 186 – Renaissance und Spätmittelalter 187 – Mittelalter 189 – Neues Testament 192 – Altes Testament 193 – Puppen-Teufel im 19. Jahrhundert. Erste Übersicht 194 – „Perlicke! Perlocke!“ Die hanswurstische Teufelsbeschwörung 196 – Historische Spurensuche II: Die komischen Teufel auf der Puppenbühne 201



Joseph II., „theils wehmüthig, theils humoristisch, heftig“, die Sing-Liesel, ein „g’schnapprig’s Ding“, und Windhose, Literat aus Berlin. Apotheose und Politik im Puppentheater

205

Historische Könige und Kaiser im Puppentheater 205 – *Kaiser Joseph II. im Volke* für Marionetten 206 – Der paradoxe Kaiser ... 208 – ... und das Relata refero der Rezeption 211 – Der Anekdoten-Kaiser und die literarisch-dramatischen Folgen 214 – Joseph II. in Belletristik und (Musik-)Theater. Bibliographie der selbstständigen Publikationen von 1790 bis 1914 215 – Apotheose – Pathos – Posse mit Gesang und Tanz. Zur Geschichte Josephs II. auf der Personenbühne ... 221 – ... und in *Kaiser Joseph II. im Volke* für Marionetten 223 – Gedächtnispolitik auf der Marionettenbühne? 230

Turkos und Zuaven, Dreyfus und Andreas Hofer, ein russischer Oberst und Antonetta, die Amazone. Militärs und Militaria im Puppentheater

232

Gewalt und der gewalttätige Kasperl 232 – Filiation I: Miles gloriosus, Capitano, Scaramuccia, Polichinelle, Punch 233 – Filiation II: Wiener Comoedie: Hanswurst und Kasperl, auto-antonym 234 – Nur eine namentliche Filiation: Pulcinella 236 – Militärs im Polichinell-Spiel 237 – Historische Militärs und Militaria im Marionettentheater 237 – Haltungen und Meinungen zum Krieg 242 – Kriegerische Werte, soldatische Emotionen und das Christentum 244 – Der Feind: Völkerstereotype auf der Puppenbühne 248 – „Der“ Franzose 249 – „Turko“ und „Zuave“ 250 – „Der“ Russe, Italiener, Engländer, Amerikaner 253 – Die Kriegerin 255 – Puppentheatrale Kriegskostümierung und Kriegsdramaturgie 256 – Kasperl als Soldat 262

Der Sultan und sein Pfeifistophiri, Graf Paquafil und Fürst Torello unter türkischen Christenschlächtern und Sklavenhaltern. Türkisch-islamische Völkerstereotype im Puppentheater

268

In die Türkei, nach Ägypten oder Äthiopien 268 – Neunte Novelle/ Zehnter Tag. Aus dem *Dekameron* von Giovanni Boccaccio 270 – Images und Mirages. Zur Methodik 271 – Türken und Türkisches auf der Puppenbühne des 19. Jahrhunderts 272 – Methodologische Zwischenbemerkung 277 – Türken und türkische Imagotypen: Vom 19. Jahrhundert bis Luther 278 – 19. Jahrhundert 278 – 18. Jahrhundert 279 – Aus der *Steirischen Völkertafel* 281 – 17. Jahrhundert 282 – 16. und 15. Jahrhundert 283 – Luther über die Türken 285 – Kasperl in der Türkei: Ethnische Komik und die Lustige Person im Puppentheater 286 – „A Spitzbua wie der andere“. Kasperl unter den Türken 289 – Kasperl schlägt den Sultan tot und wirft ihn ins Publikum 292

Casperl Larifari als Professor und Nachtwächter, Porträtmaler und Stiefelwichser, Turner und Garibaldi. Im Münchner Marionetten-Theater von Papa Schmid und Franz von Pocci 295

Puppentheater für wen? 295 – Das „Münchner Marionetten-Theater“ und Franz von Pocci Kasperl-Komödien 296 – Reihe „Pocci: Kasperl-Komödien.“ 1–45. Für die Volks- und Jugendbühne eingerichtet von Demetrius Schütz. Bonn: Anton Heidelemann [1911–1912] 298 – Die Figurenpopulation in Pocci Puppenkomödien 300 – Im Figuren-Kabinett des „Kasperlgrafen“ Franz von Pocci. Status, Berufe und Funktionen ... 301 – ... Chargen und stumme Rollen 307 – Pocci Kasperl Larifari: Plumpsack und Töpel 308 – Raufbold und Mordbube 309 – Nimmersatt und Schluckspecht 311 – Schwätzer, Aufschneider, Schleimer, Feigling, Faulpelz 313 – Komik 314 – Casperl Larifaris Rollen und Rollenwechsel 316 – Rollen und „Sozialfiguren“ 318 – Eine Parodie: *Casperl in der Zauberflöte* 320

Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneschen, Peterl und Polichinell. Personalien, Habitus und Komik der Lustigen Puppen-Person im 19. Jahrhundert 322

Personalien 322

Name? 322 – Kasperl-La Roche 325 – *Casperl ein Tischler-Gesell* 325 – Caspar/Casper/Chaspar/Gáspár/Kaspar/Kašpárek/Caserchen/Kasperchen/Käserchen/Kasper/Káspor ... 326 – ... Casperl/Casperle/Kasperl/Kasperle/Käserle 328 – Der Casperl Larifari von Franz von Pocci 330 – Hans/Hanns/Hannswurst/Hanswurst/Hans Wurst/Hw/H. W. 333 – Pimper/Pimperl/Pimperle/Pimprle 334 – Johannes Knoll, Das Hänneschen/Henneschen/Hennesgen 338 – Komische Urväter: Pickelhering ... 339 – ... und Polichinelle 340 – Ein kasperlisches Double: Der Peter/Das Peterl aus Hötting bei Innsbruck in Tirol 342 – Geboren? Alter? 343 – Vater? Mutter? Geschwister? 344 – Die Großmutter 349 – Verheiratet? Name der Frau? 351 – Kinder? 353 – Religion? 355 – „Was hast du für eine Religion?“ 355 – Profession? 362 – Von „Amerika-Sepp“ bis „Zollvisitator“. Kasperls berufliches Spektrum 365 – Zum Ersten: Nachtwächter 369 – Zum Zweiten: Schneider und Spion oder Der Schneider als Spion 375 – Zum Dritten: Vom Ei-Geborenen zum Inneren Emigranten. Hanswursts Karriere bei Franz von Pocci 380 – Zum Vierten: Von der „Schneiderprozession“ zum Opernbankrotteur. Hanswursts Karriere in Geisselbrechts *Schinderhannes* 381 – Zum Fünften: Kaspers berufliches Entrée im Puppen-*Faust* 382 – Staatsangehörigkeit? Nationalität? 389

Habitus und Komik 391

Caspar/Kasperl usw. 391 ... und das Essen, oder: „Vorwärts, ich will essen, sonst schmeisse ich de ganze Stuwe zum Fenster naus“ 391 – Rückgriff I: Pickelhering/Pickl Häring/Pickelhäring/Bickel Hering/Pikkelhering 392 – Rückgriff II: Hanswurst/Hans Wurst/Hannßwursch/Hans/Bratwurst/Wursthans/Wursthänsel 393 – Wochenmenüs und Speisepläne 397 – ... und das Saufen, oder: „Heut trink i, bis mir die Bimpferln im Bauch wachsen“ 400 – ... und die Courage, oder: „kurás kurás fálosz mi néd van i ti prauh hob i ti néd“ 403 – Poetik und Rhetorik kasperlischer Ausreden in *Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter)* 404 – ... und das Geld, oder: „mein Geldbeutel, der hat die Schwindsucht im höchsten Grade“ 407 – ... und das Lesen und Schreiben, oder: „iaz muaß i giahn probier'n/Ob i hält gor nit kunn öbbes außer buchstabier'n“ 413 – ... und die Arbeit im Dienst, oder: „ich bin ein Freund von Nichtmachen!“ 416 – ... und der Jude, oder: „Pufft ihn.“ „Schlägt ihn.“ „Schlägt ihn tot.“ 418 – ... und die Gewalt, oder: „Nimmt den Stuhl



und schlägt den Aktuar nieder, während alle drei raufen, fällt der Vorhang“ 420 – ... und sein verwurster Verstand, oder: „Bauch raus, Brust nein“ 425 – Das Hohe, das Niedrige und das Komische. Kleines Lexikon kasperlischer Wortschöpfungen 426 – ... und die Frauen, oder: „Himmel Sapperment, ich bin Herr im Hause, ich, ich, ich!“ 431 – Kasperls Ehepflichten in *Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter)* 432 – „Die Weiber sind pffiffige Dinger“ 435 – ... und das Extempore, oder: „Scene a la Gusto; endlich beide ab“ 441 – ... und die Seele, oder: „komm morgen früh, da kannst du’s ganz warm haben“ 444 – ... und der Henker und der Tod, oder: „nim{m}t die Pritzsche und schlägt ihn tot, und steckt ihn mit in die Schlinge nimmt alles auf die Schulter und verkündet den Schluß“ 446 – Zum Beschluss 453

Zur Zitierweise 454

Diakritische Zeichen 454 – Abkürzungen und Siglen 454

Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis. Führer durch die Repertoires des Marionetten-, Krippen- und Handpuppentheaters 456

Sekundärliteratur 614

Abbildungen 649

Abbildungsverzeichnis 659

Personen- und Titelregister 662

Danke!

Für langjährige Begleitung und Ermunterung auf meinen Abwegen und Umwegen zum Kasperl und zu seiner Komik danke ich Michael Walter; Marion Linhardt, die das Buch auch mit Adleraugen lektoriert hat; Margarete Payer, die mit *LiTheS*, in deren Rahmen die Studie erscheint, die schönste wissenschaftliche Zeitschrift entworfen und umgesetzt hat; schließlich dem besten Kenner des populären Puppentheaters Lars Rebehn. Ohne seine Vorarbeiten, ungezählten Hinweise und entscheidenden Ratschläge hätte das Buch nicht nur nicht in dieser Gestalt, sondern überhaupt nicht erscheinen können.

Ad multos annos!



Wander-Marionettentheater und Polichinell-Spiel im 19. Jahrhundert

Einleitung

Erkenntnisinteresse und Methodik – Die Truppen – Spielorte – Bühne und Puppen – Dekorationen – Die Lustige Person – Attribute und Kostüm – Repertoires – Tradierung – Publikum

Erkenntnisinteresse und Methodik

Die Beliebtheit des Puppentheaters im 19. Jahrhundert steht in umgekehrtem Verhältnis zum Wissen darüber und zu seiner mangelnden Würdigung einst und jetzt – eine Folge der Dichotomisierung von ‚hohem‘ und ‚niedrigem‘ Theater, ‚Kunst‘ und ‚Trivialität‘ im 18. Jahrhundert, ein Spezifikum aber auch des deutschen Sprachraums, in dem mit den ästhetisch-kanonisierenden Urteilen der Poetik auch moralische, pädagogische und soziale Verwerfungen einhergingen. Zwar fiel in einer mehr als seltsamen Dialektik der Aufklärung auf den Bühnen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts die Ständeklausel, doch hielt zugleich ein pädagogisch-moralischer Ernst Einzug in die Kunst, ein Ernst mit erhobenem Zeigefinger, der das Lachen um des Lachens willen und das Vergnügen um des Vergnügens willen als kulturell minderwertig stigmatisierte. Einmal aus der Sphäre von Kunst und (Hoch-)Kultur verbannt, fanden im kulturellen Gedächtnis fortan weder die (Familien-)Truppen noch das Wander-Marionetten- und Polichinell-Theater, weder die Lustigen Puppen-Personen Hanswurst (wie er bis um 1850 noch mitunter hieß), Caspar / Kasper / Kasperl, das Kölner Hännchen, das Höttinger Peterl, der brachiale Kasper Polichinell / Putschenelle noch das um sie herum gebaute ‚Kaspertheater‘ / ‚Kasperltheater‘ den ihnen gebührenden Platz, zählen somit zu den nach Pierre Bourdieu ‚Vergessen Gemachten‘, zu den historiographisch Exkommunizierten und Totgeschwiegenen.¹ Wie ein Verdikt des Germanisten und Historikers Richard Maria Werner aus dem Jahre 1885 dokumentiert, ist die Poetik der ästhetischen Diskreditierung selbst jenen in Fleisch und Blut übergegangen, die sich stets um eine editorisch-philologische Erweiterung ihres Gegenstandsbereichs und Horizonts bemühten: Das populäre Puppentheater, wie es die von Richard Kralik und Joseph Winter 1885 herausgegebene Sammlung *Deutsche Puppenspiele*² aus Niederösterreich repräsentiert, zeige nach Werner, „wie wenige der alten Hanswurstszenen noch lebendig geblieben sind; Kasperl wiederholt an jedem abende dieselben spässe, manchmal erscheint die fabel nur deshalb verändert, um Kasperl gelegenheit zu einem paradestück zu geben.“³

Es ist der Begeisterung von Sammlern wie Artur Kollmann (Leipzig 1858 – Leipzig 1941), Wilhelm Löwenhaupt (Mannheim 1872 – Offenburg an der Lahn 1935) und Otto Link (Bromberg 1888 – Dresden 1959) zu verdanken, dass vor allem für

- 1 Vgl. Bourdieu, *Das literarische Feld*, S. 56. Vgl. auch Baumbach, *Kreuzerkomödie*, S. 101.
- 2 Wien: Konegen.
- 3 Werner [Rez.], *Deutsche puppenspiele* [!], S. 68; Orthographie entspricht dem Original.

den sächsischen und thüringischen Bereich beträchtliche Bestände an (zum Großteil handschriftlichen) Textbüchern, Dokumenten und Marionetten des 19. Jahrhunderts erhalten geblieben sind; und einigen wenigen, doch repräsentativen Editionsprojekten von Carl Engel, Johann Scheible, Hans Netzle (für Süddeutschland), Carl Niessen (für das Kölner Hännischen-Theater), Richard Kralik / Joseph Winter (für Niederösterreich beziehungsweise das deutschsprachige Österreich), A. Rudolf Jenewein (für Innsbruck und Tirol) und Johannes E. Rabe (für das Hamburger Polichinell-Theater),⁴ dass eine wiedererinnernde Erschließung der Texte außerhalb der Archive möglich ist. Wie schon das Sammeln und Edieren geht auch die Erforschung des populären Puppentheaters in erster Linie auf außeruniversitäre Initiativen und Publikationsprojekte zurück: von Manfred Wegner (Abteilung Puppentheater / Schaustellerei am Münchner Stadtmuseum), Herausgeber von *Die Spiele der Puppe, Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert* (1989); von Olaf Bernstengel (1982 bis 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), Autor des grundlegenden Aufsatzes zum *Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg* (2007); und vor allem Lars Rebehn (seit 1997 Konservator der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden), der mit seinen Beiträgen und hier v. a. den Ausführungen zu den *Autobiographischen Quellen zum Marionettenspiel und die Geschichte des Marionettentheaters in Sachsen* (2006)⁵ nicht weniger als ein Vademecum der Puppentheater-Historie vorgelegt hat.

„In der Germanistik befasste man sich im 19. Jahrhundert ausschließlich mit den Texten des Puppentheaters“, konstatiert Rebehn. „Man beschäftigte sich mit der Frage der Entstehung, Verbreitung, Veränderung und Beeinflussung von Puppenspieltexten.“⁶ Und selbst dies gilt letztlich nur für ein einziges Corpus, nämlich die *Faust*-Versionen für Puppen, und nur für Textsegmente, die sich zum kontrastiven Vergleich und dann zur Herstellung von Filiationen eigneten (wie einzelne Motive, Szenen oder Repliken).⁷ Die vorliegenden Studien sind der Überzeugung geschuldet, dass der Schlüssel zu einem umfassenden Verständnis sowohl des Puppentheaters als Medium und Genre als auch seines Erfolgs in den Figuren liegt – ihrem Habitus und ihrer Aktion auf der Bühne, ihrer Redeweise und ihrer Komik. Denn wie anders als durch die Puppen-Gestalten auf der Bühne, die das Publikum in Rührung versetzten, und durch die Lustigen Personen, den Kasperl und Pimperl, den Hanswurst und das Hännischen, das Peterl und den Polichinell,⁸ ist es zu erklä-

4 Alle siehe Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis.

5 Vgl. Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, sowie *Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis*, passim.

6 Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 19.

7 Siehe S. 141–164, bes. S. 142–149..

8 Den französischen Namen „Polichinelle“, „Polichinell“ geschrieben, gab man in Deutschland nur der Lustigen Figur des Handpuppentheaters, und so firmierte sie auch in literarischen Texten von bürgerlichen Autoren und in Verwaltungsakten. Die Puppenspieler verwendeten eher Varianten von „Pulcinella“. Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.



ren, dass das Spiel mit Marionetten wenn nicht die einzige, so doch die allerbeliebteste Unterhaltungsform der ländlichen und vorstädtischen Schichten und seit dem späten 19. Jahrhundert der Jugendlichen und Kinder war und es in Sachsen sogar bis weit nach 1900 blieb?

Die in der Folge eingeschlagenen Wege, sich den Bühnengestalten zu nähern, sind in doppeltem Sinne soziologisch fundiert: Die Figuren, Typen, Lustigen Personen werden mit ihren fiktiven personalen Eigenheiten, Verhaltensformen, Wahrnehmungs- und Urteilmustern (sozial-)historisch übersetzt beziehungsweise rekonstruiert und in weiterer Folge als Quelle und Medium zur Illustration und Analyse betrachtet. *Der fiktive Typus wird Substrat einer historischen Sozialfigur und steht für einen Habitus, wobei Habitus im Sinne Pierre Bourdieus definiert wird „als ein System verinnerlichter Muster [...], die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen“.*⁹ Zum Zweiten sollen die Lustigen Puppen-Personen in diesem ihrem kollektiv-fiktiven Habitus der spezifischen Komik nach ausgeleuchtet werden. *Der fiktive komische Habitus wird Substrat einer Unterhaltungs- und Lachkultur, die seit den Komödienreformen im 18. Jahrhundert und mit einem damit einhergehenden allgemeinen Geschmacks- und Mentalitätswandel im 19. Jahrhundert auf der Personenbühne bereits verschwunden war, die aber im Marionettentheater und vor allem im Polichinell-Spiel überlebte – und mit ihr ein Caspar/Kasperl usw., den erst das 20. Jahrhundert endgültig zum Kind nur für Kinder infantilisiert.*

Die Truppen

Während es Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland etwa 60 überregionale und ungezählte lokal und regional arbeitende, oftmals von ortsansässigen Handwerkern betriebene Wander-Marionettentruppen gegeben haben dürfte,¹⁰ davon ungefähr ein Dutzend in Mitteldeutschland,¹¹ gingen die Schätzungen Artur Kollmanns für die 1880er Jahre von rund 40 umherwandernden Prinzipalen und jene der Zeitschrift *Der Komet. Organ zur Wahrung der Interessen der Besitzer von Sehenswürdigkeiten und Schaustellungen jeder Art* von 50 bis 60 für Sachsen aus (die kleinen Polichinell-Theater mit eingerechnet).¹² Kollmann waren jedoch bei aller Kennerchaft „ganze Familienverbände unbekannt geblieben“; nach einer rezenten Zählung durch Lars Rebehn dürften um 1900 in Mitteldeutschland über 250 Bühnen gereist sein, „davon allein etwa 150 im Königreich Sachsen“.¹³ An bayerischen Marionettenspielern im 18. und 19. Jahrhundert insbesondere aus der Umgebung

9 Bourdieu, *Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis*, S. 143. – Die hier skizzierten Ansätze beruhen auf: Müller-Kampel, *Kasperl. Zwei Vorschläge zu einer Soziologie der Lustigen Figur im 19. Jahrhundert*, bes. S. 144.

10 Für die Auskunft danke ich Lars Rebehn.

11 Vgl. Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 25.

12 Vgl. ebenda, sowie Kollmann, *Allgemeines Vorwort*, S. 7.

13 Beide Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 23.

Münchens verzeichnete Hans Netzle 82, von denen dem 19. Jahrhundert nur knapp mehr als ein Dutzend eindeutig zuzuordnen sind.¹⁴ Die Erforschung des österreichischen Wander-Marionettentheaters steckt auch deshalb noch nicht einmal in den Kinderschuhen, weil entsprechende, mit jenen von Kollmann und Löwenhaupt vergleichbare Sammlungen fehlen. Jedenfalls ist man bei der zahlenmäßigen Erfassung von Truppen auf die *Repertoirelisten von Spielern aus Wien und Umgebung* des Bibliothekars, Theaterhistorikers und Germanisten Friedrich Arnold Mayer (Wien 1862 – Kassel 1926) angewiesen, erschienen 1900 im *Euphorion* als erster und offenbar einziger Teil von dessen *Beiträgen zur Kenntnis des Puppentheaters*: Die 256 Titel sind insgesamt 17 Prinzipalen und Prinzipalinnen zugeordnet (wobei es sich tatsächlich nur um die in Wien und dessen unmittelbarer Umgebung spielenden Truppen handeln dürfte, befindet sich doch der aus Niederösterreich stammende Wander-Marionettenspieler Leopold Schmidt, dessen Repertoire Richard Kralik und Joseph Winter 1885 nach Stenogrammen ediert hatten – allerdings ohne Nennung des Namens, gegen die sich der Prinzipal verwahrt hatte¹⁵ – nicht darunter). Schon die von Kollmann geäußerte hohe Zahl setzte die Zeitgenossen in Erstaunen – doch lediglich die aus dem urbanen Bildungsbürgertum stammenden:

„Aber der Bürger der kleinen Stadt und der Dörfler wird darin nichts Sonderbares finden, denn er kennt ihn genau, den kleinen Bretterbau in dem bekannten Gasthause, der ihm das große Theater mit den lebenden Schauspielern manchmal vollständig ersetzen muß. Vorzüglich dem kleinen Dorfe im Gebirge, was bleibt dem anders, als solche Puppenbühnen? Da versucht es nur höchst selten eine Schauspielertruppe, und wenn sie es versucht, so treibt sie die Geldnot bald wieder fort. Aber die kleinere, weniger Ausgaben erfordernde Puppenbühne, diese kann sich hier halten, und wenn es auch nicht immer bares Geld ist, so sind es doch Lebensmittel für Mensch und Vieh, die man ebenfalls als ‚Entree‘ mit annimmt. [...] Ein Erklärungsgrund dieser Thatsache liegt für unsere Verhältnisse ganz bestimmt mit darin, daß das Volk hier findet, was bei anderen Darstellungen bei weitem nicht so ausgeprägt vorhanden ist, nämlich jenes drastische und komische Element, das, aus dem Volke stammend, dem Volke wieder entspricht und eben hier in der Figur des Kasper seinen originellen Ausdruck gewinnt.“¹⁶

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts rekrutieren sich die eher kleinen Truppen aus abgedankten, verelendeten, krankheitsbedingt aus dem Dienst geschiedenen Soldaten mit kinderreichen Familien, die mitunter noch einen kranken Elternteil zu versorgen hatten; aus Bäckern oder Schneidern, die infolge von Teuerung ihren Beruf aufgeben hatten müssen oder umsatteln wollten – wie der Gründer des Kölner

14 Vgl. Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 296–298.

15 Vgl. Kralik/Winter, [Vorbemerkung], S. 5–6; der Name wird gelüftet in Kralik, *Über alte und neue Puppenspiele*, passim.

16 Kollmann, *Allgemeines Vorwort*, S. 7–8.



Hänneschen-Theaters Johann Christoph Winters (Bonn 1772 – Köln 1862);¹⁷ aus Invaliden, Dienern untersten Ranges, Studenten und Schenkburtschen;¹⁸ in Bergbaugebieten wie dem sächsischen und böhmischen Erzgebirge auch aus Bergleuten, die nur in den arbeitslosen Wintermonaten spielten und es zu einer wahren Meisterschaft im Krippenbau und im mechanischen Krippentheater brachten.

Zur Größe der Truppen liegen für das erste Drittel des 19. Jahrhunderts kaum konkrete Angaben vor. Über eine 1807 in Beckwitz (heute zu Torgau in Nordsachsen) spielende Truppe wird mitgeteilt, dass sie aus „3 Mannspersonen, 3 Weibspersonen und 2 Kindern“ bestand.¹⁹ Aus der Ablehnung einer von Handwerkern beantragten Konzession für ein Amateurtheater mit der Hoffnung auf eine Nebeneinnahme²⁰ aus dem Oktober 1824 geht hervor, aus wie vielen Personen sie bestehen hätte sollen; angeführt werden: zwei Tapezierer, zwei Schneider, ein Nadler, ein Maler, ein Schuhmacher, ein Horndrechsler, ein Galanterie-Arbeiter, ein Musiker und ein Tanzlehrer, die im Winter alle drei bis vier Wochen spielen wollten. Die Ablehnung erfolgte mit Verweis auf den Hauptberuf: „Die betreffenden Supplikanten sind meistentheils Handwerker und müssen sich ihren Lebensunterhalt durch die erlernte Profession und durch die Arbeit ihrer Hände zu verdienen suchen. Dergleichen Vergnügungen aber [...] sind [...] äußerst zeitraubend“.²¹ Bei Marionetten- und Puppenspielerhandelte es sich meist um kleine Familientruppen und Ehepaare, manchmal auch um einzelne oder mit nur einem Gehilfen auftretende Komödianten. Die Größe der Truppen schwankte zwischen acht und 12 Personen im Familienverband inklusive Kindern; es konnte jedoch schon mit drei Personen ein veritabler Betrieb aufrechterhalten werden: Zum Beispiel bestand 1849 die Truppe Bonneschky aus Wilhelmine (geb. Süptitz, Dresden 1808 – Dresden 1885), der Witwe des acht Jahre zuvor verstorbenen Marionettenspielers Constantin Bonneschky (Dresden 1806 – Radebeul-Kötzschenbroda 1841), ihrem Sohn Guido (Taubenheim bei Meißen 1831 – Nöthnitz bei Dresden 1864) und dem Theatergehilfen August Lissner.²² Wie man sich Aufgaben- und Rollenverteilung vorzustellen hat, schildert am Beispiel einer Vorführung eines Puppen-*Faust* dessen Editor Wilhelm Hamm:

„In Bonneschky's Puppenspiel wirken hinter den Coulissen vier sprechende Spieler, während ursprünglich im Puppenspiel nur eine einzige Person sämtliche Rollen sprach. [...] Faust und Ferdinand übernimmt der Eine, ein Mann mit etwas schnarrender Nasalstimme, welche tief und gezogen tönt. Er hat eine Vorliebe für Doppellaute, spricht daher nicht: Dieses, sondern: Düses, – nicht: Jetzt, sondern: Jötzt. Außerdem aber sucht er stets die Wirkung der Diphthonge in der Art zu verstärken, daß er sagt: Bedäutende Geschwindigkeit; Gäüster; Läüb ec. Daß er überall den harten Buchstaben gebraucht, wo der

17 Vgl. Kemmerling, „Not an Hänneschens Wiege“, S. 21–22.

18 Vgl. Emmrich, Studien zur Volksdichtung, S. 70 und S. 91–94.

19 Emmrich, Studien zur Volksdichtung, S. 88.

20 Für die Auskunft danke ich Lars Rebehn.

21 Zitiert nach Emmrich, Studien zur Volksdichtung, S. 78.

22 Vgl. Kollmann, Zum Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 86–87.

weiche stehen sollte und umgekehrt, kann man ihm nicht übel nehmen, wenn man bedenkt, daß er ein Sachse ist.

Bianca, Wagner, Auerhahn, Mexiko, Alexo, Vitzliputzli, der gute und der böse Genius, werden von einer und derselben Person gesprochen, und zwar von einer weiblichen. Die höllischen Geister machen daher durch ihre unerwartete Sanftmuth ungemeinen Eindruck. Das Pathos tritt hier veredelter, aber unendlich gesteigerter, wie im Faust und Herzog auf. Die Flötentöne der Sprecherin wissen Vokale und Diphthonge mit unnachahmlichem Wohlklang zu betonen. Auch im größten Affect immer dieselben weichen Klänge – die Modulation der Stimme bewegt sich nur innerhalb ganz weniger Noten. Mephistopheles und Orestes sind einem Manne zugetheilt, dessen Organ den Tönen einer Nachwächterschnarre vollkommen ähnlich ist. Manchmal artet es in ein wildes Gebrüll von sehr respektablem Eindruck aus.

Casper endlich steht allein für sich da. Natürlich, er hat die Hauptrolle, am meisten und mit größter Anstrengung zu sprechen oder vielmehr zu schreien. Denn er schreit stets, auch wenn es am mindesten nothwendig ist.²³

Die Vierzahl an Sprechern war nach Kollmanns Erfahrung „etwas Ungewöhnliches; drei sprechende Spieler“ waren „vollauf genügend“,²⁴ doch keine Idealbesetzung, als die gelten konnte: drei Spieler und weitere Sprecher, Musiker sowie jemand, der für Kulissenbewegung, Beleuchtung, Geräusche, Vorhang und Pyrotechnik zuständig war.²⁵ (Für die Musik wurde üblicherweise die Dorfmusik engagiert.²⁶)

In Notsituationen war manch ein Marionettentheater-Prinzipal für Jahre gezwungen, mit einem Polichinell-Theater, dem mit Handpuppen gespielten Caspar-/Kasperl-Theater mit nur einem Spieler/Sprecher und der Frau, die für die gesamte Infrastruktur während der Aufführung zuständig war und knapp vor dem Ende des Stücks zum Kassieren herumging, von Jahrmarkt zu Jahrmarkt und von Messe zu Messe zu ziehen.

Eine organisatorische wie soziale Schlüsselstellung hatte der Gehilfe inne, der im Familientruppen-Verband meist als Zettelträger anfing und über Heirat zum Prinzipal aufsteigen konnte:

„Jedes Theater braucht einen Gehilfen; ist es nur klein, so genügt dazu schon eine einzige Persönlichkeit, und dieser wird dann meist zugleich das nicht unwesentliche Amt des Zettelträgers zugeschoben. Der Landbewohner weiß, wie freudig dieser Zettelträger begrüßt wird. Er bringt die Programme der künftigen Vorstellung zur Verteilung und holt zuletzt die sämtlichen, mit rührender Sorgfalt vom Publikum aufbewahrten Zettel gegen Verabreichung eines kleinen, um ein Geschenk bittenden gedruckten Versleins wieder ab. Außer-

23 Hamm in Faust (Bonneschky/Hamm), S. 83–84.

24 Kollmann, Zum Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 87.

25 Vgl. Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 33.

26 Vgl. z. B. Erich Kleinhempel in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 168.



dem hat der Zettelträger noch mannigfache andre Arbeit vor und hinter der Bühne zu besorgen. Mit der Zeit lernt er natürlich die gespielten Stücke aufs genaueste kennen, und ist er sonst kein ungeschickter Bursche, so wird es gar nicht viele Jahre dauern, bis er Mut genug verspürt, seine Kraft als Direktor selbst zu probieren oder in der Eigenschaft eines Schwiegersohnes seines Prinzipals in das Geschäft desselben mit einzutreten. Dies ist das Dienen von der Pike auf.“²⁷

Die Truppen waren mit angemieteten Fuhrwerken und seit den 1850er Jahren verstärkt mit dem eigenen Wohnwagen unterwegs, dennoch sesshaft²⁸ und verließen die Grenzen ihrer engeren Heimat kaum.²⁹ Einen (wenn auch für Jugendliche sentimentalisierten) Blick in den Alltag der Fahrenden um 1900 bieten die Erinnerungen des sächsischen Marionetten- und Handpuppenspielers Erich Kleinhempel (geb. 1898). An Besonderheiten fallen die Abgrenzung vom ‚Zigeunerhaften‘ und die Ablehnung der üblich gewordenen Wohnwagen als Transportmittel und Domizil auf:

„Ich aber zog mit den Eltern durch das Land, von Ort zu Ort. Überall, wo wir hinkamen, waren wir schon seit Großvaterszeiten bekannt. Mit gleichbleibender Herzlichkeit von der Bevölkerung erwartet, wurden wir auch von den Gastwirtsleuten größtenteils sehr freundlich aufgenommen. Dieses nomadisierende Lebensdasein ließ deshalb in uns niemals das Gefühl der Heimatlosigkeit aufkommen. Am wenigsten aber hatte das Wanderleben meiner Eltern und Voreltern den Zug ins Zigeunerhafte. Die Eltern wohnten in den Ortschaften, wo sie mit dem Geschäfte hielten, stets privat oder im Gasthofe, wo das Theater aufgestellt war. Die giftgrünen Wohnwagen mit roten Fensterläden waren dem Vater im höchsten Maße unsympathisch. Da die Eltern nicht nur tageweise, sondern wochen- und monatelang an einem Platze Vorstellungen gaben und auf diese Zeit überall Wohnungsunterkunft zu finden war, erübrigte sich für uns auch der Bezug eines derartigen fahrbaren, ungesunden und unästhetischen Wohnkastens. Oftmals wohnten wir auf dem Lande in leerstehenden Gutsauszüglerwohnungen, die Mutter mit unserem Hausrate sehr wohnlich und heimisch einzurichten verstand. Seltener kam es vor, daß die Eltern mangels anderer Unterkunft einmal im Wirtshause mit einem leeren Gastzimmer oder einer sogenannten Vereinsstube als Asyl fürlieb zu nehmen gezwungen waren. Selbst dann war mit einigem guten Willen und unter den geschickten Händen der Mutter und Schwester eine gewisse Wohnlichkeit sehr bald zustande gebracht. Nur der Umzug hatte bei diesem Wohnen nicht zu vermeidende Unbequemlichkeiten im Gefolge. Sie wurden von den Eltern süß-sauer hingenommen. Für mich aber hatten diese Umzüge eine ganz besondere Romantik. Da kam der Tag der letzten Vorstellung. Zuweilen wurde in der folgenden Nacht noch die Bühne weggerissen und alles zur frühen Abreise gut verpackt. In großen, blechbeschlagenen Kisten wurde die verschiedenartige Puppengarderobe für

27 Kollmann, Allgemeines Vorwort, S. 12.

28 Vgl. Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 28.

29 Vgl. ebenda, S. 33 und S. 27.

den Transport verwahrt. Die Puppenleiber kamen mit abgenommenen Köpfen in dazu bestimmte Kästen. Die Kopfkiste galt aber als ein ganz besonderes Heiligtum. Diese Köpfe waren gegen eine jede Beschädigung vorsichtig und in Tüchern eingewickelt verwahrt. In meiner Kinderphantasie ging damit alle Theaterherrlichkeit zur Ruhe, um erst wieder im nächsten Spielorte eine feierliche Auferstehung zu finden.

Da kamen dann frühmorgens die Fuhrleute – zumeist ortsansässige Bauern –, die gegen entsprechende Entlohnung die Fuhrtransporte übernahmen. Mit schweren Stiefeln stampften die Fuhrknechte treppauf, treppab, und nach geraumer Zeit waren unter Vaters Anweisung die Wagen kunstgerecht geladen. Zumeist fanden sogenannte Leiterwagen, wie sie die Bauern zum Einerntes des Heus und Getreides benützen, zu den Transporten Verwendung.³⁰

Spielorte

Gespielt wurde auf dem Land in den Tanzsälen von Gastwirtschaften, in den Städten in Kellerräumen und kleinen Herbergen der Vorstadt; mit Handpuppen auch auf Jahrmärkten und Messen vor dem familieneigenen Wagen. „Die Marionetten zogen nun vom Hamburger Berg weg und, welch ein schöner Zufall: schlugen ihr Theater gerade neben dem Landhause auf“, schreibt Justinus Kerner an seinen Freund Ludwig Uhland am 29. August 1809 mit Bezug auf den Marionettenspieler Joachim Wilhelm Storm (Hamburg 1750 – Hamburg 1810). „Das Theater ist auf einer Bühne [= Dachboden] und erinnert mich an meine Kindheit wo wir auf dem Heuboden Comödie spielten. Es sieht gar populaer aus! Durch ein Mausloch oben von der bretternen Deke (dem Bühne Boden,) wird der Kronleuchter herabgelassen.“³¹ In welchen Wirtshäusern der tschechische Marionettenspieler Josef Vinický in den 1860er Jahren unter anderen seinen *Doktor Faust* spielte, schildert der Geograph und Ethnograph Richard Andree (Braunschweig 1835 – München 1912) nicht ohne anti-tschechisches Ressentiment:

„An ein čechisches Wirthshaus auf dem Lande darf man keineswegs hohe Ansprüche machen. Die Küche dient gewöhnlich auch als Gastzimmer oder der Kochheerd ist wenigstens so eingerichtet, daß er ein Nebenzimmer zugleich heizt, welches für die Gäste bestimmt ist. Dann vermischt sich dort der Dampf des gemeinen österreichischen Tabaks mit dem Dunste aus den Töpfen der Frau Wirthin, der im Winter als feuchter Ueberzug sich auf den Wänden niederschlägt oder wohl auch in kleinen Bächen herabrieselt. Geräth ein Fremdling zwischen die Arbeiter und Bauern, die hier mit italiänischen Karten das beliebte ‚Schesta‘ (Sechszwanzig) spielen, so kann ihm wohl bei den slavisch-lebhaft gestikulierenden Gestalten, welche das Trinken und Fluchen gehörig verstehen, etwas ängstlich zu Muthe werden [...]. Die Hühner des Wirthes laufen gackernd umher und suchen Brosamen unter dem Tische zusammen. Sie sind in Böhmen wirklich Hausthiere, keine Hofthiere.

30 Erich Kleinhempel in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 166–167.

31 Zitiert nach Rebehn, Mechanikus Joachim Wilhelm Storm, S. 11.



So war auch das Wirthshaus beschaffen, in dem Winizky [Vinický] die Bretter aufgeschlagen hatte, welche die Welt bedeuten. Der ohnehin enge Raum war dadurch zu einem kleinen Stübchen zusammengequetscht worden, und Kopf an Kopf drängte sich das schaulustige Publikum, welches die ‚Pimperle‘, so heißen die Marionetten in Oesterreich, bewundern wollte. Ein ‚Flaschinetl‘, Leierkasten, diente als Orchester, und nur national-österreichische Weisen, wie das dem Liede *Noch ist Polen nicht verloren*^[32] nachgebildete *Hej! Slováci*^[33] und das tschechische Fraglied *Kde domov můj* (*Wo steht mein Vaterhaus?*)^[34] ertönten. Auf dem Vorhange war der doppelschwänzige böhmische Leu angebracht und die hochtönende Inschrift ‚pro vlast a Krali‘, für König und Vaterland, zierte [!] den Fries der kleinen Bühne.³⁵

Bühne und Puppen

Um 1900 hatten die Marionettenbühnen in Sachsen in der Regel eine Bühnenöffnung von zwei mal fünf Metern, wobei die Gesamthöhe der Front dreieinhalb bis vier Meter und die Tiefe minimal zwei Meter betrug.³⁶ Die Bühnen der im 19. Jahrhundert selten gewordenen und auf den katholischen Raum beschränkten, mit Stabpuppen und mechanischen Figuren gespielten Krippentheater waren während der Spielzeit im Winter fix installiert, zum Teil kleiner als die Wander-Marionettenbühnen wie das „Traismaurer Kripperl“, zum Teil größer und dreigeschoßig wie das „Steyrer Kripperl“.³⁷

Die Zahl der Puppen betrug in Mitteldeutschland üblicherweise „20 Männerkörper und 10 Frauenkörper sowie 50 bis 60 Köpfe zum Auswechseln“.³⁸ Die Marionetten waren zwischen 70 und 100 cm hoch und wogen fünf bis acht Kilogramm.³⁹ Die Figuren des von Justinus Kerner beschriebenen Hamburger Theaterchens der beiden

32 Das von einem unbekanntem Komponisten 1797 vertonte *Noch ist Polen nicht verloren* des Politikers, Schriftstellers und Publizisten Józef Wybicki (Groß Bendomin bei Berent, Preußen Königlichen Anteils 1747 – Manieczki bei Schrimm, Provinz Posen 1822) ist seit 1926 die offizielle polnische Nationalhymne.

33 Das Lied *Hej, Slováci* (*He, Slowaken*) nach dem 1834 verfassten Gedicht des slowakischen Dichters Samo Tomášik (Jelšavská Teplica, heute Gemerské Teplice 1813 – Chyžné 1887) war dermaßen populär, dass es zur Hymne der pan-slavischen Bewegung, des Sokol und des auf Druck des Deutschen Reiches gegründeten Slovenský štát (Slowakischer Staat, 1939–1945) wurde; in der Fassung *Hej, Sloveni* (*He, Slawen*) war es von 1945 bis 2006 die Nationalhymne der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien und ihrer Nachfolgestaaten Bundesrepublik Jugoslawien (1992–2003) beziehungsweise Staatenunion Serbien und Montenegro (2003–2006).

34 Heute Nationalhymne der Tschechischen Republik. Der Text stammt aus dem 1834 in Prag aufgeführten Theaterstück *Fidlovačka* (*Das Schusterfest*) von Josef Kajetán Tyl (Kutná Hora 1808 – Plzeň 1856), die Melodie von František Škroup (Osice bei Königgrätz/Hradec Králové 1801 – Rotterdam 1862).

35 Andree, *Das tschechische Puppenspiel vom Dr. Faust*, S. 263.

36 Vgl. Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 34.

37 Zu deren Ausmaßen siehe S. 79–80 und S. 91.

38 Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 35.

39 Vgl. ebenda, S. 35.

Kompagnons Storm und Schulz dürften mehr als einen Meter groß gewesen sein, und vermutlich waren die Köpfe nicht geschnitzt, sondern aus Wachs über einen Holzkern modelliert.⁴⁰ Von „drei Fuß“, also an die 90 cm „hohen hölzernen Personen“ spricht Wilhelm Hamm bei Schilderung der Marionetten-Bühne der Truppe Bonneschky.⁴¹

Die Stab- beziehungsweise Stockpuppenbühnen waren anders dimensioniert. Die Kölner Hänneschen-Bühne der 1840er Jahre bestand

„aus drei nebeneinanderliegenden Abteilungen. Ungefähr in Manneshöhe vom Boden zog sich vor ihr waagrecht eine Latte quer durch das Zimmer, an jeder Seite in der Mauer befestigt. Von ihr herunter hing ebenfalls in ganzer Reihe ein dunkelgrüner Baumwollstoff bis auf den Fußboden herab. Er verbarg die Spieler und Puppenführer, da diese von unten agierten. Auf gleicher Höhe mit der Latte hatte sich der Zuschauer das Podium für die Figuren zu denken. Das rechte Drittel zeigte eine offene Dorfstraße, das linke eine Straße der Stadt. Die Mitte, durch den roten Vorhang noch verdeckt, lag etwa einen Fuß breit zurück, also weit genug, um die Puppen bequem vom Dorfe zur Stadt und vice versa spazieren zu lassen. Die Figuren hatten etwa einen Fuß Länge, die Größe der Pappdeckelhäuser war ihnen entsprechend. An der inneren Fläche der Latte hingen, uns unsichtbar, eine Anzahl kleiner Illuminationslämpchen, die einzige Erleuchtung der ganzen Herrlichkeit.“⁴²

Noch kleiner, aber weitaus feiner gemacht, kostümiert und bemalt waren (und sind) die Stab- und mechanischen Figuren und Gruppen des „Steyrer Kripperls“, von denen manche nur 12,5 cm hoch sind und deren Größe 25 cm nur selten überschreitet.⁴³ Im „Höttinger Peterlspiel“ wiederum wurde gemischt mit Stockpuppen und Handpuppen gespielt, wobei von den 30 im Jahre 1960 noch in Familienbesitz befindlichen, allesamt 40 cm hohen Spielfiguren nur fünf Handpuppen waren – all jene, von denen Aktion und Komik auszugehen hatten: das Peterl, dessen Bruder Hauserl, die beiden Teufel und der „Bettelstanzer“ (Bettelrichter).⁴⁴ Die 23 restlichen Figuren hatten feste, bekleidete Körper; die Arme und Beine baumelten leicht, waren aber nicht gelenkig angebracht. Jeweils ein Bein der männlichen Gestalten war über das normale Maß hinaus um etwa 10 cm stabartig verlängert, wobei der Stock in der Regel aus Holz, einmal aus Eisen bestand.⁴⁵ Wie rührend sich die Spieler sowohl um Realistik als auch um das spektakulär-phantastische Detail kümmerten, belegen gestalterische Besonderheiten wie die, dass bei der schönen Herodias in der *Enthauptung des heiligen Johannes* der Kopf nicht aus Holz, sondern aus

40 Vgl. Rebehn, Mechanikus Joachim Wilhelm Storm, S. 12.

41 [Hamm,] Einleitung, S. XVIII.

42 Nettscher, Das Kölner Hänneschen vor 40 Jahren, S. 102–103.

43 Siehe S. 91.

44 Vgl. Bischoff, Alte Puppenspiele, S. 87. – Zum „Bettelstanzer“ vgl. etwa Die Bettler (Jenewein), S. 70: „Der grobe Bettelstanzer führt schließlich mit einem unwirschen: ‚Nun vorwärts! Marsch mit Euch in’s Loch!‘ beide [Bettler] ab.“

45 Vgl. Bischoff, Alte Puppenspiele, S. 87–88.



bemaltem Porzellan bestand und dass es sich um eine von oben geführte Fadenmarionette gehandelt haben dürfte;⁴⁶ dass die beiden Teufel Krallen hatten – vermutlich Eichhörnchenkrallen;⁴⁷ der Höllenfürst überdies doppelgesichtig war und einen 15 cm langen Streckhals hatte, mit dem er vorschnellen konnte;⁴⁸ oder dass der Kopf Johannes des Täufers so konstruiert war, dass er fallen konnte und am Ende an einem Spagat baumelte.⁴⁹

Dekorationen

So schematisch, wie die Geschichten auf der Bühne abliefen, die Puppen geschnitzt und kostümiert, die Figuren typologisiert und die Moral schwarz-weiß gezeichnet waren, hat man sich auch die Prospekte und die Dekoration vorzustellen. Im Fundus eines Marionettentheaters befanden sich mindestens 10 gemalte Typendekorationen mit 20 Standardmotiven; unabdingbar waren dabei „Dorf, Stadt, Gebirge, Sommerwald, Winterwald, Rittersaal, Stube und bürgerliches Zimmer“.⁵⁰ Die Qualität schwankte beträchtlich; so stammten die Dekorationen für Boneskys *Chemnitzer Faust* von einem akademischen Maler und hatten an die 1000 Mark gekostet, und die Kostüme hatte nicht wie üblich die Frau des Prinzipals oder ein weibliches Familienmitglied, sondern ein Theaterschneider angefertigt.⁵¹

Die Lustige Person

Die sächsischen Repertoires unterschieden sich von den bayerischen, österreichischen und ungarischen zum einen stofflich – durch den Lokalbezug bei dramatisierten Sagen oder Stücken über historische Ereignisse und Herrscherpersönlichkeiten –, vor allem jedoch durch den Stellenwert und die Funktion der Lustigen Puppen-Person. Während Caspar/Kasperl usw. in den alten sächsischen Repertoirestücken gut ausgebaut war, hatte er in den neueren nur mehr nebengeordnete Dienerrollen inne, in denen er sozusagen aufging.⁵² Hingegen behielt er in Bayern, Österreich und Ungarn die alte Funktion des Spaß- und Lustigmachers und behauptete seine Rolle als zweite Hauptfigur. Das gilt selbst für die Höttinger Peterlspiele, die mit *Kaiser Max auf der Martinswand*, den Polichinell-Sketchen vom *Kirchtigbua*, dem *Beitmachen* (Beutemachen) oder der *Kellnerin* speziell Tiroler Stoffe boten,⁵³ doch in der Konturierung des Peterl, des Kasperl und deren Komik auf den überkommenen Mustern beharrten. Aus der Beibehaltung eines auf den Kasperl fixierten Komik-Modells in Süddeutschland, das im Vergleich mit dem an deutschen Stadttheatern

46 Vgl. ebenda, S. 88, und Die Enthauptung des hl. Johannes (Jenewein), S. 17.

47 Vgl. Bischoff, Alte Puppenspiele, S. 88, und die von Jenewein edierten Peterlspiele *Der Höllenfürst* (Jenewein), *Der Peterl beim Doktor Faust* und *Der Peter im Sterzinger Moos*.

48 Vgl. Bischoff, Alte Puppenspiele, S. 92.

49 Vgl. ebenda.

50 Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 35.

51 Vgl. Ehrhardt, Vorwort, S. VII.

52 Für diese Unterscheidung danke ich Lars Rebehn.

53 Vgl. Jenewein, [Einleitung], S. 4.

gepflegten bürgerlichen Schwank-Paradigma unzeitgemäß, überholt, archaisch anmuten mag, erklärt sich auch, dass die bayerischen und österreichischen Truppen weitaus weniger Stücke aus dem zeitgenössischen Personentheater arrangierten als jene in Sachsen. Dennoch kam auch in Sachsen kein Marionettenstück ohne den Kasper aus, hieß das ganze Genre nach der Komischen Person „Kaspertheater“, gingen Erwachsene wie Kinder in erster Linie wegen des Kaspers ins Theater. Versuche, den Wurstel, wie er in Süddeutschland und Österreich noch heute genannt wird, aus dem Repertoire zu streichen, bereuten die Prinzipale bitter, „denn trotz vieler nach anderer Richtung hin aufgewandter Mühe konnte es ihnen nicht gelingen, ihr Theater auch nur für kurze Zeit in der Gunst des Publikums zu erhalten“.⁵⁴ Mussten Stücktexte des Personentheaters dramaturgisch der Marionettenbühne angepasst werden – der Marionettenspieler Albert Apel nannte dies „Medote“ oder „Sistehm“⁵⁵ –, wurde immer auch, wenn nicht bereits vorhanden, der Kasper eingefügt, der dann die Rolle eines Dieners oder Gehilfen zugeordnet bekam.⁵⁶ Wie eng die Beziehung zwischen dem Prinzipal und der Kasper-Marionette, welche dieser meist auch das ganze Leben führte und sprach, sein konnte, belegt die Anekdote, dass der Puppenspieler Johann Georg Dreher sich 1806 seinen Kasper mit ins Grab habe geben lassen.⁵⁷ Bei der Puppenspielerfamilie Reinbold aus Chemnitz gelangte die Kasper-Puppe auf das Familienfoto und saß dort auf dem Schoß des Prinzipals.⁵⁸

Attribute und Kostüm

Den Marionetten-Kasperl verband mit dem Stockpuppen- und Handpuppen-Kasperl bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts nur die Sprache: Einmal sprach er andeutungsweise, dann wieder prononciert im Dialekt jener Region, aus der er kam oder wo er spielte. Vom Hänneschen wurde behauptet, dass es im „reinsten köllnischen Urdialect“ gesprochen hätte⁵⁹ – was der „Fastelovenschögen“ (Fastnachtsschwank) *Dä Bääva un et Hänneschen om Göözenich* von 1839⁶⁰ und noch die Transkription der *Gestörten Kölner Kirmes* durch den Theaterwissenschaftler Niessen nach einem Diktat von 1928 durchaus bestätigen.⁶¹ In den Höttinger Peterlspielen sowie den *Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spielen* sprachen nicht nur die Lustigen Personen Peterl, Kasperl und Hans/Hanswurst, sondern alle dörflichen Figuren den in und um Innsbruck üblichen bairisch-alemannischen Tiroler Dialekt – das Peterl oft

54 Kollmann, Allgemeines Vorwort, S. 9.

55 Vgl. Rebehn, Anmerkung in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 84.

56 Vgl. ebenda.

57 Vgl. Bielschowsky, Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom *Doktor Faust*, S. 2.

58 Vgl. das Foto der Puppenspielerfamilie Reinbold aus Chemnitz in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 101.

59 Wallraf, Epilog, S. 242.

60 *Dä Bääva un et Hänneschen om Göözenich* (Firmenich-Richartz).

61 Vgl. Eine gestörte Kölner Kirmes (Hänneschen) (Niessen).



auch gereimt und mit einer unüblich gewordenen Lust, sprachlich in Fäkalien und Schmutz zu wühlen.⁶²

Zum anderen betrafen die kanonischen Attribute das Äußere, denn die Marionette war meist kleiner geschnitzt als die anderen Puppen, trug ein auffällig buntes, mitunter kariertes oder (in Böhmen) knallrot-weißes⁶³ Kostüm mit Narrenkrause und Zipfelmütze. Der Handpuppen-Kasperl führte als Requisit eine Schwert-ähnliche Pritsche oder einen Prügel mit sich, mit dem er bei jeder Gelegenheit auf Gegner einschlug. In Sachsen war der Marionetten-Kasper weder durch sein Kostüm noch durch die Pritsche, sondern lediglich durch seine Kleinheit, sein Klappmaul und die rollenden, manchmal schielenden Augen sowie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch seinen Bart erkennbar,⁶⁴ den der tschechische Kinder-Kašpárek noch heute oft trägt. „Es ist davon auszugehen, dass der sächsische Kasper ursprünglich ein festes Kostüm hatte, dieses aber aufgegeben wurde, um ihm Platz im sich erweiternden Repertoire zu geben“.⁶⁵

Dem süddeutsch-bairisch-österreichischen Kasperl noch ähnlicher sah der ungarische Vitéz Laszló der Familie Hincz, „eine Puppe mit typischer Narrenmaske, mit einer außerordentlich großen Nase, einem breiten, rotbemalten Mund und runden, naheliegenden Augen“.⁶⁶ Alle späteren Vitéz-Laszló -Figuren zeigten denselben Typ: Es „sind alle großnasige, schalkhafte Burschen. Ihre Kleidung besteht aus einer roten Hose und Jacke mit spitziger Mütze, in den Händen halten sie das unzertrennliche Schlaggerät, die Stielpfanne, ‚den Fächer der Großmutter aus ihrer Jungmädchenzeit‘, den Knüppel oder die Mistgabel“.⁶⁷

Repertoires

Bei Gründung eines Marionettentheaters konnte sich die Zahl der gegebenen Stücke auf nur rund 20 belaufen.⁶⁸ Manche alteingesessenen Marionettenspieler hatten hingegen ein potentielles Repertoire von bis zu 200 Stücken,⁶⁹ das praktizierte, wie es aus Annoncen und Anschlagzetteln rekonstruierbar ist, bewegte sich zahlenmäßig zwischen 50 und 80 Stücken (wobei zu berücksichtigen ist, dass die Puppenspie-

62 Vgl. etwa Innsbrucker Don Juan (Schmidt), S. 254, oder Die Brautwerbung (Jenewein), S. 199.

63 Die Farben Rot und Weiß sind beim böhmischen Kašpárek vermutlich eine politische Zutat des 19. Jahrhunderts (böhmische Nationalfarben). Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

64 Vgl. Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 35–36.

65 Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

66 Belitska-Scholtz, Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn, S. 121.

67 Ebenda, S. 121. – Dies gilt nur für den Handpuppen-Vitéz Laszló.

68 Wie bei Heinrich Niedermeier, der, wenn auch durch die Anschaffung des Theaters verschuldet, seit dem 1. Mai 1870 als sein eigener Prinzipal spielte; vgl. H. N. in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 101.

69 Vgl. Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 35. – Das Repertoire des in Berlin spielenden Wilhelm Julius Linde soll rund 150 Stücke enthalten haben; vgl. Bernstengel, Wie einst bei Dreher und Schütz in Potsdam, S. 28.

ler ein und dasselbe Stück unterschiedlich betitelten, um durch Vorspiegelung einer Novität aktuell und attraktiv zu bleiben). Die Truppe Lorgie/Pötau führte von den 1820ern bis in die 1860er Jahre 60 Stücke mit sich;⁷⁰ die um 1900 in Sachsen spielenden Familientruppen Apel, Ritscher, Kleinhempel und Grube zwischen 50 und 80.⁷¹ Die vier letztgenannten Theater spielten zwischen 1905 und 1909 insgesamt 154 Stücke, davon 31 für Kinder; an Überschneidungen gab es im 19. Jahrhundert nur sechs: *Doktor Faust*, *Genovefa*, *Medea*, *Karl Stülpner*, *Kunz von Kauffungen* und das Märchenspiel vom Schneewittchen.⁷² Nach der Anzahl der Aufführungen können in Sachsen als Zugstücke gelten: bei der Truppe Apel *Die Pfarrerstochter zu Taubenheim* (43), *Genovefa*, *Die Räuber von Maria Kulm* und *Jägerblut* (je 35); bei Grube *Doktor Faust* (46) und *Torello* (36); bei Kleinhempel *Toni*, *das Negermädchen* (34) und *Er ist Baron* (32); bei Ritscher *Das Trompeterschloßchen zu Dresden* (58) und *Elfrieda*.⁷³ Artur Kollmann, der beste Kenner des populären Marionettentheaters seiner Zeit, nannte an Erfolgsstücken in Sachsen *Judith und Holofernes*, *Medea*, *Der verlorene Sohn*, *Fanny und Durmann*, *Torello*, *Die Mordnacht in Äthiopien*, *Genoveva* [!], *Don Juan* und *Faust*⁷⁴ sowie dramatisierte Lokalsagen und historische Schauspiele wie *Kunz von Kauffungen oder der sächsische Prinzenraub*, *Karl Stülpner oder der kühne Raubschütz*, *Die Pfarrerstochter zu Taubenhain*, *Die Schlacht bei Jena* und *Das schöne Müllerröschen*.⁷⁵

Der in den 1880er Jahren in Niederösterreich spielende Leopold Schmidt verfügte nach Angaben der Editoren Kralik und Winter⁷⁶ über ein Repertoire von insgesamt nur acht Stücken; den Kurztiteln nach waren dies: *Genovefa*, *Graf Paquafil (Alexander von Pavia)*, *Don Juan*, *Graf Heinrich*, *Doctor Faust*, *Der bayrische Hiesel*, *Schinderhannes* und *Kaspar als Bräutigam*.⁷⁷ Als repräsentativ wird man diese Schwundstufe eines Repertoires allenfalls für die im ganzen deutschen Sprachraum, in Böhmen und Ungarn beliebten Ritter- und Räuberstücke mit altbewährten Stoffen und Figuren ansehen dürfen. Es fehlen darin die sonst für süddeutsch-bayerisch-österreichische Repertoires um 1900 typischen Genres wie etwa Bürgerliches Schauspiel und Rührstück wie *Der Müller und sein Kind*; Volksstücke wie *Andreas Hofer*; Märchenspiele für Kinder wie *Aschenbrödel* oder *Dornröschen*; Zauberlustspiele oder Singspiel-Kasperliaden wie *Das Donauweibchen* oder *Die Teufelmühle am Wienerberg*; schließlich Nachspiele wie *Kasperl als Apothekerlehrling/Bedienter/*

70 Vgl. Rebehn, Die Puppenspielerfamilie Lorgie, S. 37–38.

71 Vgl. Bernstengel, Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, S. 43. Die Zahlen beziehen sich auf das jeweils aktuell gespielte Repertoire laut Einnahmebüchern, insgesamt war das potentielle Repertoire größer. Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

72 Vgl. ebenda, S. 44.

73 Vgl. ebenda, S. 45.

74 Vgl. Kollmann, Allgemeines Vorwort, S. 10.

75 Vgl. ebenda, S. 11.

76 Vgl. Kralik/Winter, [Vorbemerkung], S. 5.

77 Allesamt erschienen als: *Deutsche Puppenspiele* (1885).



Gänswürger/Professor usw.⁷⁸ Feenspiele und Ritterdramen, ein *Faust*- und ein *Don Juan*-Puppenstück sowie *Kasperle als Kaufmann* zählten auch zum Kernbestand der ungarischen Marionettentheater.⁷⁹ Für alle Stücke galt, dass sie aus dem Personentheater stammten: Die *Faust*-Versionen gingen auf Christopher Marlowe⁸⁰ zurück, die des *Don Juan* auf Giliberto, Dorimon und Villiers;⁸¹ *Fanny und Durman* oder *Der verlorene Sohn* auf die Englischen Komödianten,⁸² die Märchenstücke für Kinder auf Carl August Görner (Berlin 1806 – Hamburg 1884).⁸³ Nach Lars Rebehn dürften die von den Puppenspielern Mitte des 19. Jahrhunderts am häufigsten adaptierten Autoren Christoph Friedrich Bretzner (Leipzig 1748 – Leipzig 1807), Ernst Raupach (Straupitz bei Liegnitz 1784 – Berlin 1852), August von Kotzebue (Weimar 1761 – Mannheim 1819) und Charlotte Birch-Pfeiffer (Stuttgart 1800 – Berlin 1868) gewesen sein.⁸⁴ Maßstab der Aufnahme ins Repertoire war der Erfolg auf dem Personentheater, wie der Marionettenspieler Friedrich Daniel Schuchart 1810 in einem Brief beteuerte:

„Zweitens habe ich meistens Stücke so auf dem National[-Theater] aufgeführt wurden nacherzählt, und zwar auf folgende Art. Wird zum Exempel auf dem National Theater ein beliebtes Stück gegeben, so fand ich mich dort als Zuschauer ein, und ein paar Tage darauf, wurde es von mir auf meinem Marionettentheater, doch unter einem anderen Titel aufgeführt.“⁸⁵

Das Hännischen-Theater der Frühzeit, wie es eine Sammlung von 26 Szenarien aus dem Jahre 1814 dokumentiert, zeigte eine besondere Vorliebe für schwankartige Ritter- und Zauberstücke,⁸⁶ die mit Liedern und Faxen als Zwischenspielen durchmischt wurden.⁸⁷ Die Gesamtzahl der im 19. Jahrhundert gespielten Hännischen-Stücke dürfte in die Hunderte gehen; die zunächst dominierenden Stücke mit geistlichen oder Volksbuch-Stoffen wie *Judiths Sieg*, *Der Kindermord*, *Genovefa* und *Faust* machten Adaptionen von Opern wie *Der Bettelstudent*, *Die Zauberflöte*; Wiener Singspielen, Ritter- und Zauberdramen, etwa *Die Schwestern von Prag*, *Das Donauweibchen* und *Die Zauberzither*, oder Schauspielen, Ritter- und Räuberstücken des

78 Nach der Kategorisierung von Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 293–295, sowie den Repertoirelisten von Mayer, *Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters*.

79 Vgl. Belitska-Scholtz, *Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn*, S. 111, sowie Voigt, *Ein Beitrag zum Vergehen des deutschen Puppentheaters in Ungarn*.

80 Siehe S. 149–150.

81 Vgl. Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 202.

82 Vgl. Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 39–40.

83 Vgl. Kollmann, *Allgemeines Vorwort*, S. 9.

84 Für die mündliche Auskunft danke ich herzlich. – Vgl. auch Kollmann, *Allgemeines Vorwort*, S. 12, und Bernstengel, *Wie einst bei Dreher und Schütz in Potsdam*, S. 20.

85 Zitiert nach Freydank, *Der Fall Berliner Theatermuseum*, S. 97.

86 Vgl. Hännischen [1814] und Schuster, *Das Kölner Hännischen-Theater im 19. Jahrhundert*, S. 98.

87 Vgl. Niessen, *Das rheinische Puppenspiel*, S. 78.

(zeitgenössischen) Personentheaters und Bearbeitungen von Kölner Sagenstoffen Platz.⁸⁸ Im Mittelpunkt standen im Gegensatz zum sächsischen Marionettentheater weder die Geschichte noch das Schicksal der Hauptfiguren, sondern die komischen Lazzi der Hänneschen, Bestevader und immer stärker des gutmütig-dummen Tünnes mit Säufernase im Gesicht.⁸⁹

Im Anschluss an das Hauptstück gaben die Kasper-Marionettenspieler ein Nachspiel, „kleine Possen, deren Wirkung auf der dominierenden Rolle der komischen Person beruhte“, *Theatrum mundi* oder *Metamorphosen*, nach dem italienischen „Fantoccini“, Püppchen, französisch „Fantoche(n)“ genannte Verwandlungs- respektive Klappfiguren, bei denen eine Figur oder Figurengruppe in eine andere geklappt werden konnte beziehungsweise die eine aus der anderen kippte.⁹⁰ Innerhalb der Stücke kamen sie in Zauber- und Geisterszenen zum Einsatz, zum Beispiel, wenn sich ein Stuhl in Kasperles guten Genius und zurück in den Stuhl verwandelt,⁹¹ wenn im Totengewölbe des ermordeten Komturs sich die Speisen, als Don Juan zugreifen will, in eine halbausgelaufene Sanduhr, eine Kanne in einen Haufen Erde und die „Mandeltorde [...] in einen Totenkopf“ verwandeln.⁹² Die bayerischen und österreichischen Spieler ließen ihre Stücke oft mit einer Prügelei⁹³ oder „Gesang und Tanz des Kasperl“⁹⁴ ausklingen; in einem Peterl-Stück spielt im abschließenden Extempore der Musikant „einen Steirischen, den der Peter auch nach steirischer Art tanzt,“ woraufhin eine „Weibsperson“ vom Peterl fürs Waschen und Stopfen eines zerrissenen Hemdärmels Geld verlangt, nämlich nicht weniger als „an Thâler“. Daraufhin erbittet sich das Peterl von ihr einige Tanzerl und außerdem „die Herrschâften und ‘s Publikum [...] um a kloans Trinkgeldl, daß i ihr kunn in Örl [Ärmel] zohl’n; – denn i kunn ‘n nit zohl’n, weil i koa Geld nit hun und in mein G’wândt koan Sâck. Iaz geah nu, Âlti, iaz thian m’r d’rweil a biß rât’n“.⁹⁵ In *Kaspar als Bräutigam* geht der abschließende Tanz in eine Prügelei über: Als die Wirtin, mit der er „einen komischen Tanz“ aufführt, selbst dann, als der Kasperl müde ist, „noch immer weiter tanzen will“, „prügelt er sie hinaus“.⁹⁶

88 Vgl. ebenda, bes. S. 79–83.

89 Vgl. Kemmerling, *Figuren und Typen im Wandel*, S. 148.

90 Vgl. Rebehn, *Mechanikus Joachim Wilhelm Storm*, S. 12; Rebehn, *Glossar*, S. 213 und S. 215; Rebehn in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 107.

91 Vgl. Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 15.

92 Don Juan (Lorgie/Rebehn), S. 96.

93 Vgl. stellvertretend Don Juan (Kuhn/Netzle), S. 238; Der Bayrische Hiesel (Henggi/Netzle), S. 259; Graf Heinrich (Schmidt/Kralik/Winter), S. 155; Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 193.

94 Don Juan (Schmidt/Kralik/Winter), S. 118; vgl. auch Schinderhannes (Schmidt/Kralik/Winter), S. 279.

95 [Peterls] Beschluß (Jenewein), S. 86.

96 Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter), S. 321.



Tradierung

Die Stücke wurden im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer seltener aus dem Gedächtnis gespielt und kaum noch nur mündlich weitergegeben (wie die von Romantikern, Volkskundlern, Philologen und nicht zuletzt den Puppenspielern selber genährte Fama besagte). Die im Kindesalter auswendig gelernten Stücke blieben am längsten im Gedächtnis, wie der 52-jährige Marionettenspieler Heinrich Niedermeier erzählt:

„[...] dem Faust spiele ich schon seit meiner Kindheit. Habe Ihn drei oder 4mal Gesehen und spielte Ihn aus dem Gedächtniß, aber habe Ihn später geschrieben. Ich Spielte 21 Stücke aus dem Gedächtniß. Aber Späther mit den Neuren Stücken verlohrt das Gedächtniß und ich mußte sie aufschreiben, wenn sie sollten nicht verlohren gehen. So mit habe ich alle geschrieben auf bis auf 4, welche ich nicht mehr recht weiß [...]. Wie ich das theater käuflich übernommen habe, so hatte ich bloß 12 Stücke dabei, und meine im Gedächtniß dazu.“⁹⁷

Die handschriftlichen Textbücher erhielten die Marionettenspieler von ihren Vorgängern, und zwar in Form von eigenhändigen, von einem Familienmitglied oder vom Theatergehilfen erstellten Abschriften alter, abgespielter Hefte oder billiger Drucke (beispielsweise von Reclam-Ausgaben). Auch der sächsische Marionettenspieler Reinbold hatte, wie Niedermeier weiter berichtet,

„nach und nach sich eine Bibliothek [!] an sich gebracht. Als ich abging, verlor er doch 21 Stück, wo bloß Frauenrolle^[98] da war und die Theaterzettel, aber kein Stück davon. [...] Leignitz^[99] hat 12 Stück, war er damit ferdig und wollte keine Wiederholung machen, so mußte Ehr fort. Dieße 12 Stücke habe ich mir Abgeschrieben. Die Stücke hat Frau Leignitz mit nach Brasilien genomen. [...] Noch eines: Herr Reinbold hatt [...] bei die Antiquar das Ritterschwarten gekauft und die selben gespielt, bis er auch nach und nach zu Bücher kam von Schauspielern, durch Tausch, durch Kauf und der gleichen mehr. [...] Ritterschwarten [...] sind solche alte Romane aus der Zeit des Faustrechts, Ritter, Rauber und Klostersgeschichten, da sind erstens die Personen angegeben und alles in Scene Gesetz, es braucht bloß Komik neingelegt werden und das Stück ist fertig.“¹⁰⁰

Publikum

Bis in die 1880er Jahre, als im sächsischen Wander-Marionettentheater eigene Nachmittagsvorstellungen für Kinder eingeführt wurden, zielten die Aufführungen auf ein erwachsenes Publikum¹⁰¹ – das hieß auch inklusive Kinder, die man nur ausschloss, wenn sie die Vorstellungen störten oder aber ein ‚moralisches Spiel‘ aufge-

97 Heinrich Niedermeier in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 103–104.

98 Rollenauszüge für die weiblichen Mitspieler; vgl. Rebehn, Glossar, S. 213–214.

99 Auch Leipnitz; ein dann nach Brasilien ausgewandeter Marionettenspieler.

100 Heinrich Niedermeier in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 104 und S. 106.

101 Vgl. Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 30.

führt wurde. Die Vorstellung, dass Kinder aus pädagogischen Gründen ein eigenes Repertoire brauchten, etablierte sich in den bürgerlichen Schichten der Großstädte Hamburg und Berlin um 1850, in der Provinz aber erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Größere Kinder bildeten bis nach 1950 stets einen Teil des Publikums der Abendvorstellungen.¹⁰² Soziologisch besehen, stammte der Großteil aus ländlichen und kleinstädtischen, bildungsfernen Schichten; romantisch Bewegte und volkskundlich Interessierte wie die ersten Editoren fanden sich nur ausnahmsweise ein.¹⁰³ „Die Bauern haben nur dort ihre Unterhaltung, wo der Hanswurst und der Lipperl die Hauptrolle spielen“, heißt es 1797 in Salzburger Pfliegergerichtsakten. „Regelmäßige Stücke interessiren den gemeinen Mann nicht sehr, weil er sie nicht versteht; fade Possenspiele finden bei ihm mehr Geschmack“.¹⁰⁴ Grosso modo gilt dies für das gesamte 19. Jahrhundert und für das sächsische ebenso wie das bayerische, österreichische, böhmische und ungarische Caspar- / Kasperltheater.

Die „sogenannten Vornehmen gingen nicht in solche deutsche Schauspiele; die Gelehrten verachteten dieselben ungemein, sie wollten nicht umsonst sich in eine gewisse Schwerfälligkeit hinein studirt haben, und so angethan, konnten sie sich auch unmöglich mit den treuerherzigen, romantischen, oder derblustigen Stücken vertragen. Das Volk aber ging gern in die kleinen Puppenspielbuden, erfreute sich königlich an dem wohlverdienten Jammer des verlorenen Sohns, weinte gute und starke Thränen bei dessen Wiederaufnahme, und lachte mit allen inneren und äußeren Lachkräften über die Späße des gewöhnlich zwar ein wenig ruchlosen, doch naiven Kaspars, dessen etwanige [!] schlimme Meinungen und Gefühle niemandem Schaden thun konnten, da der Besitzer derselben sie gar nicht für ruchlos ausgab.“¹⁰⁵

Für die 1860er Jahre konstatierte ein Redakteur der *Gartenlaube*, dass die Puppenspieler „meist die größeren Städte mit ihren ‚lebendigen‘ [Personen-]Theatern“ mieden. „Auch sonst ist ihr Publicum zumeist nicht der sogenannte gebildete Theil des Volks.“¹⁰⁶ Stücke mit zeitaktuellen Bezügen und vor allem kulturkämpferischen Motiven zogen dagegen auch Honoratioren ins Puppentheater, wie der Marionettenspieler Adolf Kleinhempel versichert:

„Dan mit der Bahn nach Freiburg in Hillers Hôtel, wo bei *Barbara Ubryck* der Pfarrer von der Kinsel die Bewohner warnte, das Stück nicht zu besuchen. Desto schlimmer wurde der Antrug, wo mir um 6 Uhr schon die Kasse öffnen mußten und die Vorstellung 2 mal bei überfüllten Hause wiederholen mußten und die ganzen Honnoration von Bürgermeister, Milliterpersonen, Ritter-

102 Nach Lars Rebehn, dem ich für den Zusatz danke.

103 Zum volkskundlich-editorischen Interesse von Gelehrten und Historikern vgl. Werner [Rez.], *Deutsche Puppenspiele*, S. 60–71; zur Puppenspielbegeisterung der Romantiker vgl. überdies Müller-Kampel / Rebehn, *Marionettentheater im 19. und frühen 20. Jahrhundert*.

104 Beide zitiert nach Wagner, *Volksschauspiel*, S. 28.

105 Horn, *Faust*, ein Gemälde nach dem Altdeutschen, S. 671.

106 Helbig, *Ein Rest altdeutscher Volksbühne*, S. 340–341.



gutsbesitzern, welche mit Elicpagen [Equipagen] angefahren kamen, vertreten waren und das Bravorufen und Ablautieren kein Ende nehmen wollte.¹⁰⁷

Eindrückliche Bilder vom ländlichen Publikum des frühen 20. Jahrhunderts zeichnet Erich Kleinhempel, als er sich einer als Kind miterlebten abendlichen *Faust*-Aufführung auf der Bühne seiner Eltern erinnert:

„Verstohlen schaute ich wieder einmal nach dem Publikum im Zuschauer-raum. Da saßen auf Stuhlreihen und an Tischen die Bauersleute, Männlein und Weiblein. Während die männliche Hälfte aus dicken, plumpen Gläsern, in welchen, wenn sie gegen das Licht gehalten wurden, kleine Bläschen sichtbar erschienen, dem Bier und auch Branntwein huldigten und aus den halblangen böhmischen Tabakspfeifen dicke Wolken bliesen, beschied sich die weibliche ‚bessere‘ Hälfte mit einem sogenannten Zuckerbiere. Das landwirtschaftliche Gesinde, Knechte und Mägde, hatte auf Bänken weiter hinten die billigeren Plätze regelrecht eingenommen. Geschäftig blinzelte der Wirt vom Schank-tische aus nach den Gästen, eifertig eine bedienstete Magd in Bewegung versetzend, sobald einer der anwesenden Gäste zum Zeichen erwünschter neuer Füllung sein leeres Glas erhob. Die gute Wirthin, die früh die Erste sein muß, wo das Ehegespons noch im Bett sich dreht, blinkerte aus verschlafenen Augen. Das junge Volk nutzte die längere Pause zu allerhand Gaudium, welches auf den [!] Treppenflur und in stiller Mondnacht vollführt wird. Die Alten aber, denen während der Vorstellung die Pfeifen ausgegangen waren, dampften lustig drauflos. Der Tabaksqualm brannte in den Augen. Bei mir gesellte sich aber noch eintretende Müdigkeit hinzu. Die Natur verlangte ihr Recht.“¹⁰⁸

Anfang der 1850er Jahre hatte, ausgehend von Berlin und Hamburg, die Entwicklung des Puppenspiels zum Kindertheater eingesetzt¹⁰⁹ – ein vorerst urbanes Phänomen, das 1858 in der Gründung des „Münchener Marionetten-Theaters“ durch den „Kasperlgrafen“ Franz von Pocci und den Buchbinder und Kanzlisten Joseph Leonhard Schmid gipfelte.¹¹⁰ Zumindest die älteren Kinder waren jedoch immer schon ins Caspar- / Kasperltheater mitgenommen worden, wie sich Artur Kollmann voller Liebe und Begeisterung an seine ersten Besuche wohl Ende der 1860er Jahre erinnert:

„Da endlich ein Anfang! Die Seitenwand des Portals teilt sich, ein kleiner, freundlicher alter Mann schlüpft hervor und setzt sich an das Klavier, und unter seiner Hand erklingt von den verstimmten, scharf tönenden Saiten eine aus Großvaters Jugend stammende Polka. Nach mehrfachen eintönigen Wiederholungen, in denen sich der Spieler mit sichtlichem Wohlbehagen ergeht, hört er endlich auf, tritt vorn an die Seite der Bühne, nimmt seine kleine, graue Mütze ab und verkündet mit weicher, aber lauter Stimme den Beginn der Vorstellung, vergißt auch nicht, vorher noch d[i]e liebe Jugend zur Ruhe zu ermahnen,

107 Adolf Kleinhempel in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 138.

108 Erich Kleinhempel in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 165.

109 Vgl. Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 30.

110 Zu Poccis / Schmid's Münchener Marionettentheater siehe S. 295–321.

damit sie alle den Sinn des Stückes richtig verstehen. Die Klingel ertönt, und in die Höhe schwebt die rote Wand, die uns von dem Wunderbaren trennte.

Ja, das mußten wir uns gestehen, als es aus war: das war etwas Wunderbares; es war beinahe das Wunderbarste, was wir je gesehen hatten, und sicher das Seltenste und Schönste von dem ganzen Tage. Keines von uns dachte da an Puppen und Fäden und Drähte. Für uns waren das nur lebende Wesen wie wir! Vor allem dieser kleine lustige Mensch, den sie Kasper riefen! Der bewegte sich doch gar zu behend und geschickt, ja er machte wirklich den Mund auf, wenn er sprach, und lachte und verdrehte die Augen und hüpfte so lustig in die Luft, wenn er sich freute! [...] Und wir freuten uns darum auch von ganzem Herzen, wenn es ihm gut ging, und waren betrübt, wenn es ihm schlecht ging. Ja wenn das Pferd oder der Drache kam und ihn stieß oder gar beim Reiten abwarf, da hörte man wohl auch manchen von den Kleinsten in ein ängstliches Weinen ausbrechen, das die erwachsenen Nachbarn nur mit Mühe durch allerhand Liebkosungen wieder zu stillen vermochten. Und es hatte doch gewiß auch eine besondere Bewandnis mit diesem possierlichen Menschen. Kam er denn nicht immer wieder, in jedem Stück, das wir dort sahen?¹¹¹

111 Kollmann, Allgemeines Vorwort, S. 3–4. Gemeint ist am Ende des Zitats der Weihnachtsbazar in Leipzig.



Adam und Eva, Haman und Esther, „die Sakraments hebräische Gredl“ und Holofernes ohne Grind

Das Alte Testament mit Puppen und Personen, erbaulich und travestiert

Vorbemerkung. Ein Schema, zwei Medien – Altes Testament auf der Bühne – Altes Testament im Puppentheater – Adam und Eva, mit Lanner und Lehár, *Don Giovanni* und *O Tannenbaum* – Das Alte Testament im *Lerchenfelder Krippenspiel* – Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies. Aus dem *Lerchenfelder Krippenspiel* – *Das Krippentheater*. Von Rudolf Stürzer – Adam und Eva als Exposition und Staffage. *Das St. Pöltner Krippenspiel* – Haman und Esther mit Hanswurst und seinem Prügelweib – *Esther*. Brockhaus' Konversations-Lexikon (1902) – Judith und Holofernes, da capo geköpft – „Denn Judith gibt eine gute/ernste/dapffere Tragedien“. Von Martin Luther – Judith. Ihre Geschichte auf der Personenbühne im deutschen Sprachraum (16. bis 19. Jahrhundert) – Friedrich Hebbels *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten* (1840) – Johann Nestroys *Judith und Holofernes. Travestie mit Gesang* (1849) – Judith im Puppentheater und Laientheater – *Die Judith und Holofernes* (Höttinger Peterlspele) – *Judith und Holofernes* in Salzburg, Kärnten und der Steiermark – Schautheater und Maschinenkunst – Hanswurst und Kasperl und ihre Komik – Komik mit dem Kopf, Kopfflosigkeitskomik – *Absalom*. Meyers Großes Konversations-Lexikon (1905) – G'spaßiges Altes Testament und die Zensur

Vorbemerkung. Ein Schema, zwei Medien

Die vielfältigen Analogien und Übereinstimmungen zwischen Laien-„Volksschauspiel“ und professionellem Wander-Marionettentheater mit biblischer Motivik ist einerseits auf personelle Überschneidungen, vor allem jedoch auf gleiche Unterhaltungskonzepte zurückzuführen: Gespielt wurden Stücke mit ähnlicher Thematik, Motivik und Dramaturgie nach den Prinzipien der Variation (und nicht der Originalität) sowie der Adaption (und nicht der Autorschaft). Wohl sahen sich die Spieler einem, nämlich ‚ihrem‘ Text verpflichtet und gaben diesen so getreu wie möglich an neu Hinzugestoßene, an die Kinder und Jugendlichen weiter; woher und von wem dieser stammte, galt ihnen weit weniger als das gemeinschaftliche Spiel zur erbaulichen Unterhaltung (im Laien-Personentheater) und zum Überleben durch ‚Kasse‘ (im professionellen Wander-Marionettentheater). Einerseits wird man bei all den genetisch-typologischen Wechselbeziehungen und Gemeinsamkeiten zwischen populärem Personen- und Puppentheater von Varianten ein- und desselben theatralen Pop sprechen dürfen. Andererseits lassen gerade die biblischen Figuren und Motive verschiedenartige und im 19. Jahrhundert sogar entgegengesetzte Funktionskonzepte vermuten – konfessionsgeschichtlich ebenso wie kulturgeschichtlich.

Altes Testament auf der Bühne

Barocktragödie und Haupt- und Staatsaktion favorisierten an alttestamentlichen Stoffen im gesamten protestantischen und katholischen deutschen Sprachraum: *Judith mit dem Haupte des Holofernes*, *Der verlorene Sohn*, *Die Zerstörung Jerusalems*, *Joseph von Ägypten*, *David und Goliath*, *Haman und Esther* und *Die Enthauptung*

Johannes des Täufers.¹¹² Nur wenig unterschied sich diese Skala beliebter Stoffe von derjenigen des Schuldramas im 16. Jahrhundert, in dessen Tradition sie standen und das stofflich auf dem Urteil Salomos, der Enthauptung Johannes des Täufers, Abraham und Isaak und dem Armen Lazarus gegründet hatte.¹¹³ Und auch die Englischen Komödianten hatten Spiele mit alttestamentlicher Motivik mit sich geführt, nämlich *Haman und Esther*.¹¹⁴ Im 18. Jahrhundert war dem Puppentheaterhistoriker Netzle zufolge Süddeutschland geradezu „überflutet von geistlichen Spielen“¹¹⁵ – mit der Besonderheit, dass dort, wie generell in den katholischen Gebieten Deutschlands und der Habsburgermonarchie, außer den alttestamentlichen Paradeisspielen (eine aus dem Prophetenspiel entwickelte Form des Spiels um den Sündenfall von Adam und Eva)¹¹⁶ das Neue Testament und hier vor allem die Hirten-, Weihnachts- und Passionsspiele, Heiligen- und Legendenspiele beliebt waren, während man im Norden biblische Spiele bevorzugte.¹¹⁷ Der *Katalog der Volksschauspiele aus Steiermark und Kärnten*, der auch Bayern, West- und Ostösterreich umfasst, bestätigt den Befund für das Laientheater mit Personen. Verglichen mit den rund 450 Schäfer-, Weihnachts- und Passionsspielen, Heiligen- und Legendenspielen, weltlichen und lustigen Nachspielen machten die Laienspiele mit alttestamentlicher Motivik einen recht geringen Teil aus: Paradeisspiele rund 12 % und alttestamentliche Spiele rund 13 %, wobei unter letzteren am weitaus beliebtesten zwei Figuren des Verfolgtseins waren: der Ägyptische Joseph (29) und Hiob (40).¹¹⁸ Generell wurden im 19. Jahrhundert Laienstücke mit alttestamentlicher Motivik rarer, blieben aber immerhin noch geläufiger als im Marionettentheater.

112 Vgl. Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 36.

113 Vgl. auch ebenda, S. 35 und S. 138–139, sowie die Bittschrift des Marionettenspielers Jerg Wertzl an den Nördlinger Rat vom 22. Juli 1583.

114 Vgl. *Esther* (Englische Komödianten / Brauneck).

115 Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 37.

116 Vgl. das von Schlossar, dem Herausgeber der *Deutschen Volksschauspiele*. In Steiermark gesammelt, S. 1–35, mitgeteilte Spiel aus der Steiermark. Es wurde noch im späten 19. Jahrhundert in Hitzendorf, Vordernberg, Eisenerz, Leoben, Trieben und im Mürztal gespielt und war vermutlich in den 1820ern oder 1830ern zu Papier gebracht worden. Vgl. Schlossar, *Anmerkungen zu Das Paradeisspiel*, S. 311–312. Die Handschrift steht, ein stoffgeschichtlich bemerkenswertes Detail, eindeutig in der Tradition des Paradeisspiels von Hans Sachs. Vgl. ebenda, S. 312.

117 Vgl. Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 34 und S. 37–39.

118 Vgl. Polheim, *Katalog der Volksschauspiele*. En détail: Paradeisspiele: 52 aus der Steiermark, acht aus Kärnten, je eines aus Tirol und Salzburg, drei aus Bayern, zwei aus dem Böhmerwald, sieben aus Oberösterreich und zwei aus dem Burgenland und dem Grenzgebiet (insgesamt 76); alttestamentliche Spiele: ein *Kain und Abel*-Spiel in Bayern, ein *Abraham und Isaak*-Spiel in Kärnten; *Josephsspiele* (Joseph in Ägypten): insgesamt 29 in der Steiermark, Kärnten, Tirol, Bayern und dem Böhmerwald; *Samsonspiele*: eines in Bayern; *Davidspiele* (David und Goliath): sieben in Kärnten und Salzburg; *Susannenspiel*: eines in der Steiermark; *Salomonspiel*: eines in Bayern; *Jobspiele* (Hiob): 40 in der Steiermark, Kärnten und Tirol (insgesamt 81).



Einen anderen Verlauf nahmen mediengeschichtlich die Spiele mit neutestamentlicher oder Märtyrer-Motivik und hier vor allem jene aus dem Leben Jesu: Zwar waren sie ab Ende des 17. Jahrhunderts im Marionettentheater nicht mehr zu finden, tauchten jedoch im sogenannten „Kreppche“ oder „Kripperl“, dem „Krippenspiel“ beziehungsweise „Krippentheater“ mit mechanischen oder Stockpuppen wieder auf.¹¹⁹ Auch die im 18. Jahrhundert zahlreichen Marionettenstücke über Märtyrer und Heilige wie Margarete von Cortona, Katharina, Florian, Thekla, Udalrich, Barbara, Notburga, Ursula, Maria Magdalena, Korbinianus, Johannes Nepomuk, Dorothea und Genovefa dünnten sich zahlenmäßig aus: Im 19. Jahrhundert erfreuten davon noch Johann von Nepomuk, Notburga und vor allem ungezählte Genovefas¹²⁰ ihr Puppentheaterpublikum, doch waren die Stücke nichts weniger als geistlich, sondern vielmehr als Ritterspektakel intendiert.¹²¹

Altes Testament im Puppentheater

Die alttestamentlichen Puppenfiguren glichen im 19. Jahrhundert ihrem Habitus, ihrer Pragmatik und (soweit greifbar) ihrem Text nach den Personen des sogenannten Volksschauspiels aufs Haar, agierten nach ähnlichen Mustern, deklamierten mitunter identische Textbausteine und machten die ewig gleichen Faxen – nur dass sie wie erwähnt im Puppentheater des 19. Jahrhunderts nur mehr selten anzutreffen und bis zur Jahrhundertwende so gut wie verschwunden waren.¹²² Am häufigsten stößt man in den beiden einschlägigen Sammlungen in Köln (Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln) und Dresden (Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen) noch auf Verweise zum Ägyptischen Joseph

119 Übriggeblieben waren davon im 19. Jahrhundert die mechanisch und/oder mit Stabpuppen ausgeführten Krippenspiele in Eger (Cheb), Traismauer, St. Pölten, Lerchenfeld (Wien) und Steyr (wobei man es beim nach wie vor in traditioneller Manier gegebenen *Steyrer Kripperl* um eine so gut wie vollständig säkularisierte Revue aus Handwerkerhumoresken, Lausbubengeschichten sowie stadtbekanntem Anekdoten zu tun hat). Siehe dazu S. 89–96.

120 Siehe dazu S. 101–140. – Wie der Dorothea-Stoff (*Die Enthauptung der Heiligen Dorothea*) hatte auch der Genovefa-Stoff eine protestantische Bühnengeschichte. Vgl. Neuhuber, Johann Georg Gettners *Heylige Martyrin Dorothea*, und Lars Rebehn, mündlich.

121 Vgl. die Spielpläne bayerischer Volksschauspieler in Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 293. Zum Krippentheater siehe S. 66–100.

122 Vgl. i. d. F. Müller-Kampel, *Eva in blauseidenen Hosen*.

(*Joseph und seine Brüder*)¹²³ sowie zu *Judith und Holofernes*,¹²⁴ wobei das Vorhandensein der Texte nichts über deren Aufführungen oder gar Beliebtheit besagt. *Judith und Holofernes*-Stücke zum Beispiel wurden im 19. Jahrhundert nur mehr selten gespielt, erlebten jedoch bei einigen Bühnen durch die Forschungen und die Edition von Artur Kollmann 1891 eine gewisse Renaissance.¹²⁵ An Spielen mit alttestamentlichen Figuren finden sich vereinzelte Nachspiele oder Szenen für Beiprogramme über Adam und Eva¹²⁶ oder Haman und Esther,¹²⁷ denen noch die Paradies-Szene

123 *Der Ägyptische Joseph* in Materialien der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (PTS) und der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln (TWS): PTS Dresden: *Joseph (Joseph und seine Brüder)* von Zschoche, Kollmanns Schreiber, Abschrift nach einem Buche der Auguste verwitweten Bonneschky, Sign. Ms. D4-308; *Jakob und seine Söhne oder Josef in Ägypten bilisch-historisch Schauspiel 4 Acten* [!] aus dem Theater Rutloff (1898), Sign. Ms. D4-309; *Josepf* [!] in Ägypten, Frauenrollen, aus dem Theater Rutloff (1898), Sign. Ms. D4-310; *Jacob und seine Söhne oder Joseph in Ägypten* von Max Dietzel (1894), Sign. Ms. 0629; *Joseph in Ägypten oder Jacob und seine Söhne* (1939, Besitzer: Max Kressig), Sign. Ms. 0632; *Josef in Ägypten oder Jacob und seine Söhne* von den Brüdern Wunsch (geschrieben 1882 oder 1884), Sign. Ms. 0633; *Joseph und seine Brüder. Biblisches Schauspiel in 4 Akten*, geschrieben von Oswald Liebhaber (1927), Sign. Ms. D4-006. – TWS Köln: *Joseph in Ägypten (Aegypten / Egipten)* und *Joseph und seine Brüder (Josef [...])*: 7 Texthefte von Diakonus Weickert (1900; evtl. auch 1800?), Diakonus Weickert und Emil Schönherr (1931), Johann Wüstemann (1906), Oswald Liebhaber (1927) und eine unzuordenbare Hs. ohne Umschlag; Sign. Ms. 455–459; Emil Ficker, gespielt vom Kurt Bonesky Marionetten Theater Plauen (1897); von Otto Boroly (?), gespielt vom Norddeutschen Lustspiel-Ensemble, Sign. Ms. 487 und 488.

124 PTS Dresden: *Judit und Holofernes oder Die Belagerung der Stadt Bethulia. Historisches Drama in 3 Acten* (der von Artur Kollmann publizierte Text; vgl. auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis), Sign. Ms. D4-321; *Judith und Holofernes. oder: Die Belagerung der Stadt Bethulia. Historisches Schauspiel in 2 Acten. Für Kinder bearbeitet* (eine Abschrift des Möbius'schen Buchs), Sign. Ms. D4-322; *Judith und Holofernes, oder: Die Belagerung der Stadt Bethulia. Historisches Schauspiel in 2 Acten. Für Kinder bearbeitet* (vermutlich der Text von Möbius), Sign. Ms. D4-323; Fragmente (1893), von der Tochter Albert Apels stammend, Sign. Ms. D4-324; *Judit u. Holofernes oder Die Belagerung der Stadt Bethulia. Historisches Drama in 3 Acten*, Abschrift, offenbar Grundlage für Kollmanns Edition, Sign. Ms. D4-325, vgl. auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis; *Judith und Holofernes oder Die Belagerung der Veste Bethulia. Großes Volksschauspiel in 4 Acten* aus dem Besitz von Carl Eduard Rutloff (1889), Sign. Ms. 0619; *Judith und Holofernes oder Die Belagerung der Stadt Bethulia*, aus dem Besitz des Handpuppenspielers Artur Ganzauge, Sign. Ms. 0620; *Holofernes. Schauspiel in 3 Aufzügen*, Peterlspiel (aus der Sammlung A. Rudolf Jenewein, dem Herausgeber der Höttinger Peterlspiele, 14 Blätter), Sign. Ms. D4-504. – TWS Köln: *Juditt u. Holofernes oder Die Belagerung von Bethulia* aus Weimar, Sign. Ms. 1226s; *Judiths Ding*, von Johann Christoph Winters (um 1802–1810, in TWS-STSHän-99/1), Sign. Ms. 963.

125 Vgl. Rebehn/Richter, Verzeichnis, S. 225. – Vgl. auch *Judith und Holofernes* (Kappahn/Kollmann) sowie Kollmann, Allgemeines Vorwort.

126 PTS Dresden: *Adam und Eva. Scene mit Gesang. (Zum Nachspiel)*, geschrieben den 4. August 1929 von Oswald Liebhaber; Sign. Ms. D4-029; *Adam und Eva. Scene in 1 Aufzug mit Gesang* als Beiprogramm, Sign. Ms. D4-054; 10 Liedstrophen *Adam und Eva*, Sign. Ms. D4-272. – TWS Köln: *Adam und Eva*, Provenienz: Auguste Bonneschky, Sign. Ms. 10.

127 PTS Dresden: keine Bestände. – TWS Köln: *Ahasverus und Esther oder: Der bestrafte Hochmuth. Eine Biblische Geschichte in 5 Aufzügen* aus Weimar, Sign. Ms. 1226s; *Hamann und Esther. Grosses Historisches Schauspiel in 3 Aufzügen nach der Geschichte bearbeitet von Herz* aus Weimar, Sign. Ms. 1226s.



aus dem *St. Pöltner Krippenspiel*¹²⁸ und das bis auf das letzte Bild, „Die vier Jahreszeiten“, aus Bildern mit biblischer Motivik bestehende *Lerchenfelder Krippenspiel* hinzuzufügen sind.¹²⁹ Dass biblische beziehungsweise geistliche Stoffe in den frühen Repertoires von Christoph Winters' 1802 gegründetem Kölner Hänneschen-Theater auffallend prominent vertreten waren, wird wohl damit zusammenhängen, dass dieses eben als „Kreppche“, Krippenspiel (für Kinder), beantragt und genehmigt worden war. Auf dem Spielplan standen etwa *Judiths Sieg*, *Daniel*, *Der Kindermord*, *Die Strafrede am Jordan*, *König Herodes*, *Der verlorene Sohn*, *Nabuchodonosor*, *Der Schutzheilige oder die Reise nach der Hölle* oder *Laurentius*.¹³⁰ Ob die, wie oft behauptet, „großen“ Wiener Marionetten-Traditionen des 19. Jahrhunderts davon abwichen, wird nicht mehr festzustellen sein, da einschlägige Materialbestände fehlen. Jedenfalls verweisen von 250 Titeln aus Repertoirelisten von zwischen 1880 und 1900 in und um Wien agierenden Puppenspielern nur einer auf das Alte Testament (*Haman und Esther*, zwischen 1885 und 1892 von Rudolf Storch gespielt) und zwei auf das Neue Testament (beide *Der verlorene Sohn*, zwischen 1885 und 1887 von Albin K. und 1894 von Rudolf Storch gespielt).¹³¹

Adam und Eva, mit Lanner und Lehár, *Don Giovanni* und *O Tannenbaum*

Im Wiener Krippenspiel der stadtbekanntesten, selbst von Adelligen geschätzten „Frau Godel“ Barbara Müller hatten 19 Szenen das Alte Testament (1. bis 19. Bild) und 15 das Neue Testament zur Vorlage (20. bis 32., 34. und 35. Bild); zwei Szenen, das 33. Bild, „Die Jagd“, und das abschließende 36. Bild, „Die Weinlese“, waren weltlich angelegt.¹³² Durch die Handlung hatte als Kommentator ein Hanswurst geführt. In den Wiener Krippentheatern des 19. Jahrhunderts – es gab deren mehrere – wie auch im *Lerchenfelder Krippenspiel* wird man einen Hanswurst / Kasperl vergeblich suchen, und auch von Komik kann keine Rede sein. Im *Lerchenfelder Krippenspiel* führte ein einförmig leiernder Sprecher¹³³ durch die 22 Szenen des Alten Testaments (Bild 1 bis 21 sowie Bild 28: „Die Zerstörung Jerusalems“) und die nur sechs Szenen des Neuen Testaments (Bild 22 bis 27).

128 Vgl. *St. Pöltner Krippenspiel* (Zoder), S. 7–8.

129 Vgl. *Lerchenfelder Krippenspiel* (Blümml / Gugitz), S. 95–107. Vgl. auch die Auflistung der „Bilder“, S. 34.

130 Vgl. Niessen, *Das rheinische Puppenspiel*, S. 79.

131 Vgl. Mayer, *Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters*, S. 139–150.

132 Vgl. Blümml / Gugitz, *Alt-Wiener Krippenspiele*, S. 32–34.

133 Vgl. ebenda, S. 81.

Das Alte Testament im *Lerchenfelder Krippenspiel*

„1. bis 6. Bild. Die ersten sechs Schöpfungstage: 1. Tag: (Gott der Schöpfer allein.) – 2: Am zweiten Tag schwebte Gott über die Gewässer und ordnete sie. – 3: Am dritten Tage setzte Gott Lichter an das Firmament des Himmels. – 4: Am vierten Tage ließ der Herr aufgehen allerlei Gras, Kräuter, Gewächse und fruchttragende Bäume. – 5: Und sprach ferner: Die Erde soll sein von lebenden Tieren. Gott segnete sie und sprach: Seid fruchtbar und vermehret euch! – 6: Am sechsten Tage schuf Gott den Menschen. 7. Bild. Der Sündenfall im Paradiese. – 8. Die Opfer Kains und Abels. – 9. Der Einzug in die Arche. – 10. Die allgemeine Sündflut. – 11. Das Dankopfer Noahs. – 12. Die Einkehr der drei Engel bei Abraham. – 13. Die feurige Verheerung von Sodom und Gomorrha. – 14. Jakobs Traum von der Himmelsleiter. – 15. König Pharaos Träume. – 16. Einzug des ägyptischen Josef. – 17. Moses am Nilflusse gefunden. – 18. Moses auf dem Berge Horeb. – 19. Saul und David. – 20. Absalon auf der Flucht. – 21. Daniel in der Löwengrube.“¹³⁴

Am Beginn stehen Dramaturgie und Text jenen der Genesis recht nahe; ab der dritten Szene wird diese frei nacherzählt, mit teilweiser Umstellung der Schöpfungstage und -werke. Aus dem biblischen „Sündenfall im Paradiese“ wurde im siebenten Bild eine Hochstil-Leier mit den Figuren „Gott, Adam, Eva, die Cherubim mit dem Schwert und Schlange“,¹³⁵ die sicherlich nicht der unfreiwilligen Komik entbehrte:

Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies Aus dem *Lerchenfelder Krippenspiel*

„Der böse Geist in Gestalt einer Schlange nähert sich dem Baume der Erkenntnis und verführet Eva zur Sünde. Eva pflückte einen Apfel vom Baume, ißt davon und gibt auch dem Adam zu essen und sie sündigen beide. Als sie nun gesündigt haben, da fürchteten sich beide vor dem Herrn und wollten sich verstecken. Doch die Stimme des Herrn rief: Adam, Adam, was hast du jetzt getan! Da du nun vom Baume der Erkenntnis des Guten und Bösen gegessen, wo ich dir so strenge verboten, und daß du nicht auch vom Baume des Lebens ißt und ewig lebest, so treibe ich dich aus dem Paradies, auf daß du die Erde bebaust und im Schweiß deines Angesichtes dir dein Brot verdienst, bis du wieder zurückkehrst zur Erde, von wo du gekommen bist. Gott trieb nun die ersten Menschen aus dem Paradies und setzte vor den Eingang die Cherubim mit dem flammenden Schwerte, um zu bewachen den Weg zum Baume des Lebens.“¹³⁶

Den Abschluss bildeten unter dem Titel „Die vier Jahreszeiten“ und „Die 12 Monate des Jahres mit ihren bunten Abwechslungen und natürlichem Treiben“ zwei Reihen von weltlichen Szenen. Musik gab es nur in den Pausen; auf einem offenbar ziemlich verstimmten Pianino wurde ein Potpourri aus Wiener Gassenhauern, Volksliedern,

¹³⁴ Vgl. ebenda, S. 82–89 (Kommentar) und S. 95–107 (Text).

¹³⁵ Lerchenfelder Krippenspiel (Blümml/Gugitz), S. 97.

¹³⁶ Ebenda, S. 96–97.



Tanzmelodien und Arien aus Erfolgsopern und -operetten gegeben: der *Schönbrunnerwalzer* von Joseph Lanner (*Die Schönbrunner*, Walzer, op. 200); *Weana Madln* von Carl Michael Ziehrer (Walzer, op. 388); das *Vilja-Lied* von Franz Lehár (*Es lebt eine Vilja*, Lied der Hanna Glawari aus der Operette *Die lustige Witwe*, UA unter der Leitung des Komponisten 1905 am Theater an der Wien); das volkstümlich gewordene, 1880 aus Anlass der Eröffnung der Standseilbahn auf den Vesuv von Luigi Denza nach dem Text von Peppino Turco komponierte neapolitanische Lied *Funiculi, Funiculà*; der Lassalle-Marsch des Wiener Tanzgeigers und Komponisten Rudolf Staller (1818–1885); der Marsch *Hoch Habsburg* von Johann Nepomuk Král; die Arie *Mag der Himmel euch vergeben* aus Friedrich von Flotows *Martha oder Der Markt zu Richmond* (UA 1847 an der Wiener Hofoper); die Schalmeien-Melodie aus Gioachino Rossinis großer französischer Oper *Guillaume Tell*, die zwischen 1830 und 1907 mit 422 Aufführungen am Hofopertheater einen außergewöhnlichen Erfolg für sich hatte verbuchen können;¹³⁷ die Arie *Lebe wohl, geliebtes Leben* aus *Der Zauberschleier* von Anton Emil Titl und Franz Xaver Told nach Eugène Scribes *Le Lac des fées* (1842 am Josefstädter Theater in Wien herausgebracht); Beethovens Trauermarsch aus der Klaviersonate Nr. 12, op. 26; schließlich das Volkslied *O Tannenbaum*.¹³⁸ Die biblische „Flucht nach Ägypten“ wurde tatsächlich begleitet von Mozarts Menuett aus *Don Giovanni*, das trioartig ausklang.¹³⁹ Gott Vater schwebte als 20 cm hohe Puppe mit weißem Bart über der Bühne. Der Wiener Lokalthumorist Rudolf Stürzer (1865–1926) erinnert sich:

Das Krippentheater Von Rudolf Stürzer

„In der Lerchenfelderstraße war es, in einem alten Hause. Ein langer schmaler Kellerraum, von einer stark vergitterten Gaslampe matt erleuchtet, einige Reihen lehnenloser Bänke, die erste Reihe mit einem mageren schwarzen Lederpolster belegt, im Hintergrunde, mäßig erhöht, die Galerie, vom Parkett durch eine Eisenbahnschiene abgegrenzt, denn nur eine solche widerstand dem machtvollen Drucke des damaligen Jung-Wiens. Vorne an einer mit allerlei Tapetenmustern beklebten Wand ein winziges Pianino, hinter einem Pfeiler der Wölbungsmauer ein gluthauchendes Kanonenöferl; das war der Zuschauer-raum. Alles stimmungs- und geheimnisvoll.

In der Mitte der buntgemusterten Wand ein meterhoher und anderthalbmal so breiter Spalt, vorläufig noch mit einem blauen, sternbesäten Vorhange abgeschlossen, die Bühne. Eine üppige, recht freundliche Dame spielte auf dem winzigen Klavier gewöhnlich zuerst den Schönbrunnerwalzer und dann wurde die Welt erschaffen, zweimal an jedem Mittwoch und Samstag in der Adventzeit bis zu Mariä Lichtmeß. Und das ging so zu: Ein scharfes Glockenzeichen, der Schönbrunnerwalzer erklingt nur noch in gedämpften Akkorden, der blaue

137 Vgl. Braunstein, *Reviews of Records – Rossini*, S. 667–671.

138 Siehe die Übersicht bei Blümml/Gugitz, *Alt-Wiener Krippenspiele*, S. 91–94.

139 Vgl. ebenda, S. 93.

Sternenvorhang saust mit einem jähen Ruck empor, und das Schöpfungswerk beginnt. Vorerst auf der Bühne noch ein undurchdringliches Dunkel, und ein Piepsen und Quietschen, als lärmte ein Schwarm von wilden Kanarienvögeln. Mitten hinein aber erschalle nun eine tiefe Prophetenstimme, mitunter von einem Geräusch unterbrochen, als ob plötzlich Luft in einen leeren Raum einströmte.

„Im Anfange war es fünster und die Örde mit Wasser bedeckt und der Geust Gottes schwöbte über den Gewössern“ – (Atemzug). „Da sprach der Herr es wörde Lücht, und es ward Lücht!“ (Atemzug). Von oben herab senkt sich ein kleines Wachslüchtchen und beleuchtet flackernd das wogende „Gewösser“. Über diesem schwebt waagrecht der liebe Gott, etwa 20 Zentimeter groß, mit einem langen Silbermantel, in der einen Hand ein goldenes Zepter, das er mit heftiger Armbeuge schwingt. Unter ihm piepst und quietscht es weiter in drangvoller Steigerung, das sind die Rollen, auf denen die empörten Wasserwogen hin- und hersausen.

„Dann gebot der Herr dem Wasser, daß es ruhig seu und machte das Firmament!“ (Atemzug.) Ritsch-ratsch und ein wunderschönes ultramarinblaues Firmament spannt sich mit erstaunlicher Plötzlichkeit über den stillstehenden Wogen aus. Der liebe Gott gibt das Schweben auf und kommt von der Seite ruckweise bis in die Mitte der Bühne, macht scharfwendend halblinks und neigt sich höflich grüßend vor den Zuschauern auf den Polsterbänken, denn sie haben für den Sitz 30 Kreuzer gezahlt. Dann stellt er sich an die Seite, schwingt wieder sein Zepter, und die tiefe Prophetenstimme verkündet feierlich der Reihe nach die Schöpfungswerke. Zuerst kommen die Bäume; ein Ruck und von unten herauf schießen Bäume mit grün lackierten Blättern und brennroten Früchten, lauter Granatapfelbäume, weil es im Anfange wahrscheinlich keine anderen gegeben hat. Dann ein Knipsen und Knaxen und am Firmament erscheinen die schöngezackten Silbersterne, die gleißendgoldene Sonne und *dicht neben ihr* der Mond im milden Ölglanze und nun plötzlich ein Zwitschern, Pfeifen, Flattern und Schwirren – der liebe Gott hat die Vöglein erschaffen, die nun in der Luft umherfliegen und die dies mit paradiesischer Kunstfertigkeit sogar verkehrt nach rückwärts können. Im tiefen Baß wird nun die Erschaffung der „Türe der Örde“ verkündet. Rasselnd und knatternd, schön paarweise geordnet, halten sie ihren Einzug in die jungfräuliche Welt. Zuerst Hasen, Lämmer, Rehe, Hirsche, dann Löwen, Pferde, Kühe, zuletzt dann Kamele, Giraffen und Elefanten. Einige der Tiere bewegen die Beine rund um die Schulterachsen, wie Windmühlflügel, und mitunter bleiben die Beine nach allen Richtungen stecken. Man sieht es deutlich: Es ist noch alles neu und ganz ungeübt.

Und nun kommt die von der Galerie mit heimlichem Schauer erwartete Sensation. Ganz besonders feierlich wird sie von der tiefen Prophetenstimme verkündet: „Dann erschuf der lübe Gott den ersten Mönschen und nannte ihn döshalb Adam!“ (Atemzug.) Wie der Blitz schießt da von unten herauf die Gestalt eines nackten Menschen, mit schwarzem Kraushaar und einer blauseidenen



Schwimmhose. Und wieder die Stimme: ‚Es ist nicht gut, daß der Mönch allein sei auf Örden!‘ Und mit auffallender Geschwindigkeit taucht neben Adam auch schon schwups die Eva auf, ihr langes schwarzes Haar, stramm nach rückwärts gestäubt und ebenfalls mit einer blauseidenen Schwimmhose angetan. Die beiden ‚ersten‘ bewegen ihre Arme wie die Hämmer eines Wasserwerkes, der liebe Gott macht jetzt scharf halbrechts und neigt sich wieder vor den Zuschauern auf der Polsterbank, der Vorhang fällt, und die üppige freundliche Dame am Piano schlägt den feschen Zieherschen Walzer ‚Weaner Madln‘ an. Pause. Die Galerie wird lebhaft, ein junger Mann erscheint mit einer großen Tasse in der rechten und schmettert von Zeit zu Zeit den Ruf ‚Weinscharl‘^[140] in die Runde, dann entsteht hinter der Eisenbahnschiene eine tüchtige Balgerei, und der junge Mann entfernt ein paar halbwüchsige Lerchenfelder mit einer Geschwindigkeit und Sicherheit, die auf jahrelange Übung schließen läßt.

Ein bleicher Mann mit einer Uniformkappe und einer Medaille an der Brust kommt aus einer Tapetetür heraus und schöpft sehr viel Luft, die üppige Dame spielt das Vilja-Lied – dann verschwindet der bleiche Mann, der junge Schlanke gleichfalls, ein Glockenzeichen ertönt und nun gebt sich der erste Sündenfall.

‚Von allen Bäumen dürft ihr össen, nur von düsem nicht, denn sonst habt ihr die Erbsünde!‘ Und nun geschieht, was männiglich bekannt. Der liebe Gott erscheint wieder waagrecht schwebend, und die Stimme im Hintergrund ruft schauerlich dröhnend: ‚Adam, wo büst du?‘ Ein Engel erscheint, im Halbbogen vor- und rückwärts fliegend, einen mächtigen Flamborg in der Faust, und Adam und Eva verlassen ruckweise das Paradies, verzweifelt mit den Händen hämmernd. Die Galerie spendet lauten Beifall und stimmt diesem ersten Justizakt jubelnd zu, was denn auch den lieben Gott veranlaßt, Adam und Eva noch zweimal aus dem Paradies zu jagen.

Unter tiefem Grauen vollzieht sich der erste Brudermord. Kain haut wie ein Hammerschmiedeselle auf Abel ein, der vor der Opferherde kniet und dann auf einmal in derselben Stellung rasselnd hintenüberstürzt. Dazu spielt die freundliche Dame ‚Funiculi-Funicula‘. Unter diesen Klängen vollzieht sich auch der Einzug der Tiere in die Arche Noah, wieder schön paarweise geordnet, die kleinen voran, dann die größeren und zum Schluß die ganz großen. Jetzt aber kommt der Schlager. Die Sintflut – mit wirklichem Regen wie auf dem Programm zu lesen ist. Wieder quietschen und piepsen empörte Wasserwogen und, an einer festgenagelt, schaukelt die Arche in herzbeklemmender Weise. Im Vordergrund aber rieselt und plätschert wirklicher Regen herab. Die Galerie erstarrt in sprachlosem Staunen, und die üppige Dame spielt ‚Hoch Habsburg‘.

140 Weinscharl: Gewöhnliche Berberitze (*Berberis vulgaris*); Sauerdorn. Vgl. Österreichisches Wörterbuch, S. 256. Gemeint sind Weinscharl-Zuckerln, eine Erfindung der Biedermeierzeit, die im Wien des 19. Jahrhundert sehr verbreitet war. Die Weinscharl-Zuckerln hatten eine rosarote Farbe und schmeckten sauer.

Nun folgt der Reihe nach die kleine Bibel. Die Zerstörung Sodoms und Gomorrhas, mit zischenden Raketen und starkem Funkenregen, die Himmelsleiter, auf der die Englein mit kleinen Wachskerzchen an den Holmen auf- und abrutschen, Pharao und Josef, das Moses-Drama, dann Saul, David und Absalom. Dieser kommt sausend angeritten und bleibt mit seinen nach aufwärts gesträubten Haaren irgendwo hängen, sein Pferd hebt sich eigens zu diesem Zwecke in die Höhe, und der Ruck erfolgt so mächtig, daß Absalom mitten entzweireißt und der Oberkörper frei baumelt, während die Füße an dem davongaloppierenden Pferde haften bleiben. Und die üppige freundliche Dame spielt ‚Weißt du, Muatterl, was mir tramt hat?‘^[141]

Mit einer Glanznummer ohnegleichen schließt die Exegese – mit der Zerstörung Jerusalems. Da ziehen zuerst die babylonischen Krieger Nebukadnezars in korrekten Doppelreihen unter den befeuernden Klängen des Radetzkymarsches auf; hinter der Szene betäubender Trommelwirbel, Kanonendonner, die Mauern Jerusalems werden locker, ganze Häuser fallen um oder werden schief. Ein bengalisches Licht zeigt den Brand der Tempelstadt an, dazu Trommelwirbel, Kanonendonner und Radetzkymarsch, bis der Vorhang sinkt. Dann kommt wieder der bleiche Schwarzbärtige mit der Medaille an der Brust heraus und dankt den Herrschaften auf den Polsterbänken für den ‚geehrten‘ Besuch. Der junge Schlanke wirft ein ‚Weinscharl‘ unter die in den Hof strömenden Galeriebesucher, unter denen natürlich sofort eine gewaltige Rauferei entsteht. Während ein Knäuel hoffnungsvollsten Bezirksnachwuchses sich auf dem Boden wälzt, naht der Hausmeister, und nur die Geschmeidigkeit der Ruten seines Besens verhindert einen bethlehemitischen Kindermord.

Jetzt ist das Krippentheater vergessen und verschollen – wir haben dafür etwas Besseres: Das Kino! Nicht wahr?^[142]

Adam und Eva als Exposition und Staffage. *Das St. Pöltner Krippenspiel*

Das vermutlich in die 1830er Jahren zurückreichende *St. Pöltner Krippenspiel*^[143] bestand aus 23 Szenen, wovon vier eindeutig weltlich angelegt waren („Das Wirtshaus“ und „Die Küche“ sowie die Abschlusszenen „Die Jagd“ und „Neujahr“) und, vermehrt um die Hirtenszenen und „Die Hochzeit zu Kanaa“, auf Komik abzielten – nicht jedoch die einzige alttestamentliche Szene, „Adam und Eva“ mit den beiden Titelfiguren, der „Stimme Gott Vaters“ und der „Schlange“. Textlich hält sich der Dialog eng, aber äußerst verknappt an Gen. 3,1-23, die Geschichte von

141 *Weißt du Muatterl, was i träumt habl[...] was i träimt habl[...] was mir träumt hat*: 1898 entstandenes, volkstümlich gewordenes Lied des Komponisten Alois Kutschera (Pest 1859 – Wien 1919), erstmals bereits 1905 von Odeon-Records (USA) aufgenommen und u. a. 1970/1991/2007 von den Schlagersängern Peter Alexander (d. i. Peter Alexander Maximilian Ferdinand Neumayer, Wien 1926 – Wien 2011) und 1971 von Heino (d. i. Heinz-Georg Kramm, geb. Düsseldorf-Oberbilk 1938) eingespielt. Noch heute [2019-07-01] in mehrfacher Einspielung auf YouTube zu finden.

142 Stürzer, Krippentheater (ganz).

143 Vgl. *St. Pöltner Krippenspiel* (Zoder).



Schlange, Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies.¹⁴⁴ Hob sich beim *St. Pöltner Krippenspiel* der Vorhang, öffnete sich vor dem Publikum in Guckkastenperspektive eine winzige Bühne mit Püppchen, die nicht größer als 15 bis 22 cm gewesen sein sollen.¹⁴⁵ Das biblische Paradies der ersten Szene sieht „Kulissen und Bühne mit schönen Bäumen und Sträuchern“ vor. „Ein besonders schöner Baum mit roten Früchten in der Mitte der Bühne. Die SCHLANGE liegt verborgen auf dem Boden. Die STIMME GOTT VATERS spricht.“¹⁴⁶ Auch szenisch-dramaturgisch folgt das *St. Pöltner Krippenspiel* der biblischen Chronologie; nach und nach „ringelt“ die Schlange „sich am Baum empor und spricht“, „reicht ihr [Eva] eine Frucht vom Baume. Eva ißt sie. Jetzt kehrt ADAM zurück und Eva reicht ihm von der Frucht“,¹⁴⁷ woraufhin die beiden sich ängstlich verstecken, „GOTTES STIMME“ sie zur Rechen-schaft zieht, Adam und Eva wie auch die Schlange verflucht. „Nun erscheint ein ENGEL mit flammendem Schwert und spricht. / DER ENGEL. Marsch fort mit euch aus dem Paradies! Weil ihr so schnöde Gottes Gebot übertreten habt. Vorhang!“¹⁴⁸ Adam und Eva dienen bloß als Staffage und Einstieg – doch nicht in einen alt-testamentlichen Geschichten- oder Begründungszusammenhang, sondern in eine Szenerie, deren Prunk beeindrucken, und in die Technik des Spielers, dessen Fingerfertigkeit in Erstaunen versetzen sollte.

Haman und Esther mit Hanswurst und seinem Prügelweib

Königin Esther, Gattin des Perserkönigs Xerxes (Ahasverus), soll nach dem *Buch Esther* die Juden während ihres persischen Exils vor der Vernichtung bewahrt haben: Während es Ahasverus' Regierungsbeamter Haman darauf abgesehen hat, das jüdische Volk wegen Ungehorsams von Esthers Vetter Mordechai für vogelfrei erklären zu lassen, gelingt es Esther durch eine List, ihren Gemahl umzustimmen. Nun wird es den Juden erlaubt, ihre Feinde zu vernichten. Haman wird an jenem Galgen gehängt, der für Mordechai bestimmt war, und im Zuge des Massenmords an den Gegnern der Juden finden 75.000 Männer den Tod. Wie das 19. Jahrhundert Esthers Bild formte, fasst am bündigsten Brockhaus' Konversationslexikon zusammen:

Esther

Brockhaus' Konversations-Lexikon (1902)

„Esther (vom pers. sitaréh, ‚Stern‘), Name der Heldin des nach ihr benannten Buchs im Alten Testament. Die Fabel des Buchs ist folgende: der pers[ische] König Ahasverus (d. i. Xerxes) feiert im dritten Jahre seiner Regierung zu Susa ein großes Gastmahl. Die Königin Vashti bekommt Befehl, dabei zu erschei-

144 Vgl. Genesis 2,7–3,23.

145 Vgl. Schmidt, Die Weihnachtsspiele Niederösterreichs, S. 307, und Purschke, Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete, S. 202.

146 St. Pöltner Krippenspiel (Zoder), S. 7.

147 Ebenda.

148 Ebenda, S. 8.

nen, weigert sich aber. Zur Strafe wird sie verstoßen. Um einen Ersatz zu gewinnen, läßt Xerxes unter den Jungfrauen des Reichs Auslese halten. Unter vielen andern wird auch eine Jüdin, Hadassa („Myrthe“) genannt, in den Harem eingeliefert. Auf den Rat ihres Onkels und Vormundes Mardochai verschweigt sie ihre Herkunft und empfängt den pers[ischen] Namen E[sther]. Im 7. Jahre des Xerxes kommt sie in den Palast, findet Gnade vor Xerxes Augen und wird zur Königin erhoben. Durch ihre Vermittelung entdeckt Mardochai eine Verschwörung. Weil er jedoch dem Günstling des Königs, Haman [...], die Adoration verweigert, so bittet dieser den König, alle Juden töten zu dürfen. Der Tag dazu wird durchs Los (pûr) festgestellt. Da läßt sich der König eines Tages aus der Reichschronik vorlesen und stößt hierbei auf eine Erwähnung des von Mardochai geleisteten Dienstes. Da eine Erkundigung ergibt, daß er hierfür noch keine Belohnung erhalten hat, so befiehlt er Haman, ihn nachträglich zu ehren. E[sther] entdeckt Xerxes Hamans Ränke, worauf dieser aufgehenkt wird. Das frühere Dekret gegen die Juden kann zwar nicht annulliert werden; dafür aber erhalten die Juden die Erlaubnis, ihre Feinde zu töten und ihre Habe zu plündern. Die Juden feiern die fröhliche Kunde durch einen Schmaus. Als der Tag herankommt, töten sie 75.000 Perser. Da E[sther] hierdurch noch nicht ganz befriedigt ist, so erlaubt der König den Juden, das Mordgeschäft noch am 14. Adar fortsetzen zu dürfen. Zum Andenken daran schreibt Mardochai das Fest der Lose, d. h. Purimfest [...], aus.“¹⁴⁹

Als Tragödienstoff des stehenden Personentheaters war *Haman und Esther*, das Goethe 1773 und 1778 in den zwei Fassungen seines „Schönbartsspiels“ *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* aufführen ließ,¹⁵⁰ im 19. Jahrhundert verschwunden; unter den Puppenspielern hielt es sich sowohl im sächsischen¹⁵¹ als auch im bayrisch-österreichischen Raum.¹⁵² Aus eigener Anschauung war Justinus Kerner ein *Haman und Esther*-Stück bekannt; 1809 besuchte er eine Vorstellung des Hamburger Mechanikus Storm und schrieb an seinen Freund Ludwig Uhland:

„Hahman [...], nach dem Buch Ester, sahen wir heute durch die Marionetten aufführen. Ein Student in Kiel hat vor einigen Jahren dem Marionettenmann diß Stük verfertigt. Es ist besonders für die Juden gemünzt und wird vieles in jüdischer Mundart gesprochen. Es muß gut gewesen sein: denn Rosa sah es sehr gerne an, in mir aber war ein trüber Muth und kann ich nun kein Urtheil fällen.“¹⁵³

149 Brockhaus' Konversations-Lexikon, Bd. 6 (1902), S. 260–261.

150 Vgl. Goethe, *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern*. Ein Schönbartsspiel. Goethe hatte am 20. Oktober 1778 bei der Uraufführung der zweiten Fassung den Marktschreier, Haman und Mardochai gespielt.

151 Laut Carl Engel zumindest bis in die 1840er Jahre; vgl. Engel, Einleitung zu: *Deutsche Puppenkomödien VI*, S. 5.

152 Vgl. Mayer, *Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters*, S. 140 (Nr. 24).

153 Zitiert nach Rebehn, *Mechanikus Joachim Wilhelm Storm*, S. 11.



Bis in die 1840er befanden sich *Haman und Esther*-Stücke im Repertoire der Marionettenspielerdynastien Lorgie, Genesisius und Sposi,¹⁵⁴ und zwischen 1885 und 1892 standen sie noch auf dem Spielplan des in und um Wien spielenden Rudolf Storch.¹⁵⁵ Die 1877 von Carl Engel edierte beziehungsweise verfertigte Version, ein „Schauspiel in fünf Akten“, steht in der Tradition der Haupt- und Staatsaktionen mit komischer Neben- respektive Parallelhandlung, welche letztere vom Faxen treibenden Hanswurst und dessen Frau, einem ewig keifenden und begeistert prügelnden Hausteufel, getragen wird. Dass ein solch bitterernst-feierlicher Bibelstoff bedenkenlos mit einer prügelnkomischen Nebenhandlung versehen wird, dürfte mit der Stoffgeschichte im deutschen Sprachraum zusammenhängen, an deren Beginn die von Englischen Komödianten gespielte *Comædia Von der Königin Esther und hoffertigen Haman* (ED 1624) steht.¹⁵⁶ Ebenso liegt ein Zusammenhang mit den auf die *Haman und Esther*-Handlung zurückgehenden und äußerst ausgelassenen Spieltraditionen des jüdischen Purim-Festes nahe: Beim Gottesdienst in der Synagoge wird dabei aus der Festrolle des Buches Esther vorgelesen, und immer, wenn der Name Haman fällt, wird von den anwesenden Kindern mit Tuten, Rasseln und Ratschen so viel Lärm wie möglich gemacht, um symbolisch den Namen von Hamans Vorfahren Amalek, Inbegriff der Judenfeindschaft, zu löschen. Im Galizien des 19. Jahrhunderts hatten sich die sogenannten Bocherspiele des Purim-Festes erhalten, etwa ein *Jossifspiel* (Joseph in Ägypten), ein *Moischelesspiel* (Moses) und ein *Aschwerusspiel* (Ahasver / Haman und Esther).¹⁵⁷

In den Puppenstücken waren Bühnenaufbau, Kulissen, Kostüme und Choreographie auf den schautheatralischen Effekt hin angelegt, wie mehrere prunkvolle und Triumphzug-ähnliche Genreszenen belegen. In einer davon, Ahasverus lässt darin jenen suchen, der ihm die Kabalen seiner Feinde hinterbracht hat, werden regelrechte Massen von Menschen- und Tierpuppen bewegt:

„Verkäufer und allerlei Volk geht umher. Tumult hinter der Scene. Man hört einen lang angehaltenen Trompetenschall, dann vom Herolde den Ausruf: ‚So wird man thun dem Manne, den der König gerne ehren wollte!‘ Die Bühne füllt sich immer mehr mit allerlei Volk. Dann tritt folgender Zug auf: Einige Hofherren in reichen Kleidern. Haman. Ein Trompeter und ein Herold, fantastisch gekleidet. Mardachai, reitend auf einem weißen Pferde, angethan mit einem prächtigen Königsmantel von Purpur und die königliche Krone auf dem Haupte. Reiche Dienerschaft, welche das Pferd führt und zu beiden Seiten einhergeht. Bewaffnete Trabanten schließen den Zug. Der Zug macht auf der Bühne Halt. Dann Trompetenschall und der Herold ruft: ‚So wird man thun dem Manne, den der König gerne ehren wollte!‘ Trompetenschall. Das Volk schreit und ruft: ‚Heil dem Könige! Heil Mordechai!‘ Der Zug entfernt sich. Hinter der Scene nach der anderen Seite hört man wieder aus der Entfernung Trompetenschall und den Ruf des

154 Vgl. Engel, Einleitung zu: Deutsche Puppenkomödien VI, S. 5.

155 Vgl. Mayer, Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters, S. 140.

156 Vgl. Esther und Haman (Englische Komödianten / Brauneck).

157 Vgl. Werner [Rez.], Deutsche Puppenspiele [!], S. 90.

Heroldes: ‚So wird man thun dem Manne, den der König gerne ehren wollte!‘
Unter Rufen des Volkes: ‚Heil dem Könige!‘ *fällt der Vorhang.*¹⁵⁸

Ahasverus und Esther oder: Der bestrafte Hochmuth lautet der Titel eines sächsischen Puppenspiels.¹⁵⁹ Anmaßung, Überheblichkeit, Arroganz, Einbildung, Blasiertheit, Hoffart, Dünkel und ihre Bestrafung bilden vordergründig jenes moralische Fabula docet, dem entlang die Figuren gestaltet und der Handlungsablauf konturiert sind; in den Worten von Esther zu Haman, der am Ende um Gnade winselt: „Hier wird kein Bitten helfen, denn Deine Hoffart stürzt Dich. Nun siehst Du, daß Gott im Himmel die Stolzen erniedrigen und die Demüthigen erheben kann.“¹⁶⁰ Haman, der hoffärtige intrigante Schurke, berauscht sich an seiner eigenen Macht und spricht mit sich mitunter schon in der zweiten Person; „alles Volk fürchtet Dich, meine Macht ist unvergänglich und ich florire gleich einem Lorbeerbaum“.¹⁶¹ Ahasverus, der gütige Herrscher, als der er dargestellt wird,¹⁶² lässt den „Missethäter“ in seiner Barmherzigkeit nicht „Glied für Glied abhauen und schließlich diese mordlustige Brut in siedendem Oel braten“, sondern sie nur an den höchsten Baum hängen.¹⁶³ Zu einem solchen Idealbild eines Herrschers gehört auch Ahasverus’ empörte Verwunderung darüber, dass seine Frau Vasthi (auch darin hält sich das Puppenstück beziehungsweise dessen Autor Engel motivisch an das Alte Testament) seiner Einladung zu einem Fest einfach nicht gefolgt ist. „Nicht kommen? Vasthi nicht kommen, wenn ich es wünsche? Bei meiner Krone, diese Unehre und dieser große Ungehorsam soll nicht ungestraft bleiben. O, ihr unverständigen Weiber, wie dürft ihr so hoffärtig werden! Gedenket ihr nicht, daß der Mann Euer Herr und Haupt sei?“¹⁶⁴ Bösewicht Haman packt die Gelegenheit beim Schopf und rät dem Herrscher nicht nur zur Verstoßung der Frau, sondern zu einem „ernstliche[n] Gesetz“, enthaltend ein „Mandat [...], daß alle Weiber, hohen oder niedrigen Standes, ihre Männer in Ehren halten und ihnen gehorsam sein sollen. Geschieht solches, so wird es Ruhe in den Ehen geben“.¹⁶⁵ Dieses Mandat kommt Pantoffelheld Hanswurst, der von seiner Hanswurstin dauernd ausgezankt und sogar verprügelt wird, gerade recht, denn nun kann er gegen seinen Hausdrachen auch gerichtlich vorgehen. Das auf Komik hin angelegte Motiv dient gemeinsam mit Hanswursts Beruf, er ist Zimmermann und baut jenen Galgen, an dem dann Haman aufgehängt wird, der dramaturgischen Integration zwischen Hauptaktion und komischer Nebenhandlung. Letztere läuft auch thematisch-konzeptionell, nämlich in Bezug auf das Fabula docet „Hochmut kommt vor dem Fall“, parallel, doch handelt es sich hier nicht um den Hochmut eines Individuums, das nach Rache schreit, sondern gleich des ganzen weiblichen

158 Haman und Esther (Engel), S. 40.

159 Vgl. TWS Köln, Sign. Ms. 1226s.

160 Haman und Esther (Engel), S. 42.

161 Ebenda, S. 35.

162 Vgl. ebenda, bes. S. 12.

163 Ebenda, S. 24.

164 Ebenda, S. 12.

165 Ebenda, S. 13.



Geschlechts, das in alter Komödientradition und Geschlechtsrollentypik beim Keifen, Schimpfen, Meckern, Piesacken, Schurigeln und Verdreschen vorgeführt wird. Auf Anraten eines Nachbarn versucht es Hanswurst einmal damit, dass er seine Frau nun seinerseits so heftig verprügelt, dass diese klein beigibt und fortan alles tut, was ihr „lieber Mann“ nur wünscht – sie schwört selbst, dass die gezuckerte Milch, die sie ihm bringt, „pechschwarz“ sei, nur weil er herausfordernd behauptet hat, sie sei schwarz.¹⁶⁶ (Motivisch klingt hier jene Sequenz aus Shakespeares *The Taming of the Shrew* an, in der Petruchio unter der Mittagssonne behauptet, wie hell der Mond scheine, und die ihm widersprechende Katherine so lange drangsaliert, bis sie klein beigibt, woraufhin wiederum er behauptet, es sei doch die Sonne, die scheine.)¹⁶⁷

Erstaunlich bei dem üblichen Anti-Judaismus von Haupt- und Staatsaktion, „Volkschauspiel“ und Wander-(Marionetten-)Theater ist die pro-jüdische Haltung im Stück: Die Juden sind jene, die im fremden Land gottesfürchtig leben und sich standhaft weigern, König Ahasverus anzubeten.¹⁶⁸ Die sonst häufigen Klischees des Mauschelns, des betrügerischen Handels, der Feigheit und Verschlagenheit unterbleiben zur Gänze, und selbst Esthers Klugheit wird nicht mit dem traditionellen Verdikt der weiblich-jüdischen Listigkeit belegt.

Judith und Holofernes, da capo geköpft

Das *Buch Judith* ist ein apokryphes Buch des Alten Testaments, um 150 vor Christus in Judäa verfasst. Die ebenso schöne und reiche wie gottgefällige Witwe Judith geht in das Heerlager des Holofernes, General des babylonischen Königs Nebukadnezar (II., auch Nabuchodonosor), und enthauptet ihn mit seinem eigenen Schwert. Judith rettet damit das Volk Israel. Wie keine andere Frauengestalt der Bibel zog die schöne Mörderin eine quantitativ exuberante theatrale, literarische, musikalische und bildnerische Stoffgeschichte nach sich; das berühmteste Gemälde der klassischen Moderne dürfte neben van Goghs *Sonnenblumen* und Klimts *Der Kuss* dessen *Judith vor Holofernes* (mit dem abgeschlagenen Kopf in der Linken, 1901) sein. In der mittelalterlichen Typologie galt Judith in ihrer Rolle als Überwinderin des Bösen auch als Präfiguration Marias. Eine bemerkenswerte Bühnenpräsenz erlangte sie dann in der frühen Neuzeit: Acht Judith-Stücke, davon fünf Schuldramen, sind im 16. Jahrhundert nachweisbar, drei protestantische Barockdramen und rund zehn Jesuiten- und Benediktinerdramen im 17. Jahrhundert; an Aufführungsorten sind rund 50 bekannt.¹⁶⁹ Luther schätzte und mochte das Schauspiel, besuchte es und lud auch Freunde dazu ein. Kritik begegnete er in den Vorreden zu seinen Übersetzungen der Bücher *Judith* und *Tobias* mit dem Hinweis auf den pädagogischen Nutzen

¹⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 27–28.

¹⁶⁷ Vgl. Shakespeare, *The Taming of the Shrew*, IV. Akt, 5. Szene, S. 286–287.

¹⁶⁸ Vgl. Haman und Esther (Engel), S. 30.

¹⁶⁹ Vgl. Baltzer, *Judith in der deutschen Literatur*, S. 4–22; Bremer, *Gottes Kraft und das „schwache Weib“*, bes. S. 91; generell Lähnemann, *Hystoria Judith*.

des Spiels; wie die Passion biete es Möglichkeit und Mittel theatraler Charakter- und Gewissensertüchtigung.¹⁷⁰

„Denn Judith gibt eine gute/ernste/dapffere Tragedien“

Von Martin Luther

„VND mag sein/das sie [die Juden] solch Geticht gespielet haben/Wie man bey vns die Passio spilet/vnd ander Heiligen geschicht. Da mit sie jr Volck vnd die Jugent lereten/als in einem gemeinen Bilde oder Spiel/Gott vertrauen/from sein/vnd alle hülffe vnd trost von Gott hoffen/in allen nöten/wider alle Feinde etc. Darumb ist ein fein/gut/heilig/nützlich Buch/vns Christen wol zu lesen. Denn die wort/so die Personen hie reden/sol man verstehen/als rede sie ein geistlicher/heiliger Poet oder Prophet/aus dem heiligen Geist/der solche Personen furstellet in seinem Spiel/vnd sie uns predigt. Vnd also gehöret auff dis Buch die Weisheit Philonis/welchs die Tyrannen schilt/vnd Gottes hülffe preiset/so er seinem Volck erzeiget etc. Als ein Lied auff solch Spiel/welches desselben Buchs wol mag ein gemein Exempel heißen.“¹⁷¹

„Vnd ist zuermuten/das solcher schöner Geticht vnd Spiel/bey den Jüden viel gewest sind/darin sie sich auff jre Feste vnd Sabbath geübt/vnd der Jugent also mit lust/Gottes wort vnd werck eintgebildet haben [...].

VND Gott gebe/das die Griechen jre weise/Comedien vnd Tragedien zu spielen/von den Jüden genomen haben/Wie auch viel ander Weisheit vnd Gottesdienst etc. Denn Judith gibt eine gute/ernste/dapffere Tragedien/So gibt Tobias eine feine liebliche/gottselige Comedien. Denn gleich wie das Buch Judith anzeigt wie es Land und Leuten oft elendiglich gehet/vnd wie die Tyrannen erstlich hoffertiglich toben/vnd zu letzt schendlich zu boden gehen.“¹⁷²

Luthers religiös-ästhetischer Ritterschlag dürfte die Beliebtheit von Judith als Bühnenfigur gesteigert und befestigt haben; ihre Bühnengeschichte verzeichnet bis Ende des 19. Jahrhunderts an hochdramatischen Werken vorwiegend Tragödien und neben wenigen „Comoedien“ nur eine Parodie, nämlich Johann Nestroys *Judith und Holofernes. Travestie mit Gesang* (UA Wien 1849) auf Friedrich Hebbels Tragödie.

170 Vgl. Kollmann, Einleitung zu *Judith und Holofernes*, S. 25.

171 Luther, Vorrede auff das Buch Judith, S. 1675–1676.

172 Luther, Vorrede auff's Buch Tobie, S. 1731.



Judith

Ihre Geschichte auf der Personenbühne im deutschen Sprachraum

(16. bis 19. Jahrhundert)¹⁷³

- 1533 HANS SACHS: Die Judit mit Holoferne ob der belegerung der stat Bethulia („Ein comedi, mit 16 personen zu recidirn die Judith, und hat fünff actus“) (Nürnberg 1533)
- 1536 JOACHIM GREFF: Tragedia des Buchs Judith/ inn deusche Reim verfasst (Wittenberg 1536)
- 1539 SIXT BIRCK: Ivdith Drama comicotragicvm (deutsch; verschollen; 1539)
- 1542 WOLFGANG SCHMELTZL, Comoedia Judith (Wien 1542)
- 1544 SIXT BIRCK: Ivdith drama comicotragicum (lateinisch, Köln 1544)
- 1551 HANS SACHS: Ein comedi, mit 16 personen zu recidirn, die Judith, unnd hat fünff actus (1551)
- 1555 Aufführung einer *Historia Judith* in Hildesheim (1555)
- 1556 Aufführung einer „germanica comoedia vidue“ in Bartfeld (1556)
- 1559 SIXT BIRCK: Ivdith Ain Nutzliche History/ durch ain herrliche Tragocedi (Straßburg 1559)
- 1564 Ein schoen Biblisch Spyl beide lehrhafft vnd lustig, Judith genent. Newlich zu Strasburg durch Junge Burgerschafft zu gemeiner besserung öffentlich gespielt, im jar 1564 (Straßburg 1564)
- UM 1564 Wie Judith dem Thiranen Holoferno das Haupt abschlug von der Statt Bethulia (Augsburg um 1564)
- 1565 Judith und Holofernes. Vomperfelder „Volksschauspiel“ (1565)
- 1566 SAMUEL HEBEL: Ein Spil von der Belegerung der Stadt Bethulia (Wien 1566)
- um 1600 CORNELIUS SCHONAEUS (Schoon): Judithae Constantia (lateinisch, Haarlem 1592; um 1600 von Balthasar Schnurr ins Deutsche übersetzt)
- 1618 MARTIN BEHM (Böhme, Behme, Behemb): Tragicomoedia. Ein schön teutsch Spiel vom Holoferne unnd der Judith (Wittenberg 1618)
- 1635/ 1646 MARTIN OPITZ: Judith (Breslau 1635); dann mit Andreas TSCHERNINGEN: Judith, auff's neu aussgefertiget; worzu das vödere Theil der Historie sampt den Melodenen aufs iedwedes Chor beygefüget (Rostock 1646)
- 1640 Salzburger Benediktiner-Judith (Perioche des Holofernes, 1640)
- 1642 Ingolstädter Jesuiten-Judith (Perioche der Tragoedia von Holoferne, 1642)
- 1648 CHRISTIAN ROSE: Mittewaldensis Holofern. Aus heiliger Schrifft Anweisung allen des Teutsch-Landes Frieden-Störern und Blut-gierigen Kriegern. In einem lustigen Schau-Spiel zur andern Probe der rhetorischen Mutter-Spraache vorgestellt (Hamburg 1648)

173 Nach Judith-Dramen des 16./17. Jahrhunderts; Kobelt-Groch, *Judith macht Geschichte*, S. 273–282; Lähnemann, *Hystoria Judith*, S. 312–313.

- 1679 Victrix Fidulica Bethuliae. Siegreiches Vertrawen auff Gott [...] (Perioche eines Jesuitendramas, 1679)
- 1685 Comoedia, Genannt die Heroische Judith [...] (Mainz 1685)
- um 1710 JOACHIM BECCAU: L'amor insanguinato oder Holofernes, in einem Singe-Spiel (um 1710)
- 1771 JOSEPH PFALER: Die heldenmüthige Jüdin oder Judith; ein Trauerspiel in 3 Aufzügen (Frankfurt am Main u. a. 1771)
- 1770er Jahre Judith und Holofernes (Das von Schlossar hrsg. „Volksschauspiel“ dürfte auf die 1770er Jahre zurückgehen und soll in Salzburg, Kärnten und der Steiermark gespielt worden sein.)
- 1809 HEINRICH KELLER: Judith. Schauspiel aus einer alten Handschrift. Von Heinrich von Itzenloe, Hofpoet bey Kaiser Rudolf II. Aus einer alten Handschrift (Zürich 1809)
- 1818 Judith und Holofernes. Ein Drama in fünf Akten (Zerbst 1818)
- 1840 FRIEDRICH HEBBEL: Judith. Eine Tragödie in fünf Akten (UA Berlin 1840; Wiener Premiere am 1. Februar 1849 im Hofburgtheater, worauf sich Nestroys Parodie bezieht)
- 1849 JOHANN NESTROY: Judith und Holofernes. Travestie mit Gesang (UA Wien 1849)
- 1870 FRIEDRICH HEBBEL, JULIUS GROSSE: Judith. Eine Tragödie in 5 Acten [...] in metrische Form umgesetzt von Julius Grosse (Leipzig 1870)
- 1871 BARTHOLOMÄUS PONHOLZER: Judith, die Heldin von Israel. Biblisches Schauspiel mit Gesang in zwei Akten (Augsburg 1871)
- 1876 AUGUST SCHMITZ: Judith. Tragödie (Leipzig 1876)

Friedrich Hebbels *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten* (1840)

Mag auch das männliche Grauen über Judiths Ermannung, aber auch die Erregung an der rezeptionspsychologischen Leerstelle, was denn eigentlich der Köpfung vorausgegangen sei, stets mitgespielt haben bei Produktion und Rezeption von Judith-Gestalten in Kunst und Literatur, so ging deren Deutung jahrhundertlang doch von einer „widerspruchslose[n] Einheit von Tat und Täterin, Volk und Individuum, Politik und Gefühl“ aus.¹⁷⁴ Mit Friedrich Hebbels Tragödie aus dem Jahre 1840 kündigte sich ein verändertes, ein individualisiertes und zugleich sexualisiertes Interpretationsparadigma an. Obwohl der gerade erst 27-Jährige als einzige Quelle für sein Erstlingswerk das apokryphe *Buch Judith* herangezogen hatte, wies er das dort vorgefundene Deutungsmuster zurück.

„Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Wittwe, die den Holofernes durch List und Schlaueit in's Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolgs gar nicht würdig [...]. Meine Judith wird durch ihre That paralysirt; sie erstarrt vor der Mög-

174 Scheit, *Tragödie des Judentums – Komödie des Antisemitismus?*, S. 48.



lichkeit, einen Sohn des Holofernes zu gebären; es wird ihr klar, daß sie über die Grenzen hinaus gegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen gethan hat“.¹⁷⁵

Hebbel entwarf Judith und Holofernes, darin Kleist bei der Gestaltung von Penthesilea und Achill vergleichbar, als Paar entlang eines weniger psychologisch als phylogenetisch-biologistisch verstandenen Konzepts des Geschlechterdualismus beziehungsweise des Geschlechterkampfes. Die unhintergehbare Rollenverteilung von männlicher Herrschaft und weiblicher Unterwerfung – „Das Weib muß nach der Herrschaft über den Mann streben, weil sie fühlt, daß die Natur sie bestimmt hat, ihm unterwürfig zu seyn“¹⁷⁶ –, stellte Hebbel in seiner *Judith* als verkehrt und am Ende doch erfüllt dar. Triebfeder der Handlung wie der Figur Judith sind weder der göttliche Auftrag noch Gottesfurcht, weder die Liebe zu Volk noch die zur Heimat, sondern eben: der Trieb, verstanden als sexuelles Begehren und Lust an der Unterwerfung unter Holofernes, den selbstherrlichen maßlosen Übermenschen. Dennoch muss diese Lust gerächt werden, da Judith Begehren und Unterwerfung als demütigende Entmündigung empfindet. Dadurch hat sie außerdem Schuld auf sich geladen: gegenüber dem Volk, das sie erlöst und doch betrogen hat (da sie Holofernes aus privatem Rachegehlüst ermordet hat), und gegenüber sich selber (da sie dem Begehren nichts entgegengesetzt hat und ihm gefolgt ist). „Nein, – nein, – [...] Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst [...]. Mein Volk ist erlös't, doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte – es wäre dem Stein mehr Dank schuldig, als jetzt mir! Dank? Wer will den? Aber jetzt muß ich meine That allein tragen, und sie zermalmt mich!“¹⁷⁷ Der biblische „Mythos wird zur Konstruktion einer modernen Geschlechterkonstellation verwendet: [...] Sie empfindet sexuelles Begehren für den Feind ihres Volks – und rächt sich, als dieser sie erniedrigt“.¹⁷⁸ Hebbels Judith stellt als sexualpsychologischer Typus und Sozialfigur ein frühes Beispiel einer Femme fatale dar; als Bühnenfigur lässt sie ein zugleich biologisiertes und anthropologisiertes, mithin säkularisiertes Verständnis biblischer Gestalten erkennen. Hier wie auch in den hochdramatischen *Judith*- Fassungen von Heinrich Keller (1809) und dem anonymen fünftaktigen, 1818 im Schweizer Zerbst erschienenen Schauspiel war zwar keine „Revolution innerhalb der Stoffrezeption“ erfolgt. Doch mit dem veränderten mentalitäts- und ideengeschichtlichen Horizont war auch die Henkerin des Holofernes neu modelliert: als „Lichtbringerin, als Teufeldienerin und schließlich als paralysierte Tollkirscheschönheit“.¹⁷⁹

175 Hebbel, Tagebücher, Bd. 2, S. 1872.

176 Hebbel, Tagebücher, Bd. 4, S. 5648.

177 Hebbel, *Judith*, S. 72.

178 Scheit, *Tragödie des Judentums – Komödie des Antisemitismus?*, S. 48.

179 Beide Zaragoza, „Da befiel sie Furcht und Angst ...“, S. 165.

Johann Nestroys *Judith und Holofernes. Travestie mit Gesang*¹⁸⁰ (1849)

Mit ihrer 1849 im Wiener Carl-Theater uraufgeführten *Travestie* reihten sich Johann Nestroy und der Komponist Michael Hebenstreit in die Stil- und Komiktraditionen sowohl der Alt-Wiener Spaßkomödie wie der josephinischen Satire ein. Parodierend nahm Nestroy Hebbels Pathos, den (heute schon an und für sich komisch wirkenden) stilistischen Bombast ins Visier, strich die schwüle, mit Sexualanthropologie unterfütterte Motivik, indem er den Part der Judith dem verkleideten Bruder Joab zuteilte (den Nestroy bei der Wiener Premiere selber spielte), und gab den genialischen Gestus der Vorlage der Lächerlichkeit preis, indem er sprachlich-stilistisch systematisch das Prinzip der komischen Fallhöhe zur Anwendung brachte (sozusagen die Heroen, deren Heldentaten und großen Gefühle über diese ‚Höhe‘ hinabstürzte). Als Judith (Joab) sich bei Holofernes vorstellt, erfolgt dies mittels stilistischer Herabstufung auf Umgangssprache, kalauernden Reim und Illusionsbrechung mit Hinweis auf die alttestamentliche Herkunft der Figur:

„JUDITH (JOAB). Aufzuwarten gehorsamst
 Judith bin ich bevornahmst.
 Ich bin eine jung Alttestamentarische,
 Wohl manchmahl a Gretl a narrische,
 Aber Wittwe aus ein sehr guten Haus,
 Und kenn mich vor Unschuld gar nicht aus.
 HOLOFERNES. Unschuldige Wittwen hab’n sie in Bethulien? Dahin hat es die
 Assirische Industrie noch nie gebracht.“¹⁸¹

Bloße Karikatur eines Übermenschen, schwatzt Holofernes von Heldentaten, die er nicht vollbringt, und von der eignen Herrlichkeit: „Ich bin der Glanzpunkt der Natur, noch hab’ ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter Feldherrn. Ich möcht’ mich einmahl mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der Stärckere ist, ich oder ich.“¹⁸² Nestroy eliminierte nicht nur die Motive der persönlichen, bei Hebbel sexualanthropologisch begründeten Rache, sondern auch die dazugehörige Frau, Judith – hinter deren Kleidern sich ja Joab, Judiths Bruder, verbirgt. Verkleidung, Verwechslung, Geschlechtertausch und, daraus hervorgehend, eine zweideutig-schlüpfrige Rede: Damit bediente sich Nestroy aus dem jahrhundertealten Komik-Reservoir des europäischen Lachtheaters. Motivisch bot sich neben dem ja auch bei Hebbel nicht gezeigten Beisammensein Judiths und Holofernes’ im Zelt noch eine weitere Gelegenheit zur Pikanterie: Hebbel hatte die Witwe des verstorbenen Manasses mit dem Flor unbesiegbarer Jungfräulichkeit umgeben, motivisch unterfüttert dadurch, dass der Gatte die Ehe nicht vollziehen konnte oder wollte. Nestroy kommt dem Motiv mit einem Knittelvers bei: „Ein ewig Dunckel bleibt’s und niemand waß es / Das eigentliche Bewandtniß mit’n Manasses.“¹⁸³ Zur Gänze

180 In der Endfassung nur: *Travestie in einem Acte*.

181 Nestroy, *Judith und Holofernes*, S. 107.

182 Ebenda, S. 88.

183 Ebenda, S. 109.



strich Nestroy Hebbels sexualpsychologische Privatisierung, und selbst die Enthauptung am Ende fehlt. Das blutige Ende ist nichts als Coup de théâtre und Klamauk, denn der Kopf, den Joab (Judith) dem Holofernes vermeintlich abgeschlagen hat, ist aus Pappe – ein Topos des Wiener Lachtheaters, in dem Enthauptungsszenen stets mit Lazzi durchgeführt und mitunter zum Gaudium des Publikums wiederholt werden mussten. Die Assyrer nehmen Schein für Sein und fliehen kopflos, was Judith (Joab) „triumphierend“ ausrufen lässt: „Ha, auch der falsche Kopf hat die rechte Wirkung getan!“¹⁸⁴ In Nestroys parodistisches Visier geraten nicht nur Hebbel und sein Stück, sondern auch die gescheiterte Revolution und der Größenwahn des nach 1848 gestärkten Absolutismus; in den Worten von Holofernes: „So is’s recht; die Völker müssen kuschen, die Gesandten aufwarten und die Könige müssen mir ihre Kronen apportiern. Ich möcht’, daß die ganze Menschheit aufg’hängt wär’, um dann der Einzige zu seyn, der die Welt als wie einen Hund mit Füßen tritt. Ich bin ein großartiger Kerl.“¹⁸⁵ Ideologiekritisch bleibt anzumerken, dass die Figuren der schachernden und mauschelnden, verschlagenen und hasenfüßigen Juden eindeutig antisemitisch gezeichnet sind.

Judith im Puppentheater und Laientheater

Der vierbändige, 1851 erschienene Roman *Die Vagabunden* des Erfolgsschriftstellers, Schauspielers und Theaterleiters Karl von Holtei (1798–1880) führt durch das zeitgenössische wie historische Schaustellermilieu und lässt dabei auch den legendären Marionettenspieler Johann Georg Dreher (gest. 1806 in Frankfurt an der Oder?) über eine *Judith* erzählen und sie spielen.

„Ein Buch?’ antwortete Herr Dreher; ‚ein Buch, mein Lieber, giebt es nicht; weder die Belagerung von Bethulia, noch irgend ein ander Stuck ist aufgeschrieben. Wir Puppenspieler sind eine alte Zunft, ein Ueberbleibsel aus ‚die finstre Zeiten‘! Bei uns erbt sich’s von Vater auf Sohn, Einer lernt vom Anderen auswendig, und hernach trägt man die ganze Geschichte im Kopf mit sich herum.“¹⁸⁶

„Die *Belagerung von Bethulia* machte bei Weitem keinen so großen Eindruck [...], als der verlorene Sohn gestern gethan, denn das elegisch-sentimentale Element fehlte gänzlich. Das Ding [*Judith*] schien ironisch gemeint von Anfang bis zu Ende. Doch floß es von prächtigen Späßen über und wenn Kasperl das Nachtlager des ‚Herrn Ochsofernes,‘ nachdem Judith diesem das Haupt abgesäbelt, vom Blute tiefend erblickt und die Ansicht hegt: ‚der Alte habe zu viel

184 Nestroy, *Judith und Holofernes*, S. 112.

185 Ebenda, S. 91.

186 Holtei, *Die Vagabunden*, Bd. 3, S. 181. – „Es scheint [...] richtig zu sein, dass Dreher, Schütz und dessen Schwiegersohn Eberle aus dem Gedächtnis gespielt haben. Dafür spricht jedenfalls ihr stark eingeschränktes Repertoire, das durch mehrere hundert Theaterzettel in der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden abgesichert ist.“ Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

rothe Wein g'soff'n!‘ so mußte Anton, er mochte wollen oder nicht, in das jauchzende Gelächter der Vergnüglinge vom dritten Platze einstimmen.¹⁸⁷

Auch im Wien des frühen 19. Jahrhunderts war *Judith* dem Publikum des Puppentheaters durchaus bekannt, offenbar auch aus dem Krippenspiel. 1811 erzählt der josephinische Schriftsteller Joseph Richter (1749–1813) in seinen satirischen *Briefen eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran über d'Wienstadt* vom Besuch eines Mariahilfer Krippenspiels und betont, dass man v. a. die Darstellung alttestamentlicher Stoffe und darunter die Judith-Szenen sehr spaßhaft fand.

„Da kommt unter andern Raritäten ‘s Zimmer vom König Nabuchodoneser vor und das ist nach der letzten französischen Mode eingerichtet, und da hängen d' schönsten Bilder im Zimmer und da hätt ich gar nicht glaubt, daß ein König ausn alten Testament so ein Modigusto soll haben; denn nach der heiligen Schrift hat er ja z'letzt Gras gefressen. Hernach kommt das ganze Lager von König Holofernes zum Vorschein, und so wie ihm die keusche Judith im Gezelt den Schädel weg geschlagen hat, so erscheint ein Tambor und fangt z' trummeln an. Dann sind im Lager ein Paar [!] Kanonen aufpflanzt und da kommt auf einmal ein fingerlanger Kanonier mit ein feurigen Lunten heraus und brennt ein Kanon los; und da ist schrecklich drüber glacht worden.“¹⁸⁸

Um 1900 war der Judith-Stoff im Wander-Marionettentheater „ziemlich selten geworden“, berichtet der zeitgenössische Sammler und Puppenspieleditor Artur Kollmann.

„Dies geht schon daraus hervor, daß die meisten der Spieler, die es noch geben, keine Theaterzettel dafür besitzen. Ja eine bekannte Prinzipalin des Gebirges sagte mir erst vor kurzem, es sei ihr überhaupt noch niemals ein Zettel davon zu Gesicht gekommen. Ein derartiges zurückgesetztes Stück wird zumeist nur in den Nachmittagsvorstellungen für Kinder gegeben.“¹⁸⁹

Und in den Repertoires bayerischer und Wiener Puppenspieler taucht eine *Judith* um 1900 überhaupt nicht mehr auf.¹⁹⁰ Dass sich gegen Ende des Jahrhunderts dennoch wieder einige Judith-Stücke auf den Spielplänen sächsischer Puppenspieler fanden, ging womöglich auf Kollmanns Edition, Forschungen und Engagement zurück.¹⁹¹ Holofernes ist hier jener Gewaltmensch in beständigem Blutausch, wie ihn Nestroy an Hebbel so lächerlich gefunden hatte.

„HOLOFERNES. So hört euer Urteil! Ich lasse euch alle an einen Baum binden, mit brennenden Pfeilen nach euch schießen; die Hunde sollen das Fleisch stückweise vom Leibe reißen, und wenn die Sonne am heißesten hinbrennt und

187 Holtei, *Die Vagabunden*, Bd. 3, S. 183.

188 Richter, *Eipeldauer Briefe*, Bd. 2, S. 379.

189 Kollmann, Einleitung zu *Judith und Holofernes*, S. 49.

190 Vgl. deren Spielpläne bei Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 293–294, und Mayer, *Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters*.

191 Vgl. Rebehn / Richter, *Verzeichnis*, S. 225.



die Moskitos euch am meisten quälen, da sollt ihr lechzen und schmachten nach einem Schluck Wasser. Erst aber sollt ihr mit ansehen, wie ich siegreich über die Trümmer von Bethulia steige, und wie eure Leute und alle Juden in ihrem Blute schwimmen.“¹⁹²

Nebukadnezar steht seinem Feldherrn an theatral-pathetischer (und schon damals unfreiwillig komischer?) Rede-Gewalt in nichts nach.

NEBUCADNEZAR: „Sie [die Juden] wollen mir nicht zinsbar werden und mich nicht anbeten, aber ich werde sie ausrotten bis auf den kleinsten Sprößling, vernichten will ich sie und von dem Erdball schleudern. Holofernes! Ihr seid mein Feldherr, ich übergebe euch jetzt meine Macht. Zieh hin gen Bethulia, schleift diese Mauern, daß kein Stein auf dem andern bleibt; schlagt alles nieder, was Leben und Atem hat, verschont nicht den Greis am Stabe, nicht das Kind in der Wiege.“¹⁹³

Laut Untertitel eines Puppenstücks aus den 1890ern ist Judith *Die heldenmütige Jüdin*,¹⁹⁴ und so tritt sie auch in dem von Kollmann herausgegebenen Stück vor ihr Publikum. Wie schon im Stück von Haman und Esther ist der traditionelle Anti-Judaismus des Puppentheaters kaum ausgeprägt. Jedenfalls warnt hier sogar Osias, der Fürst der Ammoniter, Nebukadnezar vor „diesem ungerechten Krieg! Was thaten euch die Juden? Lasset ihnen diesen kleinen Platz, den ihnen die Gottheit angewiesen!“¹⁹⁵ Soweit textlich fassbar, sind die einschlägigen Sprachklischees weniger antijüdisch als kultur-exotistisch intendiert: Die jüdischen Figuren benutzen nämlich grundsätzlich nur die Frageform beim Reden; die häufigste Interjektion ist das jiddelnde „Mai“, gefolgt von jener stehenden Floskel, mit der man prekäre Situationen quittiert, nämlich: „grauser Schlamassel“.¹⁹⁶ Das Finale bildet ein verquere Kampf der Kulturen: Nach ihrem Sieg wollen die Juden Gnade vor Recht ergehen lassen und Kasper, dem Parlamentär ihrer Feinde, das letale Ende ersparen. Da er aber partout nicht „Ebräer“ werden will, wie sie es verlangen, müsse eine andere Strafe her – aber „nach unserm [jüdischen] Gebrauch! *Spucken ihm alle an*. KASPER. Jetzt habt ihr mir auf die Nase gespuckt; nun will ich euch aber einmal auf die Nase spucken! *Balgt sich*. ENDE.“¹⁹⁷

***Die Judith und Holofernes* (Höttinger Peterlspiele)**

Nur fragmentarisch liegt das erstmals 1903 von A. Rudolf Jenewein herausgegebene Höttinger Peterlspiel *Die Judith* vor; im Druck kommen die Repliken in gereimten Drei- und Vierhebern auf nicht mehr als drei Seiten. Wie alle Peterlspiele war die Sequenz als ebenso kurzes wie kurzweiliges Kinderstück angelegt¹⁹⁸ und überdies

192 Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann), S. 60.

193 Ebenda, S. 58.

194 Kollmann, Einleitung zu *Judith und Holofernes*, S. 53.

195 Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann), S. 60.

196 Ebenda, S. 63–64.

197 Ebenda, S. 72.

198 Vgl. Jenewein, [Vorbemerkung], S. 7.

in eine Revue aus mehreren schwankartigen mikro-dramatischen Puppenstücken eingebunden, zusammen etwa mit *Der Höllenfürst*, *Die zwei altägyptischen Götzenpaffen*, *Der Kaiser Max auf der Martinswand*, *Die Kellnerin*, *Die Bettler* u. a.¹⁹⁹ Diese wurden in Hötting, heute Teil von Innsbruck, in der 2. Hälfte des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts mit rund 40 cm großen Hand- und Stockpuppen gegeben, wobei das Peterl, wie die Lustige Figur sich statt Kasperl oder Hanswurst nannte, mit einer Handpuppe gespielt wurde – wegen deren größerer Wendigkeit, denn schließlich musste das Peterl sich dauernd prügeln. Die äußerst verknappte Handlung beschränkt sich auf einen Monolog Judiths, in welchem sie dem Volk, sie spricht es mit „ihr Christen“ (!) an, gebietet zu beten; derweil will sie ins feindliche Lager gehen und „wagen einen Streich“.²⁰⁰ Holofernes indessen schwört „bei Jupiter“, dass er die Stadt Bethulia bezwingen wird. Man kann sich den Spaß der Zuschauer vorstellen, wenn am Ende Judith, den Puppenkopf des Holofernes in der Hand, in „Viktoria, Viktoria“-Geheul ausbricht, die Lustige Person Peterl mit einfällt – und abschließend hinzufügt, dass er sich in der Aufregung die „Hos'n d'r-rissen“ hat.²⁰¹

Einen gänzlich anderen Eindruck vermittelt ein Holofernes-Stück, das der Peterlspiel-Herausgeber Jenewein dem Sammler Kollmann überließ und das 1929 von Otto Link wortgetreu abgeschrieben wurde. „Trotz der Überschrift *Peterlspiel*“, so der Schreiber in einer Vorbemerkung, „dürfte das vorliegende Stück in dieser Fassung nie als Peterlspiel gezeigt worden sein. Dagegen halte ich [A.R. Jenewein] es für äußerst wirksam bei der Darstellung durch Laienspieler. Vielleicht ist es ein Stück, das im Bauerntheater aufgeführt wurde“.²⁰² Als ausformuliertes Versdrama in prä-tendiertem Hochstil-Ton ähnelt das Stück tatsächlich den von Jenewein in weiterer Folge mitgeteilten *Alt-Innsbrucker-Hanswurst-Spielen* sowie den zeitgleichen „Volks-schauspielen“. Zugleich überrascht das Fehlen jeglicher sowohl für die Peterlspiele als auch für das Alt-Innsbrucker Dilettantentheater so charakteristischen Komik. Was, wenn Peterls wenige Repliken in der Höttinger *Judith* dazu gedient hätten, bei Bedarf dem *Holofernes* seinen Ernst zu nehmen?

199 Vgl. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein). Darin: [Peterls] Prolog, S. 9; *Der Höllenfürst*, S. 10–12; *Die zwei altägyptischen Götzenpaffen*, S. 12–15; *Die Enthauptung des hl. Johannes*, S. 17–25; *Der Kaiser Max auf der Martinswand* [I], S. 25–36; *Der Kirchtigbua*, S. 36–47; *Der Peterl beim Beitmachen*, S. 47–56; *Die Kellnerin*, S. 56–61; *Die Bettler*, S. 61–70; *s' Baberl*, S. 70–79; *B'reits*, S. 79–85; [Peterls] *Beschluß*, S. 85–88; *Der Don Juan* (Höttinger Peterlspiel; nicht identisch mit dem Innsbrucker *Don Juan* [Jenewein]), S. 93–102; *Der Unverstand*, S. 102–108; *Der Peterl beim Doktor Faust*, S. 109–114; *St. Romedi und der Bär*, S. 114–116; vgl. ebenso *Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele*, darin u. a.: *Der kranke Wirt*, S. 155–165; *Die Brautwerbung*, S. 185–199.

200 Die *Judith* (Jenewein), S. 116–117.

201 Ebenda, S. 119.

202 Otto Link in *Holofernes* (Jenewein), S. [2].



***Judith und Holofernes* in Salzburg, Kärnten und der Steiermark**

Wie schon bei *Haman und Esther* lohnt ein Blick auf die Judith-Traditionen des populären Laientheaters mit Personen: Denn nicht nur, dass die Spielgemeinschaften mitunter infolge Personalmangels oder widrigen Wetters zu Handpuppen oder Marionetten griffen, auch die Unterhaltungskonzepte und theatralen Formen stimmen bis auf die Figuralität überein. Aufschlussreich ist in Bezug auf den Judith-Stoff ein in die 1770er Jahre zurückgehendes „Volksschauspiel“ mit Hanswurst, das vermutlich in Kärnten, der Steiermark und Salzburg mit Personen gespielt worden ist (für das indessen der Herausgeber Anton Schlossar keine einzige Aufführung nachweisen konnte). Judith ist wie immer „gottesfürchtiges Weib“²⁰³ und „wohlgeziertes Frauenzimmer“;²⁰⁴ Holofernes der furchterregende Feldherr, der seinem „großmächtige[n] König“ verspricht: „[A]lle meine Kriegsleute werde ich eifrigst und heldenmüthig aufbieten, keine Mühe sparen und allen Fleiß anwenden, Niemand verschonen, Alles umkehren und durch meine gewaltsamen Kräfte vielen den Kragen umdrehen“.²⁰⁵ In die schöne Judith verliebt er sich auf den ersten Blick: „Deine angenehmen Wort’ und schöne Zierlichkeiten erfreuen mein Herz, dass es gegen dich in grösster Liebe überschwemmt ist.“²⁰⁶ Seine Verliebtheit geht so weit, dass er Judiths Gottesglauben annehmen will.²⁰⁷ Wie in dem von Kollmann edierten Puppenstück macht Hanswurst den assyrischen „Legaten“ (Kundschafter) – und als solcher alles unwillig oder unwillentlich, falsch oder überhaupt nicht.

Insgesamt bleiben Konzept und Figurenprofil der *Judith* des Marionettentheaters und des ländlichen Populartheaters von jeder Psychologisierung, wie sie Hebbel, und von parodistischem oder satirischem Aktualitätsbezug, wie ihn Nestroy vorgenommen hatte, unangetastet. Handlung und Dialoge sind nach Mustern gestrickt, wie sie die Haupt- und Staatsaktion und die Wiener Komödie des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hatten.

Schauspiel und Maschinenkunst

Das Puppentheater gewann sein überwiegend kunst- und bildungsfernes und mit fortschreitendem 19. Jahrhundert immer kindlicher werdendes Publikum durch das, womit es dann in Konkurrenz mit dem Medium Kino am Beginn des 20. Jahrhunderts verlor: durch Unterhaltung mit einfach gebauten Helden- und Liebesgeschichten, Räuber- und Ritterspektakeln und vor allem durch Komik mit dem Kasperl oder Hanswurst, Peterl, Polichinelle, Hans, Franz, Heinz, wie die Lustige Person in den Stücken hieß. Sofern Fundus und Bühnentechnik dies nur irgendwie erlaubten, setzte das Puppentheater auf optische Opulenz: auf möglichst viele Figuren, prächtige Kostüme, exotische Kulissen, kurzum: auf reichhaltige Ausstat-

203 Ozias in *Judith und Holofernes* (Schlossar), S. 22.

204 Ebenda, S. 26.

205 Ebenda, S. 12.

206 Ebenda, S. 27.

207 Vgl. ebenda, S. 28.

tung. Dazu boten Stücke alttestamentlicher Motivik mit ihren exotischen Schauplätzen, biblisch-mythischen Helden und, verglichen mit dem Neuen Testament, vor Gewalt, Erhabenheit und großen Gefühlen triefenden Geschichten genug Möglichkeiten, die Maschine des Theaterchens wie auch die Fingerfertigkeit des Spielers oder der Spieler vorzuführen. Das von Engel bearbeitete *Haman und Esther*-Stück setzt mit einer solchen Szenerie ein:

„Ahasverus, im Purpurmantel, die Krone auf dem Haupte, das Scepter in der Hand, sitzt auf dem Throne, umgeben von einem prachtvollen Hofstaat. Im Hintergrunde Diener, Mohren und Wache in prächtigen Kleidern. Alle Gegenstände im Saale zeugen von Reichthum und morgenländischer Pracht. Durch eine offene Halle sieht man einen Garten mit Palmbäumen und tropischen Pflanzen.“²⁰⁸

Das Stück schließt auch mit einer solchen Prunk- und Sensationsszene:

„Verwandlung. / Festlich erleuchteter Garten. / Versammelter Hofstaat. Unter Trompetenschall nehmen der König, Esther und Mardachai auf erhöhten Sitzen unter einer prachtvollen Laube Platz. Allgemeiner Jubelruf:

Heil dem Könige Ahasvero!

Heil der Königin Esther!

Heil dem Fürsten Mardachai!

*Musik ertönt. Der Hofstaat gruppirt sich. Tänzer und Tänzerinnen führen ein Ballet auf mit beliebigen Metamorphosen. Jongleure, Akrobaten und Schlangenzüchter zeigen ihre Künste. Dann Schlußgruppe mit brillanter Beleuchtung. / (Vorhang fällt.) / Ende.“*²⁰⁹

„Mit einer Glanznummer ohnegleichen schließt die Exegese“, erinnert sich der österreichische Schriftsteller Rudolf Stürzer an das *Lerchenfelder Krippenspiel*, nämlich

„mit der Zerstörung Jerusalems. Da ziehen zuerst die babylonischen Krieger Nebukadnezars^[210] in korrekten Doppelreihen unter den befeuernden Klängen des Radetzkymarsches^[211] auf; hinter der Szene betäubender Trommelwirbel, Kanonendonner, die Mauern Jerusalems werden locker, ganze Häuser fallen um oder werden schief. Ein bengalisches Licht zeigt den Brand der Tempelstadt an, dazu Trommelwirbel, Kanonendonner und Radetzkymarsch, bis der Vorhang sinkt.“²¹²

Auf den Effekt hin berechnet waren auch jene in fast allen Faust-Puppenstücken vorgesehenen Szenen, in denen der zauberbegabte Teufelspaktierer vor einer erstaun-

208 Haman und Esther (Engel), S. 11.

209 Ebenda, S. 47.

210 Recte bezieht sich die Spektakelszene, worauf schon Blümml/Gugitz, Alt-Wiener Krippenspiele, S. 89, aufmerksam gemacht haben, auf die Zerstörung Jerusalems durch Titus.

211 Johann Strauss' (Vater) am 31. August 1848 am Wasserglaciis in Wien uraufgeführter *Radetzky-Marsch* (op. 228) avancierte neben dem Walzer *An der schönen blauen Donau* (*Donauwalzer*) von Johann Strauss (Sohn) bereits früh zur heimlichen Hymne Österreichs.

212 Stürzer, Krippentheater, S. 21.



ten Hofgesellschaft eine Revue aus Figuren der antiken Mythologie und des Alten Testaments erscheinen lässt: Neben der keuschen Lucretia und der schönen Helena sind dies stets David und Goliath, König Salomo und Judith und Holofernes (letztere mit dem Kopf des Holofernes in der Hand).²¹³

Hanswurst und Kasperl und ihre Komik

Bis auf die Sequenzen in den Krippenspielen weisen alle Puppenstücke mit alttestamentlicher Motivik eine Lustige Person auf, die mit den Protagonisten der Haupthandlung in nur losem Zusammenhang steht, also als Nebenfigur anzusprechen ist (mit Ausnahme von Engels *Haman und Esther*, in dem der eheliche Geschlechterkampf zwischen Hanswurst und seiner Frau eine eigene Neben- und Parallelhandlung bildet). Der als „Legat“,²¹⁴ „Spion“, „assirischer Soldat“, „assyrischer Krieger“,²¹⁵ „Parlamentär“²¹⁶ oder in einem Fall als Galgen bauender „Zimmermann“²¹⁷ Agierende ist in den Augen nicht nur seiner Feinde, sondern vor allem seiner Herren und Gspuis eine „unbesonnene Bestie“²¹⁸ mit allen nur dazugehörigen Attributen: ein Säufer, Dummkopf, Großmaul, Feigling, Prahlhans, Raufbold und notorisch geldgierig, eine submissive Kreatur, die nach oben buckelt („Schamster Diener“,²¹⁹ flötet er dem Feldhauptmann Bachior ins Ohr, oder „Schamster Diener Meester Mama König und Diener schamster Frau Papa Königin“, als er vor Hamlets Mutter und dem neuen König steht²²⁰) und nach unten tritt (vor allem aber nach Schwächeren und seiner Frau). Einmal kann er nicht Wache schieben, weil er „beduselt“ ist,²²¹ dann ist er außer Gefecht gesetzt, weil er am Schlacht-„Rasttag“ „17 Flaschen vertilgt“ hat,²²² dann wiederum findet er: „nichts ist hübscher, wie so ein bißchen Krieg“, weil dann jeder trinken könne, so viel er will.²²³ Seine Geldgier macht selbst vor dem Leben jüdischer Mädeln nicht halt, von denen er sich Kopfgeld verspricht:²²⁴ Dummkopf, der Hans Wurst/Kasper ist (oder den er womöglich doch nur spielt, wenn damit Geld, Freizeit oder eine Flasche herauszuschlagen sind), missversteht und verdreht

213 Vgl. Berliner Faust (Lübke), S. 119; Faust (Bonneschky/Hamm), S. 3; Faust (Schütz/von der Hagen), S. 213; Faust (Lorgie/Anonym), S. 528; Berliner Faust (Sommer), S. 115; vgl. auch Kraus, Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 70.

214 Judith und Holofernes (Schlossar), S. 1.

215 „Casper, ein Spion“ (in: Judith und Holofernes, oder Die Belagerung der Stadt Bethulia. Historisches Schauspiel in 2 Acten. Für Kinder bearbeitet von August M[ö]bius, in den 1860ern, 1870ern gespielt, ungedruckt); „Kasper, assirischer Soldat“ auf einem Theaterzettel um 1842; „Kasper, assyrischer Krieger“ auf einem Theaterzettel aus den 1880ern. Alle Kollmann, Einleitung zu *Judith und Holofernes*, S. 51, 53 und S. 54.

216 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 57.

217 Haman und Esther (Engel), S 37.

218 Judith und Holofernes (Schlossar), S. 6.

219 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 58.

220 Hamlet (Richter/Koppe/Shakespeare), S. [57].

221 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 69.

222 Ebenda.

223 Ebenda, S. 65.

224 Vgl. ebenda, S. 65–66.

er selbst die Namen seiner Herrn: Von oder mit Holofernes spricht er unterwürfig als „Meister“ oder despektierlich als der „Hosenferns“, „Hosenfernes“, „Holochfernes“, „Oxenferna“,²²⁵ Feldherr „Bachior“ ist ein „Backofen“,²²⁶ „Achior“ der „Herr Aichhorn“.²²⁷ Die „Kanailli“ (als die er angesprochen wird) versteht der Kasper als „Kanari“; „Jerusalem“ (wohin er gehen soll) als „Rossschwemm oder Ratzen“.²²⁸ „Du Schurke!“, wirft ihm jemand an den Kopf, worauf er repliziert: „Ich bin keine Gurke.“²²⁹ An der „Sacksfackskation“, recte die „Satisfaktion“, die er nach Prügeln und entgangenem Kopfgeld verlangt, berauscht er sich geradezu: „Sacksfackskation, oder ich dutelliere mich, ich schlage mich mit dem Kerl. Sacksfackskation muß ich kriegen! [...] Sacksfackskation, aber ich dutelliere mich mit ihm! Sacksfackskation, Sacksfackskation!“²³⁰ Am Ende des 2. Akts kommt er nochmals darauf zurück: „Sacksfackskation, Sacksfackskation! *Will dem BACHIOR nachspringen, stößt sich an die Coullisse an und fällt hin.*“²³¹

Ein komisches Gefälle wie zwischen hanswurstischem Schein und Sein herrscht auch sprachlich, nämlich zwischen Kasperls Dialekt und dessen unsinnigem, an Dada grenzenden Pseudo-Hochstil. Aus Typenkomik entsteht dergestalt Sprachkomik, die indessen wiederum nur die Lustige Figur typenkomisch ausdifferenziert (und nicht wie bei Nestroy satirisch aufspießt). Der König schickt Hans Wurst nach Jerusalem, um vom jüdischen Volk Unterwerfung zu fordern. Abgesehen davon, dass er vorerst einmal vergisst, wohin es denn überhaupt gehen soll, und danach, was er eigentlich zu tun hat, weiß er dann bei seiner Heimkehr nur zu berichten:

„Hei, ja, Herr König, bracht hab i nix als an hungrig'n Bauch und an etli hundert Flöh, Läus' und Wanzen, die der Herr König so sieht an meiner alten Joppen tanzen; sonst aba weiss i weiter nix zu sag'n als dö selbig'n Leut wollten mi und a Herrn König maustot schlag'n. Und sö sand so voll Zorn auf ihn und uns alle, dass recht a Gruseln ist, – aft han i ihna g'sagt, sö sollten daweil, bis da Herr König über sö kimmt, in an Sau-Pfifferling beiss'n – und sollten ihna Maul nit gar z'feindla z'reiss'n – oft hampts ma g'sagt und i sollt enk's sag'n – und du und der Oxferna soll na bald kömma und sö wollten ihm schon Kappen waschen und Pelz lausen. Amen. Jetzt mag i vor Hunger nimmer da bleim. *Ab.*“²³²

Idiomatische Wendungen und bildhafte Vergleiche versteht der Kasper grundsätzlich direkt, Deskriptives hingegen figurativ: Muss er „Schildwach stehen“, will er

225 Judith und Holofernes (Schlossar), S. 5 und S. 26.

226 Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann), S. 58, 62, 66 und S. 71.

227 Judith und Holofernes (Schlossar), S. 16.

228 Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann), S. 5.

229 Ebenda, S. 70.

230 Ebenda, S. 66

231 Ebenda, S. 68.

232 Judith und Holofernes (Schlossar), S. 9–10.



lieber „Wachschild sitzen“;²³³ fragt ihn jemand, ob er denn scharfe Augen hätte, wimmelt er ab, denn er „habe noch niemand damit gestochen“;²³⁴ zwar wird er vom König „geschickt“, doch weiß er nicht, „ob ich so g’schickt war [wäre]“.²³⁵ Ein Schlagabtausch zwischen Kasper und dem Feldhauptmann Bachior führt diese Form des Wortspiels variantenreich vor:

„BACHIOR. Du Narr, weißt denn du noch nicht, daß unser Herr mit seiner Macht zu Felde zieht?
KASPER. Was! Der Herre zieht mit der Magd aufs Feld? Der will wohl Kartoffeln ausmachen?
BACHIOR. Nein, wir wollen die Festung Bethulia bekriegen.
KASPER. Ach, wir brauchen keine Krüge, wir trinken aus den Butellen.
BACHIOR. Wir werden die Festung einnehmen.
KASPER. Da müßt ihr aber einen Magen haben, wie eine Bettzüge groß, wenn ihr eine ganze Festung verschlucken wollt.
BACHIOR. Die Festung soll erstürmt werden.
KASPER. Ach so, die Festung soll sterben.
BACHIOR. Höre, Kasper, du sollst werden ein Parlamentär.
KASPER. Ein Schlaprammtär.
BACHIOR. Du sollst werden ein Auskundschafter.
KASPER. Ein Büchschschafter.
BACHIOR. Du sollst werden ein Spion.
KASPER. Und ein Kujon. Was habe ich denn dabei zu thun?
BACHIOR. Du besteigst jetzt ein Pferd.
KASPER. Richtig, ich bin ein Freund vom Reiten, es mag sein, was es will.“²³⁶

Thematisch-motivisch stehen Krieg und Gewalt im Mittelpunkt der Komik; sexuellen und fäkalen Unflat, in dem er sich im 18. Jahrhundert gesuhlt hatte, nimmt Hans Wurst/Kasper selbst in den seltenen Extempores nicht mehr in den Mund. Stattdessen wird zur Belustigung umso mehr geprügelt und geköpft. Der Kitt in der Beziehung zwischen Pantoffelheld Hans Wurst und dessen Ehegespons, „Qual“ und „Hausteufel“²³⁷ zugleich, ist – die Prügelei. Mit dem Prügel stellt Hans Wurst die in alter sexistischer (Komödien-)Tradition stehende Geschlechterordnung wieder her.

„FRAU. Du ehrloser Schelm, darfst so reden? Trag’ ihn [einen Korb] mit Gutem, oder ich werde mit Dir abrechnen und Deine Rippen schmieren, wie Du wohl weist.
HANS WURST. Schmieren? Ho, ho, es hat sich ausgeschmiert! Ich bin nun so ein Narr nicht mehr, wie ehemem. *Er fuchtelt mit dem Schwerte herum.* [...]
FRAU *kommt mit einem Prügel zurück.* Willst Du Kerl gleich gehorchen?

233 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 70.

234 Ebenda, S. 71.

235 Judith und Holofernes (Schlossar), S. 5.

236 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 58–59.

237 Haman und Esther (Engel), S. 14.

HANS WURST. Nun wird sich ein ritterlicher Kampf begeben. Frau, wahre Deinen Kopf!

FRAU. I, Du Lump, hier hast Du was! *Schlägt mit dem Stock nach Hans Wurst, dieser parirt und ruft: ‚Weib, jetzt ist’s vorbei mit Dir!‘ Sie laufen zusammen und prügeln sich.* HANS WURST *schlägt ihr den Stock aus der Hand und schlägt sie gewaltig.*

HANS WURST. Todt will ich Dich schlagen! Ja, rein todtschlage ich Dich, bis Du vernünftig wirst!

FRAU *schreit.* Hör’ auf, hör’ auf, herzlieber Mann, ich will Euch nie mehr schlagen!

HANS WURST *hört auf zu schlagen.* Wirst Du jetzt Deinen Herrn anerkennen? *Fuchtel mit dem Schwerte herum.*

FRAU. O ja! O ja!

HANS WURST *auf den Boden stampfend.* Donnerrwetterrr! FRAU *fällt auf die Kniee.*

HANS WURST. Element noch mal, wenn Du Dich nicht besserst. Werd’ ich jetzt Herr im Hause sein?

FRAU *weinerlich.* Ach ja, lieber Mann, ach ja.

HANS WURST. Donnerrrrwetter! – Nun denn – *mit Würde sich brüstend* so will ich gnädig sein und Dich dieses Mal nicht todtschlagen.²³⁸

Das ausgesetzte Kopfgeld versetzt Parlamentär Kasper in *Judith und Holofernes* in einen wahren Blutausch, der freilich seine Blödheit noch steigert:

„Aber meinen Säbel habe ich mir scharf geschliffen. Zehn Juden spieße ich auf einmal an. *Zieht den Degen; es kommt ein JUDE mit Hellebarde.* Was, du bist ein Jude? Warte, du sollst gleich wissen, mit wem du zu thun kriegst. *Haut sich mit dem JUDEN und sticht ihn tot.* Sieben Stiche hab ich ihm in den Magen gegeben und drei in den Absatz. Nun weiß ich, was ich mache; nun lege ich mich hierher und decke den Juden auf mich darauf. Wenn nun Backofen oder Hosenfernes kommt, die stechen den Juden noch einmal tot. *Deckt den JUDEN über sich.*“²³⁹

Komisierung von Krieg und Gewalt und Situationskomik mittels Prügelei: darauf gründete im 19. Jahrhundert das Spaßkonzept auch und gerade des Puppentheaters mit alttestamentlicher Motivik.²⁴⁰ Die größte Sorgfalt verwendeten die Spieler dabei auf ein ganz besonders grauenhaftes Motiv: die Enthauptung.

Komik mit dem Kopf, Kopfflosigkeitskomik

Dem Peterl, der Kasperl-Figur aus der Höttinger *Judith*, sind ganze drei Repliken in je zwei Versen zugeteilt, die eine davon: „Der Holofernus ist maustoad; / Er hât koan Grind mehr.“²⁴¹ (Grind meint in der Jägersprache den Kopf des Reh-, Dam- und

238 Ebenda, S. 25.

239 *Judith und Holofernes* (Kapphahn / Kollmann), S. 62.

240 Siehe auch S. 51, 82 und S. 419.

241 *Die Judith* (Jenewein), S. 118.



Gamswildes.) Im steirischen Laienstück von *Judith und Holofernes* fasst Hanswurst seinen grausigen Fund in einen gereimten Vers: „Hei, weist was Neues? Der Herr Oxferna liegt drin, er hat kein Haupt, kein Kopf und kein Schädel, dös hat g'wiss than die Sakraments hebräische Gredl“.²⁴² Im Marionettenstück hält er Holofernes' Blut für roten Wein: „Hört, Meister Hosenferns, euer Kopf mag sein, wo er will, ihr müßt aufstehen! Der muß aber viel roten Wein getrunken haben, das ganze Bette sieht rot“²⁴³ aus. Die Enthauptung selber ist auffallenderweise nicht hinter die Bühne verlegt; vielmehr wendeten die Puppenspieler ihr ganzes Geschick auf, um die Sequenz mit Holofernes' Enthauptung und das Spiel mit Rumpf und Kopf besonders effektiv, also schaurig-blutrünstig-komisch, in Szene zu setzen.²⁴⁴ Der Enthauptungsvorgang selber wurde im Personenstück, wohl aus bühnentechnischen Gründen, hinter den Vorhang verlegt, wie Judith mit dem Kopf verfährt, wird auf offener Bühne gezeigt:

„JUDITH geht mit dem blutigen Haupt hervor. [...] Vielgeliebte Magd Abra, reiche und öffne alsobald den Sack, das Haupt hineinzuerwerfen und lasse uns eilends durch das Lager hinausgehen zu den Unsrigen. [...]

JUDITH zeigt das Haupt. [...] Siehe, siehe, hier ist der Kopf des hochmüthigen Hauptmanns Holofernes, der unsern Gott gelästert und auch dir [Achior] den Tod hat angetragen.“²⁴⁵

Mit Marionetten gespielt, erforderte eine solche Szene höchstes technisches Können.

„JUDITH tritt auf, Degen in der Hand. [...] Alles schläft, alles ist berauscht. Und hier liegst du nun, du Barbar, in der Gewalt eines schwachen Weibes. Die Wollust hat dich in den Schlaf gewiegt, und der Wein hat dich deiner Sinne beraubt. O Herr, hilf mir in allen großen Nöten und jetzt hier diesen Feind ertöten. *Schlägt den Kopf ab.* Hier ist das Haupt des Holofernes. Abra, schnell stecke diesen Kopf in einen Sack! *Ab.*“²⁴⁶

Die Puppe des „Freimanns“ (Henkers) war im Höttinger Peterlspiel zugleich als Stockpuppe und Marionette mit Fäden konstruiert:

„Seine Rechte, in der er das Schwert hält – ein Zündholz ohne Kopf –, liegt in einer Drahtschlinge. Vom Handgelenk läuft der Draht hinauf gegen die Brust, wo er ungefähr oberhalb des Herzens in einem Loch durch den Körper hindurchgeführt wird. Unterhalb des Rocks hängt er in der Länge des Stockes hinunter, so daß von dort unten aus der Arm angehoben werden kann, ehe

242 *Judith und Holofernes* (Schlossar), S. 35.

243 *Judith und Holofernes* (Kapphahn/Kollmann), S. 71.

244 Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden allerdings Enthauptungsszenen immer wieder verboten. Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

245 *Judith und Holofernes* (Schlossar), S. 32–34.

246 *Judith und Holofernes* (Kapphahn/Kollmann), S. 70.

der Henker das scharfe (!) Schwert auf das Genick des Johannes sausen lassen muß.“²⁴⁷

Um einen Puppenkörper möglichst bravourös und spektakulär entzweireißen zu können, wurde sogar das Alte Testament verändert: Absalom, der dritte Sohn Davids, der gegen seinen eigenen Vater Krieg geführt hat, bleibt nach dem *Buch Samuel* 13–18 auf der Flucht mit seinem langen Haar in einer Baumkrone hängen und wird von einem General Davids erstochen.

Absalom

Meyers Großes Konversations-Lexikon (1905)

„Absalom (hebr., ‚Vater des Friedens‘), drittgeborener Sohn Davids, ein schöner Mann, wegen seiner Leutseligkeit beim Volke beliebt, rächte die Schmach seiner Schwester Thamar an seinem ältesten Bruder Amnon durch dessen Ermordung und ward deshalb von David verbannt, aber nach 5 Jahren als Thronerbe anerkannt. Von Herrschsucht beseelt, benutzte er die alte Stammeseifersucht Judas und mannigfache Unzufriedenheit mit Davids Regiment von Hebron aus zu einem Aufstand gegen den Vater. David mußte mit wenigen Getreuen Jerusalem verlassen, worauf A[bsalom] von der Hauptstadt und dem Harem seines Vaters Besitz nahm. Dem Rate Husais vertrauend, verzögerte er gegen den Rat Achitofels die Verfolgung Davids, der inzwischen in Machanaim ein Heer sammelte. Im Wald Ephraim besiegt, ward A[bsalom], auf der Flucht mit seinem langen Haar an einer Terebinthe hängen bleibend, von Joab erstochen (2. Sam. 13–18).“²⁴⁸

Im *Lerchenfelder Krippenspiel* endet Absalom weit grausiger und lustiger zugleich:

„Dieser kommt sausend angeritten und bleibt mit seinen nach aufwärts gestäubten Haaren irgendwo hängen, sein Pferd hebt sich eigens zu diesem Zwecke in die Höhe, und der Ruck erfolgt so mächtig, daß Absalom mitten entzweireißt und der Oberkörper frei baumelt, während die Füße an dem davongaloppierenden Pferde haften bleiben. Und die üppige freundliche Dame spielt ‚Weißt du, Muatterl, was mir tramt hat.““²⁴⁹

Die Beliebtheit der biblischen Judith im Figurentheater ist kein Spezifikum des 19. Jahrhunderts, sondern steht in einer reichhaltigen motivgeschichtlichen Tradition: jener der Enthauptungen und des Spiels mit Köpfen und Leichenteilen zum schaurigen Gaudium des Publikums.

Vermutlich 1716 fand eine Aufführung der geistlichen Posse *Die Enthauptung des Fräuleins Dorothea* durch dänische Marionettenspieler in Hamburg statt. Ein Anschlagzettel berichtet,

247 Bischoff, *Alte Puppenspiele*, S. 88.

248 Meyers Großes Konversations-Lexikon, Tl. 1, S. 50.

249 Stürzer, *Krippentheater*, S. 22. – Siehe auch S. 96–99..



„daß auf dem großen Neumarkte im wilden Mann (einem Gasthofe) königlich dänische privilegierte Hofakteurs mit Figuren in propper und neuer Kleidung auch mit vollkommener Instrumentalmusik, unter anderen Vorstellungen: die öffentliche Enthauptung des Fräuleins Dorothea gegeben. Diese, eine der ältesten und beliebtesten geistlichen Posen ward schon 1412 auf dem Markte zu Bautzen [...] u[nd] noch gegen Ende dieses Jahrhunderts auf Märkten u[nd] in Herbergen Hamburgs von theatralischen Kleinkrämern schaugestellt. Es fehlte auch dieser Waare nicht an Liebhabern. Es ist noch so lange nicht, daß in Hamburg auf der Schusterherberge am Gänsemarkt, dem geregelten und gereinigten Schauspiele schräg gegenüber, die Freuden und Leiden dieser Dorothea und ihres Hanswurstes vom Pöbel und wenigen zum Nichtpöbel gehörigen Neugierigen belacht, bejammert oder beklatscht wurden;^[250] wobei es sich zutrug, daß von einer Gesellschaft lustiger Zuschauer gleich nach der Enthauptung der Marionettendorothea ein Da Kapo angestimmt ward, welches der gefällige Prinzipal durch nochmalige Absäbelung des wieder angehefteten Dorotheenhauptes zu befriedigen nicht ermangelte.“²⁵¹

Der Vorhang „*wird hinten aufgezogen, vnd der hej[lige] DOROTHEA Lejchnam, vnd Kopff, ieder absonderlich mit Lorberkranz vnd Balmzweigen, präsentirt vnter Samfftr Music*“,²⁵² heißt es in Johann Georg Gettners Barocktragödie von der *Hejll. Martjrin Dorothea* (vor 1696). Enthauptungen²⁵³ zählten zu den traditionellen dramaturgischen Effekten der Barocktragödie wie auch der Haupt- und Staatsaktion – was Hanswurst und Spießgesellen wiederum reiche Möglichkeiten bot, mit den Köpfen ihren Spaß zu haben. Leichen werden zerfetzt und in den Ofen gesteckt oder zerhackt, damit die Stücke als handliche Trophäen mitzunehmen seien, und die Enthauptung des ehrwürdigen Cicero auf offener Bühne gibt Hanswurst in einer der *Wiener Haupt- und Staatsaktionen* sogleich den Gedanken ein, mit dem abgeschlagenen Kopf ließe sich womöglich etwas verdienen.

„*Sie [Marcus Antonius, Verschworene und Hanswurst] lauffen hinbey, und CICERO gibt ihnen auf den Tragesel den Körper zum Fenster mit dem Kopf, alwo sie ihm solchen abschlagen. [...] Hw kann seine lazzi haben. [...] Jezt will ich ihnen nacheillen und sehen, daß ich den Kopf stellen kan. Da hab ich ein Diechl, dieses will ich geschwind zusammennäen und einen Sack daraus machen; was gilts, die Tulia und Terentia geben mir ein Tringeltdt, daß ich auf mein Lebtag genuch hab.*“²⁵⁴

250 Dabei handelt es sich um den Marionettenspieler Freese, den Vorgänger von Joachim Wilhelm Storm. Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

251 Schütze, *Hamburgische Theater-Geschichte*, S. 96–97. – Datierung der Aufführung nach *Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich*, S. 92–93.

252 Gettner, *Dorothea*, S. 121.

253 Vgl. i. d. F. McKenzie, *Anmerkungen zum Motiv des kaschierten Kopfes in Nestroys Judith und Holofernes*, S. 315–317, sowie Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*, S. 120–121.

254 Cicero (Payer), S. 92–93.

Und wo findet Hanswurst schließlich den Kopf Ciceros? „Gleich wo der Nachtkönig die Medritat Fäsel auslähret, es ist lauter Dreck gewesên, ich aber habs in der Tiber abgewaschen.“²⁵⁵ Ein abgeschlagener Kopf wird Waffe und Delikatesse zugleich: Die vom Hanswurst-Darsteller Gottfried Prehauser gespielte Figur des Kulican in Joseph Felix von Kurz' „Parodie in Versen“ *Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia* „hauet dem Cyrus den Kopf auf der Erden ab, so daß man sehen kann, daß er einen falschen Kopf genommen, der abgehauene Kopf siehet lächerlich aus, und des Cyrus seinem gar nicht gleich, Kulikan [...] Wirft den Kopf der Pumphia vor die Füße“; diese „hebt den Kopf auf [...]. Stellt sich, als ob sie in den masquirten Kopf beißen wollte“, wird daran gehindert, will ihn daraufhin dem Kulican „ins Gesicht schlagen“²⁵⁶ und steckt ihn schließlich in einen Sack.

Zu den Zugnummern zählten Enthauptungen auch im Schaustellergewerbe; entsprechende Illustrationen in der Tagespresse zeigen Köpfe auf Tablettis beziehungsweise auf einem Tischchen daneben, jeweils den ‚Zauberkünstler‘, der sie zum Leben erweckt oder zum Sprechen bringt.²⁵⁷ Im Höttinger Spiel von der *Enthauptung des heil[igen] Johannes* versuchten Peterl und Hauserl, der „etwas kleinere[] Zwillingbruder“²⁵⁸ des Puppen-Peterl, unter den anfeuernden Rufen des Publikums dem Johannes den Kopf wieder aufzusetzen – am Ende, indem sie den Kopf mit Siegelack auf den Rumpf oder, auch diese beiden Lustigen Personen machen alles falsch, an die Füße klebten.

„Peter [...] findet den todten Johannes, dessen Kopf noch an einem Bindfaden über die Rampe herabhängt.“

PETERL. Na na! – Dös isch iaz a gånzer Graus, wos sie dà ânfangen iunfangen in mein' oag'nen Haus. Wos isch' denn dà wieder passiert?! – Dös isch jâ gor a Leib und koa Kopf mehr dr'au? – Den hât, m'r scheint, d'r Freimân wieder vergess'n. – Und voller Bluat und Dreck! – – Holla! – Dâ hângg amol a Kopf âber. – – O jerum! – Dös isch gor d'r Johannes! – D'r Buaßprediger in d'r Wüast'n auß'n! – – Und koan Kopf mehr au, und mausgogloadt! – *Peterl nimmt den Kopf des Johannes.* Krood z'Fleiß mâch i ihm-e-nen âber no au'i. *probiert* – – Er hebt nimmer für sich – So-wia – heb' iaz', damischer Grindt! – – Na na, es geah nimmer. – Hauserl! geah außer! [...]

HAUSERL. [...] Peater, m'r mach'n 'n ihm no' amol au'i.

PETERL. I hob scho' lãng probiart – er hebb' nit.

HAUSERL. Nun nu – dös glab i schun, daß er a-so nit hebb'. – M'r muaß'n ihm'n au-pletschieren, no'r muaß er höbb'n. [...] *kommt mit Siegelack.* Iaz, thuast au'pass'n, thua du 'n Kopf richt'n.

Nach einem turbulenten Lazzo ‚*beschauen*‘ die beiden ‚*ihr Werk*‘.

PETERL *untersuchend.* Jâ schaug – dear isch' jâ umg'kehr't; dà hob'n m'r jâ die Füaß ob'n? –

255 Ebenda, S. 95.

256 Alle Kurz, *Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia*, S. 366–367.

257 Vgl. Rebehn, *Die Puppenspielerfamilie Lorgie*, S. 33.

258 Bischoff, *Alte Puppenspiele*, S. 93.



HAUSERL. Jâ hâsch denn du 'n Kopf auf die Füaß aui-g'steckt?
PETERL. Na – i hob 'n Kopf nit auf die Füaß aui-g'steckt, i hob n' Kopf
hing'steckt, wo er hing'heart hât.
HAUSERL. Âber dös sein do die Füaß.
PETERL. Jâ, dös siach i wohl selber, daß dös die Füaß sein!²⁵⁹

Womöglich hatte auch die Beliebtheit der Marionettenstücke über den Prinzenräuber Kunz von Kauffungen, der 1455 in Altenburg die sächsischen Prinzen Ernst und Albrecht entführt hatte und wenige Tage nach der Tat geköpft wurde, mit dem spektakulären Potential des Enthauptungs-Motivs zu tun.²⁶⁰ Und womöglich wirkte die Lust des „respektlos-familiären“ Puppentheater-Publikums am Da-capo-Köpfen²⁶¹ selbst einer Heiligen daran mit, dass Dorothea-Stücke, die stofflich ein gewisses Maß an Katharsis-bereitem Ernst erforderten, seit Beginn des 19. Jahrhunderts selten geworden waren (selbst auf der Puppenbühne).²⁶²

Auch Nestroy wendete besondere dramaturgische Mittel für die Enthauptung des Holofernes auf, doch zielte er nicht auf das peinlich-befreiende Lachen über den blutigen Kopf ab, sondern inszenierte ein Puppenkopf-Spiel im Spiel, das Holofernes leben und die Juden dennoch siegen lässt.

JUDITH (JOAB). [...] Ich bin avanciert,
Mit dem Feldherrnschwert wird kommandiert.
Es ist des Schicksals Beschluß –
Holofernes, Kopf bei Fuß!
Eilt in das Schlafzelt ab, und schließt den Vorhang hinter sich. Von diesem Moment an begleitet melodramatische Musick das Ganze bis zum Schluß. HOLOFERNES guckt mit listigem Lächeln an der rechten Seite des Vorhangs heraus.
JUDITH (JOAB) tritt nach einer kleinen Weile mit einem dem Holofernes ähnlichen, aber größeren, kaschirten Kopf in der lincken Hand aus dem Zelt und ruft, das Schwerdt in der Rechten hochemporhaltend. Hat ihm schon!
HOLOFERNES für sich. Anpumpt!
JUDITH (JOAB) zu dem in das Lager führenden Ausgang eilend und den Vorhang öffnend, ruft mit lauter Stimme hinaus.
Seht, Assyrier! Hir halt' ich ihn beym Schopf,
Ihr habt einen Feldherrn ohne Kopf! [...]
HOLOFERNES grimmig zu JUDITH (JOAB). Jetzt fällt dein Kopf! Ruft. Herein!
Ein Quarrée von Vier Regimentern!
ACHIOR. Herr, nicht ein einzig's is da, alle laufen s' mit dem Schreckensruf ,unser Feldherr hat den Kopf verlorn'!
JUDITH (JOAB) triumphierend. Ha, auch der falsche Kopf hat die rechte Wirkung gethan! [...]

259 Die Enthauptung des hl. Johannes (Jenewein), S. 19–22. – Vgl. auch Bischoff, Alte Puppenspiele, S. 93.

260 Vgl. Rebehn/Richter, Verzeichnis, S. 227, und Helbig, Ein Rest altdeutscher Volksbühne, S. 340–342.

261 Vgl. Rudin, Fräulein Dorothea und der Blaue Montag, S. 109.

262 Zur Figurengeschichte der Dorothea vgl. Neuhuber, Ein Gottesgeschenk für die Bühne.

ASSAD. Nehmt ihn gefangen! Courage! *Auf* HOLOFERNES *zeigend*. Er ist enthauptet, der Kopf gilt nicht!²⁶³

Welchen Spaß dem Publikum Enthauptungen machten, mag daraus hervorgehen, dass es mitunter Wiederholungen verlangte – in den „Pradler Ritterspielen“, 1762 als Bauerntheater, Laienspielgruppe und Wanderbühne gegründet, sogar bis auf den heutigen Tag: Auf den Zuruf „No amol“ musste und muss nämlich die Köpfung des schurkischen Kuno so oft wiederholt werden, wie das Publikum es will.²⁶⁴ Seit Beginn des 20. Jahrhunderts wird auch beim Oktoberfest auf der Münchner Wiesn zum Spaß des Publikums geköpft. Manfred Schauer, ehemaliger Tannengroßhändler, in dessen Besitz das ehemalige Marionetten- und Variété-Theater Schichtl auf der Wiesn 1985 kam, erzählte 2007 begeistert von „9000 Hinrichtungen in 22 Jahren“.²⁶⁵

G'spaßiges Altes Testament und die Zensur

Alttestamentliche Figuren und Motive sind im Puppentheater des 19. Jahrhunderts äußerst rar geworden. Noch auffälliger als die geringe Zahl an Stücken in doch zutiefst protestantisch oder katholisch geprägten Kulturräumen, in denen auch bei einem großteils analphabetischen Publikum auf Grundkenntnisse des Alten Testaments hätte gebaut werden können, ist das einerseits ritterromantische, andererseits säkulare Profil der Puppenstücke: Zwar werden in ihnen biblische Handlungszusammenhänge vorgeführt, doch Geistlich-Konfessionelles wird peinlichst vermieden. Als säkular ist bei *Haman und Esther* und *Judith und Holofernes* bereits die alttestamentliche Motivauswahl zu werten, die einen schon für die Haupt- und Staatsaktion wie für das Barockdrama typischen Handlungskonnex aus Staats-, Kriegs- und Herrscherintrige mit der starken Frau im Mittelpunkt enthielt. Als säkularisierend kann auch die Hinzufügung der Lustigen Person Hanswurst/Kasperl mit ihrer zutiefst materialistischen und in *Haman und Esther* prononciert sexistischen Komik gelten. Die Komik wiederum beschränkt sich, bis auf Hanswursts ewige Missverständnisse, Verdrehungen und Versprecher, motivisch auf Gewalt, Krieg und Tod: Prügelkomik und Enthauptungskomik also, bei der die Puppenspieler ihre technische Bravour unter Beweis stellen oder bei entsprechenden Missgeschicken zumindest unfreiwillige Komik erzeugen und Lacher ernten konnten. Sexuelles und Erotisches bleiben im Gegensatz zur alten Ferkelkomik des Hanswurst nur angedeutet – wie ja auch in der hochdramatischen Bühnengeschichte die Darstellung des sich betrinkenden oder betrunkenen Holofernes stets die Funktion

263 Nestroy, *Judith und Holofernes*, S. 112–113.

264 Die „Pradler Ritterspiele“ (nunmehr „Innsbrucker Ritterspiele“) wären einer theaterhistorischen Aufarbeitung mehr als wert. Vgl. die raren Informationen in: Anonym, *Pradler Bauerntheater*; Anonym, *Innsbrucker Ritterspiele*; Anonym, *Zur Welt der Ritterspiele*.

265 Anonym, *9000 Hinrichtungen in 22 Jahren*. Wohl deshalb wählten die Autoren Dering/Gröner/Wegner als Haupttitel eines Bildbandes zum Schichtl-Theater „Heute Hinrichtung“.



hatte, das sexuelle Thema möglichst zu vermeiden.²⁶⁶ Auch Nestroy hat mehrere die Sexualproblematik betreffenden parodistischen Passagen noch während der Arbeit gestrichen, wohl um Zensurschwierigkeiten zu vermeiden.²⁶⁷ Und das Krippentheater zieht Adam und Eva blauseidene Schwimmhosen an.²⁶⁸

Unterhaltsames Schautheater, das es seit seinen Anfängen war, versuchte das Puppentheater auch des 19. Jahrhunderts das Alte Testament möglichst effekt- und also auch prunkvoll vorzuführen. Doch wo blieb dabei der biblische Geist des geistlichen Stoffs? Abgesehen davon, dass im Zuge der Aufklärung biblische Stoffe weitgehend verboten und diese Verbote im 19. Jahrhundert wiederholt bestätigt wurden, spricht vieles dafür, dass dessen Eliminierung wohl auch auf übergeordnete mentalitätsgeschichtliche Prozesse zurückzuführen ist – auf eine fortschreitende Etatisierung (Norbert Elias), Sozialdisziplinierung (Gerhard Oestreich), Rationalisierung und Bürokratisierung (Max Weber) oder Pädagogisierung (Philippe Ariès). Überspitzt formuliert, sieht der Prozess der Zivilisation im 19. Jahrhundert ein bloßes, sich vor Vergnügen auf die Schenkel schlagendes Delectare an den Spektakeln des Alten Testaments nicht mehr vor. Die Übriggebliebenen – Adam und Eva, Haman und Esther, Judith und Holofernes – stehen außerdem seit Mitte des 18. Jahrhunderts unter der Kuratel einer staatlichen Zensur, wie man sie sich heute nur mehr schwer vorstellen kann: Schon 1751 hatte Maria Theresia zum Schutz von Staat, Kirche und Sittlichkeit an biblischen Theaterstoffen die Darstellung der Geburt Christi, der Heiligen Drei Könige und auch der Passion verboten;²⁶⁹ seit Franz I. (II.) unterlag die Behandlung von biblischen Themen einem generellen Verbot.²⁷⁰ Mögen die Laiendarsteller der „Volksschauspiele“ und die Puppenspieler infolge der Praxis, ihre Texte nur mündlich weiterzugeben und nicht zu verschriftlichen, sowie ihrer Mobilität schwerer zu überwachen gewesen sein, so lagen ihnen Kritik an Staat und Kirche oder politisches Engagement ohnehin fern: In einem Produktionszusammenhang, in dem es ökonomisch um das pure Überleben auf bescheidenstem Niveau ging und institutionell um das stets aufs Neue zu erwerbende Wohlwollen der Spielgenehmigungen erteilenden Behörden, griff die Selbstzensur wohl weit stärker als jede noch so rigide Zensur. So spricht alles dafür, dass für das Verschwinden alttestamentlicher Stoffe von den Puppenbühnen im 19. Jahrhundert Zensur und folgende Selbstzensur verantwortlich sind – und somit die Säkularisierung auf ein staatliches Lenkungsinstrument zurückzuführen ist, das eben auch diese – eine Säkularisierung des Menschen durch Spaß – zu hintertreiben angetreten war.

266 Vgl. Boege, Nestroy als Bearbeiter, S. 248.

267 Vgl. John R. P. McKenzies Anmerkungen zur Zensur von Nestroys *Judith und Holofernes* in Nestroy, *Judith und Holofernes*, S. 379–384, hier bes. S. 381.

268 Vgl. Stürzer, *Das Krippentheater*, S. 19.

269 Vgl. die bei Glossy, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur*, S. 250, zitierten Dekrete sowie Bachleitner, *Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie*, bes. S. 73.

270 Vgl. Linhardt, *Kontrolle – Prestige – Vergnügen*, S. 11.

Bäckernazl und „Andredl mitn dickn Schädl“, Herodes und die Habergeiß, die Hirten und das Jesulein

Weihnachtsspiel, Krippentheater und Handwerkerkabarett

Ein konfessionsfolkloristisches Kuriosum – „Krippe“ – Krippenkult und Krippenkulturen – Weihnachtsspiel und Laientheater („Volksschauspiel“) – Krippentheater – Stehendes städtisches Theater – *Das Alt-Egerer Krippenspiel* – *Das Traismaurer Krippenspiel* – „Bin a Sälzburger Baua“ – *Das St. Pöltner Krippenspiel* – *Das Steyrer Kripperl* – *Der Nachtwächter und der Kasperl* – *Das Lerchenfelder Krippenspiel* – Komik im Krippentheater

Ein konfessionsfolkloristisches Kuriosum

Das Krippenspiel, je nach Region „Kripperl“, „Krippel“, „Krippal“, „Kreppche“, „Christgeburtsspiel“, „Herodesspiel“, „Hirtenspiel“, „Herbergsspiel“, „Weihnachtsspiel“, „Dreikönigsspiel“, „Heilige-Christ-Spiel“, „Christkindelspiel“, „Christkindlgschpül“ genannt, galt und gilt kulturgeschichtlich entweder als konfessionsfolkloristisches Kuriosum²⁷¹ oder als nicht weiter beachtenswerter Grenzbereich zwischen christlichem Kultus, Liturgie und populärkulturellem Ritus, zwischen Trivialtheater und Kinderunterhaltung. Dass das Krippentheater womöglich als eine der Urformen des europäischen Marionettentheaters anzusprechen sei, verfolgte man in den dafür zuständigen Disziplinen Kulturanthropologie und (Puppen-)Theaterwissenschaft nie systematisch. Dabei führt die Etymologie von zwei sprachgeografisch und -geschichtlich ganz unterschiedlichen Begriffen vor, dass an der Wiege des Marionettentheaters wohl die Wiege im Stall von Bethlehem gestanden ist: Das polnische „szopka“, der „(kleine) Schuppen“, ist Homonym für Weihnachtskrippe, Krippenspiel, „Affentheater“ (im übertragenen Sinn) und eben Marionettenspiel.²⁷² Tatsächlich war in Polen und Schlesien ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts die Spielkrippe aus der Kirche verbannt und als Tragkrippe Teil von kirchlich-folkloristischen Umzugsspielen mit Personen und Puppen.²⁷³ Ähnlich meint in Köln noch heute „Kreppche“, die kleine Krippe, sowohl das Hännischen-Theater als auch die Lustige Person Hännischen selber,²⁷⁴ und „e nett Kreppche“ besagt „Saustall“ im Sinne einer tollen Wirtschaft.²⁷⁵ In mehreren europäischen Sprachen waren bethlehemitische Krippe und Spielkrippe, Spielkrippe und Krippenspiel semantisch engstens verbunden oder synonym: in deutschsprachigen Gebieten „Krippe, Kreppche, Kreppla, Krippenkasten, Krippenstall, Bethlehem, Bethlehemkasten, Bethlehemstall, Geburt“, im Tschechischen „jesle, jesličky, betlem, kostolčok (Kirchlein)“, im Polnischen neben „szopka“ noch „jasełka, jeśliczka, betlejka, betlejo, betlehemka,

271 Vgl. Karasek-Langer, Krippentheater, S. 171.

272 Anzuknüpfen wäre bei: Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette, S. 580, und Jurkowski, Szopka – ludowe theatrum mundi.

273 Vgl. Lanz, Krippenkunst in Schlesien, S. 88.

274 Vgl. dazu bes. S. 338–339.

275 Vgl. Skasa-Weiß, Das große Krippenwelttheater, S. 83.



stajenka (Ställchen), zlóbek (Futterkrippe), [...] zotek, sowek, kastli (Kästchen), domek (Häuschen)“, im Ukrainischen und Russischen „vertép“ (Höhle, Schlucht).²⁷⁶

„Krippe“

Das seit dem 8. Jahrhundert bezeugte „krippe“ leitet sich, wie althochdeutsch „krippa“, altsächsisch „kribbia“ und westgermanisch „kribjōn“, aus der indogermanischen Wortwurzel *ger- für „flechten, winden“ her und meinte ursprünglich ein Flechtwerk beziehungsweise das, was daraus hergestellt wurde und wozu es diente: einen (Futter-)Trog oder eine (Kinder-)Wiege.²⁷⁷ Im Neuen Testament kennt die Krippe als Bettchen in Form einer Futterkrippe oder eines schaukelnden Möbels, das der Beruhigung des kleinen Jesus dient und vor dem die Heiligen Drei Könige und die Hirten ihre Gaben darbringen, nur das Lukas-Evangelium. Bei Markus und Johannes wird von der Geburt Jesu überhaupt nichts erzählt; nach Matthäus „gingen“ die „Sterndeuter aus dem Osten“ „in das Haus und sahen das Kind und Maria, seine Mutter; da fielen sie nieder und huldigten ihm“²⁷⁸ (wird die Krippe also auch nicht erwähnt); lediglich Lukas versieht das familiäre Genrebild mit einer Krippe: Maria, die Mutter Jesu, „gebar ihren Sohn, den Erstgeborenen. Sie wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe, weil in der Herberge kein Platz für sie war“.²⁷⁹ „In jener Gegend“ lagern Hirten, denen ein Engel verkündet, dass nun „der Retter [...], der Messias, der Herr“ geboren sei: „Und das soll euch als Zeichen dienen: Ihr werdet ein Kind finden, das, in Windeln gewickelt, in der Krippe liegt. [...] So eilten sie hin und fanden Maria und Josef und das Kind, das in der Krippe lag.“²⁸⁰ In metonymischer Übertragung der göttlichen Geburt auf deren Schauplatz wurde die Krippe neben dem Kreuz zum wichtigsten Requisit im christlichen Heilsgeschehen und in weiterer Folge der katholischen Kulturgeschichte überhaupt.

Die Niedlichkeit und Lieblichkeit von Familien- und Armutsidylle, Situation und Bild etablierten im konfessionellen Kontext von Gottesgeburt und Epiphanie auch sprachlich ein Kindchenschema, nämlich in Form der Diminutive „Krippchen“ und „Krippelein“ wie auch der regiolektalen „Krippel“, „Kripperl“ und „Krippal“ für die Weihnachtskrippe. Daneben führte wohl auch die Gestalt des Säuglings dazu, dass dieser als Puppe wahrgenommen und auch dargestellt wurde – und dies schon im Spätmittelalter, zumal die älteste erhaltene Figur von Jesus als Wickelkind aus der Zeit um 1320 stammt.²⁸¹ Zum metonymischen Bild verdichtete Goethe die Krippe, das Kind in der Krippe und ein Kind vor der Krippe in seinem Geburtstagsgedicht *Zum ein und zwanzigsten Juni. Carlsbad 1808*: Der Weihnachtstag ist demzufolge jener, „wo’s Krippchen frömmlich bunt geschmückt, [...] wo sich am Püppchen

276 Lanz, *Krippenkunst in Schlesien*, S. 88.

277 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, S. 487.

278 Evangelium nach Matthäus 2,11.

279 Evangelium nach Lukas 2,7.

280 Ebenda, 2,8–16.

281 Vgl. Wolf, *Krippenspiel und Kindelwiegen*.

Püppchen hoch entzückt“.²⁸² Mit Puppen wird gespielt: von Kindern (zumindest versuchsweise) allerorts und allezeit, von Erwachsenen im Bedingungsrahmen von Konfession, Kultur und Konvention. Einen hier nicht „Fleisch“, sondern „Puppe gewordenen“ Gottessohn vor Publikum auszustellen, zur Andacht, Erbauung und zum Gaudium: Dies wurde unter den Vorzeichen eines medial von Bildern, Symbolen, im weitesten Sinne vom Sinnlichen geleiteten Christentums möglich, d. h. vorerst im gesamten vorreformatorischen Europa und seit Mitte des 16. Jahrhunderts in den gegenreformatorisch-bildbarocken, katholischen Regionen und Reichen. Insofern ist der Eintrag im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm Definition und kultur- und theaterhistorisches Fazit in einem: Das „krippchen [...] ist [...] mit puppenspiel verbunden, das sich aus den alten weihnachtsspielen entwickelt hat; daher rhein[isch], zum Beispiel in Aachen krepche puppenspiel, marionettentheater überhaupt bedeutet (in Köln auch Hänneschen genannt), ja auch ‚spektakel‘, spasz überhaupt, und hansnarr, komischer mensch“.²⁸³

Krippenkult und Krippenkulturen

Rund um die Krippe entstanden Krippenkulturen: die öffentlichen als Teil der weihnachtlichen Liturgie beziehungsweise der liturgischen Dramaturgie²⁸⁴ und mit der Gegenreformation als Medium und Mittel jesuitischer Bild-Propaganda: Auf Initiative der Jesuiten wurden Kirchenkrippen 1560 in Coimbra und 1579 in Graz aufgestellt,²⁸⁵ nördlich der Alpen taucht die Weihnachtskrippe erstmals 1562 in Prag und 1591 in Breslau auf.²⁸⁶ Ebenfalls ins 16. Jahrhundert führen die ersten Spuren von mechanisch bewegten Figurenkrippen.²⁸⁷ Die private Krippe, für deren Aufstellung in der Adventzeit ein fixer Platz, in wohlhabenden Häusern wohl auch ein eigener Raum reserviert war, sollte als Medium der ergötzlichen Andacht respektive der erbaulichen Unterhaltung dienen. Die dazugehörige „Kunst“ („Krippenkunst“) zielte darauf ab, rund um die Krippe und das Kernensemble aus den ‚stehenden Figuren‘ Jesus, Maria und Joseph, den Heiligen Drei Königen, den Hirten sowie Ochs und Esel (aus dem apokryphen Pseudo-Matthäus-Evangelium) von Jahr zu Jahr, von Generation zu Generation eine potentiell unabgeschlossene Zahl von Figuren aus möglichst vielen sozialen Schichten und Ländern zu beschaffen und pittoresk zu kleiden und zu gruppieren. Dabei wurde auf Historizität im biblischen Sinne kein Wert gelegt; ganz im Gegenteil galt als Norm, dass die Figuren in zeitgenössischer Kleidung und Funktion zu bauen und zu platzieren seien. Nicht selten wurde dabei auch das Heilsgeschehen von einem wie auch immer vorgestellten Bethlehem in eine landschaftlich aktualisierte Szenerie verlegt. Dass die Touristen

282 Goethe, Zum ein und zwanzigsten Juni. Carlsbad 1808, S. 232.

283 Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. V: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?lemma=krippchen> („krippchen“) [2019-07-01].

284 Mittlerweile eine Subdisziplin der katholischen Theologie.

285 Vgl. Wolf, *Krippenspiel und Kindelwiegen*.

286 Vgl. Lanz, *Krippenkunst in Schlesien*, S. 7.

287 Vgl. Schubert, *Das Alt-Egerer Krippentheater*, S. 25.



Neapels noch heute in die Via San Gregorio Armeno, in die „Straße der Krippenbauer“, gelockt werden (wo es neben dem biblischen Kernensemble auch Fisch- und Obsthändler, Kastanienverkäufer, Pizzabäcker, Fleischer, Bäcker und sogar Politiker und Fußballspieler als Krippenfiguren zu kaufen gibt), ja dass die durch Pracht und Pomp gekennzeichnete „neapolitanische Weihnachtskrippe“ überhaupt zum Inbegriff und Höhepunkt der Krippenkultur werden konnte, geht auf Spezifika eben dieses gegenreformatorischen Katholizismus und eines seiner theatralen Medien, die Schaukrippe, zurück. Mentalitätsgeschichtlich ist der Krippenkult freilich nichts weniger als ein genuin neapolitanisches, sondern infolge der dynastisch-politischen Zusammenhänge ein spanisch-italienisches Phänomen. Am Madrider Hof ließ Philipp I. von Habsburg, genannt der Schöne, seine ‚neapolitanische‘ Krippe jedes Jahr im Palacio del Buen Retiro zur Besichtigung auf- und ausstellen; soll dessen Sohn Karl V. geradezu einen Furor als Krippenbauherr entfaltet haben; nahm Ferdinand, Infant von Spanien (als Ferdinand IV. König von Neapel, als Ferdinand III. König von Sizilien und als Ferdinand I. König beider Sizilien), 1799 auf der Flucht vor den Franzosen seine hunderte Figuren umfassende Krippe nach Palermo mit.²⁸⁸ Als Schaukrippe war die Weihnachtskrippe eine Bühne mit Häusern, Landschaften und Werkstätten mit integriertem Personal geworden.

„An den Werken der höheren Krippenkunst wurde architektonisch gebaut, es wurde arrangiert, inszeniert, aus den Herzen, nach geweiteter innerer Erfahrung neu aufgestellt. Der ‚Aufsteller‘ war der große Mann. Er belebte die Figuren, die der Modelleur nur kunstreich geformt, der Maler angehaucht, der Kostümschöpfer kundig drapiert hatte. In Neapel, der Metropole allerschönster Krippenbrücken zum Himmelreich, waren die berühmten Krippenmeister Regisseure eines grandiosen Welttheaters um Christi Geburt, Dirigenten einzigartiger Gesamtkunstwerke aus Prospekt-, Kostüm- und Szenenentwürfen.“²⁸⁹

Genau genommen war die stehende Barockkrippe jedoch kein „Gesamtkunstwerk“ (dazu fehlten der Tanz und oft auch die Musik), sondern Theater – nach dem viel zitierten Begriff des Kunsthistorikers Rudolf Berliner: „gefrorenes Theater“.²⁹⁰ Gleich einem theatralen Mosaik stellte das Krippen-Schaustheater auf seiner zwei- oder mehrteiligen Simultanbühne folgende Szenen zusammen (respektive neben- und übereinander): Erster Bestand: Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Huldigung der Könige, Beschneidung, Flucht nach Ägypten, Kindermord, der 12-jährige Jesus im Tempel, die Hochzeit zu Kana. Im Laufe der Zeit kamen hinzu: die Hirten auf dem Felde, der Gang der Hirten zur Krippe, Dreikönigszug sowie Szenen aus dem (dörflichen / kleinstädtischen) Alltag und aus dem Handwerkerleben.²⁹¹

Im 19. Jahrhundert wurde das Schnitzen und Modellieren von Krippen ein schichten-, regionen- und generationenübergreifendes Phänomen. Traditionsbildend wirk-

288 Vgl. Skasa-Weiß, Das große Krippenwelttheater, S. 83.

289 Ebenda.

290 Vgl. Berliner, Die Weihnachtskrippe, S. 36, 40–43 und S. 239.

291 Vgl. Schubert, Neue Forschungsergebnisse, S. 148.

ten dabei die Bergleute aus dem sächsischen und böhmischen Erzgebirge, die seit dem 17. Jahrhundert großes Können im Schnitzen von stehenden oder beweglichen Bergwerksmodellen und biblischen Szenen im Rahmen der Weihnachtskrippe entwickelt hatten. Wenn sie sich, ausgedient, alt und körperlich entkräftet, auf Wanderschaft begaben, stellten sie die Weihnachtskrippen gegen Geld zur Schau und gelangten damit bis weit ins Ungarische hinein. Um 1830 tauchten Modelle ihrer Krippenfiguren in erzgebirgischen Musterbüchern auf. Mitte des 19. Jahrhunderts war die Herstellung von Krippen(-Figuren) im gesamten deutschen Sprachraum industriell geworden, produzierten die „Krippmacher“ Figuren aus Holz, Ton, Wachs und Papiermaché nach Schemata und in Serien und erzielten damit beträchtlichen Absatz.²⁹²

Weihnachtsspiel und Lientheater („Volksschauspiel“)

Medien-, gattungs- und stoffgeschichtlich leitet sich das Krippentheater vermutlich auch aus dem weihnachtlichen Laienspiel her. Mögen die Kontroversen darum auch noch nicht abgeschlossen sein, so sprechen zumal Detailstudien²⁹³ dafür, dass die Beziehungen zwischen Krippentheater, Lientheater und Marionettentheater enger waren als von der volkskundlichen „Volksschauspiel“-Forschung angenommen. Analog dem Wandertheater des 18. und 19. Jahrhunderts, in dem je nach Personal, Jahreszeit und Witterung einmal mit Personen und dann wieder mit Puppen gespielt wurde, werden die oral tradierten Texte des „Volksschauspiels“ auch auf der privaten oder öffentlichen Puppenbühne verwendet worden sein.²⁹⁴ Obendrein ging das Genre medial die unterschiedlichsten Verbindungen aus frommem Ritus und rituellem Drama, aus Personen- und Figurentheater ein. So ist aus dem späten 18. und dem 19. Jahrhundert eine beachtliche Anzahl von ungarischen Stuben-Krippenspielen belegt, in denen eigenständige Personen- und Puppenszenen einander abwechselten, Personen und Figuren aber auch parallel geführt wurden, zum Beispiel durch gemeinsamen Tanz oder Gesang.

Das erstmals für das 11. Jahrhundert verbürgte liturgische Weihnachtsspiel²⁹⁵ wurde von Klerikern in der Kirche und in lateinischer Sprache aufgeführt. Rückschließend von kirchlichen Verboten und der Verbannung liturgischer Spiele aus dem Kircheninnenraum auf den Kirchenvorplatz müssen die Kleriker-Schauspieler schon früh Szenen ausgebildet haben, die moralischen Anstoß erregten. Belegt sind groteske (gewiss auch obszöne) Faxen mit nicht-biblischen Figuren in Oster- und Passionsspielen, und zwar rund um den Salbenkauf der Marien in der Krämerszene, die Höllenfahrt Jesu in der ständesatirischen Seelenfangszene, und dies alles in einer grell antijüdischen Figurenzeichnung. Dieselben Stoffe bis hin zu den lächerlichen säkularen Sketchen sind auch im „Volksschauspiel“ zu finden, diesem seit der Gegenrefo-

292 Vgl. Fritzscht/Bachmann, *Deutsches Spielzeug*, S. 84.

293 Wie jene von Karasek-Langer zum *Alt-Egerer Krippenspiel*.

294 Vgl. Schmidt, *Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele*, S. 17–18.

295 Vgl. Brinkmann, *Zum Ursprung des liturgischen Spieles*, S. 5.



mation prononciert katholischen Laienspiel in der Landessprache zum ursprünglich volksmissionarischen Zweck. An geistlichen Laienspielen haben sich im 19. Jahrhundert, verglichen mit all den Passions-, Oster-, Himmelfahrts-, Weltgerichts-, Fronleichnam-, Marien-, Apostel- und Heiligenspielen, am allerhäufigsten Weihnachtsspiele erhalten.²⁹⁶ Auch in den ungezählten „Adventspielen“, „Christfahrten“, „Christkindspielen“, „Hirtenspielen“, „Maria-und-Josef-Spielen“, „Herodesspielen“, „Dreikönigsspielen“ und im „Kindelwiegen“ stand das „Jesulein“ als kindliche oder christkindlich verkleidete Person, aber eben auch als Puppe im Mittelpunkt. Organisiert waren die weihnachtlichen Laienspiele als „Umzugs-“ beziehungsweise „Umgangsspiele“ (vergleichbar mit den Zweirollenspielen mit Bornkindel und Ruprecht, Nikolaus und Krampus), als „Einkehr-“ und „Heischespiele“ (bei denen eine Gabe nicht verlangt werden durfte, aber Teil und Zweck des Spiels war), als „Stubenspiele“ (in der privaten Stube), Bühnenspiele oder (selten) Großspiele.²⁹⁷ Von ihrem propagandistischen, volksmissionarischen Gepräge her reichten sie nicht über die Gegenreformation zurück²⁹⁸ – wie umgekehrt die vernunft-, wort- und askesebezogene Reformation den Spielen ihre Existenzgrundlage entzogen und mit dem Schuldrama ein eigenes theatrales Marketinginstrument entwickelt hatte.²⁹⁹ Gerade in protestantischen Gebieten kam es noch Mitte des 19. Jahrhunderts zu behördlichen Repressalien gegen die „Christlarven“ und „Weihnachtsgespenster“ der umherziehenden, von der Profession her meist bergmännisch geprägten Spielscharen.³⁰⁰

Krippentheater

„Krippentheater ist eine organische Verbindung von mechanischem Krippenspiel und Puppentheater. Es führt in dialogischer Darstellung die Ereignisse des Weihnachtsfestkreises und andere Ausschnitte der Heilsgeschichte aus dem Alten und Neuen Testament vor, verwendet geistliche und weltliche Lieder und Musik, bringt aber auch profane Gestalten, Szenen und Zwischenspiele aus dem Volksleben auf die Bühne. Die Figuren und Figurengruppen des Krippentheaters werden teils mechanisch, teils durch einen Spieler eigenhändig bewegt. Er führt die Puppen in der Regel von unten, gelegentlich auch mit Schnüren von oben, und agiert zugleich als Rollensprecher.“³⁰¹

Mittelpunktfigur ist Jesus als Wickelkind in Puppenform, „El Niño Jesús“ in Spanien und Lateinamerika, „Il Bambino Gesù“ in Italien, „Christkind“ („Christkindel“, „Christkindl“) im deutschen Sprachraum, „Fatschjesulein“ in den Alpenländern und im Böhmerwald oder „Bornkindel“ („Bornkinnel“, „Bornkinnl“) im

296 Vgl. Schmidt, Einleitung zu: Alte Weihnachtsspiele in Niederösterreich, S. VI.

297 Vgl. Schmidt, Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele, bes. S. 7.

298 Vgl. ebenda, S. 7.

299 Vgl. Schulze, Geistliches Spiel, S. 686.

300 Vgl. Flehsig, „Christlarven“ und „Weihnachtsgespenster“, bes. S. 64: Chronologie der Repressalien gegen Weihnachtsspiele.

301 Schubert, Das Alt-Egerer Krippentheater, S. 15.

sächsischen Vogtland (Westsachsen) und in Schlesien. Meist wurde es in der Sakristei aufbewahrt und zu Weihnachten für den Altar hervorgeholt.³⁰² Unverzichtbar war ein solches Puppen-Jesulein neben der Weihnachtsliturgie auch beim „Kindelwiegen“. Zugleich Spielszene, Andachtsübung und eigenständiger Brauch,³⁰³ fand es im Rahmen von Umzugs- beziehungsweise Heischespielen statt, in denen das in einer mobilen Krippe liegende, meist aus Wachs gefertigte Jesulein von Erwachsenen oder Kindern unter dem Absingen von Liedern gewiegt werden durfte.³⁰⁴ Selbstredend stand ein Puppen-Jesulein auch im Mittelpunkt von laufenden und beweglich gemachten „Weihnachtsgärten“ oder mehrstöckigen „Weihnachtspyramiden“ (letztere besonders in Böhmen, Mähren, Sachsen und Schlesien beliebt)³⁰⁵ sowie von Tragekrippen, auch „Herodeskasten“ genannt.³⁰⁶ Als Träger im doppelten Sinne fungierten im Schlesien des 17. und 18. Jahrhunderts zunftberechtigte Handwerker, ambulante Händler, ausgediente und invalide Bergleute oder dörfliche Spielgesellschaften sowie mitunter auch Sinti.³⁰⁷ Eine besondere Bedeutung kam dabei den als passionierte Krippenbauer geltenden Bergleuten aus dem Erzgebirge zu, waren doch in deren Herodeskästen einige Figuren ähnlich Marionetten durch das Ziehen an Drähten von unten beweglich gemacht und konnten aus ihrem Kasten hervornicken.³⁰⁸ Spieltechnisch markierte dies einen nicht unwesentlichen Schritt von den ruhenden Krippenmotiven (Bild, Relief, Altarschrein) über die eigenständigen Krippen, Krippenlandschaften und Krippenstädte, die beweglichen Krippen (Krippenautomaten) und mechanischen Krippenspiele zum Krippentheater, „also von der statischen über die mobile zur agierenden Krippe“.³⁰⁹ Wie eine solche mechanisch bewegte Krippe funktionierte und wie Zuschauer des späten 18. Jahrhunderts sich dazu stellten, illustriert die Schilderung des Polyhistor Heinrich Georg Hoff (1739–1809) von „Kripperln“ in Linz 1787 (wobei die Abfolge des Weihnachtsgeschehens bis auf das „erste Wunder“ Christi jener der krippengeschichtlich tradierten entspricht):

„Da sahe man zu Weynachten in einigen Vorstadtkirchen ein sogenanntes Kripperl aufgestellt. – Man erblickte die Stadt Bethlehem, auf deren Gassen es von Menschen wimmelte, die der Meßner, der darunter versteckt war, durch ein Drahtwerk nach Gefallen in Bewegung setzte – dann sah man die Hirten mit ihren Schaafen auf dem Felde, und endlich die Hoele, in welcher Christus

302 Vgl. Lanz, Krippenkunst in Schlesien, S. 8.

303 Vgl. Schmidt, Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele, S. 84.

304 Vgl. Wolf, Krippenspiel und Kindelwiegen.

305 Vgl. Karasek-Langer, Krippentheater und bewegliche Krippen im Sudetenraum, S. 175: Die volkscundlich relevanten Funde gingen in Böhmen, Mähren und Schlesien in die Hunderte; die Rede ist von rund 600 laufenden und 300 „beweglichen gemachten Weihnachtsgärten, Herodeskästen, mehrstöckigen Weihnachtspyramiden“. Beeindruckend auch die zugehörigen Verteilungs-Landkarten in Lanz, Krippenkunst in Schlesien, S. 84 und S. 89.

306 Vgl. ebenda, S. 87.

307 Ebenda, S. 88.

308 Vgl. Schmidt, Volksschauspiel der Bergleute, S. 40–41.

309 Schubert, Neue Forschungsergebnisse, S. 149.



samt Maria, und Joseph, nebst den opfernden heiligen 3 Königen waren. Der Zulauf des Volks bey dieser Vorstellung war ungemein groß – Pöbel von allen Klassen drängte sich hinzu, und die Andächtigsten von ihnen opferten Butter, Eyer, Schmalz, Flachs und andere Viktualien auch wohl öfters lebendiges Vieh, als z. E. Spanferkeln u. d. gl. Endlich sah man in der Kapelle beym ehemaligen Gottesacker der Stadt am zweyten Sonntage nach Epiphanius die Hochzeit zu Kana mit hölzernen Männlein, die sich ebenfalls bewegten, vorgestellt, wo Christus den obersten Sitz hatte, und zu großer Freude und Staunen der Zuschauer sein erstes Wunder verrichtete.³¹⁰

Stehendes städtisches Theater

Wie die Beispiele Wien, Traismauer, St. Pölten, Steyr, Eger, Köln, Aachen, München und Rottweil³¹¹ belegen, war Krippentheater mit durchkomponiertem Heilsgeschehen nach seiner Abfolge in den Evangelien, mit Langtext und komischen Alltags- und Genreszenen mit Musik nicht Marionettentheater oder mechanisches Krippentheater von Fahrenden, sondern stehendes städtisches Theater (was nicht weiter verwundert, bedeutete doch der Aufbau der Simultanbühne mit Maschinerie einen beträchtlichen technischen Aufwand).³¹² Entsprechend seiner Geschichte als gegenreformatorische Gattung gab es eine hohe Konzentration an Krippentheatern in der Metropole Wien, in den rekatholisierten Gebieten Niederösterreichs und Oberösterreichs, in Nordböhmen, Nordmähren und Schlesien, weiters im Rheinland und vergleichsweise spät in Sachsen.³¹³ In Prag gab es im Verlauf des 19. Jahrhunderts vermutlich mehrere Dutzend Krippentheater,³¹⁴ in Wien allein bis 1829 17.³¹⁵ Soziologisch bemerkenswert ist, dass die Besitzer, Erhalter und Akteure von Krippentheatern (bis auf eine Ausnahme, jene der „Frau Godel“ im Wien des 18. Jahrhunderts) dem Handwerk und dem Kleingewerbe entstammten: Schuster, Handschuhmacher, Messerschmiede, Gastwirte, Schneider, Hausmeister, Greißler, Marktferanten, Gemüsehändler. Meist am Rande der Städte und Märkte lebend, holten Handwerker und Kleingewerbebetreiber Anfang Dezember ihr Weihnachtstheater hervor und versuchten mit den Krippenaufführungen ihren kargen oder im

310 Heinrich Georg Hoff: Skizze aus Linz. [O. O.: o. V.] 1787, zitiert nach Schubert, *Das Alt-Egerer Krippentheater*, S. 26.

311 I. d. F. werden nur jene aus dem 19. Jahrhundert erhaltenen Krippenspiele präsentiert, deren Texte erhalten beziehungsweise ediert sind, d. h. jene aus Eger/Cheb, Traismauer, St. Pölten, Steyr und Lerchenfeld (Wien). Kanonisch dazu noch immer Purschke, *Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete*, Kap. „Krippentheater“, S. 172–258.

312 Vgl. Niessen, *Volksschauspiel und Puppenspiel*, S. 467. Vgl. auch Blümml/Gugitz, *Alt-Wiener Krippenspiele*, S. 25, und Schmidt, *Volkskunde von Niederösterreich*, Bd. II, S. 564–565.

313 Vgl. Schmidt, *Untersuchungen zum St. Pöltner Krippenspiel I*, S. 32, und Schmidt, *Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele*, S. 18.

314 Vgl. Karasek-Langer, *Krippentheater und bewegliche Krippen im Sudetenraum*, S. 184.

315 Vgl. Blümml/Gugitz, *Alt-Wiener Krippenspiele*, nach Karl Schimmers Ms. *Zur Geschichte des Theaterwesens in Wien*, S. 114.

Winter überhaupt ausfallenden Verdienst aufzubessern.³¹⁶ Den Schneidergesellen Christoph Winters (1772–1862) ernährte sein Handwerk offenbar so schlecht, dass er es im Sommer als tagelöhnender Maler und Anstreicher und im Winter als Puppenspieler versuchte. 1803 bemühte er sich „wegen Abgang anderen Verdienstes“ in Köln darum, ein „*Krippenspiel für kleine Kinder anzustellen*“ und „hiermit auf eine redliche Art sein Brot zu gewinnen“³¹⁷ – was den Beginn des legendären Kölner „Hänneschen“ markierte. Dürftig muss auch das Auskommen von Ferdinand Scheibl (geb. 1772), der 1810 das „Traismaurer Kripperl“ begründete, gewesen sein. Von dem Handschuhmacher ist ebenso wenig ein reguläres Einkommen bekannt wie von dessen Sohn – außer eben das Krippenspiel. Gelernter Maurerpolier war Andreas Schubert, dem 1809 vom Rat im böhmischen Eger/Cheb die Haltung von Krippenspielen erlaubt worden war. Frauendominiert war das St. Pöltner Krippentheater, das von Josefine Fitzka, geborene Lang (1835–1924), geleitet wurde.³¹⁸ Sie alle spielten mit Unterstützung ihrer Familienmitglieder und mitunter von eigens für das Bewegen der Figuren oder den Gesang engagierten Burschen und (selten) Mädchen für ein Publikum, das aus Erwachsenen, Jugendlichen und Kindern aus bürgerlichen und kleinbürgerlichen Milieus, dem Gewerbe und dem Handwerk bestand. Die Vorführungen fanden meist vom ersten Adventssonntag bis Mariä Lichtmess (2. Februar) immer samstags und sonntags und oft auch einmal während der Woche am Nachmittag oder frühen Abend statt.

Das Alt-Egerer Krippenspiel

„Elleuwuscha“ oder „Ällawuschara“: So nannte man im 19. Jahrhundert im böhmischen Eger einen Krippenspieler, von „wuschan“, „schnell hin- und herbewegen“ (nämlich die Figuren unter der Bühne).³¹⁹ Gemeint waren damit meist Onkel und Neffe Schubert, beide Andreas mit Vornamen, die Besitzer des Krippentheaters vor Ort. Der Sohn eines Zimmermalers und gelernte Maurerpolier Andreas Schubert (der Ältere, 1767–1838) hatte sich bei einem Großbrand in Eger 1809 so hervorgetan, dass ihm der Rat einen namhaften Geldbetrag schenkte, das Ehrenbürgerrecht verlieh sowie das Privileg, „seine Krippenspiele öffentlich aufführen zu dürfen“³²⁰ – quasi die Gründungsurkunde des *Alt-Egerer Krippenspiels*. Sein Neffe und Nachfolger Andreas (der Jüngere, 1821–1898) war Gastwirt, betrieb einen Bierausschank und war überdies als Mesner tätig (und deshalb mit der für das Krippenspiel wichtigen Liturgie besonders gut vertraut).³²¹ Gemeinsam mit den ihm zu Hand gehenden Söhnen, dem Zimmermaler Georg und dem Polizeiwachtmeister Andreas

316 Schmidt, Volkskunde in Niederösterreich, Bd. I, S. 124–125.

317 Schwering, Das Kölner „Hänneschen“-Theater, S. 107. Vgl. die zugehörige Familienlegende bei Niessen, Das rheinische Puppenspiel, S. 251, wiederabgedruckt bei Kemmerling, „Not an Hänneschens Wiege“, S. 21.

318 Vgl. Zoder, Vorbericht, S. 4.

319 Schubert, Das Alt-Egerer Krippentheater, S. 40 und S. 200.

320 Ebenda, S. 11.

321 Vgl. ebenda, S. 44–46 und S. 56.



(1856–1903), führte er das Krippenspiel bis 1891. Während sich das von Andreas Schubert d.Ä. in seinem Grundbestand festgelegte Spiel auf die Szenen „Geburt Christi“, „Unschuldige Kinder“, „Beschneidung des Herrn“ und „Dreikönigsspiel“ beschränkt zu haben scheint, variierte und erweiterte Andreas Schubert d.J. das Repertoire, vermehrte es um Szenen aus dem Neuen und dem Alten Testament, aber auch um Mundartgedichte und Volkslieder, um Bilder aus dem Handwerkerleben und um *D'eghalanda Bauan-Häuchzat* (*Die Egerländer Bauern-Hochzeit*), ein sketch-artiges Nachspiel³²² aus drei Szenen mit Scherzreden und Verwirrkomik, Gesang und Musik rund um eine Hochzeitsladung.³²³

Von der Egerer Bühne der beiden Andreas Schubert hat sich nichts erhalten, weder Bühnenaufbau noch Bühnenbilder, weder Requisiten noch Puppen oder auch nur ein einziger Puppenkopf. Nach den Forschungen von Karl Schubert, einem Nachfahren der beiden, bestand die von Andreas Schubert d.Ä. selbst gebaute, zweiteilige Krippe aus einem oberen, fixen, eine Stadt darstellenden Aufbau von einem dreiviertel Meter und einem beweglichen Untergeschoß mit einem auswechselbaren Teil von einem Meter; die Tiefe der Gesamtbühne betrug einen Meter.³²⁴ Im oberen Geschoß fanden die alttestamentlichen Szenen und die Zwischenspiele statt, auf dem mobilen Untergeschoß jene der neutestamentlichen Weihnachtshandlung.³²⁵ Die unterschiedlich großen, bis zu 40 cm hohen Figuren hatten Köpfe aus Wachs und Glieder aus Holz; eingekleidet wurden sie von den Frauen der Familie Schubert.³²⁶ Es handelte sich um Stabpuppen, deren Körper auf ein Standbrettchen geklebt waren und die von unten durch Schlitze im Bühnenboden geführt wurden.

Alle lebensweltlichen Figuren sprachen jenen egerländischen Dialekt des 19. Jahrhunderts, wie ihn Andreas Schubert d.J. in den wenigen Handschriften und Fragmenten hinterlassen hatte und den seine Editoren teils reproduzierten, teils rekonstruierten. Es sind dies der profanierte biblische Hirt Jakl/Jackl/Jäckl; Männer und Frauen aus Handwerk und Gewerbe wie Koch, Kellermeister, Ausgeberin, Speisenmeister, Nachtwächter, Büglerin, Schnitzer, Handlanger, Bauherr, Zimmerleute, Handwerksburschen, Lehrbuben, Studenten, Stadtschreiber, Schulbuben oder Wirt; Familienfiguren wie Bräutigam und Braut (in der „Hochzeit zu Cana“), Jungesellen, Witwe, Brautvater und Brautmutter; schließlich der Dudlsackpfeifer und seine „Äivakathl“ sowie der „Nussbeißer“ und seine Eehälfte, die „Nussbeißerin“ – letztere jene beiden, die schon dem Namen nach typenkomisch markiert sind.

322 Nach ebenda, S. 56, ein Nachspiel; nach dem ersten Herausgeber Heinrich Gradl „Zwischenszenen“, siehe Untertitel.

323 Ein „Hochzeitslader“, als der Andreas Schubert d.J. tatsächlich tätig war, hatte die Braut zur Hochzeit zu laden und formell um ihr Jawort zu ersuchen, weiters die Gäste einzuladen und dem Brautpaar die Zahl der Zusagen zu überbringen.

324 Vgl. Schubert, *Das Alt-Egerer Krippentheater*, S. 189.

325 Ebenda, S. 190.

326 Vgl. ebenda, S. 193.

Die zur Gänze dialektal verfasste bauerntheatrale *Eghalanda Bauan-Häuchzat* (*Egerländer Bauern-Hochzeit*), ein Mikrodrاما possenhaften Zuschnitts in drei Auftritten, dürfte von Andreas Schubert d.J. persönlich verfasst worden sein.³²⁷ In der ersten Szene fährt „Hansl, Kutscha“ und „Prokurata“ (Hochzeitslader, wie es auch Andreas Schubert d.J. gewesen war)³²⁸ auf seinem Weg zum „Vatta van Bräutigam“ in halsbrecherischem Tempo beinahe die Kutsche, die mitfahrende Kammerfrau und deren Kind zuschanden. In der zweiten treibt man auf dem „Vaterhof des Bräutigams“ mit diesem seinen Spaß: Erst gibt sich ihm eine „Äiva-Marghat“ als Braut zu erkennen – was ihm gehörige Furcht einjagt: Sie sieht nämlich aus „wöi a b’schißna Sau, biist a ganz z’rissn u z’lumpt, biist a reat schäina Schlump! Mia scheint, Du moußt Di al gaua r amal waschn, wöist as-siast va Dreek“.³²⁹ Dann wieder bietet sich ihm „Dickkuapf“, ein verfressenes Mensch an, das „z’ara Földscheuchn ins Kraut“ taugt, „owa za kaina Bräut“. „Du thöist mi ja arm fressn“,³³⁰ entringt es sich dem Bräutigam in spe. Nun drängt sich auch noch eine heiratslüsterne Alte auf, „n alts Fechfeue“ von 90 Jahren, „a wenig üwatrogn, owa d’Wirtschaft vastäht si reat“.³³¹ Am Ende, Szene drei, zieht dem Bräutigam die tatsächliche, die saubere, schöne, junge Braut entgegen, gefolgt von singenden, musizierenden, Böller schießenden „Spülleut“. Als vergnüglicher Ausklang sollte das Spiel den Blick vom weihevollen biblischen Tiefsinn im Untergeschoß in die lichtereren Höhen eines Egerer Panoramas führen und den Eindruck von Szenen voller Hass, Schmerz und Gewalt zerstreuen – zum Beispiel von den „Kreuzschlepper[n] und Buckelpeitscher[n]“ auf dem Kreuzweg Jesu nach Golgota (auch diese Dialoge eine Erfindung Schuberts d.J.), von Soldaten, die beim Bethlehemitischen Kindermord Kinder entzweireißen, aufspießen und durch die Luft wirbeln oder ihnen den Kopf abschlagen.³³²

An biblischen Figuren wurden lediglich die Hirten auf dem Felde komisiert: Wie in den Weihnachts-Laienspielen, an denen sich Andreas Schubert zumindest darin ein Beispiel genommen haben muss, wird in der Weckszene mit dem verschlafenen und dem aufgeregten Hirten, beide sprechen selbstredend Egerländer Dialekt, durch Kombination aus Alltagsverniedlichung und Dialekt Spaß getrieben. Als Besonderheit ist eine Hirtinnenfigur anzusprechen, Äivakathl, die mit ihrem Mann, dem Dudlsackpfeifer, zur Krippe zieht und dem Neugeborenen ihre Gaben darbringen will. Die detailfreudige Nennung dieser Gaben, ein Sackerl Mehl zum Geburtstag, Butter, Eier, Schmalz, wenn das Christkind dann einmal auf Besuch komme, konstruiert eine komische Fallhöhe aus der würdevollen Erhabenheit der biblischen Darbringung und der bedrängenden Kleinheit des Alltäglichen. Durch das schreiende Kind, das Äivakathl „auf dem Buckel“ mit sich führt, erhält die Szene eine zusätzliche, motivgeschichtlich nicht vorgeprägte komische Note. Da der Säugling

327 Vgl. Schubert, Neue Forschungsergebnisse, S. 19.

328 Schubert, Das Alt-Egerer Krippentheater, S. 46.

329 D’eghalanda Bauan-Häuchzat (Schubert/ Gradl), S. 163.

330 Ebenda, S. 166.

331 Ebenda, S. 167.

332 Vgl. Alt-Egerer Krippenspiel (Schubert), S. 106–107.



sich nicht und nicht beruhigen lassen will, droht ihm die Mutter, ihn an die Wand zu schmeißen, dass er „pichat“ (picken) bleibt.

„ÄVAKATHL: Öitza wüll e laffn ja reat gschwind
Daß e hi(n)kumm za dean neugeborna Kind
Kommt zur Krippe und singt.

[...]

Wos schöll i dia(r) denn ge(b)m,
I ho ja selwa nex zan le(b)m.

Wal i nex anasch ho sua howi da a Sackl Möll
a(n)gfaßt, dös schöll nu sa(n) ma Ga(b)

Doch wennst wia(r)st amal wea(r)n grauß

Und wia(r)st kumma in meins Vaters Lauß,

sua wüll a da alls ge(b)m, Butta, Aia(r),

Schmolz, wos ma da liebe Gott bescheret haut.

Ihr Kind schreit.

Oi Voda u Mouda, i wollt gea(r)n länga dau
blai(b)m, owa ma kloins Kind dös rouht holt niat.

Kind weint fort. Ävakathl hetscht das Kind am Buckl.

Hsch, hsch, hsch! Höhst denn du niat z'Mal,

i schmeiß di glei oa(n) d'Wänd oi(n), daß

d'pichat bleibst, du Fratz du!“³³³

Den Kindsvater, es ist die Lustige Figur des Dudlsackpfeifers, wundert die Aufsässigkeit des Kindes nicht im mindesten, hat doch Ävakathl das Hanserl „vagweant“ (verwöhnt) bis dorthinaus:

„Ja, walst holt an Boubm scho ganz vaweant haust.

Dou hoists allawal nea: ,ma Hanserl,
ma Sunerl, ma Schneckerl, ma Betzerl

kumm louß die mit in d' Stodt

trog'n, dou kröigst a Stück Bonbons,

a Stückl Kerschtenschleim,

a Zuckerlstückl ua Zuckasemmerl' u dou wird dea Bou ganz vagweant.“³³⁴

Die Alltagsfiguren des *Alt-Egerer Krippenspiels*, es müssen deren Dutzende gewesen sein, waren typenkomisch konturiert, doch verlief im Gegensatz zur traditionellen Kasperl-Komik die Typenbildung mittels sozialer und / oder beruflicher Kategorien: vom Nachtwächter (auch im *Steyrer Krippperl* eine Lustige Person) über die Büglerin, den Schnitzer, Zimmerleute, Handwerksburschen, Lehrbuben (die, auch darin dem *Steyrer Krippperl* ähnlich, vom zornigen Lehrherrn verhaut werden), Schulbuben bis hin zum Koch und Wirt. Komische Missverhältnisse entstehen vorwiegend durch den Kontrast aus Blödheit versus Gescheitheit, Fleiß versus Faulheit von Figuren, denen das Publikum bei ihrer Profession zuschauen kann: der Büglerin beim Man-

333 Ebenda, S. 81–82. Die zwischen „()“ gesetzten Laute wurden vom Herausgeber rekonstruiert.

334 Ebenda, S. 97.

geln und den Zimmerleuten beim Hobeln;³³⁵ dem Maurer, der vom „Handlanger“ Kalk verlangt, denn: „ich kann nicht mehr arbeiten, wenn ich keinen Kalk nicht hab“;³³⁶ dem Schnitzer, dem der Schweiß vor lauter Anstrengung „schon zum Ellenbogen heraus[läuft]. / Denn bei dem Schnitzen / Da tu ich schwitzen.“³³⁷

Häufig und detailfreudig ausgemalt sind jene Szenen, in denen vom Essen geredet oder geträumt wird, Speisen zubereitet und aufgetragen werden. Der motivgeschichtlich logische Ort dafür ist in einem Krippenspiel die Hochzeit zu Kana in Galiläa, wo Jesus nach dem Johannes-Evangelium Wasser in Wein verwandelte.³³⁸ Der Koch der Egerländer Puppen-Hochzeit zu Kana tut sein Bestes, damit die Einbrennsuppe durch reichlich Mehl nicht zu „suppert“ wird. Doch mit seinem Küchenmädli Liesl hat er sein Kreuz, denn das weiß nicht einmal, dass Semmelbrösel gerieben und nicht geschnitten werden.

KOCH. „Ja, ich muß jetzt meine Feuer machen an, damit es mir eine Hitze geben kann. Das ist a Plag', wenn man kein recht dürres Holz nicht hat. Da hat man nichts als immer zu wacheln und zu blasen. Ja, ich muß jetzt mein Einbrenn gar zusammen machen, muß mehr Mehl geben in die Einbrennpfanne hinein, damit tut das Einbrenn nicht gar so suppert sein. I! der Tausend! Jetzt hätt' ich bald das beste G'würz vergessen und hätt' da in die Häfelein nicht hineingesalzen! Lieber a biss'l mehr gesalzen, als wie geschmalzen, wenn auch muß der Kellermeister mehr Wein auftrag'n; das tut ihm auch nichts schad'n, er tut mich auch plagen. *befehlend:* Liesl! Du stellst dich halt immer so her!

LIESL: I nu, was soll ich denn mach'n?

KOCH: Jetzt fragt sie wieder, was sie machen soll. Ich hab g'sagt, ich brauch Semmelbröselein.

LIESL: Nu soll ich sie denn reib'n oder soll ich sie schneiden?

KOCH: I, hätt'st gleich g'sagt, käuen (kauen) oder schlinken (verschlingen), das wär noch besser. Das ist a Frag' von a ra Köchin; wenn i Semmelbröselein brauch', so müssen sie ja grieb'n werd'n.“³³⁹

Schmausen und es sich auch sonst auf fremde Kosten gut gehen lassen, ausfratscheln und tratschen, sinnieren und kommentieren (auch Neuigkeiten aus Stadt und Land): Darin gefällt sich der „Nussbeißer“, die Lieblingsfigur des Publikums in Eger:

„Die Figur hatte einen großen Kopf und eine besonders lange Nase, die ihr Träger zuweilen auch in Dinge steckte, die ihn im Grunde nichts angingen, aber er tat es auf eine Weise, die ihm niemand übelnahm. Er war überall dabei [...]. Immer hatte er seine hausbackene und ein wenig einfältige Ehefrau dabei, mit der er gerne seine besonderen Späße trieb. Verlangte einmal eine Szene sein Auftreten nicht, so rief das Publikum stürmisch nach ihm und er mußte auf der Bühne erscheinen, um ein Lied zu singen oder auch ein aktuelles Ereignis oder

335 Vgl. ebenda, S. 156–157 und S. 159.

336 Ebenda, S. 160.

337 Ebenda, S. 159.

338 Vgl. Evangelium nach Johannes 2,1–11.

339 Alt-Egerer Krippenspiel (Schubert), S. 137.



eine Persönlichkeit zu glossieren, wobei er unter dem Jubel der Besucher kein Blatt vor den Mund nahm.³⁴⁰

Wenn auch vom Publikum oft zum Hauptprotagonisten des komischen Geschehens erklärt, besetzte der Nussbeißer strukturell nur den einen Platz in der altbewährten Konfiguration eines komischen, hier nicht ungleichen, sondern gleichen Paares aus Nussbeißer und Nussbeißerin. Dem städtischen Nussbeißer-Paar wiederum entsprach ein ländliches Gegenstück: der Dudlsackpfeifer Mätz und Äivakathl, seine Frau.³⁴¹

Das Traismaurer Krippenspiel

Aus ihrer Armut konnte das „Krippal“, im Doppelsinn von Bühne mit Figuren und Aufführung, sie allenfalls in den Spielmonaten Dezember und Jänner herausführen, die Krippenspieler-Familie Scheibl aus Traismauer westlich von Wien. Gebaut wurde es um 1810 vom Traismaurer Handschuhmacher Ferdinand Scheibl (dem Älteren, 1772–1847), der, mit Frau und vier Kindern offenbar in tristen Verhältnissen lebend, mit dem Kripperl den Lebensunterhalt der Familie aufbessern wollte.³⁴² Wie sein Vater ging Ferdinand (der Jüngere, 1815–1885), jüngster Sohn des Kripperl-Gründers und Erbe des Theaters, offenbar keiner geregelten Beschäftigung nach und erhielt ab 1878 eine Unterstützung durch die Gemeinde. Sein Sohn Ludwig wiederum (1852–1928), dem die mündliche Überlieferung des Traismaurer Kripperls zu verdanken ist,³⁴³ war Gemeindediener, betrieb gemeinsam mit seiner Frau, wohl wieder aus Not, das Krippenspiel, dürfte 1913 wegen Alkoholismus aus dem Gemeindedienst entlassen worden sein und verstarb 1928 im Armenhaus. Die dem Volksliedforscher Raimund Zoder 1919 mitgeteilte Fassung dürfte von der originalen von 1810 sowie von jener von Ferdinand Scheibl d. J. gespielten kaum abgewichen sein, „denn Ludwig Scheibl erzählt, dass sein Vater stets auf Reinheit der Überlieferung, besonders aber was die Melodien anbelangt, gedrungen habe. Alles, sogar die Rhythmik des Glockenzeichens zu Beginn der einzelnen Szenen, hatte seine Überlieferung“.³⁴⁴

Die im alten Traismaurer Kripperl verwendeten Figuren (sie waren, da über Jahrzehnte kaum gewartet, im Laufe der Zeit dermaßen ramponiert, dass sich der Verein für Landeskunde in Traismauer 1931 entschloss, das ganze Kripperl nach volkskundlichen Richtlinien zu rekonstruieren)³⁴⁵ waren 24 cm groß, standen auf quadratischen Holzplättchen und wurden mittels eines daran befestigten, 10 cm langen

340 Schubert, *Das Alt-Egerer Krippentheater*, S. 199.

341 Vgl. ebenda.

342 Vgl. i. d. F. Zoder, Vorwort zum *Traismaurer Krippenspiel* (Scheibl/Zoder), S. 6–9; siehe auch zwei Fotos von Ludwig Scheibl, S. 7–8.

343 Ludwig Scheibl „hat dem Herausgeber im Sommer 1919 mit viel Geduld und Liebe zur Sache die Worte und die Weisen dieses Spieles überliefert“. Ebenda, S. 6.

344 Ebenda, S. 7.

345 Vgl. Nach Lambauer/Stanicek, *Traismaurer Kripperl*, S. 12 und S. 19. Der restaurierte Bestand befindet sich im Stadtmuseum Traismauer.

Stäbchens von unten geführt.³⁴⁶ Die Außenmaße der tapetenbeklebten, offenbar mit Rosenmotiven versehenen Vorbühne betrug 1 m in der Höhe und 1,2 m in der Breite, ihre Innenmaße 62 cm mal 82 cm. Auf dem Vorhang befanden sich links eine Stadt mit Kirche und Kapelle, rechts ein Tannenwald, dahinter ragte ein Berg mit Ruine empor. Im dazwischenliegenden Himmel schwebte ein Bub mit rotem Kreuz und großem Herzen. An beweglichen Kulissen waren eine Stadt mit spitzgiebeligen Häusern und ein Weingarten in Verwendung, hinter dem dann die durch Glimmerscheibchen bunt schimmernde Felsenkrippe mit Hirten und Schafen sichtbar wurde. Die Figuren wurden von unten durch Führungsritzen geschoben, gedreht und geneigt; bewegliche Arme hatten nur Maria, zwei Hirten und der Hohepriester.³⁴⁷ Manche Figuren waren für mehrere Rollen vorgesehen,³⁴⁸ worauf textliche Überschneidungen beispielsweise zwischen Hirten, Jägern und dem „Wildpratschützen“ hinweisen, aber auch deren Kostüme: Ein Hirt, er ist mit Wams aus braunem Stoff, Mantel aus schwarzem Handschuhstoff und langer Lederhose angetan und trägt auf dem Rücken eine Butte aus Karton, hat auch eine Holzbüchse mit Lederriemen geschultert. Alles in allem waren die Kostüme aus Holz, Leder, Papierstoff, Watte, Pappmaché und Blech (Helme der Polizisten) gefertigt; die Köpfe bestanden aus Wachs, die Haare aus Zeder oder Wolle.³⁴⁹ Gespielt wurde das Traismaurer Kripperl (wie generell im Krippentheater üblich) zwischen Advent und Lichtmess (2. Februar).³⁵⁰

Die einleitenden kurzen Erläuterungstexte zu den biblischen Szenen wurden mit monoton leiernder Stimme vorgetragen (wie man es aus der katholischen Liturgie gewohnt war), woraufhin kurze gesprochene Dialoge, gesungene Kirchenlieder oder kirchliche Volkslieder folgten. Auf Unterhaltsamkeit mittels Komik sind im neutestamentlichen Teil die immerhin acht Hirtenlieder und von den Hirten gesungenen Krippenlieder,³⁵¹ wie im *Steyrer Kripperl* möglicherweise auch der knappe Nachtwächter-Monolog,³⁵² sowie die gesamte neunte Szene angelegt. Statt zusammenhängender Szenen wurden darin zum Teil ins 18. Jahrhundert reichende süddeutsche und Wiener Volkslieder, Kirchtagslieder, aktuelle Gassenhauer und sogar die Variante des Liedes *Ich bin der Schneider Wetz und Wetz* aus Joachim Perinets *Die Schwestern von Prag*, einem Singspiel nach Philipp Hafner (1794), teils in Rollenliedern, teils in Duettform vorgetragen.³⁵³ Nacheinander, aber nie zugleich und auch nie alle in einer Vorstellung, traten auf: Schäfer und Schäferin, der Wildpratschütz, der Salzburger Bauer, Rauchfangkehrer und Köchin, der Schneider und der

346 Vgl. Lambauer/Stanicek, Traismaurer Kripperl, S. 22.

347 Vgl. Zoder, Vorwort zum Traismaurer Krippenspiel (Scheibl/Zoder), S. 7–9.

348 Vgl. Lambauer/Stanicek, Traismaurer Kripperl, S. 23.

349 Vgl. ebenda S. 20–22.

350 Vgl. Zoder, Vorwort zum *Traismaurer Krippenspiel* (Scheibl/Zoder), S. 10.

351 Vgl. Das Traismaurer Krippenspiel (Scheibl/Zoder), S. 31–46.

352 Vgl. Zoder, Anmerkung in: ebenda, S. 26, Fußnote 26.

353 Vgl., vom Originaltitel abweichend, *Ich bin der Schneider Wetz, wetz, wetz*, ebenda, S. 83–84, und Perinet/Müller, *Die Schwestern von Prag*.



Bandlkramer. Stoffe, Motive und die Sprache sind bairisch-österreichisch geprägt, Kostüme und Szenerie erinnern mit den Stutzen-bewehrten Hirten-Jägern, dem Salzburger Bauern und dem Wildpratschützen eher an Alpen und Älplerisches als an die Ebene um Traismauer im Tullner Becken.

Wie in nahezu allen Krippenspielen für Puppen und Personen entsteht zwischen zwei Hirten ein komischer dialektaler Disput: Der eine will nichts als weiterschnarchen, der andre schleunigst zum Jesulein:

„[...]“

2. Mein, wås hast du füra Säusen,
Rüapl, gib an Fried amal,
Håst nur ållweil zu kålmeisen,
Måchst ma schon a rehti Gåll.
Låß es singa, låß es geigna,
Låß es immer pfeifn a,
Wånn se gnug håbn, werns schon schweiga,
I will no ans schlåfa drauf.
Schnarchen.

3. Ei, du fauler Bärenhäuter.
Knotz net gar so lång in Bett
Steh deant auf und geh na weiter,
Han, Bua, schåmst denn du di net.
Låß di do so oft net hoaßen,
Steig a mål von Nest heraus,
Wås hilft då dås långe Passen,
Steh auf, treib die Schåfflein aus.

[...]“

6. Rüapl, i låß mas net nehma,
Håbn in Himmel zvül gheizt ein,
Drum is drobn s Feuer auskema,
Drum tuat s Holz so machtig schein.
Richtig wird's a so sein gscheha,
Die Engl fliegn schieblweis,
Schau nur naufi, wirst es seha,
Wås sie haben für a Gsåus.“³⁵⁴

Hirten und Heilige Drei Könige, das sind im *Traismaurer Kripperl* auch der „Jaga Hansl“ und der „Gärtner Franzl“, der „Wenzl bein Bäch“ und der „Leonhardl mit dem Ranzenbartl“, das „Lisabel“ und das „Ånnamirl“, die „Evadudl“ und die „dicke Anna Lutzl“,³⁵⁵ denn auch sie wollen dem Christkind schleunigst ihre Gaben darbringen. Einpacken wollen die älplerischen Madln und Buam „Eiar“ und „Schmålz“, „Butter, Milli und an Kas“, „an wårmen Strizl, Lampl oder Kitzl, / Lin-

354 Das Traismaurer Krippenspiel (Scheibl/Zoder), S. 43–44.

355 Ebenda, S. 35–36.

sen, Håber und an Brein“, „denn mit solchen Sächen“ müssen sie sich „dort“ (bei der Krippe) „stellen ein“. ³⁵⁶ Die ‚eigentlichen‘ Hirten bringen weitere Köstlichkeiten und Leckereien und gleich ein schönes Gwandl dazu:

„[...] a Lackerl Goaßmül,
 An etliche Oarl, es sand já nit vül,
 A sex Paarl Semmarl, a jungs Paarl Henderl,
 In an kloan Sackerl a Möhl und an Griaß,
 In an Schalarl a Buda, in an Gspäderl [Schachterl] an Zuga,
 In an Desarl a Schmälz, in a Heferl a Sälz.
 [...]
 A zizkatånas Jankerl, des is já mein Gáb,
 Håts gmåcht da Schneider Tonerl mit rode Gallånerl
 Und mit an kloan Banderl, dass ma zsåmbinden kånn.
 Is gfütter mit Baumwoll, das Jankerl is echt wohl,
 En Büaberl gfållts schån, låßt s Jankerl schon ån.“ ³⁵⁷

Zwischen biblischem und weltlich-komischem Teil besteht kein anderer Zusammenhang, als dass „die Schäfer und Wildpratschützen“ sowie die Jäger, Handwerker und der Salzburger Bauer „auf der Weide“ (gemeint ist dabei aber das Krippel) „ihre Lieder darbringen“. ³⁵⁸ Dass Rauchfangkehrer und Köchin ganz besonders gefielen, mochte wohl auf die Streiterei und Prügelei am Ende wie auch den gänzlich unmotivierten antijüdischen Szenenschluss zurückzuführen sein: Die beiden beginnen nämlich „um den Lohn zu raufen“, woraufhin ein „Handljude“ mit dem Ruf „Handlee“ hinzukommt und „ohne besondere Begründung von beiden verprügelt wird“. ³⁵⁹ An Beliebtheit wurden diese nur vom Salzburger Bauern übertroffen, diesem Nachbau des „Salzburgischen Hanswurst“-Stranitzky, den sicherlich alle Jugendlichen und Erwachsenen im Publikum mit dem Salzburger Bauern verbanden (auch wenn er keinen spitzen grünen Hut trug) und der auch als einziger extemporieren durfte.

„Er ist in die gewöhnliche Bauertracht mit halblanger Joppe gekleidet, sein Hauptmerkmal sind der große Bauch, der von einem gestickten Gurt gehalten wird, und der unmäßig große Kopf, der aus einem bemalten braunen Stoffballen besteht. Er ist die einzige Figur, welcher ein Extempore erlaubt ist. Er bleibt zum Beispiel gleich beim Auftreten in den Kulissen stecken und ruft ‚Ha, ha, ha, jetzt kann i volauter Brotkarten net einer‘. Die Kinder freuen sich sehr auf sein Auftreten und es war eine große Strafe, die der alte Scheibl über die unruhige Jugend verhängte, wenn er nicht auftrat. Der Hauptspaß bestand darin, daß die Kinder das Gitterchen, welches den vorderen Teil der Bühne abschloß, mit den Händen berührten, worauf der Salzburger Bauer oft mitten im Liede wie wütend mit seinem Kopfe darauf hinhackte.“ ³⁶⁰

356 Ebenda.

357 Ebenda, S. 39.

358 Ebenda.

359 Ebenda, S. 81.

360 Ebenda, S. 73.



In seinem Rollenlied kreuzen sich auf bemerkenswerte Weise zwei ganz unterschiedliche Rollen: jene des hanswurstischen Tölpels und jene des mythenumwobenen Wilderers, mit dem die älpplerische Bevölkerung bis weit ins 20. Jahrhundert hinein sympathisierte und der als antistaatlicher Hau-Drauf-Held in Volksliedern eine ganz besondere Verehrung genoss.

„Bin a Sälzburger Baua“

„[1.] Bin a Sälzburger Baua,
in mein besten Jährn,
wann i ausfahr, nimm is Bixerl
schiaß eini in Wäld,
in Wäld låß is knälln,
is a Hirscherl zsämmengfälln,
frisch aufgelegt auf d Wied
und hoamgfährn damit in hoamgfährn damit.

2. Und wiar i bin hoamgfährn,
Keman d Jager gegn mir,
I håbs jä net gwißt,
Sans drei oda viar.
Sie schau mi fest ân,
Ham net gwißt, wås i han.
Håb ma denkt, es schmeckts as nit,
Wås i hab in meiner Wied.

3. [: San eng so viel Jaga
Håbts koana koa Schneid! :]
Håb znagst drei versprengt,
Håbs Bixerl zsamglaubt,
Håbs trågn in mein Haus,
Wollts es håbn, lösts es aus.

4. I bin a Sälzburger Baua,
Håbts mi a no nia kennt,
Håb ma oft meini Augnbram
Mit Schiaßn vabrennt.
Mei Bixerl is guat gmächt
Und gehn tuats, dass krächt,
Koan Jäger schiaßt nid
Und sans viel oder nid.

5. Amål håb i gschossn,
Håt mi sehr verdrossn,
I hån gmoant, i hån a Hirscherl
Und hån a Kuah daschossn.
Håt mein Náchbarn gehört,
Håt si hålvat tot grehrt,

Mein Náchba sei still,
Gibt já Hirscherl so viel.

6. Wås wern sie nácha
Die Leut gedenka,
Wánn i mein Náchban
Drei Hirscherl wir schenka.
Is ma weida net schia,
Kriag i álli Wocha a via,
An Sack voll Rebhenna
Wüll i a bekenna.

7. I bin a Salzburga Baua,
Hiagt gehts má erscht guat,
I schiaß ma a Hirscherl,
Dá gibt's sies já gnuag,
Mein Haus will ich kleiden
Mit Hirsch- und Gamshäuten,
Dås Fleisch hát koan Zül
Hát koan Metzger so vül.

8. Das Liedlein ist aus
Und geht hält zu End,
Es hábts hál den Salzburga
Bauern nit kennt.
Er hát hält a Freud,
Zum Schiaßn a Schneid,
Weil er seine Hirscherl
Um schöne Täler verkauft.
Ende.³⁶¹

In achtzeiligen Strophen notiert, handelte es sich tatsächlich um gedoppelte Vierzeiler, „Gstanzln“ / „Gstanzeln“, die süddeutsch-bairische und alemannische, meist dialektal gehaltene Strophen- beziehungsweise Liedform mit satirischer Stoßrichtung.³⁶² Wie die Schäfer- und Handwerker-Lieder stammte auch das *Lied vom Salzburger Bauern* nicht von Ferdinand oder Ludwig Scheibl; das Volkslied war vielmehr im 19. Jahrhundert durch fliegende Blätter und mündlich weit verbreitet.³⁶³

Die Väter und Söhne Scheibl sollen, worin sie sich von den Spielern in Steyr, St. Pölten und Lerchenfeld durchaus unterschieden, besonderen Wert darauf gelegt haben, dass die Würde des Spiels nicht durch besonders ausgelassene Faxen oder zweideutige Pikanterien des extemporierenden Salzburger Bauern entweiht wurde. Eine abschließende, in ihrer metaphorischen Drastik schon eindeutige Obszönität konn-

361 Ebenda, S. 73–76.

362 Vgl. Müller-Kampel, *Gstanzln als Lust-Spiel und Lustspiel*, S. 123–149.

363 Vgl. Zoder, *Anmerkungen in: Traismaurer Krippenspiel (Scheibl / Zoder)*, S. 73–76.



ten auch sie sich nicht verkneifen, gab doch ein „Tempeldiener“ dem unverheirateten Jungvolk im Publikum einen speziellen Wunsch mit:

„Still, still, still,
Was ich noch wünschen will.
I wünsch den Madln an Knoffkrenn
Und den Buaman an Oxnzenn.
Still, still, still,
Was ich noch wünschen will.“³⁶⁴

Das St. Pöltner Krippenspiel

Während einer Aufführung des *Traismaurer Krippenspiels* hatte dessen Erforscher und Herausgeber Raimund Zoder von zwei Besucherinnen aufgeschnappt, „das St. Pöltner Kripperl sei viel lustiger gewesen, schon der ‚Andredl mitn dickn Schäd‘ habe einen Hauptspaß abgegeben und wenn der Herodes von der Habergaiß [!] geholt wurde, habe sich jung und alt unterhalten“.³⁶⁵ Damit war nicht das private, von der Familie Pabst gehaltene Krippentheater in der St. Pöltner Lederergasse 9 gemeint (von welchem der Historiker Josef Adolf Schwerdfeger 1925 in seinen *Jugenderinnerungen eines alten St. Pöltners*³⁶⁶ erzählte), sondern das „städtische“ Kripperl beim Straußenwirt Sterneder in der Fuhrmannngasse 15 (dann Hofstatt 5 und um 1875 in der Klostergasse 35).³⁶⁷ Gegründet soll es ein pensionierter Stabsprofos namens Lesky haben.³⁶⁸ Um 1840 muss es jedenfalls bereits bestanden haben, da sich die spätere Mitarbeiterin und Kripperl-Leiterin Josefine Fitzka erinnerte, das Krippentheaterchen bereits als Vierjährige, also 1839, besucht zu haben. Der Eintritt kostete 1843 einen Groschen beziehungsweise drei Kreuzer. Von den 1850ern bis 1880 wurde das St. Pöltner Krippentheater von Frauen dominiert: Bis 1858 leitete es eine Frau Lesky, gefolgt von Josefine Fitzka, die 1854 bis 1858 daran mitgearbeitet hatte, es 1870 generalüberholen ließ und 1880 an die Familie Speiser übergab, die es fortan in der Wienerstraße 20 betrieb.³⁶⁹

Der Fundus des St. Pöltner Krippenspiels enthielt 92 Figuren sowie einen Prunkzug mit weiteren 32 Figuren und Tieren. Diese wurden nicht (wie in Eger und Traismauer) mit Holzstäbchen, sondern mit Drähten zwischen den schlenkernden Beinchen durch Bodenschlitze von unten geführt. Auch die Figuren waren beweglicher, verfügten sie doch über Arm- und Beingelenke, die durch Schütteln, Drehen oder

364 Die Verse stehen am Ende der Beschneidungsszene. „Das dritte Gsäztl wurde als Scherzstrophe nur gelegentlich, manchmal auch ganz allein am Schlusse der Vorstellung zum großen Gaudium der Jugend gesungen.“ Ebenda, S. 49.

365 Zoder, Vorbericht, S. 4.

366 Vgl. Schwerdfeger, *Jugenderinnerungen eines alten St. Pöltners*.

367 Vgl. Zoder, Vorbericht, S. 4–5.

368 Vgl. Schmidt, *Volkskunde von Niederösterreich*, Bd. II, S. 567.

369 Zoder, Vorbericht, S. 5.

einen zusätzlichen Draht an der rechten Hand bewegt wurden.³⁷⁰ Die Bühnenmaße sollen winzig,³⁷¹ die Püppchen nicht größer als 15 bis 22 cm gewesen sein.³⁷²

Den Szenentiteln nach ist der weltliche Teil recht knapp und beschränkt sich auf „Das Wirtshaus“ (Szene 5), „Die Küche“ (6), „Die Jagd“ (22) und „Neujahr“ (23). Im „Wirtshaus“ und in der „Küche“ wird die übliche Komik mit Lebensmitteln und Mahlzeiten und den komischen Figuren Wirt (der wie immer Gift und Galle spuckt) und Hausknecht (der dem Wirt nichts recht machen kann) getrieben (dann mit „Köchin“ und „Mehlspeisköchin“ sogar gedoppelt und sozusagen sogar gegendert).

„Der dicke Wirt kommt in Hemdärmeln heraus und ruft. WIRT. Potztausend! I woäß net, wo denn heunt mein ganz Hauspersonal umanandrennt! I find' koan Wirtin, koan Stub'nmadl, koan Köchin, jo net amol da Hausknecht is da! Ja, was is denn dös? – He! Hausknecht! – Wo steckt er denn der Schlingel?

HAUSKNECHT *mit weißer Schürze, einen Fleischzöger über der Schulter*. Da bin i schon, Herr Wirt. G'rad will i 's Fleisch hol'n.

WIRT. Na, bring' halt a Gollasch, a Bruckfleisch,^[373] a Rostbradl, a Leber, an Lembradn^[374] und was halt nu so Sachan dazuag'hör'n. Ja, richti! Nu a paar extra feine Schnitz'ln für a Frau. Dö soll er gleich richt'n. Hübsch dick und koan Boan drein' und pracka soll er's, daß dö Alte beiß'n kann. *Er geht, kommt aber sogleich wieder zurück*. Du, tummel di a weng, denn nacher muaßt glei astaub'n ob'n auf der Höh'. Mir kriag'n heunt a große G'sellschaft. Es habnd si d'Jager bein uns ang'sagt, dö den Wirt da drent weggangan sand, weil's so guat bedient sand.“³⁷⁵

Besonderes spieltechnisches Geschick erforderte wohl der darauffolgende Auftritt des zurückkehrenden Hausknechts, der, ausgerüstet mit langem „Besen und Federwisch“, das Haus von außen abstaubt, dann über die Stiege in den ersten Stock geht und dort von innen die Fenster putzt und dabei die im damaligen Niederösterreich allgemein bekannten Gstanzl-Strophen singt:

„[1.] Warum bellt denn der Boxl den Mond allweil an?

Weil der Mond auf'n Boxl net awerbell'n kann.

[2.] Und oan Buam mit sechs Wochen, den woll'ns jetzt vaklog'n,

Weil er hat mit sein Stutzel dö Amme derschlag'n.

370 Schmidt, Untersuchungen zum St. Pöltner Krippenspiel II, Abb. 1.

371 Vgl. ebenda, S. 307.

372 Vgl. neben Schmidt auch Purschke, Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete, S. 202.

373 Bruckfleisch: Alt-österreichische Spezialität, in Wien Teil des sogenannten Gabelfrühstücks: Rindfleischreste, die auf der Schlachtplatte beziehungsweise ‚Schlagbrücke‘ zurückblieben, also Kronfleisch, Stichfleisch, Milz, Bries, Leber, Herzkranzgefäße und Schlagader, werden in einer Sauce aus Wurzelwerk, Essig, Thymian, Majoran, Pfeffer und Ochsenblut zu einem Ragout verarbeitet. Vgl. Pohl, Die österreichische Küchensprache, S. 51.

374 Lembradn, Lembraten: Gesäuberte Rindsnieren; auch Lendenbraten, Kalbsnierenbraten. Vgl. ebenda, S. 97.

375 St. Pöltner Krippenspiel (Zoder), S. 12.



[3.] Geht's zuwa Musikanten, ös werd's glei was krieg'n,
Es kimmt glei mein Muatter mit oan Simperl voll Birn.³⁷⁶

Und schon hat der Hausknecht beim Abstauben einen Spiegel zerschlagen, bejammert sein Pech und fürchtet sich vor sieben Jahren Unglück.³⁷⁷

Köchin und Mehlspeisköchin scheinen in der darauffolgenden Küchen-Szene vor lauter Furcht vor „der Frau“ den Verstand verloren zu haben, wirbeln sie doch homophone Synonyme und Antonyme durcheinander und kreieren dergestalt ans Absurde grenzende sprachkomische Speisen und Menüs:

„MEHLSPEISKÖCHIN. [...] Was wird denn überhaupt heut' all's 'kocht?
KÖCHIN. Na, zwaerla Supp'n. A braune Hematknöpfelsupp'n und a böhmische Gastlsupp'n. Als Vorspeis' was Awig'steßanes³⁷⁸ über d'Bod'nstiaq'n oder was Eing'rührt's mit'n Besenstiel. Nachert bratene Generalsknöpf' mit Eistunk', oder an haßg'sott'nan Tagwerker mitsamt sein Schubkarr'n. Als Krone aber an Bär'nshink'n, waßt von unserer alten Sau, dö ma auf das schon drei Jahr' g'fuatert hab'n. Dazua kommt a Millibrein mit kalt'n Krenn serviert. Du, das is was hochfein's und bringt's a net leicht wer a so z'samm' wie i. Na, und was machst denn du für a Mehlspeis'?

MEHLSPEISKÖCHIN. Na, i mach' Schlickkrapferln in Positur und zwei Torten in Politur. Waßt, das is was, wo ma nur a so was auffischütt, auf ane weiß und auf d' andere rot und was man z'letzt ob'n ausananderstreicht. Und aufputzt werd'ns nacher no mit Bumbum. Dös tuat d' Frau. Jetzt müss'n mir uns aber tummeln. Wann die Frau kommt zum kosten, muaß alles fertig sein.³⁷⁹

Freilich beschränkt sich die Komik im *St. Pöltner Krippenspiel* bei weitem nicht auf die wenigen profanen Szenen. Schon die Figurennamen und -ensembles verraten, dass auch die meisten geistlichen Szenen ganz entschieden auf Unterhaltsamkeit hin eingerichtet waren, beginnend mit der Magd in „Mariä Heimsuchung“ (die beim Wasserholen stolpert, ihr Wasser verschüttet und beinahe ins – natürlich dialektale – Fluchen gerät)³⁸⁰ über Steffel und Rüppel, die „Hirten auf dem Felde“ und „vor der Krippe“ (der eine will weiterschnarchen, dem andren kann der Weg zur Krippe nicht schnell genug gehen), den Langen Hans, Jakob mit der Schalmei, die „Frauen der Hirten bei der Krippe“, die drei Hirtenbuben Josef, Simon und Ruben, zwei Ministranten namens Schackerl und Peterl bis hin zu der Figurenmasse im triumphzugartigen, als Theater auf dem Theater inszenierten „Durchzug der heiligen drei Könige“ (Szene 14), wo mehrere Dutzend Menschen- und Tierpuppen zum Einsatz kommen. Handwerker und Händler, Neugierige und Adabeis wollen nämlich alle ein Platzerl ergattern, von dem aus man den Zug der Heiligen

376 Ebenda, S. 12–13. Zu den Liedern im *St. Pöltner Krippenspiel*, ihren Vorlagen, volksmusikalischen Grundlagen und Kontexten vgl. Deutsch, Volksmusik in Niederösterreich, S. 103–105 (mit Korrekturen von Zoders Befunden).

377 Vgl. *St. Pöltner Krippenspiel* (Zoder), S. 12–13.

378 Awig'steßanes: Hinuntergestoßenes (nämlich die Stiege hinunter).

379 *St. Pöltner Krippenspiel* (Zoder), S. 13–14.

380 Vgl. ebenda, S. 9.

Drei Könige besonders gut sehen kann. Es beginnt mit einem Geschwisterpaar: „Sie dick, mit Krinoline angetan. Er im Frack mit langen Schöffeln und Zylinderhut.“³⁸¹ Dann folgt: „Ein Schneider, den Hut schief auf dem Kopfe, eine große Schere an der Seite, eine Elle als Stock in der Hand“, der vom Ordner verhaut wird.³⁸² Ein „Mann mit einem weißen Zylinderhut auf dem Kopfe, in karrierter Hose und rotem Frack, reitet auf einem großen Hahn, der einen großen Schweif hat, herein“. Als der Ordner den Hahn mit „Gsch, gsch“ verjagt, „wirft“ der „seinen Reiter ab und rennt davon“, worauf der Hahnreiter repliziert: „O, je, o, je. Jetzt bin i mausbanltot. Jetzt kann i meine Baner in Schneutzüachel hoamtrag'n.“³⁸³ Schließlich kommt der beliebte „Andredl mitn dickn Schädl“, der vom Ordner ausnahmsweise einen Platz bekommt – weil der Arme nämlich einen Wasserkopf hat:

*„Ein Mann, größer als alle anderen Figuren, mit ungewöhnlich großem Kopf und weißer Zipfelmütze, mit dummem Gesicht und roten Backen wird von seiner SCHWESTER geführt. Auch sie hat einen ziemlich großen Kopf und trägt Bluse, Rock und Schürze. Ein rotes Häubchen. Sie spricht. I bitt. Wo derf i mi denn mit mein' Bruader hinstell'n? Wissen's nämli, der berühmte Andredl mit'n dicken Schädl. Wissen's er hat an Wasserkopf und da derf eahm niemand auf di Heahneraug'n treten, sunst wird er glei brustkrank in sein Hirn. ORDNER. Na, da stell'n S' Ihna halt zum Glander dort zuwi, daß er sie guat anloahner kann mit sein Schädl. Dös muaß a schwere Krankheit sein.“*³⁸⁴

Örtlichkeit, Anlass sowie die aufs Vergnügen abgestellte Stimmung des Krippen-Publikums werden dafür gesorgt haben, dass man sich weder vor Tod noch Teufel und ganz gewiss nicht vor der weißen und der schwarzen Habergeiß fürchtete (bis auf die ganz Kleinen allenfalls). Den krampusartigen Teufel, dessen Zunge lichterloh brennt und aus dessen „Buckelkorb“ eine „alte Frau“ herausschaut, „die beständig die Hände bittend zusammenschlägt“, wird der eine oder andre wohl ebenso angefeuert haben wie die Habergeiß, diese vor allem in Kärnten, Salzburg und der Steiermark übliche Dämonengestalt in Form einer Ziege mit Pferdehufen, die am 5./6. Dezember mit den Perchten unterwegs ist, sich die schlimmen Kinder greift und diese in ihre Kraxe beziehungsweise Zistel steckt.

„Jetzt kommt DIE WEIßE HABERGEIß. Sie kommt ebenfalls von unten. Sie beschnüffelt alles, reckt den Hals und beschnuppert recht zufrieden das Ruhebett Herodes. Dabei macht sie beständig: Go, go, go, go! und meckert schadenfroh. Sie reckt ihren Hals auch ins Publikum und macht dazu ihre gurgelnden Töne. Dann spricht sie zu den Kindern im Zuschauerraum und hält ihnen ihre Fehler vor.“

381 Ebenda, S. 24.

382 Ebenda.

383 Alle St. Pöltner Krippenspiel (Zoder), S. 24.

384 Ebenda.



*Nach der weißen Habergeiß kommt die schwarze. Sie hat einige Kinder in ihrem Buckelkorb und spricht ebenfalls mit den Kindern im Zuschauerraume über deren Fehler.*³⁸⁵

Mit den beiden Habergeißen fand die Handlung ein in mehrerlei Hinsicht überraschendes Ende: Inhaltlich-konzeptionell kippte das Spiel von und vor der Krippe unvermittelt ins Heidnische, dramaturgisch war mit dem Aparte an die schlimmen Madln und Buam die Wendung zum Publikum geschafft, und es konnte am Ende noch ein ganz besonderer Spieleffekt erzielt werden, denn die beiden Habergeiß-Figuren waren Handpuppen, mit denen weitaus rascher und wendiger gespielt werden konnte als mit Figuren an Stäben.

Das Steyrer Kripperl

Das heutige Steyrer Kripperl im Steyrer Innerberger Stadl, Grünmarkt 26, ist mit dem Kölner „Hänneschen“ eines der letzten traditionellen Stabpuppen-Theater im deutschen Sprachraum – und das allerletzte ortsfeste, privat geführte Krippenspiel mit einem seit Ende des 19. Jahrhunderts nahezu unveränderten Fundus, Figurenensemble und Textbestand. Dass es sich in und um Steyr einer nach wie vor beachtlichen Beliebtheit erfreut, geht teils auf besondere Rezeptionsgewohnheiten zurück (der Besuch des Kripperls zählt zu den Fixpunkten im Jahreskreis, was bei Jung und Alt zu einer erstaunlichen und bei den jetzigen Eltern zu einer erinnerungsseligen Publikumsbindung führt), teils aber auch darauf, dass das *Steyrer Kripperl* überspitzt formuliert nie „Kripperl“ im eigentlichen Sinne war: Die Darstellung des neutestamentlichen Heilsgeschehens mit Maria, Josef und dem Christkindl war von Beginn an dermaßen ausgedünnt, dass religiöse Andacht oder katholische Erbauung für Kinder kaum aufkommen konnten. Die Hirtenszenen wurden selten gespielt, auf Kirchenlieder verzichtete man überhaupt, und die Heilige Familie steht, wenn für das Publikum überhaupt sichtbar, stumm rund um die Krippe herum. In stummem, wenngleich überladendem Pomp zieht auch der alttestamentliche König David der goldenen Bundeslade hinterdrein. Insofern repräsentiert das säkulare *Steyrer Kripperl* die sonst stets prononciert katholische „donauländische Krippenspielart von einst“ nur bedingt.³⁸⁶

Herkunft und Profil des ersten „Steyrer Kripperls“ sind nur über dessen Verbot zu erschließen: Als 1820 der Messerschmiedegeselle Leopold Schopper ein Gesuch an die Stadt Steyr um Heiratserlaubnis richtete, berief er sich auf den Erwerb eines bereits seit einiger Zeit bespielten Krippentheaters:

„Der Unterzeichnete hat vor einiger Zeit von dem Johann Mayr, Obmann des Bürgerspitals in Steyr, das allhier gewöhnliche Krippenspiel erkaufte und selbes jetzt durch eigenen Fleiß und Mühe so verbessert, daß er dasselbe, ohne sich zu rühmen, zum Vergnügen und Erbauung des Publikums ausstellen kann,

385 Ebenda, S. 27–28.

386 Vgl. Stifter, *Das Steyrer Kripperl*, S. 48.

zu jedermann Zufriedenheit, indem er solches auf neunzig verschiedene Vorstellungen gebracht hat, und die mechanische Beweglichkeit der Figuren so verbessert hat, daß sie der Natur so ziemlich ähnlich sind.“³⁸⁷

Entsprechend dem damals gültigen josephinischen Krippenverbot (im Zuge der josephinischen Bekämpfung des Aberglaubens bestand zwischen 1782 und 1804 in Österreich ein prinzipielles Krippenverbot, das erst 1825 zur Gänze wiederaufgehoben wurde) lehnte der Steyrer Magistrat Schoppers Ansuchen ab.³⁸⁸ Jedenfalls belegt Schoppers Bittgesuch, dass es trotz Krippenverbot vor Ort eine mit rund 90 Vorstellungen reichhaltige Wander-Krippenspieltradition gegeben haben muss. Eine zweite Traditionslinie führt zu einem Krippenspielhalter namens Kienbacher, der bis 1880 beim Mayrwirt in Ennsdorf ein Krippenspiel betrieben haben soll,³⁸⁹ eine dritte zu einem „Weihnachtsfigurentheater“ aus dem rund 20 km entfernten Steinbach an der Steyr. Das nach Steyrer Vorbild gefertigte „Steinbacher Kripperl“ des Schneidermeisters Ignaz Sageder (1809–1873) gelangte über dessen Schwiegersohn Franz Karkule 1892 an den Malermeister Anton Hölzlhuber nach Sieringhofen bei Steyr; nach dessen Tod erwarb es Johann Marek und stellte es 1895 im Gasthaus „Zur Goldenen Sense“ auf.³⁹⁰ Von ihrer Profession her kamen die Steyrer Puppenspieler oft aus dem Messerer-Handwerk, das seine Arbeiter infolge der Industrialisierung nicht mehr ernähren konnte.³⁹¹

Der durchgängige Schauplatz des Kripperls ist die Stadt Steyr, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts insbesondere durch die Waffenfabrik des Erfinders und Industriellen Josef Werndl, sie beschäftigte bis zu 10.000 Arbeiter, politisch und ökonomisch weitaus bedeutsamer war als Städte vergleichbarer Größe. (Ihr Reichtum mag daran abzulesen sein, dass Steyr seit 1884 als erste Stadt auf dem Kontinent über eine Straßenbeleuchtung mit elektrischem Strom aus Wasserkraft verfügte.) Industriearbeiter werden sich sicherlich auch im Publikum des Steyrer Kripperls befunden haben, doch auf der Bühne sahen sie ausschließlich Handwerker und Gewerbetreibende.

Die Texte des *Steyrer Kripperls* wurden bis in die jüngste Vergangenheit mündlich tradiert;³⁹² das Szenenrepertoire freilich ist seit 1919, als das Spiel vom Volkskundler Viktor Geramb und vom Volksliedforscher Viktor Zack erstmals ediert wurde,³⁹³ schmaler geworden.

387 Zitiert nach ebenda, S. 45.

388 Vgl. Hinterplattner, *Steyrer Kripperl*, S. 9.

389 Vgl. Stifter, *Das Steyrer Kripperl*, S. 47.

390 Vgl. ebenda.

391 Vgl. Stifter, *Kölner Hännischen-Theater und Steyrer Kripperl*, S. 306.

392 Vgl. Stifter, *Das Steyrer Kripperl*, S. 9.

393 Vgl. Geramb/Zack, *Das Steyrer Kripperl*.



Die Bühne des Steyrer Kripperls war (wie noch heute) fünf Meter breit, drei Meter tief und zweieinhalb Meter hoch,³⁹⁴ bestand aus einem zweigeschoßigen Mittelteil und zwei dreigeschoßigen Seitenteilen und zählte dergestalt um 1900 wohl zu den größten Krippentheatern im deutschen Sprachraum. Das Theater verfügt über einen gewaltigen Fundus an zwischen 15 und 20 cm hohen, kostümierten geschnitzten Figuren, die einzeln oder gruppenweise auf Brettchen montiert sind und von unten an Stäbchen oder Drähten durch Schlitze im Boden gezogen werden. Spiel- und figurentechnisch sind vier Gruppen zu unterscheiden: insgesamt 35 von unten geführte Stabmarionetten, deren Arme sich zum Teil zusätzlich durch Drähte bewegen lassen, darunter die Lustigen Figuren „Liachtlanzünder“ und „Liachtlausblaser“, der Bäckermeister „Stritzl“ und sein Lehrbub, der „Bäckernazl“. Die 30 mechanisch bewegten Handwerkerfiguren führen in stationenartiger Abfolge „Alt-Steyrer Handwerk und Gewerbe“ in charakteristischen Bewegungen vor; es sind dies: Müller, Bäcker, Weber, Drechsler, Fleischer, Hammerschmied, Schleifer, Binder, Nagelschmiede, Schlögl, Schneider, Schuster, Tischler, Seiler, Wagner, Hufschmiede und Zimmerleute. Für Massenszenen wie die Fronleichnamsprozession sind Figurengruppen auf drehbaren Brettchen mit bis zu 31 Puppen vorgesehen. Die Krippe mit rund 30 unbeweglichen Figuren, unter ihnen die Heilige Familie, 17 Hirten und Mägde und sieben Schafe, wird in erster Linie als stehendes Bild genutzt.³⁹⁵ Ein vermutlich erst in den 1920ern hinzugekommener „Kasperl“ überrascht mit einem Streckhals, mit dem er den Nachtwächter gehörig erschreckt.³⁹⁶

Die Felsenkrippe mit Heiliger Familie im mittleren Untergeschoß ist während der weltlichen Szenen mit einem Vorhang verdeckt. (Der alte Vorhang zeigte, ein Hinweis auf die Wirkmacht der „neapolitanischen“ Krippenkunst, eine ideale neapolitanische Landschaft.)³⁹⁷ Im oberen Geschoß, wo Bühnenbild und Kulissen dem biedermeierlichen Steyr nachempfunden waren, fanden die profanen, allesamt komisch oder satirisch angelegten Genre-Szenen aus dem kleinstädtischen Steyr statt. Wie heute wurde im späten 19. Jahrhundert nie auch nur ein Großteil der vorhandenen Szenen gespielt: Ausgewählt wurde nach Datum beziehungsweise Anlass (beispielsweise werden und wurden die Hirtenszenen nie lange vor dem 24. Dezember sowie „Der Einzug der Heiligen Drei Könige aus dem Morgenland“ nur rund um Epiphania, dem Dreikönigstag am 6. Jänner, gegeben), nach Aufführungslänge (die Vorstellungen dauern rund eine Stunde) und nach der Beliebtheit der profanen Szenen. Aus dem Jahr 1913 ist verbürgt, dass von Allerheiligen bis Mariä Lichtmess (2. Februar) an Sonn- und Feiertagen nachmittags je drei Vorstellungen gegeben wurden; der Eintrittspreis betrug zwischen 8 und 16 Hellern.³⁹⁸

394 Nach Hinterplattner, Steyrer Kripperl, S. 22.

395 Zu den Figuren vgl. am genauesten Hinterplattner, Steyrer Kripperl, S. 27–30. Vgl. auch Stifter, Kölner Hännchen-Theater und Steyrer Kripperl, S. 303–304.

396 Der spektakuläre Streckhals-Kasperl wird bei Geramb/Zack, Das Steyrer Kripperl, noch nicht erwähnt, wird also eine erst danach eingefügte Figur sein.

397 Vgl. Purschke, Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete, S. 174.

398 Vgl. Stifter, Das Steyrer Kripperl, S. 50.

Abweichend vom Egerer, Traismaurer und St. Pöltner Krippenspiel herrschten in den Vorstellungen des *Steyrer Kripperl* komische profane Szenen vor.³⁹⁹ So gut wie alle profanen Figuren der Szenen mit Handlung sind auch Lustige Personen in je unterschiedlicher Kombination nach Profession, Alter oder sozialem Status charakterisiert (weit mehr als typisiert) und entsprechen, lokalkoloristisch individualisiert und zugleich urbanisiert, dem idyllisierten Alt-Steyrer Schauplatz. Handwerker-Schnurren und Lausbubengeschichten, Anekdoten und Genrebilder aus Alt-Steyr werden austauschbar aneinandergereiht, dramaturgisch lediglich durch das allen gemeinsame Prinzip des komischen / ungleichen Paares miteinander verbunden. Ob nun der „Bua“ dem „Liachtlanzünder“ mehrmals hinterrücks die Flamme ausbläst, bis dass dieser ihm zur Rache die „Pudlhaum“ anzündet;⁴⁰⁰ der „Bäckernazl“ weder arbeiten noch seinem Herrn folgen, sondern lieber „schlifzn“ will (über das Eis rutschen – was er dann auch ausgiebig tut);⁴⁰¹ der kleine „Bamkraxler“ für seine Oma (so sagt er) Äpfel stehlen will und dem Baumeigentümer, der mit einer Leiter anrückt, mit Äpfeln und Leiter davonläuft;⁴⁰² Die Rollenverteilung in den komischen Szenen bleibt stets dieselbe und kommt auf eine Doppelconférence hinaus, in welcher der Lehrling, Knecht, „Kasperl“ (es sind lauter Buben oder Männer) seinen Herrn und Meister foppt, diesem erfolgreich schadet, doch dafür verhaut wird oder bestenfalls Reißaus nehmen muss.

Szenen mit einem auch so benannten „Kasperl“ gibt es drei: In „Der Wällisch-Hans und der Kasperl auf der Bauernhochzeit“ schaut dieser auf Stelzen zum Fenster im ersten Stock hinein und hat seinen Spaß am Schrecken, den er den Hochzeitsgästen einjagt;⁴⁰³ im „Kohlbauernbua“ will ein anderer Kasperl mehrmals auf den von zwei Schimmeln gezogenen Verkaufswagen des Köhlerbuben aufsitzen, wird aber von diesem verjagt;⁴⁰⁴ in „Der Nachtwächter und der Kasperl“ hält wieder ein anderer Kasperl den Nachtwächter zum Narren und muss schließlich Fersengeld geben (nicht ohne dass er zuvor seinen Widersacher mit seinem Langhals „dáschreckt“ hat).⁴⁰⁵ Als in allen drei Szenen jugendlicher Schlingel und Schelm, der Unfug treibt, mit seinen Streichen Watschen herausfordert und Raufereien anzettelt,⁴⁰⁶ unterscheidet Kasperl sich nur dem Kostüm nach von den schlimmen „Lehrbuama“ und den nur vereinzelt komischen Handwerkern.

Die Komik des Steyrer Kripperls ist vergleichsweise ausdifferenziert und weniger typen- als situationskomisch ausgerichtet, wobei Situationskomik einerseits durch typenkomische Tollpatschigkeit, Faulheit und Begriffsstutzigkeit entsteht und letz-

399 Vgl. Stifter, Humor und Satire im *Steyrer Kripperl*, S. 26.

400 Vgl. *Steyrer Kripperl* (Stifter), S. 20–21.

401 Ebenda, S. 28.

402 Vgl. ebenda, S. 43.

403 Vgl. ebenda, S. 24–25.

404 Vgl. ebenda, S. 33.

405 Ebenda, S. 11–12.

406 Vgl. ebenda, S. 11–12 und S. 24–25.



tere wiederum zu ausgefeilten und variationsreichen sprachkomischen Wortspielen führen. Die Sprache ist, je nach Figur, deren Alter und Status, stärker oder schwächer dialektal geprägt, also mittelbairisch mit Steyrer-oberösterreichischem Ton. Komische Kontraste mit Fallhöhe entstehen durch Missverständnisse und Aneinander-Vorbei, das wiederum durch Hin und Her der Figuren auf der Bühne entsteht (indem vorzugsweise der eine den andern verfolgt oder vor ihm davonläuft). Die seit jeher als Einstieg verwendete Szene von Nachtwächter und Kasperl führt dies in besonderer Weise vor:

Der Nachtwächter und der Kasperl

„Nach 12 Glockenschlägen erscheint auf der halbverdunkelten Bühne der Nachtwächter mit Laterne und Hellebarde und ruft nach alter Weise die mitternächtliche Sunde aus./EIN KASPERL hänselt und foppt ihn in der Art des folgenden Dialoges, wobei er manchmal auch die Laterne als Mausefalle bezeichnet und über den Spieß spottet, schließlich schreckt er ihn mit seinem länger werdenden Hals.

NACHTWÄCHTER.

Alle meine lieben Herrn und Frauen,
laßt euch sagn, der Hammer, der hat zwölfi gschlagn!
Gebts acht aufs Feuer und aufs Liacht,
dáß heut Nacht koan Unglück gschiacht.
Hat zwölfi gschlagn.

KASPERL. Mei, bin ih grennt weil ich so schen singá ghört han – und dabei hat's ghoaßn, Zwölfi hat's dáschlagn. Sag ámal, wo hat's denn die Zwölfi daschlagn, han?

NACHTWÄCHTER. Geh, zwölfi hat die Glockn gschlagn!

KASPERL. Was, d'Glockn hat Zwölfi dáschlagn?

NACHTWÄCHTER. Du bist á ganzs Kipfl, der Hammer hat zwölfi auf der Glockn gschlagn!

KASPERL. De Glocken hat s'mit'n Hammer dáschlagn?

NACHTWÄCHTER. Ih han doh gsungá geschlagen, geschlagen, net dáschlagn.

KASPERL. Ja, geh, wo denn?

NACHTWÄCHTER. Ná, dráh dih um, da obn aufm Turm!

KASPERL. Áh, áh ja, ih habs schon gsegn, ja, ja, stimmt, stimmt, stimmt!

NACHTWÄCHTER. Und hiazt schaut aber, dass d'hoamkimmst, vástandn?

KASPERL. Ja, ja, ich werd schon hoamgehn, pfüat dih!

NACHTWÄCHTER. Ja, pfüat dih, schau dáß d'nur hoamkimmst!

KASPERL. Der glaubt, i geh hoam! Da täuscht er sih aber groß, ih kimm wieder. *geht weg, kommt aber gleich wieder zurück*

NACHTWÄCHTER. Alle meine liabm Herrn und Frauen lasst 's enk sagen, der Hammer ...

KASPERL. Hiazt hätt ich ja ganz vergessn, dáß ich dih gfragt hätt, wer du eigentlih bist?

NACHTWÄCHTER. Ja, hiazt is er scho wieder da! Und du kennst mih án meim Gwándl net?

KASPERL. Ná, sonst hätt ich dih net gfragt, wer du bist!

NACHTWÄCHTER. Ja, paß auf, ich bin der Nachtwachter!

KASPERL. Äh so, dá Wachsmacher, áhá, ja, ja, hiazt woäß ich ih's.

NACHTWÄCHTER. Äh mei Liaber, hiazt dráht er má 's grad um! Ich hab net gsagt, Wachsmacher, ih hab gsagt, ich bin der Nachtwachter! Und hiazt schau, dáß d'hoamkimmst!

KASPERL. Ja, ja, freilih, selbstverständlih!

NACHTWÄCHTER. Sonst wirst d' einsperrt!

KASPERL. Ja, ja, ich bitt dih gar schen, schmier mih ein, mir tut's eh umádum so weh, ich bi eh voller Gicht und voller Gall!

NACHTWÄCHTER. Du, páß auf, für dein Einschmiern bin ih net zuständi. Ih hab net gsagt einschmiern, sondern einsperrn! Aber da fallt má grad was ein, ih kunnt dih schon einschmiern, aber mit án Haselnußstecká!

KASPERL. Ná, ná, ná, mein Liaber, dafür bin i gar net, woäßt!

NACHTWÄCHTER. Ja, dann schau endlieh, dass d' schnell weiterkimmst!

KASPERL. Wia moanst? dáß ih zum Schneider kimm, sagst?

NACHTWÄCHTER. Was? Schneider ságt er hiazt wieder! Ich han gsagt, schau, dáß d'weiterkimmst!

KASPERL. Äh sooo, ja, ja, ih werd schon wieder gehen. Pfüat dih! *tut, als ginge er.*

NACHTWÄCHTER. Alle meine liabm Herrn und Frauen laßt's enk sagen, der Hammer ...

KASPERL. Hat zwölf dáschlag, Hátschi-hátscha! *wird zur Langhalsfigur.*

NACHTWÄCHTER. Zán sápperámentámal, hast du án langen Hals, hast mih hiazt dáschreckt. Aber hiazt mach ih mein Drohung wahr! Im Namen des Gesetzes bist d' verhaftet!

KASPERL. Und was gschiacht dann?

NACHTWÄCHTER. Und was gschiacht dann? Einsperrt wirst, hinter Schoß und Riegl!

KASPERL. Na hörst, wo kimm ich denn da hin?

NACHTWÄCHTER. Na da drobn kimmst hin, ám Fisolnberg^[407] aufi, wo man die bösen Buam einsperrt!

KASPERL. A Fisolnberg? Ja, den kenn ih ja gar net? Wo muaß má denn da hingehn?

NACHTWÄCHTER. Äh, wart nur, dös wird ih dir schon zoagn. Also kimm, dráh di um und gemmá! Dort gemma hiazt hin!

KASPERL. Äh so, áhá, ja hiazt fall má schon ein, gelt dort gibt's recht á guats Brátl und án guatn Wein und á guate Mehlspeis und án Kaffee mit Schlag gelt? Há, há, há!

NACHTWÄCHTER. Äh ná, ná, ná, dort gibt's nur á Bohnsuppm, á Fisolnsuppm und án schwarzn Kaffee und á truckás Brot wia 's Lausbuam verdienan!

KASPERL. Äh dös schmeckt már aber gar net, hörst!

NACHTWÄCHTER. Ja, ja, du wirst schon nix anders kriagn. Also gemmá!

KASPERL. Also, dann laß dih du áh mit einsperrn, gelt?

407 „Fisolenberg“ wurde in Steyr der seit 1854 in der Berggasse befindliche Arrest wegen der Bohnen-Gefängniskost genannt. Vgl. Stifter, Anmerkung in Steyrer Kripperl (Stifter), S. 12.



NACHTWÄCHTER. Áh, ich wird doh net eingesperrt! Du wirst eingesperrt, du alloan!

KASPERL. Aber du gehst ja doh mit mir?

NACHTWÄCHTER. Ja, ih bring dih hin. Weil von alloane gángst du Schlánkl ja net hin!

KASPERL. Also guat, dann gemmá mitánand, juhuuuuhuhu! Muaß ih denn, muaß ich denn zum Städtle hinaus, Städtle hinaus, und du mein Schatz bleibst hier, bleibst hier!⁴⁰⁸ läuft davon.

NACHTWÄCHTER. Hiazt sagt er gar mein Schatz wia wann ich koan bessern findat! Und davongrennt is er már hiazt áh, aber ih dáwischn schon noh! *eilt dem Kasperl nach.*⁴⁰⁹

Wie aus dem Gleichklang sich reimender Ortsnamen ein komisches Missverhältnis zwischen Kosmopolitismus und Provinzialität konstruiert werden kann, das zugleich auf ein Publikum vor Ort zugeschnitten ist, dokumentiert des Laternenanzünders Vorstellung seiner selbst: Ein weitgereister Mann, war er „in den jungen Jahren im europäischen Ausland, in Amsterdam, in Rotterdam, in Birmingham und in Timelkam! Dann war ih ah no in Schwamming, in Tinsting, in Sierning und in Peking. Nachánd war ih noh in verschiedenen Kleinstädten zum Beispiel in Amstetten, in Weichstetten, in Seitenstetten, in Grámástetten und sogar in Hofstetten“⁴¹⁰ (die dem Nicht-Oberösterreicher unbekanntem Orte sind allesamt Dörfer oder Weiler zwischen sechs und 75 km von Steyr entfernt).⁴¹¹

Allein an typenkomischen Lehrbubengestalten gibt es Müllers Hanserl, den Lehrbuben des Seilers, das „Glasererbuaberl“ und den „Bäckernazl“. Insofern diese Szenen prekäre Autoritätsverhältnisse, wie sie allen im Publikum Anwesenden zumindest vom Hörensagen bekannt waren, komisch aufspießten, näherte sich der Krippenklamauk der Satire an.

„BÄCKER. [...] Gutn Morgen, Herr!

NAZL. Guaten Schmarrn, Herr!

BÄCKER. Alleweil denkerst ans Essen! Ih han net gsagt, Schmarrn, ih han gsagt Gutn Morgen, Herr, und woaßt net, was die erste Arbeit is?

NAZL. Scho wieder arbeitn gehen?

BÄCKER. Du muaßt in's Gäu gehen!

NAZL. Was? In d' Stey schickt mih der Herr Moaster? Brr, des is má z'kalt!

BÄCKER. Geh, ich bi doh net so dumm und schick dih in d' Stey, daß dih wieder vákühlst! Da hetst wieder an schen Krankenstand, dös tát dá so pássn! Ich

408 Das noch heute volkstümliche *Muss i denn, muss i denn zum Städtle hinaus* wurde vom Komponisten und Musikpädagogen Friedrich Silcher (Schnait 1789 – Tübingen 1860) adaptiert und 1827 erstmals publiziert.

409 Steyrer Krippel (Stifter), S. 11–12.

410 Ebenda, S. 20.

411 Von Steyr entfernt: Timelkam: rund 75 km, Schwamming bei Garsten: 7 km, Tinsting: 6 km, Sierning: 10 km, Amstetten: 42 km, Weichstetten: 14 km, Seitenstetten: 20 km, Gramastetten: 55 km, Hofstetten: 35 km.

han gsagt, du muaßt in's Gäu gehen, des hoaßt in d' Stadt! Mit'n Brot zá der Kundschaft!

NAZL. Mit der Stadt in's Brot zá der Kundschaft?

BÄCKER. So, hianz kimm einer Nazl, dáß ich dár'n Bucklkorb ladná kann.

NAZL. Was? Ladná will má der Herr 'n Bucklkorb? Aber da geht er ja los! [...]

BÄCKER. Wart! Da bleibst! Ih han da noh zwoa Kilo Semmelbresl, die bringst der Frau Traubwirtin!

NAZL. Fünf Kilo Semmelbresl!

BÄCKER. Woaßt, die hat á Bauernhohzát.

NAZL. Áhá, da tuat s' d' Hochzeit einbresln!

BÄCKER. Dummer Bua, die Hohzát tuat s' net einbresln, aber die Schnitzln!

[...] Und wannst hoamkimmst, dann is 's gleih zán Mischn!

NAZL. Á zán Essn, ih han eh schon án Mordshunger!

BÄCKER. Du, ih ha net gsagt zán Essn, ih han gsagt zán Mischn!

NAZL. Áh, zán Mischn – dös is ja án Arbeit!⁴¹²

In Bäckernazls Disputen mit Meister und Wirtin zeigt sich abermals die Raffinesse, mit der im *Steyrer Kripperl* Typen-, Situations- und Wortkomik, Verwechslungs- und Ungeschicklichkeitskomik, phonologische, morphologische und lexikalische Dialektkomik entlang des ewigen Autoritätsverhältnisses von Herr und Diener, hier Meister und Lehrbub, Wirtin und Lehrbub, kombiniert und komponiert wurden.

Das Lerchenfelder Krippenspiel

Vom sogenannten Lerchenfelder Krippenspiel ist nichts außer dem Text, der Musik und dem „Auge Gottes“ erhalten, das über der Bühne angebracht war;⁴¹³ die Figuren, Kulissen und Maschinen konnten nach Einstellung des Spielbetriebs 1920 nicht verkauft werden und wurden in der Hungerzeit als Heizmaterial verwendet.⁴¹⁴ Eröffnet hatte das Krippentheater der akademische Zimmermaler Karl Schönbrunner (geb. 1801) im Haus Neustiftgasse 26 in der Lerchenfelder Vorstadt von Wien; 1877 übernahm es der Volkssänger und Realitätenbesitzer Adolf Kollarz (gest. 1915) gemeinsam mit seiner Frau, einer Pianistin. Nachdem diese ihn verlassen hatte, führte er es mit der „Variétédirectrice“ Paula Baumann weiter. 1920 wurde das Theater eingestellt, da es gegen die Konkurrenz des Kinos nicht bestehen konnte.⁴¹⁵

Ein Jahrhundert zuvor hatten in Wien die Krippentheater mit den populären Vorstadttheatern zu konkurrieren, doch offenbar mit mehr Erfolg als dann gegen das Kino. In den satirischen, nicht nur mentalitätsgeschichtlich aufschlussreichen *Briefen eines Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kakran über d'Wienstadt* notierte deren Autor Joseph Richter 1807: „Von der Krippenspielerey muß 's z' Wien doch recht viele Liebhaber gebn. Vor Zeiten ist nur ein Einzigs z' sehn gwest, aber jetzt sind s' schon auf 5 angewachsen, und doch ists in allen Fünfen immer gsteckt voll;

412 Steyrer Kripperl (Stifter), S. 26–27.

413 Abbildung in Blüml/ Gugitz, *Alt-Wiener Krippenspiele*, S. 97.

414 Vgl. ebenda, S. 70.

415 Vgl. ebenda, S. 68–70.



und was 's Bsondere ist, so sieht man immer mehr große als kleine Kinder dort.⁴¹⁶ Mag auch die Zahl nicht ganz exakt sein,⁴¹⁷ so erlaubt sie doch den Schluss, dass das Krippenspiel in Wien um 1800 zumindest so beliebt gewesen sein muss, dass deren Halter es trotz strengster Theatralzensur und des nach wie vor geltenden josephinischen Krippenverbots immer wieder damit versuchten. Betrieben wurde es kaum von Theaterleuten, Schauspielern oder Schaustellern, sondern von Handwerkern und Gewerbetreibenden im quasi saisonalen Nebenberuf. Gerade wegen der Bodenständigkeit dieser Personen, der Nebenberufflichkeit des Krippenspiels und der kurzen Spielzeit verfuhr die Zensur mit ihnen auch großzügiger als mit den wandernden Marionettenspielern.⁴¹⁸ Den Szenenrepertoires der Wiener Krippenspiele wie vor allem dem Text des sogenannten *Lerchenfelder Krippenspiels*⁴¹⁹ ist zu entnehmen, dass die Zensur auch kaum Anlass finden konnte, tätig zu werden, denn auf Komik, diese ewige Gelegenheit für Zensoren einzuschreiten, scheint schlichtweg verzichtet worden zu sein. Seit den 1780ern hatte sich diesbezüglich einiges geändert, denn im stadtbekanntem und auch von Adelligen besuchten Krippenspiel der „Frau Godel“ Barbara Müller (1711–1789) in der ehemaligen Gemeinde Strozzigrund (Strozengrund; heute Wien, 8. Bezirk Josefstadt), von dem sich die Wiener Krippenspiele des 19. Jahrhunderts und darunter auch das bekannteste, das Lerchenfelder, vieles abschauten, hatte ein Hanswurst durch die Handlung geführt. Der Komödienautor Joachim Perinet erzählte 1786 in seinen *29 Aergernissen [in Wien]*, dass die Frau Godel die insgesamt 33 biblischen Stationen⁴²⁰ ihres Krippenspiels „durch einen dolmetschenden Hanswurst auslegen“⁴²¹ hatte lassen; und auch der Eipeldauer erzählt davon, dass „ein Bu[b] in Krippenspiel bey der Frau Gottel den Zuschauern die ganze Szen[e]“⁴²² expliziert hätte. Abgesehen von dieser verschwundenen Komik glaubt man sich beim *Lerchenfelder Krippenspiel* freilich in Gliederung, Szenenfolge und Dramaturgie in jenes der Frau Godel versetzt – anders als das Egerer, Traismaurer, St. Pöltner und Steyrer Spiel kannten beide weder Dialoge noch Lieder, und auch dem Alten Testament war eine erstaunlich hohe Zahl an Szenen zugeordnet –, der Wurstel der Frau Godel war allerdings einem Sprecher gewichen, der in einförmiger, nur hie und da „gehobener Weise“ sprach.⁴²³

Der Zuschauerraum des Lerchenfelder Krippentheaters befand sich im Souterrain des Hauses Neustiftgasse 26 und bot zwischen 80 und 100 Personen Platz. Die Preise betragen 30 Kreuzer für den ersten, 20 für den zweiten, 15 für den dritten,

416 Richter, Briefe des jungen Eipeldauers (1807), S. 37–38.

417 Vgl. Blümml/Gugitz, Alt-Wiener Krippenspiele, S. 52.

418 Vgl. ebenda, S. 25.

419 Die damalige Vorstadt Lerchenfeld ist heute Teil des 7. und des 8. Wiener Bezirks (Neubau, Josefstadt).

420 Vgl. Blümml/Gugitz, Alt-Wiener Krippenspiele, S. 34. Zur „Anzeige der Vorstellungen“ siehe ebenda, S. 32–33.

421 Zitiert nach ebenda, S. 18.

422 Richter, Briefe des des jungen Eipeldauers (1808), S. 37.

423 Blümml/Gugitz, Alt-Wiener Krippenspiele, S. 81.

10 für den vierten Platz (letzterer war Stehplatz).⁴²⁴ Die einen Meter hohe und ein- einhalb Meter breite Bühne war in Ober- und Untergeschoß geteilt, wobei letzteres so niedrig stand, dass die Figuren nur von Kindern geführt werden konnten, meist zwei Buben, die dafür 10 bis 15 Kreuzer pro Nachmittag erhielten. Die Spielzeit war länger als jene in Eger, Traismauer, St. Pölten und Steyr, nämlich von Ende Oktober bis Ostern. Die Vorstellungen fanden an Wochentagen um 5 Uhr, an Sonn- und Feiertagen um 3 und um 5 Uhr nachmittags statt. Musik gab es nur in den Zwischenpausen; auf einem (will man der launigen historischen Erzählung von Rudolf Stürzer glauben: grässlich verstimmten) Piano wurde ein mit der Spielhandlung nicht nur nicht verbundenes, sondern diese zum Teil konterkarierendes Potpourri aus Klavierfassungen von Gassenhauern, Volksliedern und Arien aus Erfolgsopern gegeben.⁴²⁵

Das Lerchenfelder Krippentheater war nicht Stabpuppentheater, bei dem die Figuren ja geführt werden, sondern vielmehr Krippe und mechanisches Theater zugleich. Beim Text handelte es sich folglich nicht um Figurenrede, sondern um ‚darübergesprochene‘ Narration. Die 15 bis 20 cm hohen Figuren, sie bestanden aus Gips, Wachs oder Papiermaché und hatten zum Teil echte Haare,⁴²⁶

„waren an Holzstielen angebracht und mußten durch Schlitze hindurch. Der Bühnenboden hatte nämlich der Quere nach drei Einschnitte (Schlitze), die den Zusehern gegenüber durch erhöhte Wege, Grasstücke usw. verdeckt waren. In diesen Einschnitten liefen die Figuren auf zwei kleinen Rädern, welche am Unterteil der Einzelfigur angebracht waren. Jede Umdrehung der Räder verursachte durch Drähte, die mit den Armgelenken der menschlichen Figuren oder den Fußgelenken der Tiere verbunden waren, die Bewegung der Arme der Menschen oder der Füße der Tiere. Diese Art Bewegungsmöglichkeit berechnete, von einem mechanischen Theater zu sprechen, wenn auch die Einrichtungen als primitiv zu gelten haben.“⁴²⁷

Im abschließenden profanen Teil „Die vier Jahreszeiten“ wurden nach jeweils kürzester Einleitung in Prosa oder Versen „Die 12 Monate des Jahres mit ihren bunten Abwechslungen und natürlichem Treiben“⁴²⁸ gezeigt, darunter eine Schlittenfahrt (wie im Steyrer Krippel) sowie Weinlese und Jagd (beide generell beliebte Szenen in den Wiener Krippenspielen, aber auch im *Theatrum mundi*⁴²⁹). In Lerchenfeld wurde das Publikum nicht durch Schüsse der „Wildpratschützen“ erschreckt (wie im *Traismaurer* und im *Steyrer Krippel*), sondern durch quasi zensurfähige Jägerschüsse. An Komik ist selbst in den weltlichen Szenen nichts fassbar, was zum einen mit der in Wien strengeren Zensur, aber zum anderen aber auch mit der Spieltech-

424 Vgl. i. d. F. ebenda, S. 72–74 und S. 82.

425 Vgl. die Übersicht in ebenda, S. 91–94. Vgl. auch S. 35–38: „*Das Krippentheater*. Von Rudolf Stürzer.“

426 Vgl. ebenda, S. 76.

427 Ebenda, S. 74.

428 I. d. F. alle ebenda, S. 88, 89 und S. 90.

429 Für den ergänzenden Hinweis danke ich Lars Rebehn.



nik und der Präsentation zu tun gehabt haben mag: Ohne Handlung, Situation und Dialog kam zumal unter der Knute der Zensur eben keine Komik auf.

Komik im Krippentheater

Die Komik im Krippentheater des 19. Jahrhunderts war, bemerkenswerterweise unabhängig von regionaler Herkunft und damit zusammenhängenden spezifischen Traditionen, Hirtenkomik, Handwerkerkomik, Lehrbubenkomik, ‚Küchenkomik‘ (durch die Wirtshaus- und Küchenszenen) und Nachtwächterkomik. Die Hirten als Lustige Personen, die in ihrer Ahnungslosigkeit und Kleinmütigkeit, vor allem aber ihrem Schlafbedürfnis der Engelsbotschaft nicht sogleich folgen wollen und sich dann auch noch bei den Gaben für das Jesulein vergreifen, kennzeichnen nicht nur die deutschsprachigen Krippenspiele; die ungarischen kannten beispielsweise auch die Variante, dass der Hirt nicht schläfrig, sondern schwerhörig ist und deshalb alles missversteht.⁴³⁰ Außerdem belegen die Hirten, ihre Namen, ihre Lieder und ihre Komik eindrucklich, dass es zwischen dem mit Laien gespielten Hirtenspiel und dem Puppen-Krippenspiel besonders enge Wechselbeziehungen gegeben haben muss: Nicht nur, dass die Hirten, es sind ihrer meist drei, gleich heißen – Riepl, Hansele, Hauser im *Kärntner Weihnachtsspiel*;⁴³¹ Riepl, Hansal, Hauser im *Hirtenspiel aus St. Georgen ob Murau* (Obersteiermark);⁴³² Riëpl, Hansele und Hauser im *Steirisch-Laßnitzer Hirtenspiel*;⁴³³ Rüapl und Steffl im *Traismaurer Krippenspiel*;⁴³⁴ Rüppl und Steffl im *St. Pöltner Krippenspiel*;⁴³⁵ Steffl und Mätz im *Alt-Egerer Krippenspiel*;⁴³⁶ schließlich Rüppl und Motz in einem „lebenden Krippl“ in Bensen (Benešov nad Ploučnicí) östlich von Tetschen-Bodenbach (Děčín)⁴³⁷ –, die komischen Hirten reden mitunter in denselben Repliken und singen dieselben Lieder oder Liedstrophen, beispielsweise: „Ei, du fauler Bärenhäuter. / Knotz net gar so lång in Bett / Steh deant auf und geh na weiter, Han, Bua, schåmst denn du di net“ (Rüapl im *Traismaurer Krippenspiel*);⁴³⁸ „Ei, Du faula Bår'nhuta', / Knotz ni't gar so lang' im Nest, / Steh' nur auf und geh'n ma weita', / He, pfui, schamst denn Du di' nit“ (Hansele zu Riëpl im *Steirisch-Laßnitzer Hirtenspiel*).⁴³⁹ Hingegen treten komische Handwerkerfiguren, ein Nachtwächter und oft auch ein Rauchfangkehrer bevorzugt in Krippenspielen mit und für Puppen auf, dort jedoch regionenübergreifend und mit immer demselben komischen Profil: im *Alt-Egerer Krippenspiel* Bau-

430 Vgl. Dömötör, Ungarische Volksbräuche, S. 20.

431 Vgl. Kärntner Weihnachtsspiel (Graber).

432 Vgl. Paradeis- und Hirtenspiel aus St. Georgen ob Murau (Bünker).

433 Vgl. Hirtenspiel aus Steirisch-Laßnitz (Bünker).

434 Vgl. Traismaurer Krippenspiel (Zoder), S. 42–46.

435 Vgl. St. Pöltner Krippenspiel (Zoder), S. 9–11.

436 Vgl. Alt-Egerer Krippenspiel (Schubert).

437 Vgl. Karasek-Langer, Krippentheater und bewegliche Krippen im Sudetenraum, S. 193. Vgl. zur Namengebung auch Schmidt, Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele, S. 65–71.

438 Traismaurer Krippenspiel (Zoder), S. 43.

439 Hirtenspiel aus Steirisch-Laßnitz (Bünker), S. 135.

herr, Zimmerleute und Handwerksburschen, Nachtwächter und Rauchfangkehrer; im *Traismaurer Krippenspiel* Schneider, Bandlkramer, Nachtwächter und Rauchfangkehrer; im *St. Pöltner Krippenspiel* ein Schneider; im *Steyrer Kripperl* Schleifer, Hammerschmied, Binder, Messer- und Nagelschmied, Drechsler, Wagner, Fleischauger, Schuster, Hufschmied, Schneider, Tischler, Seiler, Maurer, Zimmerleute, Pilotenschlager. An andernorts in Krippenspielen auftretenden Handwerkerrollen sind belegt: ein offenbar zotiger Rauchfangkehrer in Prag; Schuster, Schneider und Rauchfangkehrer in Karlsbad, Handwerker bei ihrer Arbeit in einem Krippentheater mit handgemalten beweglichen Papierfiguren in Oschitz (Osečná); Bergleute, Schmiede, Wind- und Wassermüller, Dachdecker, Fassbinder wie auch Rauchfangkehrer in Jägerndorf (Krnov).⁴⁴⁰ Besonderer Beliebtheit erfreute sich die Lehrbubenkomik, bei der ein renitenter gewitzter Bäckerbub (in der Art des „Bäckernazl“ im *Steyrer Kripperl*) oder ein Schusterbub am Ende Ohrfeigen oder Prügel ausfasst. Die Figur des komischen beziehungsweise lächerlich gemachten Nachtwächters verbindet nicht nur *Alt-Egerer* und *Traismaurer*, *Steyrer* und *Lerchenfelder Krippenspiel*; ein Blick auf das Wander-Marionettentheater wie auch das Polichinell-Theater des 19. Jahrhunderts erweist, dass Nachtwächter-Figuren als überregionale Lustige Personen anzusprechen sind, ob nun Hanswurst / Kasperl in den Faust-Puppenstücken am Ende Nachtwächter wird und seinem Herrn das letzte Stündlein ausruft,⁴⁴¹ seinen Nachtwächter-Beruf aufgeben hat müssen, weil er nächtens ja schlafen will,⁴⁴² sich mit einem Musiker herumschlagen muss,⁴⁴³ an einen anderen Nachtwächter gerät⁴⁴⁴ oder im *Nachtstück* des „Kasperlgrafen“ Pocci sturzbetrunken erst dem Mond „mit der Hellebarde in’s Gesicht“ sticht und dann dem Tod den Garaus macht.⁴⁴⁵

440 Vgl. alle Purschke, Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete, S. 226–234.

441 Vgl. Faust (Schmidt / Kralik / Winter); Faust (Schütz / von der Hagen); Faust (Schütz / Horn); Faust (Below); Faust (Bonneschky / Hamm); Berliner Faust (Lübke); Faust (Kühn / Lewalter / Bolte); Faust (Lorgie / Anonym); Berliner Faust (Sommer); Faust (Schwiegerling / Bierschowsky); Straßburger Faust (Scheible); siehe S. 372–374.

442 Vgl. Eulenspiegel, Kaspers Anwerbung, S. 22.

443 Vgl. Schacht, Der Nachtwächter und der Musiker.

444 Vgl. Fritz, Die beiden Nachtwächter.

445 Vgl. Pocci, Kasperl als Nachtwächter, S. 61–62.



Genovefa und Siegfried, Sohn Schmerzenreich und Golo der Schurke, der verleumdete Koch und Hanswurst, ein Moralist

Legende und Exempel im Puppen- und Laintheater

Popstar und Hausheilige des Puppentheaters – Archivbestände – Stoff und Vorlage – Die heiligen Genovefas und Genovefa von Brabant – Die Genovefa-Sage. Nacherzählt von Bernhard Seuffert – Schema (fast) ohne Variationen – Genovefa von Brabant im deutschen Sprachraum. Bibliographie von 1800 bis 1914 – Maler Müller – Ludwig Tieck – Friedrich Hebbel – Robert Schumann – *Genovefa* als „Volks Sage“ und „Volksbuch“ – Genovefa-Traditionen im 17. und 18. Jahrhundert. Cerisiers, Staudacher, Wouters, Cochem – *Genovefa*. Von Christoph von Schmid (1810). Bibliographie der Drucke und Übersetzungen bis 1914 – Genovefa, Gottes und des Mannes Marionette – Siegfried, kaum strahlender Held – Golo, der verliebte Schurke – Hanswurst-Kasperl, ein mitleidiger Moralist – Marionetten-Genovefa versus Hochkunst-Genovefa

Popstar und Hausheilige des Puppentheaters

In dem bis hin zu Maria Theresia hochgeschätzten Marionettentheater zu Eszterház scheute dessen Begründer Karl Michael von Pauerspach (Wien vor dem/am 8. Februar 1737 – Nürnberg 1802) keine Kosten, um Genovefa von Brabant auf die Bühne zu bringen. Im Gegensatz zu Pauerspachs Text und der von Joseph Haydn komponierten Kompilation „von verschiedenen Meistern“ (wie Haydns Librettoverzeichnis es ausdrückt)⁴⁴⁶ sind die Kostümverzeichnisse und Rechnungen zu den insgesamt vier eigenständigen, zwischen 1774 und 1777 in Eszterház produzierten Genovefa-Marionettenoperetten erhalten. Sie legen nicht nur ein beredtes Zeugnis von der Pracht der Kostüme ab, sondern auch vom szenischen Aufwand und von einer schier unglaublichen Anzahl an Personen: Teil 4 sah zum Beispiel im ersten Aufzug 15 Personen vor und zusätzlich

„Gefolge, Chöre, u stumme Rollen/von Damen, Kavaliers, Trugsessen, u Hofleuten/von Eremitinnen, u Einsiedlern,/von Amouretten, Gnomen, u Sylphen,/von Masken *en Domino* beyderley Geschlechts./von Militaire-Wache/von Kommissarien bey der Lotterie-Bude./von Griechischen Wachten, Eunuken, Sklaven/und Sklavinnen mit Irenen“.⁴⁴⁷

Geschuldet war der Aufwand nicht nur dem Genre der höfischen „Marionetten Operette“, sondern auch dem offenbar schichtenübergreifenden Faszinosum des Stoffes, denn am anderen Ende der soziokulturellen Skala, im Theater der Fahrenden, zählt *Genovefa* zu den vom dörflichen Publikum jedesmal aufs Neue sehlich erwarteten Stücken:

„Sie sind mit einer Blechmusik durch den Ort gezogen, ein Trompeter und ein Ansager, manchmal beide in einer Person. An den Kreuzgassen (Straßenkreuz-

⁴⁴⁶ Vgl. Pollheimer, Das Marionettentheater zu Eszterház, S. 471–472.

⁴⁴⁷ Karl Michael von Pauerspach: Genovefas 4^{ter} Theil, Personenverzeichnis, S. 1–2, zitiert nach ebenda, S. 473.

zungen) sind sie stehen geblieben, und der Ansager hat angefangen auszurufen: ‚Es wird hiemit bekannt gegeben, daß am heutigen Abend das dramatische Trauerspiel *Genoveva* [!] im Herrschaftswirtshaus (Gemeindegasthaus) um 8 Uhr zum ersten Male aufgeführt wird. Wir laden ein hochverehrtes Publikum ein.‘

Der Spruch ist manchmal auch länger gewesen, wenn die Rollen genannt worden sind, die in dem Spiel vorkamen.

Der Ausrufer hat dann am anderen Tag gesagt ‚zum zweiten Male‘ und am 3. Tag ‚zum dritten Male‘. Später sagte er meist ‚zum letzten Male‘, auch wenn es in Wirklichkeit noch oft gegeben wurde. Es ist vorgekommen, daß er es ‚zum allerletzten Male‘ ankündigte und sie noch acht bis zehn Tage spielten.

Ihr Spiel hat sehr gefallen, viele Frauen weinten bittere Tränen.⁴⁴⁸

Erzählt wird hier weder vom sächsischen noch vom böhmischen, weder vom süd-deutsch-bairisch-österreichischen noch vom norddeutschen Raum, sondern von der serbisch-ungarischen Batschka, von Syrmien, der Landschaft zwischen Donau und Save, dem ostkroatischen Slawonien und dem ungarischen Komitat Baranya⁴⁴⁹ mit der Hauptstadt Pécs, wo noch vor dem Ersten Weltkrieg Handwerker und Kleinhausler zum winterlichen Nebenerwerb Theater spielten, aber auch professionelle Schau- und Marionettenspielerfamilien von Dorf zu Dorf zogen.⁴⁵⁰ Das Repertoire der oft deutsch-, mitunter auch ungarischsprachigen und von den Ortsansässigen „Ägypter“ (für Roma, „fahrendes Volk“) genannten Wanderschauspieler unterschied sich allenfalls durch den Lokalbezug der Sagen- und Räubergestalten und den Namen der Kasperl-Figur (ungarisch „Paprika Jancsi“ / „Paprikajancsi“), nicht jedoch in Umfang und Profil des Repertoires, der Komik und der Beliebtheit ihrer Helden und Lustigen Personen. Wie in den deutschsprachigen Gebieten West- und Mitteleuropas ist im 19. Jahrhundert die ‚Heilige‘ *Genovefa* als meistgespielte puppentheatrale Heldin anzusprechen; an Beliebtheit dürfte sie *Faust* und *Don Juan* oder Räubergestalten wie den Bayerischen Hiesel, den Schinderhannes, den Grasel oder Antraschek und Juraschek (Letztere ohnehin eher in Österreich und Siebenbürgen geläufig) noch übertroffen haben. Dass so gut wie jede Truppe im deutschen Sprachraum eine *Genovefa* in mehreren Varianten mit sich führte, belegen die einschlägigen Bestände an Textbüchern und Rollenheften in den Kölner und Dresdener Puppentheater-Sammlungen wie auch Possessionsvermerke, die sich mit den Namen Bille, Richter, Ruttloff, Wünsch, Wiepking, Lorgie, Apel, Bonneschky, Liebhaber u. a. wie ein *Who's who* der deutschsprachigen Puppenspielerdynastien im 19. Jahrhundert ausnehmen. Worin die technisch-dramaturgischen, aber auch kon-

448 Interview mit einer dörflichen Auskunftsperson, zitiert nach Karasek/Horak, *Das deutsche Volksschauspiel in der Batschka, in Syrmien und Slawonien*, S. 286.

449 Serb. und kroat. „Bačka“, serb. kyrillisch „Бачка“, ungar. „Bácska“, slowakisch „Báčka“. – Serb. kyrill. „Срем“; „Срjem / Srem / Srjem“, kroat. „Srijem“, ungar. „Szerém“ oder „Szerém-ség“. – Kroat. „Slavonija“. – Ungar. „Baranya vármegye“, kroat. „Baranja“.

450 Vgl. Karasek/Horak, *Das deutsche Volksschauspiel in der Batschka, in Syrmien und Slawonien*, S. 286.



zeptionellen Besonderheiten einer *Genovefa* mit Puppen bestanden, dokumentiert ein anonymes *Sendschreiben an den Herausgeber des Journals Hamburg und Altona* von 1804 über eine Aufführung des Mechanikus Joachim Wilhelm Storm:

„Genovefa, die Puppe, war nicht schön, nur ein Lügner könnte ihr das nachrühmen, aber sehr heilig und unbändig gepuzt. Einige ihrer Gestikulationen fielen und zogen sich besser am Drat, als ich sie bei mancher theatralischen Prinzessin oder Pfalzgräfin, welche Fleisch und Bein nicht am Drat hängen hat, gesehen habe. Die Hirschkuh aber, welche im Walde das Kind der Genovefa tränkt, war wohl gebaut. Hanswurst war zuweilen ein wenig platt, doch nie obscön, was ich ihm nachloben muß. Daß er den nichtswerthen Pfalzgrafen, (der, im Vorbeigehn gesagt, im Stücke eine bei weitem interessantere Rolle spielt, als der Marschall von Sachsen in Zschockes neuestem in Hamburg gegebenen Schauwerke, das des Marschalls Namen trägt⁴⁵¹) daß er, sage ich, den Pfalzgrafen einen – Schmalzgrafen nannte, behagte dem Gros des Publikums ungemein. Er bewegte sich aber in seinen Bändern ganz manierlich und machte im letzten Akte, als der Galgen leibhaftig auf der Bühne stand, sein Meisterstück. Er knüpfte nemlich den liederlichen Premierminister, der die fromme Gräfin zu verführen suchte, und dem das Publikum, weil er überhaupt nichts taugte, sehr gram war, so natürlich auf, daß mancher Meister in der Wirklichkeit von ihm lernen könnte. (Mich wunderts, daß noch kein neuer Operndichter darauf gefallen ist, das Sujet der Genovefa für die Bühne der Lebendigen zu bearbeiten. Welch ein Stoff, welche Maschinen! Trotz geboten dem Eulenspiegel, der in einem gewissen Pulte und dem Rübezahl, der auf unsrer Bühne in der Arbeit ist, wenn die Genovefa zur Oper käme! Eine unglückliche Frau, ein Pinsel von Mann, eine Bestie von Minister, ein Hanswurst und eine Hirschkuh – was will man mehr!) –“⁴⁵²

Trotz ihres legendarischen Gepräges überschritt die Bühnen-Genovefa im 19. und frühen 20. Jahrhundert mühelos die konfessionellen Grenzen zwischen Katholizismus und Protestantismus, ob sie nun im bairisch-österreichischen Alpengebiet als dörfliches Laienspiel,⁴⁵³ im gemischt-konfessionellen Köln als Stabpuppenspiel bevorzugt für Kinder oder im protestantischen Sachsen von professionellen Truppen mit Marionetten für Erwachsene und Kinder gegeben wurde.

Archivbestände

Entsprechend der Beliebtheit des Stoffes über das gesamte 19. und bis ins 20. Jahrhundert hinein führte jede der Truppen ein Genovefa-Stück mit sich. Allein 17 Textbücher befanden sich in der Sammlung von Artur Kollmann (nunmehr Pup-

451 „Moritz, Marschall von Sachsen, Oberfeldherr der französischen Armee, unter Ludwig XV.“ ist die Titelfigur des historischen, im „Flandern, zur Zeit der Schlacht bey Fontenai, (11. May 1745.)“ angesiedelten Schauspiels von Zschokke, Marschall von Sachsen, S. [1].

452 Zitiert nach Rebehn, *Mechanikus Joachim Wilhelm Storm*, S. 5–6.

453 Vgl. Schlossar, [Anmerkungen zu:] *Genovefa*, S. 338.

pentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden).⁴⁵⁴ Die mehr als 20 weiteren Genovefa-Textzeugen in der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden dokumentieren den einzigartigen Erfolg der Genovefa von Brabant auf den Marionettenbühnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.⁴⁵⁵ Auch die Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln in Schloss Wahn verwahrt eine Reihe von Genovefa-Handschriften.⁴⁵⁶ Zwischen 1802 und 1810 wurde ein auf dem Genovefa-Stoff beruhendes „Trama in 4. Acten“ ohne Lustige Person, *Donjuan der Herzoch*, „[f]ürs Puppentheater bearbeitet, von Chr[istoph] Winters. Tirector des Köllner Puppentheaters“,⁴⁵⁷ zugleich aber auch ein fünftaktiges Genovefa-Trauerspiel *zum Dudlaache (zum Totlachen)* gespielt,⁴⁵⁸ sowie, darauf aufbauend, in den 1920er Jahren am wiederbegründeten Hännischen-Theater Wilhelm Räderscheidts *Genoveva Hännegen un der Dud*.⁴⁵⁹ Sowohl in Bayern als auch in Wien und Umgebung zählten Genovefa-Stücke zu den regelmäßig gespielten Ritterschauspielen.⁴⁶⁰ Wie beliebt Genovefa als Figur und Stück gewesen sein muss, dokumentiert auch der Spielplan des niederösterreichischen Puppenspielers Leopold Schmidt, dessen Repertoire nach den Editoren Richard Kralik und Joseph Winter in den 1880ern aus nicht mehr als acht Stücken bestanden hatte: neben *Don Juan*, *Graf Heinrich*, *Graf Paquafil (Alexander von Pavia)*, *Doctor Faust*, *Der bayrische Hiesel*, *Schinderhannes* und *Kasperl als Bräutigam* eben *Pfalzgraf Siegfried oder Pfalzgräfin Genovefa*.⁴⁶¹

454 PTS Dresden, Sign. Ms. D4-205–D4-221 (jeweils mit der auf Kollmann bezüglichen Inventarnummer Ge[novefa] 1–17).

455 U.a. von den Marionettenspielern beziehungsweise aus den Theatern Walter und Roland Ritscher (Sign. Ms. 1878), Apel/Apel-Böttger (1609), William Kohl (*Genofefa, die frome Dulderin*, 0402), Eduard Kautzky, Feists Erben (0403), Oswin Bille (0396), Georg Sterl (0397), Oswald Wöllner (0398), Gustav Richter (0399), Hugo Schneider (0400), Carl Eduard Ruttloff (0401a/b), Emil Fritzsche, dann Balduin Bille (1758), Richard Spiegel (1760), Bruno Edmund Wunsch (2191), Fritz Kern, Max Benndorf (in D4-123), Ernst Trommer (D4-222), Oswald Liebhaber (D4-223), Carl Viebrantz (D4-223#!), ? (in D4-437), Alfred Lehmann (D7-a13).

456 Vom Kurt Bonesky Marionetten Theater Plauen (Sign. Ms. 292), C. W. Jas (293), ? (294); F. Beier Marionettentheater Heidelberg (295), Albin Richter (296), Nella Henrichs Rheinisches Volkstheater (297), ? (298), Schmidt (?; 299), Willy Thiel (300), ? (301, 302), Georg Grube (303), Apels Marionetten-Theater (304) und ? (1154).

457 Vgl. *Donjuan der Herzoch* (Winters).

458 *Genoveva. Trauerspiel zum Dudlaache in 5 Akten* (Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. 1561 [TWS-ST-Hän-99/802/1-2], maschinenschriftliche Abschrift eines alten Hännischen-Textes).

459 TWS Sign. 1607 (TWS-ST-Hän-99/865), gedruckt in: *Genoveva Hännegen un der Dud* (Räderscheidt), S. 3–25.

460 Zu Bayern vgl. Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 293. – In Wien und Umgebung wurden um 1900 Genovefa-Puppenstücke gegeben: 1893 von Rudolf Storch, 1885–1887 in zwei Fassungen von Albin K., 1898 von Franz Leipert, 1894–1896 und 1898–1899 von L. Buchberger, 1898 von Emma Grüttner und 1891 von Johanna Schallmayer. Vgl. Mayer, *Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters*, Repertoirelisten Nr. 48, 137a, 192k, 208a, 214c, 233b und Nr. 234a.

461 Alle in: *Deutsche Puppenspiele*; siehe Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis.



Stoff und Vorlage

Der Genovefa-Stoff, wie ihn die Marionettenspieler des 19. Jahrhunderts übernommen und zurechtgespielt hatten, stand in der niederländischen Tradition der Legende und leitete sich von der deutschen Übersetzung des von den Wandertruppen gespielten Stücks *De Heylige Genoveva, of de Herstelde Onnoozelheyd* des flämischen Theaterautors Antoon Frans Wouters (auch Antonio, Anthonio; Francisco, Franciscus; Wouters; 1641 – um 1676) her. Erstmals 1664 in Antwerpen, dann in einer Bearbeitung 1666 unter dem Titel *De standvastige Genoveva of de Herstelde Onnoselheyd* in Amsterdam und in der Folge in einer Vielzahl weiterer Neuauflagen erschienen,⁴⁶² wurde es auf Deutsch 1664, 1674 am Dresdener Hof, 1680 in Bevern (Niedersachsen), in Breslau, in Torgau 1690, in Weißenfels 1698, in Weimar und in Frankfurt am Main 1742 gegeben.⁴⁶³

Die erstmals von Bolte genannte und dann von Junkers bekräftigte Herleitung des Marionetten-Stücks von einer in Conrad Ekhs Nachlass befindlichen deutschen Übersetzung von Wouters' *Genoveva*⁴⁶⁴ wurde von der Puppentheaterforschung bis zum Hinweis von Rebehn und Rudin⁴⁶⁵ ignoriert. Schon ein Vergleich des Figurenensembles legt die stofflichen Zusammenhänge offen; unter „Vertoonders“ (Figuren) sind aufgelistet:

„Sifroy, Paltsgraef van Trier – Genoveva, Paltsgravin van Trier – Benoni, jongen Paltsgraef van Trier [in den deutschen Fassungen und auch bei Lorgie: Schmerzenreich] – Golo, Bagunstigden van Sifroy – Lucina, Staet Juffer van Genoveva – Lanfrede, Kamerlinck van Sifroy – Fulco, Adolph, Edelmann van Sifroy – Stilco, Werner, Knechten van Sifroy – Mirna. Een Tooveresse – Echo – Geest van Drogan – STOMMEN. Frederick. Soon van Sifr. – Gevolg van Sifroy.“⁴⁶⁶

Dass die Puppenspieler bis ins frühe 20. Jahrhundert an dieser Tradition festhielten (sicherlich ohne darum zu wissen), wird einerseits mit der generellen Archaik von Medium und Stoff, aber andererseits auch mit der in der Figur personifizierten Moral, Ideologie, Mentalität zu erklären sein, in die sich eine Puppen-*Genovefa* nach Wouters trefflich einfügte.

462 1680: Anth[onio] Franc[isco] Wouters: *De Stantvastige Genoveva, Ofte Herstelde Onnoselheyd*; weitere Drucke 1698, 1708, 1709, 1723, 1728, 1740 und 1782; vgl. Junkers, *Niederländische Schauspieler und niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland*, S. 193. – Für den entscheidenden Hinweis danke ich Lars Rebehn sehr herzlich.

463 Vgl. ebenda, S. 189–190.

464 Lt. Katalog: *Genoveva* (Titelblatt fehlt), 49 Bl. Format: 20 x 16,5 cm. Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt/Gotha, Nachlass Conrad Ekhs, Sign. Chart. B 1628.

465 Vgl. Bolte, *Danziger Theater*, S. 118. – Vgl. Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 40, nach Bärbel Rudin.

466 Wouters, *Genoveva*, S. [4–5].

Die heiligen Genovefas und Genovefa von Brabant

An Urbildern gleichen Namens stand der Legendarik eine Reihe katholischer Heiligenfiguren vergleichbaren Zuschnitts zur Verfügung, ob nun Genovefa/ Geneviève (Nanterre 423 – ? 502 oder 512), die Schutzpatronin von Paris, die „keine andere Sehnsucht“ hatte, „als allein Gott zu gefallen und stets bei Ihm zu seyn. Sie schätzte sich nie glücklicher, als wenn sie in die Kirche gehen konnte“;⁴⁶⁷ Genovefa „von der Geburt Christi“, eine Ursulinerin zu Abbeville, die „schon in der frühesten Jugend gelernt [hatte], sich oft in die Gegenwart Gottes zu versetzen“; Genovefa „vom hl. Alexius“, „eine fromme Ursulinerin zu Dijon in Frankreich“, die „Gott von Jugend auf um nichts inständiger gebeten [hatte], als um ein gesundes und einfältiges Auge in seinem heil. Dienste“; Genovefa „von der Empfängniß Mariä“, Ursulinerin zu Pontoise, die „aus dem edeln Geschlechte der Montmorency entsprossen“ war und „von zartester Kindheit an ihr Verlangen nach einem durchaus tadellosen, Gott gefälligen Leben“ richtete; Genovefa „von St. Martha“, eine Ursulinerin zu Roanne, „die vor ihrem Eintritt ins Kloster dem Vater durch Zureden und Gebet die Gnade des wahren Glaubens erlangt hatte, im Kloster aber durch die pünktliche Beobachtung der Regel sich hervorthat“; Genovefa „von den Engeln“, sie „suchte durch die beständige Vergegenwärtigung Gottes die höchste Stufe der Vollkommenheit zu erreichen“; oder Genovefa, eine Hospitaliterin nach der Regel des hl. Augustinus im Kloster zu Hotel Dieu in Paris, welche „die größte Strenge im Gottesdienste mit der treuesten Pünktlichkeit im Spitaldienste in Einklang zu bringen“ wusste. So gottergeben, glaubensstark und propagandistisch verwertbar diese Genovefas als Vorbilder gewesen sein mochten, so mangelten ihnen offenbar die für den ganz großen, konfessionsunabhängigen und überregionalen Theatererfolg im deutschen Sprachraum nötigen Motive, wie sie die Sage der nach offiziellem Kirchenrecht weder seligen noch heiligen Genovefa von Brabant aufwies. Deren fiktive Biografie weiß von Gott- oder Glaubensergebenheit, besonders aber von göttlicher und männlicher Herrschaft einerseits und von weiblicher Ergebenheit andererseits zu erzählen – und überdies von Liebe und Hass, Verleumdung und Verfolgung, Verrat und Treue, Verbrechen und Strafe nach jenem erbaulichen Narrativ der Liebeshandlung, in welcher die abschließende Vereinigung der erst verkannten/gedemütigten und am Ende ‚erkannten‘ /erhöhten Frau mit dem geliebten Mann wie auch in und mit Gott erfolgt – nämlich im Tod.

Die Genovefa-Sage

Nacherzählt von Bernhard Seuffert⁴⁶⁸

„Zu Zeiten des Erzbischofs Hildulf von Trier lebte Pfalzgraf Siegfried mit seiner frommen Gemahlin Genovefa, einer Tochter des Herzogs von Brabant, im Trierischen Lande. Als Siegfried einen Feldzug gegen die Heiden unternehmen musste, da empfahl er die Obhut seiner Gattin seinem Freunde Golo und der h[eiligen]

⁴⁶⁷ Zitate i. d. F. aus dem für die Rezeption im 19. Jahrhundert repräsentativen Vollständigen Heiligen-Lexikon, Bd. 2, S. 375–380.

⁴⁶⁸ Seuffert, Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa, S. 3–4.



jungfrau Maria. Golo aber in liebe zu seiner gebieterin entflammt verfolgte sie mit ehebrecherischen anträgen, welche jedoch die pfalzgräfin mit unterstützung Marias standhaft abwies. Als nun Siegfrieds rückkehr herannahte, beschloss Golo auf den rath eines alten weibes, seine sicherheit durch eine Verleumdung Genovefas zu retten. Und in der that, der pfalzgraf schenkte seiner angabe, die gräfin habe von einem koche ein kind geboren, glauben und befahl mutter und söhnlein zu tödten. Die damit beauftragten diener aber empfanden mitleid mit den unschuldigen und liessen sie am leben gegen das versprechen, den wald, wohin sie zum tode geführt worden waren, nicht zu verlassen. Die von Golo bedungenen wahrzeichen des verübten mordes, zunge und augen, nahmen die diener von einem hunde. So verblieb Genovefa mit ihrem kinde, das von einer hirschkuh genährt wurde, einsam in der wildniss und fristete ihr kummervolles leben mit kräutern sechs jahre und drei monate hindurch.

Zu ende dieser zeit veranstaltete Siegfried ein grosses fest und führte seine gäste am tage vor epiphanie auf die jagd. Da kam er bei verfolgung der hirschkuh zur höhle Genovefas und erkannte aus ihren reden, an einer narbe und dem eheringe seine verstossene gattin. Voll freude zogen die wiedervereinigten nach hause, nachdem Siegfried auf den wunsch seiner gemahlin den bau einer kapelle gelobt hatte dort, wo sie so lange verweilt hatte. Golo aber wurde geviertheilt. In der Maria geweihten kapelle Frauenkirchen wurde Genovefa nach ihrem baldigen tode beigesetzt und es geschahen an ihrem grabe so viele wunder, dass der damalige papst ein ablassprivileg verlieh.“

Rezeptionsgeschichtlich, aber auch rezeptionsästhetisch bemerkenswert ist, dass das zeitgenössische *Vollständige Heiligen-Lexikon* von Stadler/Heim/Ginal (1858) das Geschehen zu einer Ortssage beziehungsweise Ortslegende verknüpft und gerade keine Vita einer Heiligen wiedergibt: „Genovefa wird von Einigen ‚heilig‘, von Andern ‚selig‘ genannt, findet sich aber in keinem kirchlich approbirten Officium“.⁴⁶⁹ Andererseits unterstreichen die abschließenden Verweise auf die literarische Rezeption – diese „Geschichte ist vielfach bearbeitet worden; in der neuesten Zeit besonders von Tieck und von unserem vortrefflichen Jugendschriftsteller Christoph v. Schmid“ – sowie auf die mögliche Fiktionalität von Figur und Handlung, dass die Heiligmäßigkeit der Genovefa von Brabant ebenso wie ihre Geschichte kulturgeschichtliches Konstrukt ist: „Sogar über die Zeit, in welcher sie gelebt haben soll, weichen die Angaben der Legendenschreiber so weit ab, daß keine Vereinigung möglich ist. Viele halten die ganze Geschichte für erfunden“.⁴⁷⁰ Tatsächlich gilt der Genovefa-Stoff mittlerweile als fiktive Kombination aus verschiedenen Motiven und Figuren, deren Gemeinsamkeit im Motiv der unschuldig verleumdeten und verfolgten (Ehe-)Frau besteht.⁴⁷¹

469 Vollständiges Heiligen-Lexikon, S. 378.

470 Ebenda.

471 Vgl. Staritz, *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 143.

Schema (fast) ohne Variationen

Das sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts verstärkende Interesse von volkskundlich versierten Sammlern schlug sich in erster Linie in Editionen nieder, die wiederum von den Truppen und Spielgemeinschaften aufgegriffen, modifiziert und variiert wurden. Wie beim Faust-Stoff ergibt ein Vergleich handschriftlicher und gedruckter Genovefa-Versionen für Personen oder Puppen unterschiedlicher regionaler Herkunft, Gattung und Zielpublika⁴⁷² ein thematisch-motivisch und dramaturgisch-strukturell ausgesprochen einheitliches Bild, ob es sich nun um ein nach 1900 programmatisch „Für Kindertheater“ geschriebenes Stück,⁴⁷³ ein Laien-Personenspiel aus dem steirischen Laßnitz,⁴⁷⁴ aus dem steirischen Mitterdorf⁴⁷⁵ oder um Puppenstücke aus Niederösterreich, Innsbruck oder um Carl Engels (vermutete) Kompilation aus mehreren deutschen Puppenkomödien⁴⁷⁶ handelt. Die Reichhaltigkeit an Rollenbüchern und Drucken steht in bemerkenswertem Gegensatz zur Schematik von Dramaturgie und Konzept; bis auf wenige konkretisierende Details in der Gestaltung von Ort und Zeit oder der Namengebung wird mit immer demselben Typenensemble dieselbe Geschichte dargestellt, das ewig gleiche Konzept gefeiert und zugleich mit Kasperl-Komik untermischt. Bei aller Typik von Plots und Figuren, wie sie das populäre Figurentheater per definitionem auszeichneten und worin es sich auch dem Selbst- und Publikumsanspruch nach vom Bildungs- und Kunsttheater abhob, mutet die stofflich-motivische Einförmigkeit der Genovefa-Fassungen selbst in Details doch seltsam an. Man wird dahinter eine wirkmächtige Schablone, womöglich einen einzelnen Referenztext vermuten dürfen, welcher die tradierten thematisch-motivischen, dramaturgisch-narrativen, figuralen und konzeptionellen Muster in einer Art adaptierte, wie sie den Unterhaltungsbedürfnissen im 19. Jahrhundert am besten entsprach und dergestalt zu Publikums- und Kassenerfolg führte. Nach Lars Rebehn ist es nicht unwahrscheinlich, dass alle deutschen Fassungen letztlich auf ein oder zwei verschollene Übersetzungen aus dem Niederländischen zurückgehen.⁴⁷⁷

Die Figurengeschichte der Genovefa von Brabant im deutschen Sprachraum bietet im 19. Jahrhundert ein zahlenmäßig kaum überschaubares, verwirrendes Kunterbunt aus so gut wie allen literarischen und (musik-)theatralen Gattungen und semi-literarischen Textsorten, darunter am häufigsten als „Volksbücher“ apostrophierte

472 Laienspiele mit Personen dürften eher auf ein Erwachsenenpublikum zugeschnitten gewesen sein, während ein Wiener Druck eines Puppenstücks explizit „Für Kindertheater“ ausgewiesen und auch in einer Reihe gleichen Titels erschienen ist. Vgl. Genovefa (Neidl? / Für Kindertheater).

473 Vgl. ebenda.

474 Vgl. Laßnitzer Genoveva (Prieler).

475 Vgl. Mitterdorfer Genovefa (Schlossar).

476 Vgl. Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter); Innsbrucker Genovefa (Jenewein); Genoveva (Engel).

477 Der Text wurde in niederländischer Sprache zwar diverse Male veröffentlicht, eine gedruckte deutsche Übersetzung ist bislang aber nicht nachweisbar. Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.



und „für Jung und Alt“ ausgewiesene Sagen- und Exempelwerke sowie „Schauspiele“ und „Trauerspiele“ (oft mit dem Attribut „romantisch“ und/ oder „historisch“).

Genovefa von Brabant im deutschen Sprachraum

Bibliographie von 1800 bis 1914⁴⁷⁸

UM 1800 Eine erschreckliche Geschichte, Welche sich hat zugetragen mit einen Grafen Welcher in das Feld gezogen, und seine liebe Frau dem Hofmeister anbefohlen. Da nun der Hofmeister aber unter wählender Zeit die Frau Gräfin zu aller Unzucht angerezet, da sie aber nicht seines Willens worden, schriebe er einen Brief von unterschiedlichen Lügen an den Grafen, bis endlich der Graf anbefohlen, sie aus dem Weg zu raumen: und was der Hofmeister erschreckliches, und entsetzliches mit ihr hat angefangen, wird weiter dieser Gesang zeigen. In einer bekannten Aria zu singen. Gedruckt in diesem Jahr. Volkslied, um 1800.

1800 LUDWIG TIECK: Leben und Tod der heiligen Genoveva. Ein Trauerspiel. In: L. T.: Romantische Dichtungen. Tl. 2. Jena: Frommann 1800, S. 1–330.

UM 1802 JOHANN HEINRICH CARL BORNHARDT: Die heilige Genovefa. Ballade. Partitur. Braunschweig: Musikalisches Magazin [um 1802].

1802 JOHANN HEINRICH CARL BORNHARDT: Die heilige Genovefa. Ballade mit Klavierbegleitung. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1802.

1806 FRANZ und JOHANNES RIEPENHAUSEN: Leben und Tod der heiligen Genoveva. In 14 Platten. [14 Umrisszeichnungen.] Mit beigefügter Erläuterung. Frankfurt am Main: Varrentrapp & Wenner 1806.

UM 1810 Die unschuldig verstoßene Genovefa. Eine der rührendsten Geschichten der Vorzeit. Einbeck: Ehlers [um 1810].

1810 CHRISTOPH VON SCHMID: Genovefa. Eine der schönsten und rührendsten Geschichten des Alterthums, neuerzählt für alle gute (!) Menschen besonders für Mütter und Kinder. Mit einem Titelkupfer. Augsburg: Veith & Rieger 1810.⁴⁷⁹

1811 FRIEDRICH MÜLLER: Golo und Genovefa. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Heidelberg: Mohr & Zimmer 1811. (= Mahler Müllers Werke. Dritter Band.)

1812 FRANZ PÖDER: Genovefa, Pfalzgräfin am Rhein oder die Leiden und Freuden der Unschuld. Ein Schauspiel in zwei Teilen mit Liedern nach Christoph Schmits (!) Geschichte der Genovefa frei bearbeitet. München: Lentner 1812.

1819 Eine schöne, anmuthige und lesenswürdige Geschichte oder Begebenheit, von der unschuldigbedrängten (!) Heiligen Pfalz-Gräfin Genovefa. Wie es ihr in der Abwesenheit ihres herzlichsten Ehegemahls ergangen. Hrsg. von Johann George Homan [John George Hohman]. Reading, Pa.: Bruckman 1819.

⁴⁷⁸ Ohne Lexika. – Auf die Angabe der Seitenerstreckungen in den unüberschaubar vielen Volksausgaben wird verzichtet.

⁴⁷⁹ Weitere Auflagen und Übersetzungen bis 1914 siehe S. 121–123.

1820 Die unschuldig verstoßene Genovefa. Eine der rührendsten Geschichten der Vorzeit für Jedermann. Neue Ausg. Frankfurt; Leipzig 1820.

1824 JOSEPH BURGHOLZER: Genefe die Pfalzgräfin, noch ein Denkmal der alten, bereits christlichen Deutschen im [...] Volksbuche. Mit einem familiären Urbilde. München: Zängl 1824.

1828 ERNST RAUPACH: Genoveva. Trauerspiel in fünf Aufzügen. UA Berliner Hoftheater 1828. Dann Hamburg: Hoffmann und Campe 1834.

1828 LUDWIG TIECK: Ludwig Tiecks Schriften. Theil 2: Leben und Tod der heiligen Genoveva. In 2 Theilen. Berlin: Reimer 1828.

1830 JOSEPH VON FÜHRICH: Bilder zu Tiecks Genovefa. Berlin: Reimer 1830.

1830 Aufführung eines Genovefa-Laienspiels in Liesing im Lesachtal (Kärnten).⁴⁸⁰

1833 FRANZ VON HALLBERG ZU BROICH: Historia der alten Genovefa. In Knittelversen bearbeitet. Crefeld: Schüller 1833.

1834 JOSEPH VON FÜHRICH: Bilder zu Tiecks *Genovefa*. Dresden: Arnold [1834].

1836 GUSTAV SCHWAB: G. Schwab's Buch der schönsten Geschichten und Sagen. Theil 1: Der gehörnte Siegfried. – Die schöne Magelone. – Der arme Heinrich. – Hirlanda. – Genovefa. – Das Schloß in der Höhle Xa Xa. – Griseldis. – Robert der Teufel. – Die Schildbürger. Stuttgart: Liesching 1836.

1838 Geschichte von der heiligen Pfalzgräfin Genoveva. Hrsg. von Otto Marbach. Leipzig: Wigand 1838. (= Volksbücher. 8.)

1838 LOUIS HUTH (Musik); C[ARL] A[UGUST] GÖRNER (Text nach Ludwig Tieck): Golo und Genoveva. Romantische Oper in 3 Akten nach L. Tiecks *Genoveva*. Für die Bühne bearbeitet von C. A. G. UA Neu-Strelitz, Februar 1838.

UM 1840 Eine schöne, anmuthige und lesenswürdige Historia von der unschuldig-bedrangten [!] Genovefa. Wie es ihr in Abwesenheit ihres herzlichsten Ehe-Gemahls ergangen. Mit Holzschnitten gezierte und neue Aufl., auch die allerhöchste Zensur passirt. Reutlingen: Fleischhauer [um 1840].

1840 EMILIE MÜLLER: Genovefa oder der Sieg der Unschuld, Tugend und Frömmigkeit. Neu bearbeitet. Johann und Marie oder die zwei verlassenen Kinder unter den Negern. Nürnberg: Ender 1840.

1843 GUSTAV SCHWAB: Die deutschen Volksbücher. Für Jung und Alt wieder erzählt. Bd. 1. Mit zwei Kupfern zur *Genovefa*. 2. Aufl. Stuttgart: Liesching 1843.

1843 Genovefa-Büchlein oder Geschichte der unschuldigen Gräfin Genovefa, wie selbe sieben Jahre lang mit ihrem Kinde in der Wildniß gelebt, und von Gott wunderbar erhalten worden. Erzählt für alle guten Menschen. München: [o. V.] 1843.

1843 FRIEDRICH HEBBEL: Genoveva. Tragödie in fünf Acten. Hamburg: Hoffmann und Campe 1843.

480 Nach Seuffert, Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa, S. 79.



1845 KARL SIMROCK: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von K. S. Bd. 1: Heinrich der Löwe. Die schöne Magelone. Reineke Fuchs. Genovefa. Frankfurt am Main: Brönnner 1845.

1845 Eine schöne, anmuthige und lesenswürdige Historie von der unschuldig bedrängten heiligen Pfalzgräfin Genovefa. Wie es ihr in Abwesenheit ihres herzlichsten Ehegemahls ergangen. Frankfurt am Main: Brönnner [1845]. (= Deutsche Volksbücher. 8.)

1847/ 1858 Die Leidens-Geschichte der unschuldigen Genovefa, welche sich 7 Jahre in einer Wildniß von Wurzeln und Kräutern ernährte, und wie ihr Kind durch einen Hirsch wunderbar am Leben erhalten wurde. Harrisburg, Pa.: Scheffer [zwischen 1847 und 1858].

1849 OTTMAR FRIEDRICH HEINRICH SCHÖNHUTH: Die heilige Pfalzgräfin Genovefa. Eine rührende Historia. Mit schönen Figuren geziert. Neu erzählt. Reutlingen: Fleischhauer und Spohn 1849.

1849 FRIEDRICH HEBBEL: Genoveva. UA Prag, am 13. Mai 1849 (in tschechischer Übersetzung).

um 1850 Eine schöne anmuthige und lesenswürdige Historia, von der unschuldig bedrängten Heiligen Pfalz-Gräfin Genovefa, wie dieselbe von ihrem Gemahl mit vielen Thränen Abschied nimmt, und wie es ihr nach seiner Abreise recht betrübt ergangen. Frankfurt an der Oder; Berlin: Trowitzsch [um 1850].

1850 ALPHONSE DE LAMARTINE: Genovefa die Magd. Volkserzählung. (Geneviève, histoire d'une servante.) Aus dem Französischen von P. Meyer und Georg Herwegh. Stuttgart: Rieger 1850. (= A. von Lamartine's sämtliche Werke. Übersetzt von G[eorg] Herwegh. 12.)

1850 ROBERT SCHUMANN (Musik, Text): Genoveva. Oper in vier Akten, UA am 25. Juni 1850 im Stadt-Theater zu Leipzig unter der Leitung des Komponisten.

1851 BERNHARD SEUFFERT: Ein Jesuitendrama *Genovefa*. In: Archiv für Litteraturgeschichte 8 (1851), S. 361–392.

1854 Die heilige Genovefa, oder: Rettung der Unschuld durch den Schutz des Himmels. Eine erbauliche und lehrreiche Geschichte für das christliche Volk. Mit sieben neuen Holzschnitten. Augsburg: Jaquet 1854. (= Volksbücher. 8.)

1854 FRIEDRICH HEBBEL: Magellona [d. i. Genoveva]. Deutschsprachige UA Wien, Hofburgtheater, am 20. Januar 1854. Die Titelfigur musste umbenannt werden, da im habsburgischen Österreich die Darstellung von Kirchenheiligen auf der Bühne verboten war.

1854 ERNST JULIUS AUGUST ZACHER: Genoveva. In: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. 1. Sektion, Teil 58. Leipzig: F. A. Brockhaus 1854, S. 219–223.

1856 HEINRICH SAUERBORN: Geschichte der Pfalzgräfin Genovefa und der Kapelle Frauenkirchen. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Bisthums Trier. Nach Urkunden bearbeitet und hrsg. von H. S. Regensburg: Manz 1856.

1856 Aufführung eines Genovefa-Mysteriumsspiels von FRANZ HERLICH in der Nähe von Bozen.⁴⁸¹

1859 GUSTAV SCHWAB: Die Deutschen Volksbücher für Jung und Alt wiedererzählt. Gütersloh: Bertelsmann 1859.

1859 GUSTAV SCHWAB: Die Deutschen Volksbücher für Jung und Alt wieder erzählt. 4. Aufl. Mit 180 Holzschnitten von Hugo Bürkner nach Zeichnungen von Oscar Pletsch, Wilhelm Camphausen, Anton Dietrich, Adolph Ehrhardt, Theodor Grosse, Joseph Manes, Theobald von Oer und Emil Sachse. Stuttgart: Liesching 1859.

1859 JOHANNES WEIßBRODT: Genovefa. Gedicht. Münster: Theissing 1859.

1860 JULIUS ZACHER: Die Historie von der Pfalzgräfin Genovefa. Ein Beitrag zur deutschen Litteraturgeschichte und Mythologie. Königsberg: Schubert & Seidel 1860.

1861 JACQUES OFFENBACH (Musik); LOUIS-ADOLPHE JAIME und ÉTIENNE TRÉFEU (französisches Libretto): Die schöne Magellone. (Geneviève de Brabant, UA der 1. Fassung Paris 1859). Aufgeführt in Wien auf Karl Treumanns „Theater auf dem Franz-Josefs-Kai“ am 6. April 1861.

1861 JACQUES OFFENBACH (Musik); ADOLPHE JAIME (Sohn) und ÉTIENNE TRÉFEU (Text; 1. Fassung): Genovefa von Brabant. (Geneviève de Brabant. Opéra bouffe, UA der 1. Fassung Paris 1859). Aufgeführt in Berlin am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater am 1. Juli 1861.

1861 JACQUES OFFENBACH (Musik); ADOLPHE JAIME (Sohn) und ÉTIENNE TRÉFEU (Text; 1. Fassung): Genovefa von Brabant. (Die schöne Magellone.) Burleske Oper in drei Akten und sechs Bildern. Den Bühnen gegenüber als Ms. gedruckt. Berlin: Bote und Bock [um 1861].

1861 JACQUES OFFENBACH (Musik); ADOLPHE JAIME (Sohn) und ÉTIENNE TRÉFEU (Text; 1. Fassung): Arien und Gesänge aus: Genovefa von Brabant. Burleske Oper in drei Akten und sechs Bildern. Nach dem Französischen für die Friedrich-Wilhelmsstädtische Bühne eigens bearbeitet. Den Bühnen gegenüber als Ms. gedruckt. Berlin: Bote und Bock [um 1861].

1861 JOHANN STRAUSS (Sohn): Meister Fortunio und sein Liebeslied. – Die schöne Magellone. – Daphnis und Chloë. Quadrille nach beliebten Motiven Offenbach'scher Operetten, op. 103. – Für das Piano-Forte. 103.tes Werk. Wien: Haslinger [1861].

1866 MATHILDE WESENDONCK: Genovefa. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Zürich: Bürkli 1866.

1866 G. BERTHOLD: Genovefa, die Pfalzgräfin vom Rhein. Historisch-romantische Erzählung. Dresden: Tittel [1866].

1870 Die heilige Genovefa, oder: Rettung der Unschuld durch den Schutz des Himmels. Eine erbauliche und lehrreiche Geschichte für das christliche Volk. Mit sieben neuen Holzschnitten. 2. Aufl. Augsburg: Jaquet 1870.

481 Nach ebenda.



1875 BERNHARD SCHOLZ: Golo. Romantische Oper in einem Vorspiel und drei Aufzügen frei nach Ludwig Tieck. UA Nürnberg 1875. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Hamburg: Pohle 1875.

1876 FRANZ GÖRRES: Kritische Erörterungen zur Entstehungsgeschichte der Genovefa-Sage. In: Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands 2 (1876), S. 531–582.

1876 Aufführung eines Genovefa-Laienspiels in St. Jakob im Lesachtal, Kärnten.⁴⁸²

1877 WILHELM OSTERWALD: Erzählungen aus der alten deutschen Welt für Jung und Alt. Theil 13: Der arme Heinrich. Griseldis. Genovefa. Halle: Buchhandlung des Waisenhauses 1877. (= Alte deutsche Volksbücher in neuer Bearbeitung. 5.)

1877 BERNHARD SEUFFERT: Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa. Habilitationsschrift der Philosophischen Fakultät der Universität Würzburg. Würzburg: Thein'sche Druckerei (Stürtz) 1877.

1878 GUSTAV SCHWAB: Die Deutschen Volksbücher für Jung und Alt wiedererzählt. Neue Ausgabe in 4 Theilen. Theil 1: Der arme Heinrich. Hirlanda. Genovefa. Das Schloss in der Höhle Xa Xa. Gütersloh; Leipzig: Bertelsmann [1878].

UM 1880 GUSTAV SCHWAB: Deutsche Volksbücher für Jung und Alt. Wiedererzählt von G. Sch. Bd. 2: Der arme Heinrich. Mit 6 Bildern von Adolf Ehrhardt. Hirlanda. Mit 8 Bildern von E. Sachse. Genovefa. Mit 11 Bildern von A[dolf] Ehrhardt. Gütersloh; Leipzig: Bertelsmann [um 1880].

UM 1880 GUSTAV SCHWAB: Die deutschen Volksbücher. Für Jung und Alt wieder erzählt von Gustav Schwab. Bändchen 3: Genovefa. Das Schloß in der Höhle Xa Xa. Robert der Teufel. Leipzig: Reclam [um 1880]. (= Reclams Universal-Bibliothek. 1464.)

1880 Geschichte der heiligen Genovefa oder Beschützung und Rettung der Unschuld durch Gottes Hand. Eine erbauliche und lehrreiche Geschichte für's Volk. Mit schönen Bildern. 14. Aufl. Reutlingen: Enßlin & Laiblin [um 1880]. (= Neue Volksbücher. 25.)

1880 GUSTAV SCHWAB: Gustav Schwab's deutsche Volksbücher. Für die Jugend neu hrsg. von Richard Berg. Stuttgart: Kröner [1880]. (= Universalbibliothek für die Jugend.)

1881 GUSTAV SCHWAB; GOTTHOLD KLEE: Zwanzig deutsche Volksbücher für Jung und Alt wiedererzählt von G. K. Gütersloh; Leipzig: [Bertelsmann] 1881. (= Die deutschen Volksbücher für Jung und Alt wiedererzählt von Gustav Schwab und Gotthold Klee. Neue Folge.)

1882 GUSTAV SCHWAB; OTTO HOFFMANN: Deutsche Volksbücher. Für die reifere Jugend ausgewählt und bearbeitet von O. H. Mit 6 Farbendruckbildern nach Aquarellen von Hermann Vogel. Stuttgart: Thienemann [1882]; Genovefa: S. 62–76.

1882 JOSEF SLENTER: Genovefa-Büchlein für die Pilger nach Holset. Gülpen: Alberts 1882.

⁴⁸² Nach ebenda.

- 1883 RUDOLF KULEMANN: Golo. Eine Tragödie in fünf Akten. Dresden: Barth 1883.
- 1885 Pfalzgraf Siegfried oder Pfalzgräfin Genovefa. In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. [1]–42.
- 1886 HEINRICH PRÖHLE: Genovefa (Trier und Laach). In: Rheinlands schönste Sagen und Geschichten. Für die Jugend bearbeitet von H. P., Oberlehrer am Luisenstädtischen Realgymnasium in Berlin. Mit sechs Lichtdruckbildern nach Originalen von Louis H. E. Schmidt. Berlin: Tonger & Greven 1886, S. 143–170.
- 1887 Die Historia von der unschuldig mißhandelten Pfalzgräfin Genovefa. Styrum: Spaarmann [1887]. (= Neue Deutsche Volksbücher. 1.)
- 1887 JOSEPH VON FÜHRICH: Bilder zu Tiecks Genovefa. Prag: Bohmann [1887].
- 1888 GUSTAV SCHWAB: Fünfzehn deutsche Volksbücher. Für jung und alt wiedererzählt. 14. Aufl. durchges. von Gotthold Klee. Gütersloh [u. a.]: Bertelsmann 1888. (= Die deutschen Volksbücher. 1. Reihe.)
- 1888 GUSTAV SCHWAB: Hirlanda. Genovefa. Das Schloß in der Höhle Xa Xa. Aus den deutschen Volksbüchern wieder erzählt. Leipzig: Bibliographisches Institut [um 1888]. (= Meyers Volksbücher. 449 / 450.)
- 1888 ALEXANDER VON UNGERN-STERBERG: Genoveva, die fromme Dulderin. Roman vom Verfasser der Erzählung *Zehn Jahre unter der Erde*. Dresden: Münchmeyer [1888].
- 1888 J. ANTON: Genoveva. Schauspiel in 6 Aufzügen nach Christoph v[on] Schmid's Erzählung. Paderborn: Schöningh 1888.
- 1888 WILHELM KAYSER: Die heilige Genoveva. Volksschauspiel in 8 Abtheilungen. Paderborn: [o. V.] 1888. (= Kleines Theater. 156.)
- 1889 WILLIBALD NAGEL: Die dramatisch-musikalischen Bearbeitungen der Genovefa-Legende. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper. Leipzig [u. a.]: Unflad 1889.
- 1890 Geschichte der heiligen Genovefa oder Beschützung und Rettung der Unschuld durch Gottes Hand. Eine erbauliche und lehrreiche Geschichte für's Volk. Neu-Weißensee bei Berlin: Bartels [um 1890]. (Mitunter Christoph von Schmid zugeordnet.)
- 1890 FRANZ WICHMANN: Genoveva. Dramatisches Gedicht in 4 Akten. Leipzig: Mutze 1890.
- 1893 GUSTAV SCHWAB: Fünfzehn deutsche Volksbücher. Für Jung und Alt wiedererzählt. 15. Aufl. durchges. von Gotthold Klee. Gütersloh [u. a.]: Bertelsmann 1893. (= Die deutschen Volksbücher. 1. Reihe.)
- 1893 ERNST SIEWERT: Genovefa. Schauspiel in fünf Akten. Für Kindertheater neu bearbeitet. Eßlingen bei Stuttgart: Schreiber 1893. (= Schreibers Kindertheater. 28.)
- 1893 JOHANN FRIEDRICH LAHMANN: Genovefa. Ein Schauspiel in fünf Akten. Bremen: Heinsius 1893.



1894 J. ANTON: Genevefa. Schauspiel in 6 Aufzügen nach Christoph v[on] Schmid's Erzählung. 2. Aufl. Paderborn: Esserer 1894.

1895 CHRISTIAN NEY: Genevefa. Schwank. 6. Aufl. Paderborn: Schöningh 1895. (= Sammlung leicht ausführbarer Theaterstücke. Zum Gebrauche für die katholischen Gesellenvereine. Hrsg. von Christian Ney. H. 11.)

1897 FELIX BRÜLL: Die Maifelder Genevefa. Andernach: Weigt 1897. (= Jahresbericht des Progymnasiums zu Andernach. Jg. 1897.)

1897 BRUNO GOLZ: Pfalzgräfin Genevefa in der deutschen Dichtung. Breslau: Teubner 1897.

1898 FRANZ GÖRRES: Neue Forschungen zur Genevefa-Sage. Beiträge zur Kirchen- und Kulturgeschichte des Rheinlandes. In: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein 66 (1898), S. 1–39.

1899 FELIX BRÜLL: Die Legende von der Pfalzgräfin Genevefa nach dem noch ungedruckten, bisher verschollenen Texte des Johannes Seinius. Prüm: Goergen [1899]. (= Jahresbericht des Königlichen Gymnasiums in Prüm. 1898/1899. Progr.-No. 487.)

1899 HEINRICH KRAEGER: O[tto] Ludwigs Genevefa-Fragmente. In: Euphorion. Zeitschrift für Litteraturgeschichte 6 (1899), S. 304–335.

1899 / 1977 JOHANN RANFTL: Ludwig Tiecks Genevefa. Als romantische Dichtung betrachtet. Graz: Styria 1899. (= Grazer Studien zur deutschen Philologie. 6.) – Dann Hildesheim: Gerstenberg 1977. (= Nachdruck der Ausgabe Graz 1899.)

UM 1900 GUSTAV SCHWAB: Deutsche Volks- und Heldensagen. Für die Jugend hrsg. von Otto Kamp. 5. Aufl. Mit 6 Farbtafeln nach Aquarellen von C[arl] Offterdinger und W[alter] Zweigle. Stuttgart: Carl [um 1900].

UM 1900 GUSTAV SCHWAB; BENNO SEEMANN: Volksmärchen. Die deutschen Volksbücher für die Jugend bearbeitet von B. S. (Robert der Teufel. Der gehörnte Siegfried. Genevefa. Das Schloß in der Höhle Xa-Xa.) Dresden: Max Fischer [um 1900].

1901 BERNHARD SEUFFERT: Pfalzgräfin Genevefa in der deutschen Dichtung. In: Zeitschrift für das Altertum und deutsche Literatur 45 (1901), S. 165–176.

1901 SCHWESTER MARIA GABRIELA [d. i. FELICITAS VOM BERGE]: Die heilige Genevefa. Singspiel in drei Akten. Kaldenkirchen 1901.

1902 Die Geschichte der frommen Pfalzgräfin Genevefa. Hrsg. von Paul Ernst. Berlin: Meyer, Wunder 1902.

1902 RICHARD MAUFF: Genevefa. Illustriert von R. M. Berlin: Fischer & Franke [1902]. (= Jungbrunnen. 36.)

1903 GUSTAV SCHWAB: Deutsche Volksbücher. Wiedererzählt. Mit zahlreichen Abb. von Richard Mauff, Franz Stassen und Hugo L. Braune. Düsseldorf: Fischer und Franke [1903].

1903 DEMETRIUS SCHRUTZ: Genevefa, die Pfalzgräfin am Rhein. Volksspiel in 5 Akten nebst einem Vorspiel: Siegfrieds Abschied. Nach Christoph von Schmid

gleichnamiger Erzählung. Bonn: Heidelmann [1903]. (= A. Heidelmann's Theaterbibliothek. 83.)

1903 GUSTAV SCHWAB: Fünfzehn deutsche Volksbücher. Für jung und alt wiedererzählt. 17. Aufl. durchges. von Gotthold Klee. Gütersloh [u. a.]: Bertelsmann 1903. (= Die deutschen Volksbücher. 1. Reihe.)

1907 KARL SIMROCK: Eine schöne und anmutige Historie, von der unschuldig bedrängten, edlen Pfalzgräfin Genovefa, wie es ihr in Abwesenheit ihres herzlieben Ehegemahls ergangen. Aus den deutschen Volksbüchern gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von K. S. In: Drei Legenden aus den deutschen Volksbüchern von den unschuldig bedrängten Frauen Genovefa, Hirlanda und Griseldis. Für das Haus und die reifere Jugend neu hrsg. von Severin Rüttgers. Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein [1907]. (= Schaffsteins Volksbücher für die Jugend. 47.)

1908 GUSTAV SCHWAB: Deutsche Volksbücher. Wiedererzählt. Mit Bildern von Richard Mauff, Franz Stassen und Hugo L. Braune. Stuttgart-Cannstatt: Franke [1908].

1908 ALWIN GABNER: Genoveva. Schauspiel in 7 Bildern nach Dr. Ernst Raupach. Für die Bühne eingerichtet. Mühlhausen in Thüringen: Danner [1908]. (= Danner's deutsche Volksbühne. 8.)

1909 LUDWIG TIECK; JOSEPH VON FÜHRICH; HANS NOLDEN: Genovefa. Fünfzehn Blätter in Phototypie. Nach den Kompositionen von J. v. F. Mit erläuterndem Text von L. T. und einem Begleitwort von H. N. Mönchen Gladbach: Kühlen [1909].

1909 GUSTAV SCHWAB: Fünfzehn deutsche Volksbücher. Für jung und alt wiedererzählt. Mit 8 Holzschnitten. 18. Aufl. durchges. von Gotthold Klee. Gütersloh; Leipzig: Bertelsmann 1909. (= Die deutschen Volksbücher. Reihe 1.)

UM 1910 GUSTAV SCHWAB: Deutsche Volksbücher. Für Jung und Alt erzählt. (Der gehörnte Siegfried, Genovefa, Fortunat und seine Söhne.) Mit einem farbigen Frontispiz und zahlreichen Illustrationen von Hugo L. Braune, Richard Mauff und Franz Stassen. Berlin: Fischer & Franke [um 1910].

1910 LUDWIG TIECK; JOSEPH VON FÜHRICH: Genovefa. Mit erläuterndem Text von L. T. und einem Begleitwort von Hans Nolden 2. Aufl. Mönchen Gladbach: Kühlen [1910].

1913 CHRISTIAN NEY: Genovefa. Schwank. [6. Aufl.] [Paderborn: Schöningh 1913.] (= Sammlung leicht ausführbarer Theaterstücke. Zum Gebrauche für die katholischen Gesellenvereine. Hrsg. von Christian Ney. H. 11.)

1914 Genovefa. Essen an der Ruhr: Fredebeul & Koenen [1914]. (= Deutsches Gut. Reihe 1: Dichtung. 19.)

1914 HANNA RADEMACHER: Golo und Genovefa. Drama in drei Aufzügen. Leipzig: Wolff, [Düsseldorf: E. Rademacher] 1914.

1914 DEMETRIUS SCHRUTZ: Genoveva, die Pfalzgräfin am Rhein. Volksspiel in 5 Akten nebst einem Vorspiel: Siegfrieds Abschied. Nach Christoph von Schmid



gleichnamiger Erzählung. 6. Aufl. Bonn: A. Heidelmann 1914. (= A. Heidelmann's Theaterbibliothek. 83.)

An kanonisierten Autoren und Komponisten stechen hervor: Maler Müller, Ludwig Tieck, Friedrich Hebbel, Robert Schumann, Jaques Offenbach und, an Offenbachs *Genovefa von Brabant/Die schöne Magellone* anknüpfend, Johann Strauss (Sohn); an Erfolgsschriftstellern Gustav Schwab; an Theaterautoren, die den Zeitgenossen als vielversprechend und dementsprechend kanonfähig galten, Ernst Raupach (Straupitz bei Liegnitz 1784 – Berlin 1852; am Beginn seiner dramatischen Laufbahn glaubte man in ihm einen Schiller-Nachfolger gefunden zu haben); an Frauen Emilie Müller mit *Genovefa oder der Sieg der Unschuld, Tugend und Frömmigkeit* (1840) und Mathilde Wesendonck (Elberfeld 1828 – Altmünster 1902) mit *Genovefa. Trauerspiel in 5 Aufzügen* von 1866, dem „erste[n] moderne[n] Genovevadrama aus weiblicher Feder“.⁴⁸³

Maler Müller – Ludwig Tieck – Friedrich Hebbel – Robert Schumann

Seine „Kanon-Karriere“⁴⁸⁴ (gemeint ist damit der Kanon der ‚Hochliteratur‘) verdankt der Stoff im 19. Jahrhundert nicht dem romantischen Trauerspiel Tiecks, sondern dem zwischen 1775 und 1781 entstandenen und 1811 mit einem Umfang von über 400 Seiten gedruckten Sturm und Drang-Drama *Golo und Genovefa* von Friedrich Müller, genannt „Maler Müller“ (Kreuznach 1749 – Rom 1825).⁴⁸⁵ Tieck war nach Erscheinen seines national-mythologischen Dramas⁴⁸⁶ verdächtigt worden, das weder veröffentlichte noch aufgeführte, aber unter den Romantikern bekannte Stück von Maler Müller plagiiert zu haben; mittlerweile geht die Forschung davon aus, dass sich Tieck an das Volksbuch anlehnte und sich Müllers Schauspiel als einer Kontrastfolie bediente.⁴⁸⁷ Ist bei Tiecks *Genovefa* eine Resonanz in den Feldern von Kunst und Bildung schwer, so ist diese bei Maler Müllers Schauspiel überhaupt nicht zu fassen.

Zu Ludwig Tiecks Trauerspiel *Leben und Tod der heiligen Genovefa* (verfasst 1799, 1800 gedruckt und 1807 in Salzburg uraufgeführt, 1818 in Tiecks *Schriften* aufgenommen) entstanden 1830 Bilder des religiösen und Historienmalers Joseph von Führich, genannt „der Theologe mit dem Stifte“ (Kratzau in Böhmen 1800 – Wien 1876; weitere Ausgaben 1834, 1887, 1909 und 1910); weiters 1838 eine in Neustrelitz uraufgeführte Oper von Louis Huth (Potsdam 1810 ? – London 1859) mit einem nach Tieck gearbeiteten Libretto des vor allem durch seine Märchenspiele bekannten Schauspielers, Regisseurs und Bühnendichters Carl August Görner, und

483 Staritz, *Genovefa-Literaturen 1775–1866*, S. 162–163.

484 Ebenda, S. 157.

485 Vgl. ebenda, S. 171. Vgl. auch Kiefer, *Die Genovefa-Legende als dramatisches Sujet bei Maler Müller, Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel*, S. 39–51.

486 Vgl. Paulin, *Ludwig Tieck*, S. 54.

487 Vgl. Staritz, *Genovefa-Literaturen 1775–1866*, S. 212–213; weitere Belege ebenda.

1875, in Nürnberg uraufgeführt, *Golo. Romantische Oper [...] frei nach Ludwig Tieck* des Dirigenten, Komponisten und Musikpädagogen Bernhard Scholz (Mainz 1835 – München 1916). In den Augen Eichendorffs waltete in Tiecks „unstreitig vollendetstem Werke, in seiner *Genoveva* [...] eine durchaus katholische Weltanschauung [...] bis in den kleinsten Beischmuck herab“;⁴⁸⁸ insofern die Figur als Märtyrerin in doppeltem, nämlich in katholischem wie romantischem Sinne aufzufassen sei.⁴⁸⁹ Eine erste philologische Monografie *Ludwig Tiecks Genoveva. Als romantische Dichtung betrachtet*, publiziert 1899 in Graz, lässt erkennen, dass das Trauerspiel ein Jahrhundert nach seinem Entstehen zumindest literarästhetisch kanonisiert war; ideologisch stand es „für die Wende der Romantik zu Katholizismus und Konservatismus und für die Trennung der Wege von Romantik und Weimarer Klassik“.⁴⁹⁰ Eine nennenswerte Rezeption durch Theater- oder Lesepublikum ist nicht auszumachen, vielmehr steht Tiecks *Genoveva* für jenes Phänomen der Wirkungsgeschichte, in dem die ästhetische Kanonisierung in umgekehrtem Verhältnis zur tatsächlichen Rezeption durch ein Publikum steht.

„Wer *Genoveva* [von Hebbel] für mißlungen hält, macht sich keiner Verleumdung schuldig“, gibt der Hebbel-Forscher Hartmut Reinhardt zu;⁴⁹¹ der Autor sei ja überhaupt „kein Theaterdichter“.⁴⁹² Dies belegt auch die mehr als bescheidene Rezeption des Stücks im deutschen Sprachraum: 1843 in Hamburg bei Hoffmann und Campe erschienen, wurde Hebbels *Genoveva. Tragödie in fünf Acten* 1849 in tschechischer Übersetzung in Prag uraufgeführt; die deutsche Uraufführung fand am 20. Januar 1854 am Hofburgtheater in Wien unter dem Titel *Magellona* statt. In seinem Tagebuch hatte Hebbel festgehalten, die *Genoveva* sei „durch Indignation über Tiecks Drama des Namens hervorgerufen“ worden.⁴⁹³ Dem Titel zum Trotz stand *Golo* als männliches Konzept und mit ihm das ‚Böse‘ im Mittelpunkt: „Nicht die heilige *Genoveva* hat Hebbel angezogen – er begeisterte sich über ihren ins Böse stürzenden, das Böse geradezu planmäßig exekutierenden Widersacher für das Projekt.“⁴⁹⁴ Selbstironisch (oder selbstgefällig?) vermerkte der Autor in einem Brief an Franz Dingelstedt:

„Im ganzen [...] geht es so labyrinthisch darin her, daß ich selbst mich verirre, wenn ich keine Brille aufsetze. *Genoveva* selbst, an sich nicht eben ärmlich ausgestattet, hat man doch mit Recht zu bildmäßig-passiv gefunden. Das konnte freilich bei meiner Absicht nicht anders seyn. Aber es fragt sich, ob ich diese Absicht haben durfte, worüber ich nicht zu entscheiden wage. Denn das Stück ist eigentlich ein zweiter Theil der *Iudith*, es führt das leidende Opfer, die Hei-

488 Eichendorff, Über die ethische und religiöse Bedeutung der neuern romantischen Poesie in Deutschland, S. 138.

489 Vgl. Borgards, Romantische Märtyrer, S. 185–203.

490 Stockinger, Ludwig Tiecks *Leben und Tod der heiligen Genoveva*, S. 90.

491 Reinhardt, Die *Golo*-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 107.

492 Reinhardt, Apologie der Tragödie, S. 103.

493 Hebbel, Tagebücher, Bd. 2, S. 81.

494 Reinhardt, Die *Golo*-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*, S. 108.



lige, vor wie dieses das handelnde, die Heroine, die tödtend stirbt, und beide zusammen schließen so den Kreis der jüdisch-christlichen Weltanschauung ab.⁴⁹⁵

Nachdem er in seiner *Judith* dem Selbstanspruch nach ein neues ‚psychologisch‘ fundiertes weibliches Geschlechterkonzept vorgelegt hatte (realiter stellt es ein frühes dramatisches Beispiel für eine Anthropologie des Geschlechterkampfes dar, wie sie dann in Philosophie, Literatur und auf die Bühnen vordrang), fügte er diesem mit Golo als Figur und Typus das männliche Gegenstück hinzu. Hebbels Geschlechteranthropologie war damit formiert. Der Mann fungierte darin als tragischer Heros wie Hase zugleich:

„Hebbel zeigt, dass Männlichkeit nur eine Fassade ist, weil sie nicht wirklich existiert. Sie ist lediglich vorhanden als idealtypisches Normenkonzept, das nur insofern Verbindung zu dem hat, was ihr Pendant sein soll, die literarischen fixierten ‚biologischen‘ Männer, als dass die Männer mit dieser Norm in individuelle und soziale Konflikte geraten.“⁴⁹⁶

Selbst vor Hebbelianern fand dessen *Genoveva* selten Gnade; „anziehend-abstoßende Zwitterhaftigkeit“ sowie „undurchgeformte Mehrschichtigkeit“ lauten die Invektiven, mit denen man sie gemeinsam mit *Judith* den unreifen „Jugenddramen“ zuschlug.⁴⁹⁷

1847 schlug Robert Schumann (Zwickau 1810 – Eendenich, heute Bonn 1856) Hebbel vor, dessen *Genoveva* zu vertonen; Hebbels Besuch bei Schumann am 27. Juli 1847 in Dresden verlief jedoch dermaßen seltsam, dass er nicht nur ergebnislos blieb, sondern bei Hebbel auch einen mehr als unerquicklichen Eindruck hinterließ:

„Jetzt beklage ich es freilich recht sehr, daß wir einander nicht näher gekommen sind, und habe diese Blätter nicht ohne tiefe Rührung aus meinen Papieren zusammen gesucht. Aber ich konnte damals nicht anders handeln, ohne meine ganze Natur zu verläugnen, denn Schumann war nicht bloß ein hartnäckiger, sondern auch ein unangenehmer Schweiger, er schien eben so wenig zu hören, als zu reden. Denken Sie sich die Scene, wie er mit völlig ausdruckslosem Gesicht, vornüber gebeugt und in sich zusammen geduckt, auf dem Sopha neben mir saß und fragen Sie sich, ob ich nicht verzweiflungsvoll wieder aufspringen mußte! Wenn ich, der ich keine Note kenne und nie eine Taste berührte, ihm auf dem Clavier etwas vorgespielt hätte, würde er sich etwa so an mir amüsirt haben, wie ich mich an ihm.“⁴⁹⁸

Ob es sich nun (wie in der Schumann-Biografik immer wieder diskutiert) um eine beginnende Psychose als Folge einer Syphilis handelte oder nicht, Schumanns Verhalten ließ in Hebbel den Gedanken an eine Zusammenarbeit erst gar nicht auf-

495 Hebbel, Briefwechsel, Bd. 2, S. 50.

496 Hindinger, Zur Inszenierung des „Männlichen“ bei Hebbel, Ibsen und Strindberg, S. 52.

497 May, Friedrich Hebbels opus metaphysicum *Genoveva*, S. 338.

498 Hebbel, Briefwechsel, Bd. 2, S. 479.

kommen, und der Komponist verfasste das Libretto schließlich selber.⁴⁹⁹ Schumanns *Genoveva* wurde am 25. Juni 1850 im Stadt-Theater zu Leipzig unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt; die Angaben auf dem Theaterzettel lauteten: „Oper in 4 Acten, nach Tieck und F. Hebbel/Musik von Dr. Schumann“.⁵⁰⁰ *Genoveva* musste bereits nach wenigen Aufführungen abgesetzt werden, und auch die offenbar für die zweite öffentliche Aufführung am 13. März 1851 in Düsseldorf vorgenommenen Korrekturen führten zu keinem Erfolg. Vor allem über Figuren und Handlung goss die zeitgenössische Kritik ihre Häme. Nach Ludwig Bischoff, dem Gründer und Herausgeber der in Köln erschienenen *Rheinischen Musik-Zeitung*, biete das Libretto nichts weniger als Unsinn und führe „aus dem Opernhause ins Puppentheater“⁵⁰¹ – womit sich der Librettist in den Augen des Kritikers jeden Kunstanspruchs begeben hätte und im übelsten Rayon der Geschmacklosigkeit gelandet wäre.

„Das ist es, was der Verfasser der Schumann’schen *Genoveva* aus der schönen Volkssage gemacht hat, ein klapperndes Gerippe aus einem blühenden Leibe. Nur Rob[ert] Schumann’s Name kann uns entschuldigen, dass wir einem solchen Machwerk, wie dieses Textbuch ist, so viele Spalten gewidmet haben.“⁵⁰²

Implizit werden in der sich über drei Nummern und sechs Seiten erstreckenden Besprechung stets „Puppenspiel“ und „Volkssage“ gegeneinander gehalten: das eine als verabscheuungswürdiger Ort alberner Zerstreuung, das andre als Volkes Stimme „mit einem blühenden Leibe“.⁵⁰³ Merkwürdigerweise hatten sich allerdings die ungezählten *Genovefa*-Stücke des zeitgenössischen Puppentheaters bei Figurengestaltung, Ort und Zeit eben an diese, die Volkssage, gehalten und nicht etwa an eine kanonische Fassung – zumal ihnen an künstlerischer und philosophischer Geschlechterkonstruktion und -konzeption ebenso wenig lag wie daran, den Regeln der Kunst und des Bildungstheaters, wie sie Poetologie und der Kunstgeschmack der Bildungseliten vorschrieben, zu genügen. Noch heute wird man Schumanns Libretto in seiner textlichen Holprigkeit, Widersinnigkeit und unfreiwilligen Komik im Vergleich selbst mit Tiecks und Hebbels *Genoveva* ein „klapperndes Gerippe“ nennen dürfen. Ob die „Volkssage“ einem „blühenden Leibe“ glich, bleibt ungewiss, denn der Kritiker Bischoff nennt nicht einen Titel und geht auch auf Eigenheiten der Handlung nicht ein.

***Genovefa* als „Volkssage“ und „Volksbuch“**

„Volksbuch“ und „Volkssage“, diese von Joseph Görres und Johann Gottfried Herder Ende des 18. Jahrhunderts eingeführten Bezeichnungen für populäre fiktive und meist historisierende Schriften abenteuerlichen, märchenhaften und/oder

499 Vgl. Hellersberg, Friedrich Hebbels *Genoveva* und Robert Schumann, S. 101.

500 Theaterzettel auf: <http://www.operalibera.net/joomla/approfondimenti/1463-qgenovevaq-i-motivi-del-fallunica-opera-di-schumann> [2019-07-01].

501 [Bischoff], Schumann’s *Genoveva*, S. 43.

502 Ebenda, S. 49.

503 Ebenda.



legendenhaften Zuschnitts mit Langzeitwirkung, bürgen als Untertitel und Selbstanspruch im gesamten 19. Jahrhundert für Nimbus und Absatz. Ihr symbolisches Kapital beziehen sie aus einer explizit romantischen und implizit katholischen, oft auch magisch-poetischen Wert- und Kunsthaltung, wie sie in den Ausführungen ihres Erfinders und Propagandisten Joseph Görres (Koblenz 1776 – München 1848) zu den „Volksbüchern“ vorherrschen. Seine Erläuterung des Genovefa-Stoffes ist Ausdeutung und Hymne, Gemälde und Genrebild, aus deren Mitte eine Heilige im poetischen Strahlenkranz des Volkes und seiner Dichter Tieck und Müller strahlt.⁵⁰⁴ Abgesehen davon, dass aus Görres' Metaphorik und Symbolik problemlos ein Konzept der Romantik als mythisch-magischer Philosophie abzuleiten wäre, hält sich der Autor im zweiten, dem figurengeschichtlichen Teil eng an das um 1800 bereits Bekannte: dass als erste Genovefa-Fassung *L'Innocence reconnue ou Vie de St.e Geneviève de Brabant* des Jesuiten René de Cerisiers (Ceriziers, ? 1603 – Paris 1662) anzusehen sei und als erster deutschsprachiger Bearbeiter ein „Jesuit“. Den Namen des Verfassers Michael Staudacher (Tyrol 1613 – Ebersperg 1672) kannte Görres wohl nicht; dessen *Genouefa. d[as] ist: wunderl[iches] Leben und denckwürdige Geschichten d[er] h[eiligen] Genouefa, geborner Hertzogin aus Brabant [...] war nämlich 1660 anonym und ohne Verlags- und Jahresangabe erschienen*). An Genovefa-Dichtern nennt Görres überdies den Karmeliter „M. Emichius“ (die lateinische Version des aus Andernach gebürtigen Matthias Emich, Emych oder Emichius, Karmeliter in Boppard und danach Bischof von Cyrene und Weihbischof von Mainz, 1476–1480, enthielt stofflich „durchaus keine Neuerungen“⁵⁰⁵) sowie schließlich ein in der Benediktinerabtei Laach verloren gegangenes Genovefa-Manuskript. Die Genovefa-Bearbeitung des Kapuziners Martin von Cochem (Cochem an der Mosel 1634 – Waghäusel 1712) wird nicht genannt. Die freie Bearbeitung von Cerisiers wurde in den Fassungen von Karl Simrock (Bonn 1802 – Bonn 1876; 1845) und Gustav Schwab zum wohl beliebtesten „Volksbuch“ des 19. Jahrhunderts überhaupt. Die Puppenstücke gingen auf eine ganz andere Quelle, nämlich das niederländische Schauspiel *De heylige Geneveva of de herkende onnooseleyt* von Antoon Frans Wouters aus dem Jahre 1666 zurück.⁵⁰⁶

Genovefa-Traditionen im 17. und 18. Jahrhundert

Cerisiers – Staudacher – Wouters – Cochem

1634 RENÉ DE CÉRIZIERS [!]: *L'Innocence reconnue ou Vie de St.e Geneviève de Brabant*. Paris: Boulanger 1634. – 1640 erweitert um die Figuren der Hirlanda und Jeanne d'Arc: *Les trois Estats de l'innocence*. Paris: Camuset 1640. – Nicht die erste Genovefa-Fassung, doch begründet Cerisiers die europäische Figurengeschichte.

504 Vgl. Görres, Eine schöne, anmuthige und lesenswürdige Historie von der unschuldig betrogenen heiligen Pfalzgräfinn Geneveva, S. 269–271.

505 Seuffert, Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa, S. 31.

506 Nach Junkers, Niederländische Schauspieler, S. 193, und Rebehn/Richter, Verzeichnis der genannten Stücke, S. 224.

1645 RENATUS DE CERIZIERS [!]; CAROLUS VAN HOUCKE: De H. Nederlantsche Susanna, ofte Het leven van de H. Princesse Geneveva, huys-vrauwe van den doorl. Palatijn Sifridus. Ypre (Ypern, Leper): Philips de Lobel 1645. – Die im 19. Jahrhundert kanonische Genevefa-Version von Christoph von Schmid basiert auf der französisch-niederländischen Tradition.

1660 MICHAEL STAUDACHER: Genouefa. d[as] ist: wunderl[iches] Leben und denkwürdige Geschichten d[er] h[eiligen] Genouefa, geborner Hertzogin aus Brabant [...]. Mit eingebrachten sitlichen Lehren und Ermahnungs-Predigten, ein recht Christlich und Tugendsames Leben anzustellen. Beschrieben, durch P. Michaëlem Staudacher der Societet Jesu Priester. Superiorum permissu. Erstlich gedruckt zu Dillingen. M. DC. LX. Dillingen: [o. V.] 1660. – Bearbeitung von Cerisiers' Text.

1664 ANTOON FRANS WOUTHERS: De Stantvastige Geneveva Ofte Herstelde Onnooselheyt. Bly-eyndigh Treurspel. Antwerpen: [o. V.] 1664.

1666 ANTOON FRANS WOUTHERS: De Stantvastige Geneveva Ofte Herstelde Onnooselheyt. Bly-eyndigh Treurspel. Amsterdam: Venckel 1666.

UM 1680 Genevefa, Oder die Von den Menschen erkante Unschuld. [O. O.: o. V.] um 1680.

1687 ANTOON FRANS WOUTHERS: De stantvastige Geneveva, ofte Herstelde onnooselheyt. Bly-eyndend-treurspel. Amsterdam: de Groot 1687.

1687 MARTINUS COCHEM: Von der unschuldigen betrangten H. Pfaltz-Gräfinen Genevefa. In: Außerlesenes History-Buch Oder: Ausführliche, anmüthige, und bewegliche Beschreibung Geistlicher Geschichten und Historien. Darin neben einigen alten, viel neue, in jetziger hundert-Jährigen Zeit geschehene, und meherentheils unbekante, denkwürdige Hundert Historien [...]. Dillingen: Benckard 1687, S. 597–629. – Freie Bearbeitung Cerisiers'. – In der Ausgabe von Simrock und der freien Bearbeitung von Gustav Schwab „Volksbuch“ geworden.

1701 ANTOON FRANS WOUTHERS: De stantvastige Geneveva, ofte Herstelde onnooselheyt. Bly-eyndend-treurspel. Antwerpen: Jacops 1701.

UM 1750 Eine schöne lesenswürdige Historia von der unschuldig gewesenen heiligen Pfalzgräfin Genevefa, wie es in ihrer Abwesenheit ihres Gemahls, von dem zur Aufsicht bestimmten Hofmeister, mit Namen Golo ergangen ist. [O. O.: o. V. um 1750.]

1774 Geschichte von der Pfaltz-Gräfin Genevefa. [Lancaster, Pa.: Bailey 1774.]

1790er Jahre Eine schöne, anmüthige und Lesens-würdige Historia, von der [...] Pfalz-Gräfin Genevefa [...]. Gedruckt im Jahr Christi 179[?].

1792 Eine schöne, anmüthige und lesenswürdige Historia, von der Unschuldigbe drangten heiligen Pfalzgräfin Genevefa, Wie es ihr in Abwesenheit ihres herzlichen Ehegemahls ergangen. Zweyte Lancästersche Auflage. Lancäster [!], Pa.: Bailey und Dickson 1792.

1796 Unschuldige Genevefa, wie sie durch Verleumdung zum Tod verurtheilet, und nachdem sie 7 Jahr von Kräuter und Hirsch-Milch gelebt hatte, wunderbarlich erettet worden. Ephrata, Pa.: Mayer 1796.



UM 1800 Eine anmüthige und lesenswürdige Geschichte von der unschuldig bedrangten Pfalzgräfinn Genovefa. Wie es ihr in Abwesenheit ihres lieben Ehegemahls ergangen. Köln: Everaerts [um 1800].

Schöne anmüthige und rührende Historien von Graf Siegfried und der schönen Genovefa, auch Bey der Lebens-Liebes- und Leidens-Geschichte. [O. O.: o. V. o. J.]

An der Wiege Genovefas stehen christliche Fundamentalismen: im 17. und 18. Jahrhundert die Societas Jesu, der Cerisiers ebenso wie Michael Staudacher und Carolus van Houcke angehören; im 19. Jahrhundert Katholizismus und Protestantismus, vertreten durch den evangelischen Pfarrer und in seinen späteren Jahren begeisterten Prediger Gustav Schwab (Stuttgart 1792 – Stuttgart 1850; seit 1841 am Stadtpfarramt von St. Leonhard in Stuttgart, seit 1842 Dekan und seit 1845 Oberkonsistorialrat der höheren Schulen in Württemberg, seit 1847 Ehrendoktor der Theologie der Universität Tübingen) sowie den römisch-katholischen Priester und Schriftsteller Christoph von Schmid (Dinkelsbühl 1768 – Augsburg 1854; Studium an der bischöflichen Universität in Dillingen, 1791 Priesterweihe; Pfarrvikar im heutigen Mindelheimer Stadtteil Nassenbeuren, 1792 Kaplan in Seeg, 1796 Benefiziat und Schuldirektor in Thannhausen, 1816 Pfarrer in Oberstadion bei Ulm, 1827 Domkapitular in Augsburg und Verwalter des Schulwesens). Der 1837 in den Adelsstand erhobene Schmid gilt als der erfolgreichste Jugendbuchautor seiner Zeit, und dies nicht nur in katholischen Gebieten und Milieus. Letzteres gilt noch heute für sein Weihnachtslied *Ihr Kinderlein kommet*: Schmid's 1798 entstandenes achtstrophiges Weihnachtsgedicht *Die Kinder bey der Krippe* wurde mehrmals vertont, ist in der Fassung von Johann Abraham Peter Schulz im Evangelischen (!) Gesangbuch enthalten (EG 43), dient noch heute während des weihnachtlichen Konsumrauschs als bewährte Hintergrundmusik und wird in den Familien unter dem Christbaum gesungen. Seine 1810 in Augsburg erschienene Novelle *Genovefa* mit dem programmatisch herzergreifenden Untertitel *Eine der schönsten und rührendsten Geschichten des Alterthums, neuerzählt für alle gute Menschen besonders für Mütter und Kinder* löste das aus, was heute unter dem Begriff „Medienhype“ rangiert: einen über die Grenzen des deutschen Sprachraums reichenden, spektakulären und langdauernden Erfolg.

Genovefa

Von Christoph von Schmid (1810)

Bibliographie der Drucke und Übersetzungen bis 1914

1810 *Genovefa*. Eine der schönsten und rührendsten Geschichten des Alterthums, neuerzählt für alle gute [!] Menschen besonders für Mütter und Kinder. Mit einem Titelkupfer. Augsburg: Veith & Rieger 1810.

1811 2., rechtmäßige Aufl. Augsburg: Veith & Rieger 1811.

1813 3. Aufl. Graz ? 1813.

1814 München ? 1814.

- 1816 3., rechtmäßige Aufl. Augsburg: Veith & Rieger 1816.
- 1817 2., rechtmäßige Aufl. Glatz: Pompejus Erben 1817.
- 1818 Neueste Ausg. Augsburg: [o. V.] 1818.
- 1819 4. Aufl. Eger: Kobrtsch 1819.
- 1820 Genovefa-Büchlein oder Geschichte der unschuldigen Gräfin Genovefa, wie selbe sieben Jahre lang mit ihren Kinde in der Wildniß gelebt, und von Gott wunderbar erhalten worden. Erzählt für alle gute Menschen. Paderborn: [o. V.] 1820.
- 1824 Neueste Ausg. Mit 1 Kupfer. Steyr: Greis 1824.
- 1825: Linz: Huemer 1825.
- 1825 4., rechtmäßige Aufl. Mit einem Titelkupfer. Augsburg: Veith & Rieger 1825. Nachdruck Weißenhorn: Konrad 1999.
- 1827 *Italienisch*: Collezione Di Varj Racconti Morali del Parroco Cristoforo Schmid. Traduzione dal Tedesco. Bd. 3: Genovefa. Neapel: Nella stamperia Francese 1827.
- 1828 Bilder-Sammlung zu den lieblichen und geistreichen Erzählungen: Die Ostereyer, Heinrich von Eichenfels, der Weihnachtsabend, das hölzerne Kreuz, der Kanarienvogel u. s. f. Vom Verfasser der Genovefa, des Eustachius, des Blumenkörbchens [et]c. Mit passenden Stellen aus deutschen Dichtern. Augsburg: Wolff 1828.
- 1829 Neue, durchaus verb. Aufl. Augsburg: Wolff 1829.
- 1829 *Französisch*: Histoire de Geneviève de Brabant, par l'auteur des CÉfs de Pâques. Traduit de l'allemand. Strasbourg, Paris: Levrault 1829.
- UM 1830 Neueste Aufl. Mit einem Titelkupfer. Reutlingen: Fleischhauer & Spohn [um 1830].
- 1830 Leitmeritz: Medau [1830].
- UM 1830 Jugendschriften. In zwanzig Bändchen, jedes mit einem Kupfer. Erstes Bändchen: Genovefa. [...] 3., vermehrte [...] mit gut lesbaren Lettern im größeren Formate gedruckte, durch Correctheit und Eleganz ausgezeichnete, allerwohlfeilste Wiener Ausgabe. 5 Titel in einem Band. Wien: Mausberger [um 1830].
- 1832 Linz: Huemer 1832.
- 1832 *Französisch*: Histoire de Geneviève de Brabant. Petits contes par l'auteur des CÉufs de pâques. Paris: Levrault 1832.
- 1832 *Italienisch*: Genoveffa. Storia degli antichi tempi. Recentemente esposta per gli uomini dabbene e specialmente per le madri e pei fanciulli dal canonico Schmid. Traduzione dal tedesco del cavaliere abate Giuseppe Maffei. Milano: Fontana 1832. (= Biblioteca di ricreazione morale e religiosa. 2.)
- 1835 6., durchaus verb. Aufl. Augsburg: Wolff 1835.
- 1835 *Polnisch*: Krzysztof Schmid: Książka: Życie świętej Genowefy napisane szczególnie dla matek i dzieci i wszystkich cnotliwych, którzy w swoich cierpieniach tego



życia chcą znaleźć pociechę w Bogu i swojej niewinności. Aus dem Deutschen von Szczepan Keller. Chełmno; Toruń: Lohde 1835.

1837 *Surselvisch/Rätoromanisch*: Veta de St. Gienoveva, ina dellas pli biallas e muentontas historias dell'antiquitat. Componida da Christoph Schmid. Translatada ell Ramonsch, entras in farrer Catholic ell Venerabel Capetel della Foppa, per nez dilg bien public. Nossadonnaun: Benzinger 1837.

1838 *Polnisch*: Hrabina Genovefa. Tkliwa historia z dawniejszych czas'ow. Jako przykład dla dobrych ludzi. Brodnica; Grudziądz [Graudenz]: [o. V.] 1838.

1839 *Französisch*: Geneviève De Brabant. Paris: Pitois-Levrault 1839.

1840 *Französisch*: Histoire de Geneviève de Brabant. Trad. de l'allemand de Schmid par L. C. Gérard. Paris: Langlume & Peltier [um 1840].

1840 7., durchaus verb. Auflage. Mit Stahlstichfrontispiz. Augsburg: Wolff 1840.

1843 Genovefa-Büchlein oder Geschichte der unschuldigen Gräfin Genovefa, wie selbe sieben Jahre lang mit ihrem Kinde in der Wildniß gelebt, und von Gott wunderbar erhalten worden. Erzählt für alle guten Menschen. München: [o. V.] 1843.

1843 Genovefa. In: Gesammelte Schriften des Verfassers der Ostereier, Christoph von Schmid. Originalausgabe von letzter Hand. 13. Bändchen. Augsburg: Wolff 1843, S. 3–166.

1844 Schmerzenreich. Eine der schönsten und rührendsten Geschichten des Alterthums, erzählt für alle guten Menschen, besonders für die Jugend. Fortsetzung und Schluß der Genovefa. Vom Verfasser der Ostereier. Passau: Pustet 1844.

1846 *Polnisch*: Żywot świętej Genowefy, napisany przez pewnego Xiędza dyecezyi Chełmińskiéj. Drukiem adnowisne. Mikołów: Nowatcki 1846.

1851 *Französisch*: Geneviève de Brabant. Trad. de l'allemand de Christophe Schmid. Leipsic: Reclam 1851. (= Œvres Du Chanoine Christophe Schmid. 3.)

1853 8., rechtmäßige Aufl. Mit 1 Stahlstich. Augsburg: Wolff 1853.

1860 Schmerzenreich. Eine der schönsten und rührendsten Geschichten des Alterthums, erzählt für alle guten Menschen, besonders für die Jugend. Fortsetzung und Schluss der Genovefa. Vom Verfasser der Ostereier. 3., verb. Aufl. Regensburg: Manz 1860.

1859 *Französisch*: Histoire de Geneviève de Brabant, par l'auteur des Œfs de Pâques. Paris: Berger-Levrault 1859.

1859 *Italienisch*: Genoveffa del Brabante. Racconto [di] Cristoforo Schmid. Operetta adottata dall'Università di Parigi ad uso della gioventù. 2. Aufl. Milano: Tip. Pirotta 1859.

1862 9. Aufl. München: Finsterlin 1862.

1863 *Französisch*: Histoire de Geneviève de Brabant, par l'auteur des Œfs de Pâques. Paris: Berger-Levrault et fils 1863.

1863 *Polnisch*: Jedna z najpiękniejszych i najbardziej wzruszających starożytnych historyi ... szczególnie'j dla Matek i Dzieci. Drugie poprawne wydanie. Brodnica: [o. V.] 1863.

1866 *Arabisch*: Kitâbu rivâjati Dschanfîâf. Genovefa. Erzählung, aus dem Französischen ins Arabische übersetzt von Mikhail Dschahschân. Beirut: [o. V.] 1866.

1870 *Sorbisch*: Rjane powjedańczo se starcho czossa wol Khrystofa Schmida. Sa sserbske macierje a džěczi pschełožił Michal Hórnik. 2. wudank. (Eine schöne Erzählung aus alter Zeit von Christoph Schmid. Für windische Mütter und Kinder übersetzt von M. Hornik.) 2. Aufl. W Budyšnje [Bautzen]: Maćicy Serbskeje 1870.

1872 10., einzig rechtmäßige Orig.-Aufl. München: Finsterlin 1872.

1873 *Französisch*: Geneviève ou Dieu protège l'innocence. Trad. ou imité de l'allemand du Schmid. Limoges: Ardant [1873].

1877 *Italienisch*: Genoveffa del Brabante. Racconto del canonico Cristoforo Schmid. Operetta adottata ad uso della gioventù. 5., durchges. und verb. Aufl. Milano: Giocondo Messaggi 1877.

1878 Neue, illustrierte Ausgabe mit Stahlstichen und feinen Holzschnittbildern. Von dem Verfasser der Ostereier, Christoph von Schmid. Regensburg: Manz 1878.

1878 *Ladinisch*: Storia d' S. Gēnofefa trasportada t'nosc' lingaz daò 'l canonico Smid [d. i. Christoph von Schmid] da M. D. Plovang d'Mareo [d. i. Matthaeus Didara, Dekan in St. Cassian]. Prum liber lading. Porsenù (Brixen): Weger 1878.

1880 Gesammelte Schriften des Verfassers der Ostereier. Genovefa. [...] Originalausgabe von letzter Hand. Mit 1 Stahlstich. 11., einzig rechtmäßige Original-Ausgabe. München: Finsterlin 1880.

UM 1880 Eine schöne Erzählung für die Jugend. Mit vielen Illustrationen in Farbendruck. [Fürth: Löwensohn um 1880.]

1884 Neue Ausg. Stuttgart: Gundert 1884.

1884 *Sorbisch*: Rjane powjedańczo se starcho czossa wol Khrystofa Schmida. Sa sserbske macierje a džěczi pschełožił Michal Hórnik. 2. wudank. W Budyschimje [Bautzen]. Maćicy Serbskeje 1884.

1885 Genovefa. Anselmo. Regensburg: Manz 1885. (= von Schmid: Gesammelte Schriften. Vollständige Ausgabe. 13.)

UM 1886 Genovefa. Das Täubchen. Zwei Erzählungen für Mütter und Kinder. Neue Ausgabe. Stuttgart: Gundert [um 1886]. (= Christoph Schmid's ausgewählte Kinderschriften. 4.)

UM 1890 Mit Holzschnittillustrationen von E[duard] Klein. Ravensburg: Maier [um 1890]. (= Auserlesene Erzählungen. Bändchen 8.)

1892 Für die Münchner Volks- und Jugendbibliothek frei bearbeitet von Ludwig Foehse. München: Münchener Verl.-Inst. [1892]. (= Münchener Volksbücher. 60.)

1892 Eine Erzählung. Mit 6 Farbdruckbildern. [Stuttgart: Weise 1892.]



1893 Leipzig [u. a.]: Bibliographisches Institut [1893]. (= Meyers Volksbücher. 977/978.)

UM 1895 Fünf der schönsten Erzählungen. Die Ostereier. – Die Waldkapelle. – Genovefa. – Heinrich von Eichenfels. – Rosa von Tannenburg. 4. Aufl. Ravensburg: Otto Maier [um 1895].

UM 1900 Eine schöne Erzählung für die Jugend. Mit vielen Illustrationen in Farbendruck. 11. Aufl. [Fürth: Löwensohn um 1900.]

UM 1900 Nach Christoph von Schmid. Der Jugend erzählt von A[lbert] Steinkamp. Duisburg: Steinkamp [um 1900].

UM 1900 Einsiedeln (Schweiz): Eberle und Rickenbach [um 1900]. (= Nimm und lies! Serie I. Kinderbibliothek. 9./10. Bändchen.)

1901 Genovefa und andere Erzählungen. Stuttgart: Bardenschlager [1901].

UM 1905 Eine der schönsten Geschichten des Altertums. Erzählt nach Christoph Schmid und Ludwig Tieck. Mit 12 Zeichnungen von Joseph von Führich. Neue, ill. Ausg. Berlin: Rehtwisch & Langewort [um 1905].

UM 1905 Konstanz: Hirsch [um 1905].

UM 1910 Eine Erzählung für Mädchen. Reutlingen: Bardenschlager [um 1910].

UM 1910 Genovefa [!]. Eine der schönsten Geschichten des Altertums erzählt nach Christoph [von] Schmid und Ludwig Tieck. Mit 12 Zeichnungen von Joseph Ritter von Führich. Neue ill. Ausg. Konstanz: Christliche Verl. Anst. [um 1910].

1910–1920 Genovefa. Anselmo. Zwei Erzählungen für die Jugend. Mit Bildern (davon 2 Chromolithographien). Reutlingen: Enßlin und Laiblin [zwischen 1910 und 1920].

Die Volksheilige Genovefa von Brabant repräsentiert im deutschen Sprachraum seit dem frühen 19. Jahrhundert „das Ideal des nachreformatorischen Heiligentyps“.⁵⁰⁷ Wie dieses Modell sich im kollektiven Gedächtnis sedimentierte, modellierte und modifizierte und wofür es konzeptionell stand, ist weder an der prototypischen Legendarik von Cerisiers, Staudacher und Cochem und schon gar nicht an den ästhetisch und psychologisch ambitionierten Versionen von Maler Müller,⁵⁰⁸ Tieck, Hebbel und Schumann abzulesen. Letztere wollten sich ja gerade vom Klischee absetzen, dieses ästhetisieren, idealisieren, nach Simone Staritz auch säkularisieren und nationalisieren.⁵⁰⁹ Diesem Klischee ganz im Gegenteil zu entsprechen und damit auch an dessen Erfolg mitzuschneiden, bestenfalls im Sinne eines Kassenschlagers: darin bestanden hingegen Absicht und Ziel der Puppenspieler gleich welcher Region. Das leitende Modell bildeten stofflich die auf das niederländische

507 Staritz, *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 149.

508 Die religiösen Aspekte hatte Maler Müller „ausgeklammert oder sogar ad absurdum geführt“ und sich stattdessen um psychologische Plausibilität und Differenzierung bemüht. Kiefer, *Die Genovefa-Legende*, S. 42–43.

509 Vgl. Staritz, *Geschlecht, Religion und Nation* (Grundthesen).

Schauspiel von Wouters (1666) zurückgehenden Traditionen. Mit welchen Motiven und Emotionen man im Einzelnen Rührung, also dauerhaften Erfolg erzielen konnte, führten den Puppenspielern Schwabs Volkssage und Schmid's Novelle mehr als überzeugend vor.

Genovefa, Gottes und des Mannes Marionette

Infolge eines im Vergleich mit narrativen Genres knapper bemessenen Textumfangs wie auch eines Mediums, das auf Feinheiten von Mimik, Gestik und Choreographie verzichten und an deren Stelle das Direkte, Drastische, Unmissverständliche setzen musste, fertigten die Wander-Marionettenspieler ihre Figuren auch in übertragenem Sinne in holzschnittartiger Manier. Für religiöse oder romantisierende Ausmalungen einer heiligmäßigen Frauenfigur, schwelgende Innensichten und schwärmerische Erzählerkommentare hatte das Puppentheater keinen Platz – sehr wohl jedoch für sentimental-überschwängliche Typisierungen, wie sie auch Schwab und Schmid vorgenommen hatten. Figurativ besteht der Stoff aus einer Triangulation aus Genovefa der Heiligen (im allgemeinen und nicht katholisch-kanonischen Sinn), dem Helden Siegfried und dem Bösewicht Golo, also dem Motivschema einer Frau zwischen zwei Männern, überlagert vom Modell der unschuldig verfolgten Frau.

In allen Genovefa-Fassungen trat die Heldin als Heilige ohne Fehl und Tadel vor ihr Publikum, als explizit christliches Ideal und Idol der je gängigen Geschlechtsrollentypik. Insofern spricht Golo in einem Kinderstück ein stoffgeschichtliches Fazit aus: „[...] aber so genau ich auch jeder ihrer Handlungen nachspürte, so gelang es mir bisher doch noch nie, auch nur den geringsten Makel an ihrer Tugend aufzufinden“.⁵¹⁰ Engelsfiguren und Kreuz-Requisiten ziehen sich leitmotivisch durch die Handlung und laden diese christlich auf: Einer der mitleidigen Henker lässt Genovefa auf ein Kreuz, das er „unterdessen“ – also offenbar auf offener Bühne – „aus zwei Stücken Holz [...] gemacht hat“, schwören, „nie die Wildnis zu verlassen.

GENOVEFA *die Hand auf das Kreuz legend; heftiger Blitz und Donnerschlag.* Ich schwör' bei der Stimme Gottes, die ihr feierliches Amen dazu spricht.

KUNO. Schwöre bei Dein und des Kindes Seelenheil.

GENOVEFA. Ich schwör' es!

KUNO. Es ist gut. *Gibt* GENOVEFA *das Kreuz.* Behalte dieses Kreuz, damit Du beten lernest. *Zu* BENO. Und nun lass' uns gehen.“⁵¹¹

Genovefa wird von einem von Gott sozusagen persönlich gesandten Engel ein Kreuz geschenkt, um ihren „traurigen Zustand zu mildern“. Außerdem gibt er ihr das Memento mit, „dass dein Elend gar zu schwer sei, so wisse, dass dein Erlöser nichts verschuldet und dennoch viel mehr hat leiden müssen“.⁵¹² Die *Laßnitzer Genovefa*

510 Genovefa (Neid! / Für Kindertheater), S. 6.

511 Ebenda, S. 12–13.

512 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 290.



reichert das Motiv mit katholischer Blutmystik an; hier schenkt der Engel Genovefa das

„Kruzifix [...], damit Deine Sinne einen Gegenstand haben und also Dein Übel etwas gemildert werde. Wenn Du die Bitterkeit Deines Leidens gar zu stark fühlst, so nimm die allhier angesprengten Blutstropfen Deines Erlösers darunter, so wirst Du spüren, daß Deine Widerwärtigkeit in Süßigkeit wird verwandelt werden, und Du wirst Sicherheit finden wie ein verfolgtes Turteltaublein.“⁵¹³

Der gekreuzigte Jesus meldet sich hier sogar persönlich (wenn auch „außerhalb des Raumes“, also hinter der Bühne) zu Wort, indem er die Gräfin damit tröstet, „daß ich unvergleichlich mehr gelitten habe als Du jetzt noch leidest und noch in Zukunft leiden wirst“.⁵¹⁴ In aller Devotheit fragt Genovefa noch an, ob sie das Kreuz, das ihr der Engel geschenkt hat, mitnehmen dürfe.⁵¹⁵

Ergebenheit zeichnet die Puppen-Genovefa am allermeisten aus: Ergebenheit einerseits gegenüber Gott, andererseits gegenüber dem Ehemann, der wiederum das gottgegebene Gesetz und die Welt von Gottes Gnaden, mithin eigentlich diesen selber repräsentiert. „Gott hat es gegeben und genommen, der Name Gottes sei gelobt!“⁵¹⁶, lautet Genovefas Lebens- als Leidensdevise im Kinder-, „des Herrn Wille geschehe“⁵¹⁷ im Puppenstück. Sohn Schmerzenreich erklärt sie (und glaubt auch selber inbrünstig daran), „dass es Gott dem himmlischen Vater also beliebig ist, und er uns in dieser Wildnis zu leben verordnet hat“.⁵¹⁸ Variationsreich beteuert Genovefa, dass der eifersüchtige misstrauische Ehemann keine Schuld trage, dass alles dem Willen Gottes entspreche und dieser sich durch den Willen des Mannes zu erkennen gebe, dass die Welt ein Jammertal, als solches aber eine Prüfung Gottes sei.

„Du liebtest mich ja immer, Du bist nicht Schuld an meinem Tod. Es ist nun einmal die Schickung Gottes so.“⁵¹⁹

„Es ist Eure [Siegfrieds] Schuld nicht, sondern es ist aus Anordnung Gottes geschehen, daß ich in diese Wüste gekommen bin.“⁵²⁰

„Ich bin mit Gott versöhnt, keine schlechte Handlung belastet mein Gewissen, ich gehe willig in den Tod, denn er kommt aus der Hand meines Gatten, den ich so innig, so treu noch immer liebe.“⁵²¹

513 Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 229.

514 Ebenda.

515 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 304.

516 Genovefa (Neidl?/Für Kindertheater), S. 16.

517 Genovefa (Engel), S. 84.

518 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 298.

519 Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 227.

520 Ebenda, S. 235.

521 Genovefa (Engel), S. 81.

„Mein liebes Kind [d. i. Sohn Schmerzenreich], wir sind hier im Jammertal und müssen leiden. Wenn wir einmal in den Himmel kommen, werden wir nichts als Freuden haben.“⁵²²

„Siegfried! tröstet euch, es war Gottes Wille, und wir sehen uns alle dort oben wieder.“⁵²³

„SIEGFRIED. Oh! Geliebtes Weib, was soll ich thun, um meine große Schuld zu büßen?

GENOVEVA. Lasset uns unserem Gotte für seine Führungen danken. Der barmherzige Vater wolle uns unsere Sünden verzeihen und uns seiner Gnade würdig halten.

WOLF. Amen!“⁵²⁴

„Kadavergehorsam“: Dieser Vorschrift aus den jesuitischen Ordensregeln des Ignatius von Loyola, dass Menschen sich von Gott und den Vorgesetzten leiten lassen sollten, „perinde ac si cadaver essent“ / „als seien sie ein Leichnam“, entsprach die Marionetten-Genovefa auf das Genaueste und unter Einsatz ihres Lebens.

Siegfried, kaum strahlender Held

Genovefas Gloriole aus Gottgefälligkeit, Demut und Mütterlichkeit überstrahlt in allen Puppenstücken das Heldentum des Pfalzgrafen Siegfried ganz entschieden – was bei einem Handlungszusammenhang, der auf der Abwesenheit des hinter Licht Geführten beruht, nicht weiter verwundert. Kaum, dass er in der Exposition als Kämpfer wider die „Mohren“ oder „Sarazener“ eingeführt ist, der dem Ruf von „Marzellus, König von Frankreich“ folgt, sich dessen „12 000 Reitern und 60 000 Fussvolk“ anzuschließen,⁵²⁵ der die „Feinde der Christenheit besiegen und bald, mit Ruhm und Ehre bedeckt“, wiederkehren möchte,⁵²⁶ ist er bis zum letzten Akt auch schon wieder von der Bühne verschwunden und nur mehr als Ziel und Medium von Golos Intrige präsent. In dem von Kralik/Winter mitgeteilten niederösterreichischen Stück des Puppenspielers Leopold Schmidt beruhigt Siegfried die Gattin über Kriegsort und Feind:

„Wir sind in keiner Lebensgefahr gar nicht und haben auch keine Revolution nicht zu befürchten von unseren getreuen Unterthanen. Nur das muß ich dir gestehen, die Sarazener sind eingefallen in das Frankreich. O, sie wollten ja nichts als wie nur Blutvergießen und darum so werden alle Reichsfürsten und Grafen höflichst ersucht, sie möchten mit in das Schlachtfeld ziehen und streiten um das liebe Vaterland.“⁵²⁷

522 Laßnitzer Genoveva (Prieler), S. 230.

523 Genovefa (Lorgie) in einer Variante von Apel, S. 73.

524 Genoveva (Engel), S. 89.

525 Mitterdorfer Genoveva (Schlossar), S. 246.

526 Genovefa (Neidl?/Für Kindertheater), S. 4.

527 Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 2.



Der angekündigte Krieg findet in den Stücken weder statt, noch wird von ihm erzählt. Siegfried kehrt weder als siegreicher noch erfolgloser Krieger, sondern als Jäger auf die Bühne zurück, welcher in der auf die Lösung der Intrige und das erbauliche glückliche Ende zustürzenden Handlung der bekannten Hirschkuh folgt und Frau und Sohn Schmerzenreich findet. Bei der Lösung des narrativen Knotens verfahren die Puppen- und Laienstücke durchaus unterschiedlich: Siegfried, der sich dem Tode nahe fühlt, lässt einen Lehensmann versprechen, Schmerzenreich zu einem „brafen und tapfern Ritter“ zu erziehen, und betet mit dem Sohn zum „Himmlichen Vater um Trost und Beistand, um das er uns Kraft verleihe, diese schwere Prüfung zuüberstehen“;⁵²⁸ lässt an jener Stelle, wo Genovefa und Schmerzenreich sieben Jahre verbracht haben, eine Kirche (Kapelle/Klause) bauen;⁵²⁹ entsagt nach dem Tode Genovefas der Welt und zieht sich als Eremit dorthin zurück, wobei sich Sohn Schmerzenreich ihm anschließt;⁵³⁰ verurteilt Golo zum Tode, woraufhin dieser vom Höllenfürsten persönlich abgeholt und in den Höllenrachen geworfen wird;⁵³¹ Golo wird wahnsinnig und richtet sich selber, indem er sich in sein Schwert stürzt;⁵³² Golo wird von vier Ochsen (Pferden) zerrissen.⁵³³

Golo, der verliebte Schurke

Schon Gustav Schwabs Volkssage weiß von jenem Motiv zu erzählen, das in den hochliterarischen Genres und im Musiktheater vordringlich wird: von der geradezu schwärmerischen Verliebtheit Golos in Genovefa. Erst stellt er ihr aus bloßer „Begierlichkeit“, die ihm „der Böse“ eingegeben hat, nach;⁵³⁴ als er abgewiesen wird, „entflammt“ seine „verkehrte Neigung“ zu ihr „durch den täglichen Umgang immer mehr“, schließlich „schmeichelte“ er ihr „in den süßesten Worten und gab ihr endlich nicht undeutlich zu verstehen, wie er von solchem Liebesbrande verzehrt werde, daß er vor der Zeit sterben müßte, wenn seine Gluth keine Gegenliebe fände“.⁵³⁵ Auch bei Christoph Schmid macht Golo seiner Herrin „die schändlichsten Anträge“, beginnt sie nach seiner Abweisung „grimmig zu hassen“, und beschließt, „sie zu verderben“.⁵³⁶ Offenbar wollte dem 19. Jahrhundert eine erotische Kabale ohne tatsächliche amouröse Ursache nicht mehr plausibel erscheinen; jedenfalls ist der Golo der *Laßnitzer Genovefa*, wenn auch „gottloser Bösewicht“,⁵³⁷ so doch veritabel verliebt;⁵³⁸ beteuert er in Schmidts niederösterreichischer Puppen-

528 Genovefa (Lorgie/Rebehn), S. 73.

529 Vgl. Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 41.

530 Vgl. Genovefa (Engel), S. 37; Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 308.

531 Vgl. Innsbrucker Genovefa (Jenewein), S. 152.

532 Vgl. Genovefa (Neid?/Für Kindertheater), S. 20.

533 Ochsen: vgl. Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 240; Pferde: vgl. Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 306.

534 Schwab, Genovefa, S. 189.

535 Alle ebenda, S. 190.

536 Alle Schmid, Genovefa, S. 17.

537 Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 237.

538 Vgl. ebenda, S. 213.

Genovefa offen und ehrlich „Ich bin groß verliebt“,⁵³⁹ und gießt diese seine Verliebtheit in der *Innsbrucker Genovefa* sogar in den (wohl schon damals unfreiwillig oder gewollt komischen) Vers: „O Genovefa, du vielgeliebtes Weib, / O laß mir dich zum Zeitvertreib“. ⁵⁴⁰ In Erwägung, dass im Mittelpunkt einer *Genovefa*-Handlung das Dulder- und Opfertum der Heldin als Heilige zu stehen hatten und diese Handlung vor allem in den Nachmittagsvorstellungen auf Kinder zuzuschneiden war, blieb die Verliebtheit des Schurken ein blindes Motiv (dramaturgisch hatte man schon genug Schwierigkeiten, die Vorstellung der Nacktheit von *Genovefa* und Sohn bei ihrer Auffindung erst gar nicht aufkommen zu lassen). Nicht *Golos* psychologisch ausdifferenzierter Eros, sondern dessen Schurkereien bilden das Pendant zu *Genovefas* heiligmäßiger Moral, wie der Bericht über eine Aufführung der Truppe Eberle in Jena Anfang der 1840er belegt:

„Die Gewalt der dramatischen Macht, das Packende der Handlung tritt noch vielfach in einer Weise hervor, daß unsere heutigen Buchdramatiker davon lernen könnten. So, um nur ein Beispiel zu erwähnen, in der Rachethat des von der Pfalzgräfin *Genovefa* mit seinen Liebesanträgen energisch zurückgewiesenen *Golo*. Dieselbe besteht darin, daß *Golo* den Lieblingsdiener der Gräfin, den Koch *Trogo*, ersticht, den Leichnam in das Gemach der schlafenden Gräfin schleppt und sodann mit lautem Geschrei das ganze Hofgesinde herbeiruft, um in Gegenwart desselben zu verkünden, daß er den Koch aus Pflichteifer getötet habe, weil er ihn im Gemache seiner Herrin ertappte. Diese einzige Handlung gewährt nicht bloß eine bedeutende dramatische Ausbeute, sondern es baut sich auch auf ihr das ganze weitere Stück leicht und wahrscheinlich auf. Der Charakter des *Golo* steht mit einem Male in seiner ganzen Furchtbarkeit, in seiner Mischung von Heuchelei, Schlauheit, Grausamkeit und Rachsucht vor uns, während ebenso die Täuschung der Umgebung der Gräfin über deren wahren Charakter, aus welcher die Fortentwicklung der ganzen Handlung beruht, damit wahrscheinlich wird. Das weitere Fortschreiten *Golo's* auf seiner dunkeln Bahn, namentlich sein Plan, auch den Pfalzgrafen selbst aus dem Wege zu räumen, um sich vor den drohenden Folgen seiner Reue zu sichern – ein Zug, der ebenso wenig wie die geschilderte That der alten Volkssage entnommen, sondern frei erfunden ist – ergibt eine Steigerung, wie wir sie sonst nur bei den Bösewichten *Shakespeare's* gewohnt sind.“⁵⁴¹

Mag der *Genovefa*-Stoff nach neutestamentlichen Vorstellungen des Verzeihens konstruiert sein, so wollte die dazugehörige (Puppen-)Bühnenpädagogik den Schurken davon ausgenommen wissen – offenbar wegen des nur dadurch möglichen Endes mit tragisch-kathartischem Schrecken:

„GOLO vom plötzlichen Wahnsinn erfaßt, mit gellendem Gelächter. Ha! Ha! Die Engel fleh'n für Teufel um Vergebung; in der heiligen Schrift aber heißt es: Aug' um Auge, Zahn um Zahn. Für Teufel, so wie ich, gibt es keine Verzei-

539 *Genovefa* (Schmidt/Kralik/Winter), S. 4.

540 *Innsbrucker Genovefa* (Jenewein), S. 140.

541 Helbig, Ein Rest altdeutscher Volksbühne, S. 341.



hung. *Entreißt GUNTRAM das Schwert, stürzt sich hinein und sinkt sterbend zu GENOVEFAS Füßen nieder.*

ALLE. Ha, der Schreckliche! Er hat sich selbst gerichtet.“⁵⁴²

In dem Maße, wie Genovefa von Engelsfiguren begleitet und beschirmt wird,⁵⁴³ werden Golo Auftritte von Teufeln flankiert. In Schmidts Puppen-*Genovefa* gibt ein Teufel dem Schurken seinen Racheplan ein:

„*Ein TEUFEL erscheint. Er fliegt an das Ohr Golo's und scheint ihm heimlich etwas zu sagen; alsobald fliegt er wieder fort.*

[GOLO.] Was ist das? War denn Jemand bei mir? Keine Seele war hier und doch ist mir, als wenn Jemand bei mir gewesen wäre und mir einen guten Gedanken eingeflößt hätte. Und das werde ich auch thun, sei es vom Himmel oder von der Hölle. Ich sollte nämlich ein Schlafpulver nehmen, dieses Schlafpulver sollte ich heimlich hineinpracticiren in der Gräfin ihren eigenen Becher Wein.“⁵⁴⁴

In der *Innsbrucker Genovefa* mit Peterl als Lustiger Person kommt es ähnlich wie im *Don Juan* zu einem effektvollen Höllensturz mit dem Höllenfürsten und zwei Teufeln:

„HÖLLENFÜRST. Teufel kommt herbei
Und packt den schlechten Hund,
Und schmeißet ihn hinein
In den heißen Höllenschlund.

Die TEUFEL werfen GOLLO hinein. ALLE ab mit ‚Calfoni‘.“⁵⁴⁵

Golo ist ebenso Teufel, wie er am Ende vom Teufel geholt wird – in der legendarischen Tradition ebenso wie in der literarischen Stofftradition und auch im Puppentheater des 19. Jahrhunderts.

Hanswurst-Kasperl, ein mitleidiger Moralist

Hanswurst, Kasperl und der Innsbrucker Peterl agieren in den Genovefa-Volks- und Puppenstücken als dummschlaue treue Domestiken voller Mitleid und Moral. Sexuelles und Fäkales, überhaupt Grobianisches liegt ihnen fern, und auf Freiersfüßen wandelt nur der Peterl in Hötting bei Innsbruck, hat aber von seiner Bertha, auf die er schon lange spitzt, noch nicht einmal ein Busserl bekommen. Heiraten will sein „Weibele“ ihn aber schon, nämlich wenn „d'r Ihn und die Sill si amol au-wärts keahr'n“: wenn die Tiroler Flüsse Inn und dessen rechter Nebenfluss Sill hinauffließen.

⁵⁴² Genovefa (Neidl? / Für Kindertheater), S. 20.

⁵⁴³ Vgl. Genovefa (Lorgie/Rebehn), S. 63; Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 225; Innsbrucker Genovefa (Jenewein), S. 148.

⁵⁴⁴ Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 4.

⁵⁴⁵ Innsbrucker Genovefa (Jenewein), S. 152. – Calfoni: Mit Kolophonium, einem gelben bis braunschwarzen, aus Baumharz gewonnenen Produkt mit muscheligen Bruch und Glasglanz, erzeugten die Puppenspieler pyrotechnische Effekte.

„PETER. [...] Du wearst jâ decht erst amol mei Weibe.
 BERTHA. Jâ, wenn d'r Ihn und die Sill si amol aui-wârts keahr'n,
 Nâcher kunnter's woll sein, daß i no kaunt dei Weibelear'n.
 PETER. Sell wear i freili nit derlôb'n,
 Drum isch' scho zun Gscheidern, du thuast m'r iaz glei a Buss'l göb'n.
 BERTHA. Wos dir? Du kecker Kerl! geah mach mi nit z'ritt!
 A so an' Faxenmâcher buss' i meiner Seal nit.“⁵⁴⁶

Als „dummer, eingebildeter Narr“⁵⁴⁷ wird er nur selten, und dann nur von Bösewicht Golo verkannt; dem Pfalzgrafen Siegfried und Genovefa ist er ein „treuer Hans Wurst“,⁵⁴⁸ in den von Engel und Kralik/Winter herausgegebenen Puppenstücken klügelt sogar er den Plan aus, als Belege Zunge und Augen eines Hundes vorzulegen. „Du schaut“, rät er dem Scharfrichter, „daß d' an alten Hund derwischst. Packst ihn zsamm, nimmst ihm die Augen, Zungen und 's Herz; den Hund laßt wieder laufen“.⁵⁴⁹ Zu spät erkennt Golo, der „geglaubt“ hat, „dieser Mensch sei der größte Narr“, dass dieser es „faustdick hinter den Ohren“ hat.⁵⁵⁰ Wenn denn etwas an den Fresssack und Säufer von einst erinnert, dann die Bildbereiche, aus denen seine Metaphorik schöpft. Den Koch Drago mag er nicht, da der die „Kla – Kli – Klöße viel zu weich“ zubereitet, „wenn man da so 50 Stück von verzehrt, da weiß man nicht, daß man was gekriegt hat, und wollt man sich am Ende satt essen, so sagt er, man wære ein Vielfraß“.⁵⁵¹ Als ihm Golo für das Wacheschieben so viel Wein, wie er nur mag, verspricht, entlockt ihm das ein „freu Dich, Magen, Sapperment“.⁵⁵² Auf das so beliebte hanswurstische Säufer-Extempore greift nur das von Engel bearbeitete Genovefa-Stück zurück: „Der Wein, der Wein, der Wein war gut, er immer mehr noch schmecken thut. – Ich – ich wollte dem Herrn Ha – Ha – Hausha – Hundsmeistergeraths man ma – melden, daß das alte Kameel gleich hier kommen wird, um mit mit – ja, mit der Giragräfin Venogeva zu li – liebäugeln. *Trinkt.*“⁵⁵³

Hanswurst-Kasperls Flüche sind rar und nur in den Laien-, nicht in den Puppenstücken vorzufinden. Sprachlich-stilistisch sind sie seinen typenkomisch vorgegebenen Missverständnissen, Verdrehungen und Versprechern zuzuordnen: „Tausend Schlackrawald“,⁵⁵⁴ heißt es dann; „Potz Schlagerawalt“⁵⁵⁵ und „Potztausend Schlappara-Potzen“.⁵⁵⁶ Die sinntstellende Umstellung und Abwandlung von Lauten und Silben nach dem Prinzip der komischen Fallhöhe betrifft (und trifft) in erster

546 Ebenda, S. 139.

547 Genovefa (Engel), S. 71.

548 Ebenda, S. 76, und noch einmal S. 88.

549 Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 26.

550 Ebenda, S. 16.

551 Genovefa (Engel), S. 72.

552 Ebenda, S. 18.

553 Ebenda, S. 70–71.

554 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 258.

555 Ebenda, S. 273.

556 Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 211.



Linie Eigennamen und Gattungsnamen: „Stulfried“ (Siegfried), der „Schmalzgraf“ (Pfalzgraf),⁵⁵⁷ trompetet er herum, will mit „Salten“ (Soldaten) „in den Krieg ziehen und nicht mit Krüg handeln“.⁵⁵⁸ Der „Haushofmeister“ Golo verdingt sich, vermutet Hans Wurst/Kasperl/Peterl, vielleicht doch als „Hosenmeister“,⁵⁵⁹ „Schopfmeister“ oder „Schafmeister“,⁵⁶⁰ „Hausgerathsmeister“, „Haushofgerathsmeister“, „Hausgehof – Hausgeraths – Straßenmeister“, „Hausstrohmeister“, „Hundsmeistergeraths“ oder „Gerathshansmeister“.⁵⁶¹ Hanswursts Verwechslungen in den beiden steirischen Genovefa-Laienspielen gleichen jenen in der Eremiten-Szene der Don Juan -Puppenspiele bis ins situations- und sprachkomische Detail: Als der Pfalzgraf mit seinem Diener vor der Höhle Genovefas angelangt ist, schickt er diesen vor, um zu erfragen, wer sich denn dort verstecke. Ein so absonderlich gekleidetes Wesen kann keine „Frau“, sondern nur „eine alte Wildsau“ sein.⁵⁶² Als die Gräfin korrigiert, „eine Einsiedlerin“, die „von Wurzeln und Kräutern“ lebe, wird Hanswurst klar: „Es muaß a alte Tisch[!]ertochter sein. Sie hat g’sagt, sie wär a alte Leimsiederin, und essen tut sie lauter Schuster und Schneider“.⁵⁶³ Der an notorischer Geldknappheit Leidende versteht selbstredend die „arme Eremitin“, die in einer „Eremiten“ wohne, als „der Kredit“, der „liegt bei sein Wei[b]“.⁵⁶⁴ In Schmidts niederösterreichischem Puppenstück setzt Kasperl systematisch „waserl“ anstelle von „was“ und „warumperl“ statt „warum“. Dieses sprachkomische Attribut der Lustigen Figur zählt nicht zum traditionellen Reservoir typenkomischer Worthülsen, sondern war sprachliches Signet des um 1885, als Kralik/Winter Schmidts *Genovefa* edierten, überregional bekannten und beliebten Komikers und Sängers Alexander Girardi (Graz 1850 – Wien 1918). (Ungeklärt bleibt, ob der niederösterreichische Puppenspieler dieses übernommen oder es die auch sonst in den Text eingreifenden Editoren⁵⁶⁵ in das Stück hineinreklamiert hatten.)

Hanswurst-Kasperl denkt und repliziert in Analogien, die in einen komischen Kontrast kippen, beispielsweise, wenn er auf ein despektierliches Sprichwort von Golo mit einer rhetorisch als Sprichwort getarnten hanswurstischen Tautologie kontert.

„GOLO. Da hat man den Narren. Wenn man mit Narren etwas anfängt, da wird man von Narren auch ausgezahlt.

KASPERL. Sie haben Recht. So a Sprichwort hab i a.

GOLO. Was hat Er?

557 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 251, 291 und S. 294.

558 Ebenda, S. 248.

559 Ebenda, S. 249 (2mal), 257 und S. 276.

560 Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 5.

561 Alle: Genovefa (Engel), S. 69–72.

562 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 300.

563 Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 233–234.

564 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 300.

565 Vgl. Werner [Rez.], Deutsche puppenspiele [], bes. S. 54.

KASPERL. Wenn S' Ihnere zwei Finger in a Schmalzdesen stecken, beschmieren
S' Ihna das ganze Bratzerl auf die letzt.⁵⁶⁶

Charakterlich kennzeichnen den Hanswurst-Kasperl Bescheidenheit, Dankbarkeit, Treu-, Weich- und Großherzigkeit. Bei aller Aufschneideri in Bezug auf Frauen – er könne „auf jeden Finger zehn, auf die Daumen gar zwanzig [...] bekommen“⁵⁶⁷ – ist er „ein ehrlicher Kämpel“.⁵⁶⁸ Ob er nun Siegfried, Genovefa oder dem Widersacher Golo dient, stets ist er auf der Seite der verfolgten Unschuld zu finden und steht ihr mit Rat und Tat zur Seite. An Hausverstand mangelt es ihm dabei mitunter schon, wie sein Einfall belegt, er könne dem hungernden Kleinkind Schmerzenreich ja „a Fleisch und a paar Knödl“ von zu Hause holen. Als Genovefa sich stattdessen „Mehlkoch“ wünscht für das Kind, hat er einen noch besseren Rat zu Hand: „A Mehlkoch? Ja, das is der Teuvel! Wenn mir nur zu Haus a Mehl hätten. I werd aber glei a fünf a sechs Metzen⁵⁶⁹ Weizen abschneiden, die werd i zum Müller tragen und in vierzehn Tagen, drei Wochen is dann das Mehl ferti.“⁵⁷⁰ Wie der von Golo verleumdete Koch im Kerker gestorben ist, kann er sich mit seinem verquerten hanswurstischen Verstand nur dadurch erklären, dass sich der mit Wasser zu Tode gesoffen hätte:

„Blitzblau und weiss und graue Näth! Wunder über Wunder! Unsern Koch den Drakonus, hat unser Hofmeister in'n alten Keller lassen abisperren, wo kein Wein nit drin is: da hat sich der verzweifelte Kerl so voll ang'soffen, dass er hat ein' Bauch kriegt, schier so gross als wie unser G'schloss, und aft hat sich der arme Hascher gar z'todt g'soffen. Wer wird uns jetzt was kochen? O, du armer Wursthansel, wie wird's auf d'Läng noch ausschauen?“⁵⁷¹

Vom Leben verlangt er nicht viel, und im Dienst beim Pfalzgrafen mangelt es ihm auch an nichts: „I tracht nur nach guaten Bissen und süßem Wein, den mir allezeit haben müssen. Die Kost ist guat, der Lohn ist groß und noch viel Guates, das i gar nit zu sagen weiß.“⁵⁷² Dem widerspricht nicht, dass er einen ganzen langen Akt lang kaum etwas anderes tut, als sieben Kreuzern hinterherzurennen und hinterherzuschreien,⁵⁷³ oder dass er als Lebensmotto ausgibt: „Für's Geld bin i mein

566 Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 15.

567 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 253.

568 Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 10. Kampl/Kampel: Nach Grimms Deutschem Wörterbuch, Bd. V, S. 137: munterer/wackerer/grober etc. „Gesell“.

569 Regional sehr unterschiedliches Hohlmaß, zwischen 14 und 25 Litern.

570 Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 19–20. Nach Richard Maria Werner handelt es sich hierbei um die komische Adaption eines Volkslieds um den Hungertod eines Kindes: „KIND. Mutter, Mutter, ich bitte dich, / Gib Brod, sonst sterbe ich. / MUTTER. Warte, warte nur, mein Kind, / Zuerst wolln wir baun geschwind. / Und als das Korn gebauet war, / Da schrie das Kind noch immerdar: / KIND. Mutter, Mutter, ich bitte dich, / Gib mir Brod, sonst sterbe ich. / MUTTER. Warte, warte nur, mein Kind, / Zuerst wolln wir mäh'n geschwind.“ Das Kind verhungert am Ende. Werner [Rez.], Deutsche Puppenspiele [!], S. 66.

571 Mitterdorfer Genovefa (Schlossar), S. 280.

572 Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 241.

573 Vgl. Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 12.



Lebtag a Mensch gwesen. Geld macht Kurasch, aber Kurasch macht den Sack wieder leer“.⁵⁷⁴ Sein Verhältnis zu Geld ist auch insofern nicht ohne Friktionen, als er Schwierigkeiten mit dem Rechnen hat – zumal wenn er Dukaten in Gulden umrechnen soll:

„Bagatell für mich! Das hab ich ja glei beinander. Gelernt hab i’s schon, aber nur bis zum Hals; von Hals in Kopf is leider nix nie neingangen. Acht Ducaten sein acht Ducaten, macht acht Ducaten, sein acht Ducaten. – Da komm i nit weiter, da muß i’s anders machen. Dreimal sechs is fünfzehn, da borg i mir eins aus, nutzt mir aber nix – ah, i werd mir mein Geld selber holen.“⁵⁷⁵

Das „Veferl“, wie er Genovefa oft anspricht, hat ihm immer etwas zugesteckt; nun, da sie im Verlies schmachtet, bricht es ihm das Herz vor lauter Mitleid.

„Die Frau Gräfin war in ihrer Art ein gutes Weibchen; hat mir viel geben, das druckt mir mein Herz ab. – *Er weint laut.* – Bier und Branntwein hat sie mir geschickt, aber kein Tropfen hab i kriegt davon. Uah! Das viele Geld, aber gsehnt hab i nix. Uah! – Juhu, sapperlot! I bin schon wieder lusti. Frau Gräfin, sein S’ nit böß, daß i schon wieder lusti bin. Meine alte Großgugukähnl hat gsagt: Kasperl, wenn du in die Lag kommst, über a Weib zu weinen, wein nur nit länger, als a Hirsch übern Graben übrü hupft.“⁵⁷⁶

Dem einstigen Herzensbrecher bricht nun seinerseits das Herz, doch nicht aus Gier oder Liebe, sondern aus Mitleid mit seiner Herrin Genovefa; wenn er sie töte wie befohlen, so sein Argument, versündige er sich am Tode einer Schuldlosen, und dann schmecke ihm sein „Lebtage kein Schoppen“ mehr.

„Höre, Kunz, das Herz bricht mir; ich dächte, wir ließen die Vefla [Genovefa] laufen, sie war doch so schlimm nicht, wie Golo sagt; wir könnten ja kein Auge zum Himmel aufheben und mir schmeckt mein Lebtage kein Schoppen mehr, wenn diese That verübt wird. [...] Sapperment, wenn es drauf ankommt, will ich lieber sterben, als an dem Tode einer Schuldlosen mich versündigen. Die Unschuld zu retten, ist offenbar was Gutes, und Gutes tun, sagt unser Priester, soll man nie unterlassen. Dausendschlapperment!“⁵⁷⁷

Hanswurst-Kasperl tritt dem Bösen nicht nur mutig entgegen; in der *Laßnitzer Genovefa* räsoniert er sogar über Golo’s Unmoral, woher sie kommt und wohin sie führt. Es ist bis auf die Satiren des „Kasperlgrafen“ Franz von Pocci eines der wenigen Beispiele, dass in einem Kasperl-Spiel der ‚Hofluft‘ und damit einer sozialen Schicht die Schuld daran gegeben wird:

„Au weh, wie is das Hoffleben so a g’fährliche Sach! Wia leicht werden manchem seine guaten Tage verkürzt. Bei unserem Hofmeister Golo kann man indessen in Augenschein nehmen, der ist im Hofartssturm so hoch aufi g’siegen, daß

574 Ebenda, S. 7.

575 Ebenda, S. 17.

576 Ebenda, S. 13.

577 Genovefa (Engel), S. 82.

ihm das Unglück ganz erniedrigt hat, so daß ihn diese Stunde vier schwarze Ochsen zerrissen haben, so daß er den Kopf allan hat liegen lassen.“⁵⁷⁸

In der *Innsbrucker Genovefa* erhebt der nunmehrige Beschützer der Verleumdeten und Verfolgten den moralischen Zeigefinger, redet den „Leitln und Kinderlen“ ins Gewissen, doch recht brav zu sein, und schließt mit einem Bescheidenheitstopos sowie der indirekten Einladung zur nächsten *Peaterl*-Vorstellung.

„Den [Gollo] soll'n sie iaz un in d'r Höll
Alli Tog a pârmol siad'n und brot'n,
Den Tuifls-Gollo, den lötz'n Krovot'n.
Drum, Leitln und Kinderlen, seids nu recht brav
Und thiats enk z'sâmmen nemmen,
Damit's âlli in Himm'l und nit in die Höll thiat's kemmen.
Und iaz pfüat enk Gott alli mitanand,
Und thiat's m'r nix übel nemmen,
Und wenn wieder amol a Peaterl-Theater ist,
Nâcher thiat's ja g'wies wieder kemmen.“⁵⁷⁹

Marionetten-Genovefa versus Hochkunst-Genovefa

Der christliche Exempelcharakter verbindet sie alle: die geistlichen Versionen der Cerisiers, Staudacher, Cochem und Wouters ebenso wie die Volkssage des Gustav Schwab und die Volksbuch gewordene Novelle von Christoph von Schmid, die ambitioniert hagiographisch-heilsgeschichtliche (und darin zugleich militaristisch-nationaldeutsche) Dramatisierung von Tieck⁵⁸⁰ ebenso wie die Kasperl-Laienspiele und -Marionettenstücke. Als Heiligenlegenden mit einer weiblichen Opfergestalt märtyrerinnenhaften Zuschnitts im Mittelpunkt visieren sie nach Ruprecht Wimmer „die Glorifikation eines Lebens in Einsamkeit“ an, „den Lobpreis der Standhaftigkeit gegenüber den Versuchungen der Welt, die Herausarbeitung des providentiellen göttlichen Wirkens“ und „die Betonung des begleitenden Schutzes der Gottesmutter“.⁵⁸¹ Es wird nicht abzustreiten sein, dass damit auch im 19. Jahrhundert ein bipolares und hierin zutiefst sexistisches Geschlechtermodell wiedergegeben wie gefeiert wurde, und in den hochdramatisch-romantisierenden Fassungen eines Maler Müller, Tieck und Schumann oder der Tragödie von Hebbel ein zum Naturgesetz erhöhtes, anthropologisiertes noch dazu. Der Genovefa-Stoff wie alle seine Fassungen inszenieren die diesen Geschlechtermodellen eigentümlichen weiblichen „Märtyrer- und Opferdiskurse“, in deren Mittelpunkt „Glaubensbekenntnisse durch opferbereite, märtyrerische (Anti-)HeldInnen“ stehen, „deren Taten anderen als Vorbild dienen können und sollen“.⁵⁸² In ihrer Studie *Geschlecht, Religion und*

578 Laßnitzer Genovefa (Prieler), S. 240.

579 Innsbrucker Genovefa (Jenewein), S. 153.

580 Vgl. Kiefer, Die Genovefa-Legende, S. 46.

581 Wimmer, Der Genovefa-Roman des Jesuiten Michael Staudacher, S. 349. Vgl. auch Kiefer, Die Genovefa-Legende, S. 42.

582 Staritz, Geschlecht, Religion und Nation, S. 102.



Nation – Genovefa-Literaturen 1775–1866 (2005) untersuchte Simone Staritz das narrative mythische Konzept „Genovefa im 19. Jahrhundert“ als national codiertes Geschlechtermodell respektive gendercodiertes Nationsmodell: Um 1800 sei eine ‚neue‘, desakralisierte Genovefa-Tradition entstanden, deren vergleichsweise komplexe narrative Strategien sich „entlang diskursiv gekoppelter säkularisiert religiöser, nationaler und geschlechtsspezifischer Paradigmen“ entwickelt hätten.⁵⁸³ *Genovefa* sei im 19. Jahrhundert als Konzept so zu verstehen,

„dass durch die interdiskursive Nektion der Bereiche Religion, Nation und Geschlecht – zunächst elitengesteuerte und stark ‚ideologiegewängerte‘ – politische, religiöse, geschlechtsspezifische, medizinische, ökonomische usw. Spezialdiskurse über bestimmte kollektive mythenspezifisch-narrative Konzepte und stereotype Imaginationen schließlich erfolgreich breitenwirksam kommuniziert und – salopp formuliert – dauerhaft ‚unter das Volk gebracht‘ werden konnten.“⁵⁸⁴

Die hochliterarischen Genovefa-Fassungen der Maler Müller, Tieck, Hebbel und Wesendonck belegen den ersten Teil der These, wonach das christliche Exempel durch die Kategorien ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ neu diskursiviert worden sei – „unter das Volk gebracht“ wurde damit freilich nichts, da bis auf Hebbels Tragödie jede Rezeption selbst in den Feldern der Literatur und Kunst unterblieb. Die Marionettenspieler hingegen hielten am alten Exempelcharakter und damit an dessen drei Hauptfunktionen fest: eine abstrakte christliche Wahrheit zu verdeutlichen; nachzuweisen, dass das vom Christentum Geforderte auch lebbar sei; schließlich vorzuführen, dass Handlungen und Verhalten schon in dieser irdischen Welt belohnt beziehungsweise bestraft würden.⁵⁸⁵ Dass das Puppentheater an einem ideologischen Genovefa-Konzept festhielt, wie es sich bereits mit Antoon Frans Wouters, auf dessen Stück die Puppenstücke ja zurückgingen, und auch mit Martin Cochem im 17. Jahrhundert herausgebildet hatte, wird mit dessen fortwährendem Erfolg zu erklären sein, den ja auch die konfessionell orthodoxen Bestseller von Gustav Schwab und Christoph von Schmid für sich verbuchen konnten. Am Genovefa-Hype (wie Volkssage und Volksbuch belegen: nicht nur) im Puppentheater des 19. Jahrhunderts erstaunen seine Reichweite wie auch die ideologisch-konfessionellen Gemeinsamkeiten seiner beiden erfolgreichsten Propagandisten: Eine genuin katholisch-jesuitische Figur diente einem evangelischen Pfarrer, Gustav Schwab, ebenso als konfessionelle Demonstrationsfigur wie einem römisch-katholischen Priester, Christoph von Schmid; beide Fassungen werden im gesamten deutschen Sprachraum unabhängig von der Konfession ihres Publikums massenhaft abgesetzt und vielfach adaptiert. Ob man nun Schwab mit Schmid, beide Versionen mit den Laienschauspielen und sie alle mit den Puppenstücken vergleicht: Während das Konzept in dem Sinne ‚ökumenisiert‘ erscheint, dass ein überkonfessionell-christlicher Frauen- und Mutter-, Opfer- und Märtyrerinnenmythos abgefeiert wird, werden

583 Ebenda, S. 161.

584 Ebenda, S. 19–20.

585 Vgl. Pech, 1687. Martin von Cochem, S. 198–199.

die dem Stoff eigentümlichen Motive, werden die Figuren, Schauplätze, Requisiten mit Gefühl angereichert. Sentimentalisierung und Emotionalisierung eines sowohl protestantischen als auch katholischen weiblichen Opfer- und Frauenideals sind als gemeinsame Erfolgsfaktoren der populären Genovefa-Fassungen anzusprechen; ihr literarisches / theatrales Rüstzeug und Rezept dafür sind: die Idyllisierung von Ort, Zeit und Requisit, die Intimisierung des Geschehens⁵⁸⁶ sowie die Emotionalisierung von Replik und Dialog,⁵⁸⁷ und dies entlang der christlichen Prinzipien „Dein Wille geschehe“ und „Was Gott tut, das ist wohlgetan“. In den tröstenden Worten eines Engels zur *Innsbrucker Genovefa*:

„ENGEL. Vollendet ist der Dornenpfad,
Die Stunde der Erlösung naht.
Deine Thränen, deine Leiden,
Verwandeln sich in helle Freuden.
Neues Leben, neue Wonne,
Bringt dir die heutige Morgensonne.“⁵⁸⁸

586 Vgl. Staritz, *Geschlecht, Religion und Nation*, S. 63.

587 Durchaus ähnlich erfolgt im 19. Jahrhundert die ultramontane Umformung der Kirche: „Formen der Gegenreformation und des Barocks wie südländische, romanische werden bewußt gegen die katholische Aufklärung und die Moderne überhaupt wieder- oder neu-eingeführt. Die neubelebte überschwängliche marianische Frömmigkeit mit Marienerscheinungen und dem Dogma von der Unbefleckten Empfängnis (1854), der sie begleitende Josefskult und andere neue Heiligenverehrungen und -kulte (wie der des Heiligsten Herzens Jesu), die neue Schätzung von Wundern, Stigmatisierungen z. B., Wallfahrten, Bußaktionen, Exerzitien und Volksmissionen, strenge und formale, äußerlich sichtbare Devotions- und Andachtsformen (z. B. das Ewige Gebet), Bruderschaften und Dritte Orden, eine eigentümliche Sentimentalisierung und Emotionalisierung von Religion und Frömmigkeit werden typisch.“ Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1866*, S. 411.

588 *Innsbrucker Genovefa* (Jenewein), S. 148.



Faust, der Professor und Teufelsbündner, ungewaschen und ungekämmt, „schiebt mit Mefistafel auf der Donau Kegel und wirft stets ,olle nein“

Puppen-Faustiana I

Das Faust-Narrativ, puppentheatral adaptiert – Der Puppen-*Faust* im 19. Jahrhundert: Überlieferungsgeschichte als Wertungs- und Wissensgeschichte – Marlowes *Faust* – Der Puppen-Faust: Woher er stammt, was er treibt ... – ... was ihn grämt und was er sich wünscht – Exkurs: Faust, der Teufel und die Zensur – „Sise, Sise, Flegeronsia Stix!“ Die faustische Teufelsbeschwörung – Der puppentheatrale Teufelspakt und seine Klauseln – Fausts Höllenflug und Höllenqualen

Das Faust-Narrativ, puppentheatral adaptiert

Das Faust-Narrativ enthält an motivischen „Grundbausteinen“ deren sechs: Sie reichen vom (1) Gelehrten, der sich der Nekromantie ergibt, über (2) den Teufelspakt, (3) faustische Machtproben und teuflischen Dienst, (4) Fausts Verzweiflung und Reue, (5) Fausts neuerliche Versuchung (meist durch eine Frau) bis hin zum (6) Höllensturz.⁵⁸⁹ In diesem Standard-Narrativ des *Faust* haben andere Teufelsfunktionen als jene, dem Hauptprotagonisten zu dienen und am Ende zu verderben, keinen Platz, und auch Kasperl und Hanswurst kommen nicht vor. Im Puppen-*Faust* indes wird, wie in der Haupt- und Staatsaktion alten Typs, der Haupthandlung eine Parallelhandlung mit meist einer Lustigen Person, Hanswurst/Kasper/Kašpárek-Pimper-Pimprle, beigegeben. Diese fächert sich ihrerseits in fünf Grundmotive auf: Kasper sucht (1) einen Dienst und wird von Wagner oder Faust engagiert, wird (2) unversehens zum Teufelszitier und lässt sich von den Teufeln an einen fernen Ort hin- und wieder zurückfliegen, lehnt (3) seinerseits einen Pakt mit dem Teufel strikt ab oder wäre dazu nicht fähig, nämlich weil er zu dumm dafür ist/nicht schreiben kann/keine Seele hat, kündigt (4) den Dienst bei Faust und wird Nachtwächter, zählt (5) die Stunden bis Fausts Höllensturz an und ist dann froh, nicht mit Faust die Kleider getauscht zu haben/mit Faust verwechselt worden zu sein/ist desparat, weil er sich um den Lohn geprellt sieht. Umgelegt auf die Lustige Person ergibt sich ein Spektrum von fünf Rollen, wie es auch aus einer Ankündigung der Truppe Schütz aus Potsdam für den 12. November 1807 hervorgeht: „Casperle stellet vor: 1. Einen reisenden Bedienten. 2. Einen angenommenen Diener bei dem Doktor Faust. 3. Einen Teufelsbeschwörer. 4. Einen reisenden Passagier durch die Luft. 5. Einen Nachtwächter. Casperle wird alles anwenden, seine Gönner bestens zu unterhalten.“⁵⁹⁰ Während Hanswurst-Kaspers komisches Profil als Diener, als der er ja von alters her agiert hatte, und die dazugehörigen komischen Topoi beim Publikum als bekannt vorauszusetzen waren, versprochen Teufelsbeschwörung und Luftflüge doch ein ganz besonderes Spektakel – und der Spaßmacher als Nachtwächter ein schon deshalb gesteigertes Vergnügen, weil sich in den Rollen von Kas-

589 Vgl. Müller-Vaclav, Doktor und Nekromant, S. 10.

590 Faust (Schütz/von der Hagen), S. 213.

per und dem Nachtwächter typologisch zwei Lustige Personen kreuzten.⁵⁹¹ Darauf weist, wenn auch indirekt oder ex negativo, der ebenso rege wie reichhaltige, bereits in den 1820ern einsetzende volkskundlich-stoffgeschichtliche Diskurs immer wieder hin: Der Faust der Puppentheater sei nur über die Späße des Dieners als Teufelszitier, Luftfahrer und Nachtwächter⁵⁹² und die Lustige Person wiederum nur aus ihrer Überlieferung zu verstehen und damit zu ‚retten‘.

Der Puppen-*Faust* im 19. Jahrhundert: Überlieferungsgeschichte als Wertungs- und Wissensgeschichte

Während der Frankfurter Messe im April 1824 hinterlässt der Marionetten-*Faust* der Truppe Lorgie beim Korrespondenten des *Morgenblatts für gebildete Stände* einen blamablen Eindruck. Abgesehen von den theater- und rezeptionsgeschichtlichen Besonderheiten des Puppen-*Faust* der 1820er Jahre – der *Faust* wird ohne viel Federlesens mit Melodien aus dem *Freischütz* unterlegt, das Publikum besteht aus „Kindern, Dienstboten, Soldaten und Bauersleuten“⁵⁹³ – lässt die Schilderung einiges vom Wissens- und Wertungshorizont des anonymen Korrespondenten erkennen: Mit hoher Wahrscheinlichkeit Bildungsbürger und damit Angehöriger jenes „gebildeten Standes“, den das *Morgenblatt*, für das er schreibt, programmatisch im Titel führt, verfährt er bei der Beurteilung des Lorgie-*Faust* nach den im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstandenen Maßstäben der Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Literatur, von ‚anspruchsvollem‘ Kunstgenuss und ‚minderwertigem‘ Vergnügen. Argumentativ geht er vergleichend und dabei in dem Sinne historisierend vor, dass die Aufführung als Ergebnis eines Niedergangs und Verfalls geschildert wird. Als Belege führt der Korrespondent seine generelle Kenntnis der „Volkspoesie“ und des populären Puppentheaters ins Treffen; explizit verweist er auf die 1820 erschienenen stoffhistorischen Skizzen *Faust, ein Gemälde nach dem Altdeutschen* und *Ueber Volksschauspiele im Allgemeinen. Ueber das vom Faust insbesondere. Seine Vergleichung mit Don Juan. Das Puppenspiel* des Schriftstellers und Literarhistorikers Franz Horn (Braunschweig 1781 – Berlin 1837). Das philologisch-literarhistorische Interesse am Faust-Stoff wie auch das volkskundlich-theaterhistorische am populären Puppentheater war bereits in den 1810er Jahren und gänzlich unabhängig von Goethe erwacht. Wie weit das rege Sammeln, Ordnen, Sichten von Faustiana aller Art dann bis Ende der 1840er gediehen waren, dokumentieren die vier jeweils mehr als 1.000 Seiten umfassenden Bände *Doctor Johann Faust* (1846), *Christoph Wagner, Don Juan Tenorio und verschiedene Schwarzkünstler und Beschwörer* (1846), *Die Sage vom Faust bis zum Erscheinen des ersten Volksbuches, mit Literatur und Vergleichung aller folgenden* (1847) sowie *Die Geschichte vom Faust in Reimen* (1849) aus der insgesamt 12 Bände umfassenden Edition *Das Kloster. Weltlich und geistlich. Meist aus der ältern deutschen Volks-, Wunder-, Curiositäten-,*

591 Vgl. Reichlin-Meldegg, Die deutschen Volksbücher von Johann Faust, dem Schwarzkünstler, und Christoph Wagner, dem Famulus, bes. S. 168 und S. 175.

592 Vgl. stellvertretend Kraus, Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 86.

593 Anonym, Korrespondenz-Nachrichten, S. 528.



und vorzugsweise komischen Literatur, herausgegeben und zum Teil verfasst vom Buchhändler und Verleger Johann Scheible (? 1809 – Stuttgart 1866). Die Aufsätze und Stücke beflügelten Sammler und Philologen, sich unter den mehreren Dutzend Truppen des Marionetten-(Wander-)Theaters nach weiteren Fassungen umzusehen, was wiederum unter den Spielern zu einer veränderten, höheren Einschätzung ihrer Faust-Stücke führte. Nicht nur, dass der fünfte Band von Scheibles *Kloster* im synchronen Schnitt das gesamte Wissen inklusive der esoterisch-magischen Literatur über Faust erfasste; mit dem Mittelstück, der *Neunzehnten Zelle* über *Faust auf der Volksbühne*, waren auch, unabhängig von Stoff und Figur, die Editorik und Historiographie des populären Puppentheaters grundgelegt. Und noch heute gelten die dort gedruckten Marionettenstücke vom Ulmer, Augsburger und Straßburger Puppentheater,⁵⁹⁴ wenn schon nicht als philologische Musterstücke, so doch als idealtypisch in Geschehen und Geschichte, Dramaturgie und Szenerie, Motivik und Figuren und dergestalt als philologisch durchaus brauchbar.

Zu den Besonderheiten der Editorik (nicht nur) des *Faust* für Puppen zählen zum einen die Finten, ja betrügerisch-diebischen Umwege, mit denen man sich mitunter Spielbücher beschaffte: Beispielsweise hatte sich Wilhelm Hamm, Herausgeber des *Faust*-Stückes der Truppe Bonneschky, erst an den Schreiber des unwilligen Prinzipals und dieser dann an einen korrupten „Gehülfen“ gewandt, ihn

„mit Bier und Victualien tractirt, und so geschickt zu bearbeiten gewußt, daß er ihm das Textbuch von Faust verschaffte. Es war ein ehrwürdiges Buch! [...] Dieses kostbare Buch blieb während eines Tages und zweier Nächte in den Händen des Herausgebers, ward während dieser Zeit höchst sorgfältig abgeschrieben und die Abschrift genau collationirt und revidirt. Dann wanderte es wieder in seine heiligen Hallen, eine Bretterbude am Roßplatz. Der gute Herr Bonneschky möge den Raub an seinem Schatze verzeihen.“⁵⁹⁵

Als textlich prekär, als figuren- und motivgeschichtlich allerdings äußerst ertragreich einzustufen ist eine Reihe akkurater Nacherzählungen nicht zugänglicher Stücke – wie zum Beispiel die Inhaltsreferate von Friedrich Heinrich von der Hagen über einen von der Truppe Schütz aus Potsdam 1807/08 in Berlin gespielten *Faust*;⁵⁹⁶ von Franz Horn über einen *Faust* derselben Truppe, allerdings rund einhalb Jahrzehnte danach, 1820, gespielt und wie erwähnt im fünften Band von Scheibles *Kloster* wiederabgedruckt;⁵⁹⁷ von dem zitierten anonymen Korrespondenten über eine *Aufführung des Faust bey einem Hrn. Lorgée [recte: Lorgie], welcher sich mit seinen Marionetten [im April 1824] zum Zweytenmal hier [bei der Leipziger Messe]*

594 Vgl. Ulmer Faust (Scheible/Günzel), Augsburger Faust (Scheible), Straßburger Faust (Scheible).

595 Hamm, Einleitung, S. XX.

596 Vgl. Faust (Schütz/von der Hagen). – Siehe auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis, S. 497–500.

597 Vgl. Faust (Schütz/Horn). – Siehe auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis, S. 500–506.

befindet,⁵⁹⁸ von Friedrich Helbig über eine Anfang der 1840er von der Truppe Eberle aus Wien in Jena gespielte Version;⁵⁹⁹ oder von Richard Andree über einen in den 1860ern von Josef Vinický (Winizky, Winitzki) gegebenen tschechischen *Johanes Doktor Faust*.⁶⁰⁰

Infolge des dann durch Goethe noch weiter gestiegenen Interesses am Puppen-*Faust* verlief dessen Editions-geschichte auch in der Folge reichlich verwirrend. Mit seiner Habilitationsschrift, dem *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust* von 1878, bemühte sich der Literaturwissenschaftler Wilhelm Creizenach (Frankfurt am Main 1851 – Dresden 1919) um eine erste Bilanz – rein formal etwa durch die Einführung von Siglen für die acht mittlerweile bekannten Handschriften und deren Editionen, von „A.“ für den *Augsburger Faust* aus Scheibles *Kloster*, über „E.“ für das von Carl Engel vier Jahre zuvor publizierte *Volksschauspiel Doctor Johann Faust*, bis „W.“ für den *Weimarer Faust*, dem von Oskar Schade 1856 im dritten Jahrgang des *Weimarisches Jahrbuchs für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst* herausgegebenen *Doctor Faust. Ein Puppenspiel*.⁶⁰¹

Einen womöglich unbeabsichtigt irrigen Eindruck von seiner Edition hinterließ Karl Simrock, als er 1846 auf der Basis der Skizzen von Franz Horn,⁶⁰² Emil Sommer⁶⁰³ „und eigener Erinnerungen an die [Faust-]Aufführungen von Schütz und des Aufsatzes von der Hagens⁶⁰⁴ den Faust-Text rekonstruierte (= neu dichtete)“.⁶⁰⁵ Obwohl Simrock in seiner Vorrede betont hatte, dass „der Dialog, die Ausführung

598 Vgl. Faust (Lorgie/Anonym). – Siehe auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis, S. 494–495.

599 Vgl. Faust (Eberle/Helbig). – Siehe auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis, S. 491–493.

600 Vgl. Faust (Vinický/Andree). – Siehe auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis, S. 508–509.

601 Vgl. Creizenach, *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust*, S. 1–3: „A“ für *Augsburger Faust* aus: *Das Kloster*; hier: *Augsburger Faust (Scheible)*; „E“ für das von Carl Engel 1874 herausgegebene *Volksschauspiel Doctor Johann Faust. Mit geschichtlicher Einleitung* (Heft I von Engels *Deutschen Puppenkomödien*, Oldenburg 1874; hier: *Faust (Engel)*); „G“ für *Doctor Faust oder der grosse Negromantist. Schauspiel mit Gesang in fünf Aufzügen*, 1832 im Selbstverlag und in nur 24 Exemplaren herausgegeben von Oberst Georg von Below, das fälschlich als identisch mit dem *Faust* des Marionettenspielers Geisselbrecht angesehen und als *Geißelbrechtisches Schauspiel* in *Das Kloster* abgedruckt wurde (hier: *Faust (Below)*); „L“ („Leipzig“) für das von Wilhelm Hamm herausgegebene *Puppenspiel vom Doctor Faust* von 1850 (hier: *Faust (Bonneschky/Hamm)*); „O“ („Oldenburg“) für *Doctor Faust. Schauspiel in drei Acten*, die Handschrift nach einem Manuskript des Marionettenspielers E. Wiepking, welches 1865 in Oldenburg zur Aufführung gekommen war (hier: *Oldenburger Faust (Wiepking/Engel)*); „S“ für den *Straßburger Faust* (hier: *Straßburger Faust (Scheible)*) und „U“ für den *Ulmer Faust* (hier: *Ulmer Faust (Scheible/Günzel)*), beide aus Scheibles *Das Kloster*, sowie „W“ oder „We“ für den *Weimarer Faust*, herausgegeben von Oscar Schade (hier: *Weimarer Faust (Geißelbrecht/Schade)*).

602 Vgl. Faust (Schütz/Horn).

603 Vgl. Berliner Faust (Sommer). – Siehe auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis, S.473–475.

604 Vgl. Von der Hagen, *Das alte und neue Spiel vom Dr. Faust*.

605 Rebehn, *Johann Georg Geisselbrecht*, [o. S.].



überhaupt, größtenteils mir gehört, und alle Verse auf meine Rechnung kommen“,⁶⁰⁶ etablierte sich Simrocks poetisierende Faust-Kompilation, letztlich nichts anderes als ein in konservierender Absicht verfasstes bildungsbürgerliches Produkt seiner Zeit,⁶⁰⁷ rezeptionsgeschichtlich als der ‚eigentliche‘, ja der ‚wahre‘ Marionetten-Faust. Nachdem das *Puppenspiel in Vier Aufzügen. Hergestellt von Karl Simrock* (Frankfurt am Main: Brönnner 1846) 1872 unter dem Titel *Faust. Das Volksbuch und das Puppenspiel, nebst einem Anhang über den Ursprung der Faustsage* ohne den Zusatz „hergestellt von“ (und auch ohne Verlagsangabe) wiederaufgelegt und dann 1923 als Nummer 6378/79 in „Reclams Universal-Bibliothek“ aufgenommen worden war, galt Generationen von Gymnasiasten dieser *Doktor Johannes Faust* als die von den Puppenspielern des 19. Jahrhunderts gespielte Version (mögen auch in der Reclam-Ausgabe wieder das ursprüngliche „hergestellt von“ und überdies „Nach der Ausgabe von 1872 herausgegeben, eingeleitet und um weitere Puppenspieltexte vermehrt von Robert Petsch“ hinzugefügt worden sein).

Richtiggehende Turbulenzen unter den editorischen Sachwaltern des Faust-Puppenspiels löste der streitbare Germanist Johannes Weygardus Bruinier (bei Amsterdam 1867 – Demmin, heute Mecklenburg-Vorpommern 1939) mit seinem philologischen Pamphlet *Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Faelschung erwiesen* (1894) aus. Der Komponist und Violinist Carl Dietrich Leonhard Engel (Oldenburg 1824 – Berlin 1913) hatte seit 1874 in der Schulzeschen Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei (Oldenburg und Leipzig) insgesamt 12 Bändchen „Deutsche Puppenkomödien“ herausgegeben. Gerade das erste Heft hatte seine Kreise gezogen, bot es doch *Das Volksschauspiel Doktor Johann Faust. Mit geschichtlicher Einleitung* im Umfang von 41 Seiten, auf denen Engel in positivistischer Kleinarbeit u. a. die Bühnengeschichte des Faust⁶⁰⁸ mit den altbekannten Namen Horn, von der Hagen, Simrock⁶⁰⁹ darlegte. Sodann folgte *Doctor Johann Faust. Volksschauspiel in vier Acten nebst einem Vorspiel*⁶¹⁰ – eine „Fälschung“, die Bruinier mit einer Gegenüberstellung von Engels „Volksschauspiel“ und einer Kompilation aus Repliken aller ihm zugänglichen Faust-Stücke für Marionetten dokumentierte.⁶¹¹ Auch die zweite Auflage, als erweitertes Bändchen 9 von Engels „Deutschen Puppenkomödien“ 1882 unter dem Titel *Die beiden Volksschauspiele Doctor Johann Faust und Christoph Wagner, Faust's Famulus. Vervollständigter Text mit vielfachen Ergänzungen bislang ungedruckter Szenen, Varianten, etc.* erschienen, sei nichts als gefälscht. Besonders empörend findet Bruinier, dass die „Fälschungen in E“ – die Sigle für Engels „Volksschauspiel“ hatte

606 Simrock, Vorrede von 1846, S. 6, zitiert nach Mahal, Nachwort, S. 126.

607 Vgl. Eversberg, Zur Stoffgeschichte: Faust auf dem Marionettentheater, S. 107.

608 Vgl. Engel, Bühnengeschichte des Faust, in Engel, Einleitung zu: Deutsche Puppenkomödien I, S. 23–41.

609 Vgl. Faust (Schütz/Horn); Faust (Schütz/von der Hagen); Faust (Simrock).

610 Vgl. Faust (Engel).

611 Vgl. Bruinier, Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Faelschung [!] erwiesen, S. 5–106.

sich in der Faust-Editorik bereits eingebürgert⁶¹² – „keinen naiven, sondern einen durchaus ‚wissenschaftlichen‘ Charakter“ hätten.⁶¹³

Bereits Mitte der 1860er hatte sich der editorische Blick auf den tschechischen Sprachraum erweitert – und dort höchst Kurioses zutage gefördert, denn nur in den tschechischen Puppenstücken „schiebt“ der Doktor Faust „mit Mefistafel [!] auf der Donau Kegel und wirft stets ‚olle nein‘“;⁶¹⁴ auch ist er dort – wie bemerkenswerterweise auch im Wien-niederösterreichischen *Faust – Vogelfänger*⁶¹⁵ und hält den Zauberkreis, in den er unversehens tritt, nicht für ein Schneidermaß (wie in den deutschsprachigen Fassungen), sondern für einen „Vogelherd“ (einen Fangplatz, an dem Vögel gefangen wurden).⁶¹⁶ Auf Deutsch liegt von den drei tschechischen Faust-Puppenspielen des 19. Jahrhunderts jenes von Josef Vinický (Winizki) vor – doch lediglich als Mitteilung des Geographen und Ethnographen Richard Andree mit einer Nacherzählung des Stücks.⁶¹⁷ Die deutschen Übersetzungen des vieraktigen Dramas *Doktor Faust. Drama ve čty rech jednáních* des böhmischen Puppenspielers Matěj Kopecký sowie von einer unter dem Pseudonym „A. B.“ gedruckten Version, beide zufällig im selben Jahr 1862 auf Tschechisch erschienen, stellte der Germanist und Literaturhistoriker Arnošt Vilém (Ernst) Kraus (Třeboradice 1859 – Konzentrationslager Theresienstadt 1943) 1891 in Form eines Paralleldrucks einander gegenüber.⁶¹⁸ Wie stark editorische Seriosität und Eulenspiegelerei ineinander übergehen können, und dazu ohne dass selbst heute festgestellt werden kann, was davon überwiegt, belegt der pseudonyme Marionetten-*Faust* von „A. B.“. Nach Recherchen des Übersetzers Kraus wurde *Johannes doktor Faust. Strašlivá komedie s čertem a ještě strašlivějším do pekla vzetím ubohého Fausta, při strašném faierverku a hrůzyplném hromobytí. Truchlohra v VI. jednáních* (*Johannes Doktor Faust. Schreckliche Komödie mit dem Teufel und noch schrecklicherer Höllenfahrt des armen Faust bei grauenhaftem Feuerwerk und schauderhaftem Donnerwetter*) vermutlich von zwei Studenten geschrieben, deren Opus vom im selben Haus wohnenden Buchdrucker aus Gefälligkeit publiziert wurde.⁶¹⁹

612 Vgl. die von Bruinier verwendeten Siglen in ebenda, S. 4; Lewalter/Bolte, [Einleitung], S. 36–42.

613 Vgl. Bruinier, Das Englische Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Faelschung [!] erwiesen, S. 3. – *Ester* und *Fortunatus* bearbeitete Engel nach der Dramensammlung der Englischen Komödianten von 1620 beziehungsweise 1624; „verdächtig sind der *Verlorene Sohn* und *Hanswurst als Teufelsbanner*“ nach Hans Sachs. Niessen, Volksschauspiel und Puppenspiel, S. 463. Zitiert auch bei Taube, Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen, S. 32.

614 Andree, Briefe über Böhmen, S. 82. – Im ungarisch-deutschen Fauszt (Hincz/Gragger), S. 175, lässt er sich von Méfiszto „auf der mitn donáu einé kégl seim dász ih kán kégl seim vizz mir bélipt“.

615 Vgl. Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 172–175.

616 Vgl. Kraus, Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 36.

617 Vgl. Faust (Vinický/Andree). – Siehe auch Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis, S. 508–509.

618 Vgl. Faust (A. B./Kraus) und Faust (Kopecký/Kraus).

619 Vgl. Kraus, Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 28.



„Es ist nun ein dreifaches möglich. Entweder haben die Studenten die Handschrift eines Puppenspielers abgedruckt, oder sie haben eine Aufführung nachgeschrieben, oder sie haben ihre Komödie auf Grund einer solchen Aufführung oder Handschrift neu gedichtet. [...] Der ‚witzige‘ Titel des Stückes scheint auf die dritte Möglichkeit, eine parodierende Umarbeitung, zu deuten.“⁶²⁰

Ebenso unentschieden muss bleiben, an welche Fassung sich Wenzel Kopecký, der Sohn des legendären böhmischen Puppenspielers, bei der Niederschrift der Stücke seines Vaters⁶²¹ und im Speziellen des vieraktigen Faust-Dramas gehalten hatte – der ungewöhnliche Name „Mesistoff“ deutet auf eine Verwechslung der in Kurrentschrift ähnlichen „f“ und „s“, also auf eine schriftliche Quelle hin, das phonetisch wiedergegebene „Fakner“ für „Wagner“ hingegen auf mündliche Überlieferung.⁶²²

Wilhelm Creizenach hatte seinem *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust* von 1878 ein Corpus von acht Puppenstücken zugrunde gelegt (exklusive der bloß sekundär mitgeteilten und inklusive des kompilierten ‚gefälschten‘ „Volksschauspiels“ von Engel).⁶²³ Bei Erscheinen von Kraus' Übersetzungen aus dem Tschechischen 1891 waren bereits 24 teils nach ihrem Inhalt, teils im Wortlaut gedruckte Faust-Puppenstücke im Umlauf⁶²⁴ – mehr und andere, als wiederum Bruinier drei Jahre danach bei seiner Beweisführung gegen Carl Engel ins Treffen führte.⁶²⁵ So bunt und vielgestaltig die positivistische Philologie den *Faust* für Puppen auch entworfen haben mag, vom Potpourri-artigen Formen- und Farbenreichtum der zeitgleich gespielten Fassungen vermittelte sie einen nur blassen Eindruck. (Dabei dürfte wohl auch mitgespielt haben, dass den Editoren die verbissene Suche nach einem ‚Original‘ oder ‚Ur-Faust‘ für Puppen⁶²⁶ den Blick auf die ebenso originären wie originellen Varianten und Divergenzen, wie sie meist nur von der Bühnenpraxis her zu erfassen waren, verstellt zu haben scheint.) „Wer von uns erinnert sich nicht, in seiner Kindheit die erschreckliche Sage vom Faust im Puppenspiel gesehen zu haben? Wer hat nicht herzlich über die Witze Kasperl's gelacht?“ vermerkte Philipp von Leitner 1837 in den von Ernst Willkomm und Alexander F. Fischer herausgegebenen *Jahrbüchern für Drama, Dramaturgie und Theater*.⁶²⁷ Der 1809 geborene Leitner könnte sich damit auf die 1820er Jahre bezogen haben –

620 Ebenda, S. 29.

621 Vgl. den Originaltitel des Stückes von Mathias Kopecký im Literaturverzeichnis.

622 Vgl. Kraus, *Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 34.

623 Vgl. Creizenach, *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust*, S. 2–3.

624 Zusammenfassend Kraus, *Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 58–59.

625 Vgl. Bruinier, *Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Faelschung* [!] erwiesen, S. 4.

626 Vgl. etwa Hamm, der im Bonneschky-Manuskript unbedingt „das alte Puppenspiel“ identifizieren wollte: „Es ist die ganze scenische Anordnung, dasselbe Personalverzeichnis, dieselbe Reihenfolge der Handlung, und überhaupt der Habitus des alten Puppenspiels. Auch die Sprache ist vielfach ein deutlicher Beleg. Denn sie hat in sehr vielen Stellen noch ganz jene pathetische Geschraubtheit, die höfische Koketterie der Literaturperiode der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts“. Hamm, *Einleitung*, S. XXI.

627 Vgl. Leitner, *Ueber den Faust von Marlow*, S. 705.

ganz gewiss war damit die Leserschaft von Scheibles *Kloster* angesprochen, die zur Generation der in den 1800ern bis 1820ern Geborenen zählte und nun, 1847, einen Wiederabdruck des Aufsatzes von Leitner *Ueber den Faust von Marlow; Faust als Puppenspiel und Verwandtes* stieß.⁶²⁸ Nicht nur, dass jede Truppe ein Faust-Stück im Repertoire führte (die Truppe Schütz sogar zwei: eines mit Faust als Mittelpunktfigur und eines mit dessen Famulus Christoph Wagner),⁶²⁹ der *Faust* blieb bis weit nach 1850 Haupt- und Zugstück⁶³⁰ – auch in Wien und Umgebung, wo die Truppen Moritz Wieland (1891), Albin K. (1885 bis 1887), Franz Leipert, L. Buchberger (1898/99), Emma Grüttner (1898) und T. J. Rosenbaum (1892) Faust-Stücke unterschiedlichen Titels spielten.⁶³¹ Nach Wurzbach soll Matěj Kopecký, verstorben 1847, seinen *Faust* 2.500 Mal gegeben haben.⁶³² Knapp ein halbes Jahrhundert danach berichtet der Puppentheater-Sammler Artur Kollmann, der die meisten sächsischen Puppenspieler auch persönlich kannte, mit ihnen korrespondierte und sie in Notsituationen nicht selten unterstützte, über den *Faust*:

„Ich kenne nicht einen einzigen Puppenspieler, der es nicht gäbe, oder der es nicht wenigstens gegeben hätte, und meine handschriftliche Sammlung weist davon bereits fünfzehn bisher noch nicht herausgegebene, von einander verschiedene Fassungen auf; in meiner Sammlung von Theaterzetteln finden sich sogar neunzehn verschiedene Arten.“⁶³³

Auch mit Handpuppen wurde der *Faust* gegeben, beispielsweise von „Julius Kühns Münchener Automaten-, Englisch-Marionetten- und Figurentheater“ zur Ostermesse 1891 in Leipzig und schon zuvor von dessen Vorgänger, „dem bekannten F[ranz Xaver] A[ugust] Schichtl aus München“.⁶³⁴ Obwohl sich das populäre Puppentheater immer bemühte, stofflich-motivisch auf der Höhe des zeitgenössischen Personentheaters wie auch des hochtheatralen Kanons der Tradition zu sein, gingen die Einflüsse Goethes nicht sehr weit.⁶³⁵ Die Verführung der Nonne Klara und die Klausel im Teufelspakt, wonach Faust mehrere Morde begehen muss, um der Hölle zu verfallen, deutete Kollmann als Anklänge an das 1811 in Breslau/Wrocław uraufgeführte Drama *Faust. Ein Trauerspiel in fünf Acten* von Ernst August Friedrich

628 Vgl. ebenda.

629 Vgl. von der Hagen, *Das alte und neue Spiel vom Dr. Faust*, S. 730. Vgl. auch *Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust* in Engel, *Deutschen Puppenkomödien*, Bd. IX, das nach Engel von den Bühnen verschwunden war und von dem der Herausgeber keine vollständige Handschrift habe auftreiben können; vgl. Engel, *Einleitung zu: Deutsche Puppenkomödien IX*, S. 8. Ob es sich dabei, wie schon beim *Volksschauspiel* Engels, um eine Kompilation des Herausgebers handelt (Bruinier: „Fälschung“), wird infolge des Fehlens von Textbüchern nicht mehr festzustellen sein.

630 Vgl. von der Hagen, *Das alte und neue Spiel vom Dr. Faust*, S. 730.

631 Vgl. Mayer, *Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters*, Nr. 3, 16a, 132a, 152b, 188b, 193d, 213a, 233c und Nr. 234g.

632 Vgl. Wurzbach, *Kopecky, Matthäus*, S. 429.

633 Vgl. Kollmann, *Zum Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 95.

634 Ebenda, S. 98. – Franz Xaver August Schichtl (München 1849 – Hannover 1925).

635 Vgl. Kollmann, *Zum Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 99–100.



Klingemann (Braunschweig 1777 – Braunschweig 1831).⁶³⁶ Auf den Theaterzetteln zu Faust-Stücken für Marionetten finden sich wie so oft große Namen der Theatergeschichte, die Autorschaft und vermittelt deren Bedeutung suggerieren sollten, diese aber weder einlösen konnten noch wollten:⁶³⁷ „Perinet“, gemeint ist damit einer der erfolgreichsten Autoren der Wiener Comoedie Joachim Perinet; August von „Kotzebue“ (Weimar 1761 – Mannheim 1819), im deutschen Sprachraum bis Ende des 19. Jahrhunderts der meistgespielte Autor von Komödien überhaupt; schließlich der Komödienautor Christoph Friedrich „Bretzner“, dessen Libretto *Belmonte und Constanze, oder: die Entführung aus dem Serail* von Mozarts Textdichter Johann Gottlieb Stephanie dem Jüngeren (Breslau/Wrocław 1741 – Wien 1800) plagiiert worden war (wogegen Bretzner ohne Erfolg protestierte).

Marlowes *Faust*

Welcher Name, welches Stück am Beginn ihrer stofflich-figuralen *Faust*-Traditionen standen, dürfte den wenigsten Puppenspielern bekannt gewesen sein – und ebenso wenig, dass sie es mit einem „Rückimport“⁶³⁸ aus England zu tun hatten, denn ihre Vorfahren, die englischen und deutschsprachigen Wandertruppen, hatten Christopher Marlowes (Canterbury 1564 – Deptford 1593) *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* beerbt.⁶³⁹ Marlowe lernte das sogenannte Volksbuch, die 1587 in Frankfurt am Main bei Johann Spies erschienene *Historia von D. Johann Fausten/dem weitbeschreyten Zauberer unnd Schwartzkünstler [...]*, bereits aus der ersten englischen Übersetzung von 1588 kennen; zwischen Oktober 1594 und Oktober 1597 wurde Marlowes *Dr Faustus* 25 Mal von den „Admiral’s Men“ gespielt; Ende 1602 dürfte das Stück wiederaufgenommen worden sein. Gedruckt existiert das Stück in zwei Fassungen und mehreren Ausgaben: Der Erstdruck von 1604, von der Forschung als „A“ bezeichnet, umfasst 1.485 Verse, von denen 36 in der Ausgabe „B“ von 1616 fortgelassen, der jedoch 676 neue Verse hinzugefügt wurden, wodurch der Umfang des Dramas um rund ein Drittel erweitert worden war. Worauf die Unterschiede zurückzuführen waren und worauf sie hinauslaufen sollten, zählt nach wie vor zu den Streitpunkten der anglistischen Philologie, ebenso die Frage, ob und in welchem Ausmaß der Dramatiker und Schauspieler Samuel Rowley und der Schauspieler William Borne (Bird) an den komischen Szenen mitgearbeitet hatten. In unserem Zusammenhang mag der Hinweis genügen, dass der angesprochene stoffliche Rückimport durch die Puppenspieler weder über die erste deutsche Übersetzung durch Wilhelm Müller von 1818⁶⁴⁰ noch durch deren Wiederabdruck in Scheibles *Kloster*⁶⁴¹ erfolgte, sondern durch die englischen Wandertruppen, die unbekümmert strichen und hinzuerfanden, adaptierten und kompilier-

636 Vgl. ebenda, S. 96–97.

637 Vgl. i. d. F. ebenda, S. 99–102.

638 Mahal, Nachwort, S. 113.

639 Vgl. ebenda, S. 111.

640 Marlowe, *Doktor Faustus* (1818).

641 Marlow’s [!] *Faust*, in: *Das Kloster*, Bd. 5, S. 922–1020.

ten. Nicht im Entferntesten daran interessiert, ob es sich bei Marlowes Helden um einen Wahrheits- oder Wollenstitan⁶⁴² handelte, ob dieser wegen einzelner Sünden, Verbrechen oder aus allgemeiner „Weltverfallenheit“ und „Daseinslust“ die Hölle verdiente,⁶⁴³ und schon gar nicht an Marlowes ausgefeilter Bühnen-Rhetorik, schlossen sich die Truppen hauptsächlich an die „mittelalterliche[n] Engelszenen und sein Höllenfahrtsspektakel, an seine Rüpel-, Schwank- und Zauberszenen“ an.⁶⁴⁴ Für ihr Publikum, das des Englischen gar nicht und des Hochdeutschen kaum mächtig war, stattdessen aber die verschiedensten deutschen Dia-, Regio- und Soziolekte sprach, durchmischten die Englischen Komödianten die ohnehin schon zurechtgespielten Szenen mit einem zumindest satzweise ‚deutsch‘ sprechenden Pickelhering, der die lustigen Nebenfiguren unter einen Hut brachte, vorerst in den Intermezzi auftrat und dann in einer vorgeschalteten Höllenberatungs-Szene.⁶⁴⁵

Der Puppen-Faust: Woher er stammt, was er treibt ...

Der Puppen-Faust, mit Vornamen Johann, Johannes oder (in den böhmischen Stücken) Jan, treibt sein Unwesen bevorzugt in Wittenberg⁶⁴⁶ oder in Mainz.⁶⁴⁷ Der Schauplatz Mainz entsprach einer stoffgeschichtlich weit verbreiteten Klitterung von Faust mit Johannes Fust, Buchdrucker, Verleger und Finanzier Johannes Gutenbergs in Mainz (Mainz um 1400 – Paris 1466). Das von Schwiegerling gegebene Stück spielt in Erfurt,⁶⁴⁸ der Hännischen-*Faust* von Christoph Winters „im Spesserwalde“;⁶⁴⁹ lediglich Schütz-Dreher nennen keinen Schauplatz.⁶⁵⁰ Von Beruf ist der Schwarzkünstler, man nennt ihn „den viel berühmten Deutschen Doktor“,⁶⁵¹ „professor [!]“ und einmal sogar „Rektor“, nämlich „der Leipziger Universität“.⁶⁵² Studiert und „den Grad eines Magisters“ erworben hat Faust im Stück von Christoph Winters nicht in Köln (wo Winters 1802 das Hännischen-Theater begründet hatte), sondern in Ingolstadt. „Allein daß Verlangen ein Schwarzkünstler zu werden, brachte ihn bald auf andere Gedanken, wozu die üble Conservation [!] mit leichtsinnigen Leuten, häufig herumschweifenden Ziegeuner, zu denen er sich fleißig gesellte

642 Wie ihn z. B. Kreuzer, Zur Geschichte der literarischen Faust-Figur, S. 12, deutet: „Marlowes Faust ist ein Wollenstitan [...]. Er fragt nicht nach der Wahrheit, aber wenn der Bibelspruch wahr sein sollte, daß der Tod der Sünde Sold ist, dann reizt die Kardinalsünde ihn gerade dadurch, daß der verhängte Tod durch freie Sündenwahl wenigstens zur eigenen Willenstat würde.“

643 Wie ihn Haug, Teufelspakt vor Goethe, S. 215, deutet.

644 Vgl. Kreuzer, Zur Geschichte der literarischen Faust-Figur, S. 12.

645 Vgl. Mahal, Nachwort, S. 113.

646 Vgl. z. B. Faust (Below), S. [31:XIV]; Faust (Bonneschky/Hamm), S. [3] und S. 15.

647 Vgl. Straßburger Faust (Scheible), S. 855; Berliner Faust (Sommer), S. 114; Berliner Faust (Lübke), S. 157.

648 Vgl. Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 12.

649 Faust (Winters/Niessen), S. 168 und S. 172.

650 Nullbeleg bei Faust (Schütz/Horn). Vgl. auch Bielschowsky, Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom *Doktor Faust*, S. 4.

651 Faust (Schütz/Horn), S. 662.

652 Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille), S. 1.



und die sogenannte Chiromantie von ihnen erlernte, ser vieles beigetragen haben mag.⁶⁵³ Im *Ulmer Faust* hat er „allhier in Wittenberg summum gradum Doctoratus cum laude empfangen“.⁶⁵⁴ Parma ist Fausts Reiseziel in den deutschsprachigen Stücken, „Portugalo“ / „Portukál“ jenes in den tschechischen von Vinický und Kopecký;⁶⁵⁵ in den „Garten des persischen Königs“ verschlägt es Faust und Kasperle in der aus dem Tschechischen übertragenen *Schrecklichen Komödie mit dem Teufel und noch schrecklicherer Höllenfahrt des armen Faust* der beiden Studenten „A. B.“⁶⁵⁶ Wann die Handlung spielt, ist selten und dann nur aus der Datierung des Vertrags mit dem Teufel zu erschließen: „So geschehen zu Wittenberg den 18. April im iahr 1333“,⁶⁵⁷ liest Faust dem Mefistofeles vor; im *Berliner Faust (Lübke)* ist der „Contract“ datiert mit dem Bauernkriegsjahr „Anno 1525“.⁶⁵⁸

... was ihn grämt und was er sich wünscht

Bei dem mit Goethe kategorial wie konzeptionell gewordenen ‚Faustischen‘ im Sinne eines rastlos strebenden Wissensdurstes halten sich die Puppenspieler nicht lange auf: Er sei, beteuert er einmal, „der kopfzerbrechenten arbeit müde, mit der ich nicht einmal das tägliche brod erwerben kann“.⁶⁵⁹ Was habe ihm „das viele lesen geholfen? das viele wachen? alles war eitel, alles war nichts als lauter micrologisches geschwätz! zersetzung der leidenschaft, kaltes wasser auf glühendes eisen gegossen!“⁶⁶⁰ Simrock gießt Fausts Hadern mit sich und der Welt in Reime (die wiederum ein Berichterstatte der *Gartenlaube* 1873 den Faust der Truppe Eberle Anfang der 1840er rezipieren lässt):

„So weit hab’ ich’s nun mit Gelehrsamkeit gebracht,
Daß ich allerorten werd’ ausgelacht.
Alle Bücher durchstöbert von vorn bis hinten
Und kann doch den Stein der Weisen nicht finden.
Jurisprudenz, Medicin, alles umsonst,
Kein Heil als in der nekromantischen Kunst.
Was half mir das Studium der Theologie?
Meine durchwachten Nächte, wer bezahlt mir die?
Keinen heilen Rock hab’ ich mehr am Leibe
Und weiß vor Schulden nicht wo ich bleibe.
Ich muß mich mit der Hölle verbünden,
Die verborgenen Tiefen der Natur zu ergründen“.⁶⁶¹

653 Faust (Winters/Niessen), S. 168.

654 *Ulmer Faust* (Scheible/Günzel), S. 8.

655 Mehrmals Faust (Vinický/Andree), S. 263–264; Faust (Kopecký/Kraus), S. 134.

656 Faust (A. B./Kraus), S. 134.

657 Faust (Below), S. [31:XIV].

658 *Berliner Faust* (Lübke), S. 138.

659 Faust (Below), S. [8:II].

660 Ebenda, S. [9:III–10:III].

661 Faust (Simrock), S. 9.

Einen akademischen Grad erworben zu haben, befriedigt Faust keineswegs, denn

„ich bin ein Doktor und bleib' ein Doktor. Habe aber viel mehr gehört und gelesen von der Planeten Eigenschaften und daß der Himmel in forma sphaerica oder rund sein soll; aber alles zu sehen und mit Händen zu greifen, möchte ich wünschen, deswegen habe ich mich entschlossen, das Studium theologicum eine Zeitlang auf die Seite zu setzen und mich an dem Studio magico zu ergötzen.“⁶⁶²

Nach all der Lektüre überkommt ihn ein Gefühl der Vanitas, das er in die barocke Metapher des Fastnachtsballs fasst: „Nunmehr sehe ich einmal, mit Mitleiden und Thränen in den Augen, die ganze Blöße der Menschenkinder; die Welt kommt mir vor, wie ein großer Fastnachtsball, auf welchem viele Menschen unter tausenden Masken herumtanzen.“⁶⁶³ Viel eher als ein melancholisches Streben treiben Eitelkeit und Genusssucht den Puppen-Faust voran – was den Wunsch nach Wahrheit durchaus nicht ausschließt:

„Jetzt kommt nun die Zeit, wo Faust sich näher mit dem Teufel einläßt, und die Bedingungen angibt, unter denen er das Bündniß mit ihm abzuschließen bereit ist. Die ersten beziehen sich nur auf reine Eitelkeit, und auf die Besiegung des Raumes und der Zeit. Höchst wunderbar und tragischbedeutsam ist die Bedingung, daß der Vater der Lüge ihm auf jede Frage die Wahrheit sagen soll.“⁶⁶⁴

Fortan hat er eine kindische Freude am Großtun, an den Kunststücken, die er am Hof zu Parma vorführen möchte; er ist vor allem eines: eitel – und „der Eitelkeit ist alles recht, das Große wie das Kleine, wenn nur der Weihrauch nicht fehlt“.⁶⁶⁵ Nicht nur vor seinen Studenten, ganz generell „thut [es] ihm wohl, sich reden zu hören“.⁶⁶⁶ Zwei Wünsche trägt Schwiegerlings Faust an Mephisto heran: einen höchst abstrakten – dass er „aus Unmöglichkeit Möglichkeit“ machen könne, und einen wundersam konkreten – „dass er ihm ein Konterfei schaffen solle, wie er es auf dem Calvari (Calvarienberg) gesehen“ habe.⁶⁶⁷ Dass in den Puppenstücken selbst die ansatzweise Darstellung der verlangten Befriedigung materieller Wünsche, also „fressen, sauffen, Hurerey vnd aller Vppigkeit“, wie es in der *Historia* heißt,⁶⁶⁸ fehlt, hat mit deren Anstoß erregenden, auch marionettentechnisch gar nicht möglichen Darstellung auf der Bühne zu tun, aber auch mit der Figurendramaturgie, denn für all das war typologisch der Diener beziehungsweise die Lustige Person Hanswurst-Kasper zuständig.

662 Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 8.

663 Straßburger Faust (Scheible), S. 856.

664 Faust (Schütz/Horn), S. 657.

665 Ebenda, S. 662.

666 Ebenda, S. 661.

667 Bielschowsky, Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom *Doktor Faust*, S. 6.

668 *Historia* Von D. Johann Fausten, S. 8.



Noch simpler als der Marionetten- ist der Handpuppen-Faust gezeichnet: Im Polichinell-Spiel von Julius Kühn aus den frühen 1890ern will Faust schlicht wieder „jung und reich“ sein, und dann wolle er „weit fort von hier nach Amerika, nach New York, und will dort ein lustiges Leben beginnen“.⁶⁶⁹ Als Ausnahme wie erwähnenswerte Kuriosität sei das Polichinell-Spiel *Docktor Sassa Faska!* des Leipziger Handpuppenspielers Hugo Barth genannt, in welchem die faustische Titelfigur vom Tod persönlich zu einem für Arzt und Patienten äußerst unvorteilhaften Pakt gezwungen wird und dann eigeninitiativ einen Pakt mit dem Teufel gegen den Tod schließt: „Höre du bist der Docktor Sassa Faska, du nimmst mir alles weg,“ wirft der „Todt“ ihm vor, „hast viele Menschen gesund gemacht und ich habe garnichts, daß Kann nicht mehr so fort gehen, die Hälfte mein, die andere Hälfte dein“.⁶⁷⁰ Der Doktor weiß sich schlau zu helfen:

„TODT *verschwindet*.

DOCKTOR. So ein dummer Kerl, ich soll mit ihm teilen, die Hälfte gesund machen, die andere Hälfte sterben lassen; nein das Kann ich nicht; dafür bin ich Docktor. Wenn ich nur wüßte, ob mich der Teufel von den Todt beschützen Kann; ich muß ihn einmal rufen. Ich rufe dich, Fürst der Hölle, Ich muß dich sprechen, Erscheine, erscheine.

TEUFEL *erscheint*.

Höre Teufel so eben war der Todt bei mir und sagte ich soll mit ihm teilen, die Hälfte sein, die andere Hälfte mein; da hat er mir ein Jahr Frist gegeben. Nun wollte ich dich einmal fragen, ob du mir helfen Kannst; die Frist auf drei Jahre zu verlängern.

TEUFEL. Ja das werde ich tun; aber wenn die drei Jahre herum sind, dann verfallst du nur mir.

DOCKTOR. Jawohl, dann will ich dein sein.

TEUFEL. Nun so kuriere weiter.

DOCKTOR. Nun ist's gut, nun habe ich wenigstens drei Jahre Zeit; bis dahin habe ich noch unendlich viele Menschen geheilt; dann mag er Kommen, ich will nun an die Arbeit gehen.⁶⁷¹

Exkurs: Faust, der Teufel und die Zensur

Auf Marlowes antipapistische Figuren wie den Papst, Bischöfe, Priester, Mönche verzichteten die Wanderschauspieler weniger aus Desinteresse oder Personalmangel denn aus Selbstschutz, waren sie doch stets von (kirchlicher) Zensur bedroht. Dennoch wurde bereits 1703 und damit wenige Jahre, nachdem man den ersten Puppen-*Faust* überhaupt gegeben hatte,⁶⁷² nach einem Verbot verlangt. Klage führte der lutherische Theologe und Pietist Philipp Jacob Spener (Rappoltsweiler, Elsass 1635 – Berlin 1705); angeklagt war Sebastian di Scio, aus Venedig gebürtiger Komödiant, Puppenspieler, Seiltänzer, Heilkünstler und Prinzipal (Venedig um

669 Faust (Kühn/Lewalter/Bolte), S. 142.

670 Docktor Sassa Faska! (Barth), S. 27–28.

671 Ebenda, S. 29–31.

672 Ein Datum ist ebensowenig fassbar wie Truppe oder Ort; vgl. Mahal, Nachwort, S. 120.

1650 – nach 1711; letzte Station: Wien); Klagsort war Berlin, wo di Scio im Rathaus einen *Faust* mit Puppen gegeben hatte; schließlich das Delikt: die Darstellung einer Teufelsbeschwörung. Wörtlich hieß es in der Beschwerde:

„Da man in des vorgegebenen Doctor Faustens Tragödie die förmliche Beschwörung der Teufel, welche erscheinen sollten, und die lästerliche Abschwörung Gottes an den bösen Feind, mit ansehen müssen, in hiesiger Stadt viele theils wahrhaftig geärgert, theils mit ihnen (den Beschwerdeführern) herzlich betrübt und zu seufzen bewogen werden.“⁶⁷³

Jacob Spener nahm damit jene Haltung gegenüber Teufel und Teufelsbeschwörungen auf der Bühne vorweg, wie sie dann einige Jahrzehnte später aus den maria-theresianischen und josephinischen Verbotslisten ersichtlich wird. Verboten wurden nicht nur Faust-Geschichten (so das Volksbuch in der Fassung von Widmann in einer Ausgabe von 1726),⁶⁷⁴ sondern generell Schriften mit ausschweifenden und/oder horrenden Teufelsschilderungen. Mit dem Teufel sympathisierende Schriften „fanden klarerweise keine Gnade“, doch auch teufelskritische Kommentare „wurden verboten, sei es, dass sie zu sehr auf das, was sie bekämpften, eingingen, sei es, dass den Zensoren der Verdacht kam, wenn der Teufel zu radikal geleugnet werde, könnte man auch auf die Idee kommen, in seinem Gefolge Gott gleich mit abzuschaffen“.⁶⁷⁵ Joseph von Sonnenfels, der wirkmächtigste Poetologe der österreichischen Monarchie, argumentiert dies in seiner moralischen Wochenschrift *Der Mann ohne Vorurtheil* wie folgt: Teufelsfiguren, diese Lieblingsfiguren des europäischen Lachtheaters wie auch des Alt-Wiener Späßtheaters, dürften auf der Bühne deshalb nicht mehr lächerlich gemacht werden, weil der Zuschauer dadurch die für einen wohlgeratenen Untertan gebotene Angst vor irdischer und göttlicher Strafe verliere. Es stehe

„ausser allem Zweifel, daß keine Sache, die den Eindruck der Strafe schwächen kann, welche die Religion drohet, aufgeföhret werden soll. Die Handlungen, worin die Strafgeister auf eine der Natur der Geister so unzuständige Art erscheinen müssen, thun weit mehr: sie zernichten diesen Eindruck, wenigstens bei dem gemeinen Haufen, ganz. Wie tief muß in seinen Augen nicht ein Teufel herabfallen, den er auf Gebot eines Weibes, oder auf das: Lachum Machum, eines Theaterzauberers erscheinen, nur mit einer Schweinenblase sein Strafamt ausüben, und letztlich mit Ribbenstößen, oder einem Fusse [!] von dem Kampfplatze verjagt werden, sieht?“⁶⁷⁶

Doch gerade Spaß und nichts als Spaß sollten die Teufelsfiguren der voraufklärerischen Komödien bereiten, wie zum Beispiel aus den theatralen Teufelsspektakeln eines Johann Joseph Felix von Kurz (Wien 1717 – Wien 1784) oder den Teufelstravestien des als ‚Vater des Wiener Volksstücks‘ in die Theatergeschichte eingegangenen Philipp Hafner (Wien 1735 – Wien 1764) erhellt. Vor allem in ihren Zauberspie-

673 Zitiert nach Flögel/Bauer, *Geschichte des Grotesk-Komischen*, Bd. 2, S. 45.

674 Vgl. Bachleitner, *Von Teufeln und Selbstmördern*, S. 206.

675 Ebenda, S. 209.

676 Sonnenfels, *Der Mann ohne Vorurtheil*, S. 347.



len ließen es die Autoren der Wiener Komödie nicht mit einer einzigen Teufelsfigur bewenden; Hanswurst und Kumpane extemporierten oft mit einer Vielzahl davon, wie es ein travestiertes Szenar aus Philipp Hafners Lustspiel *Die dramatische Unterhaltung unter guten Freunden* (1763) belegt: „Das Theater stellet vor einen Wald; der Geist Esprit findet den Hanswurst schlafend; er beschwört Teufeln; die Teufeln kommen theils von der Erde, theils von der Luft unter einem erschrecklichen Calfonifeuer“.⁶⁷⁷ „Extemporirt mit den Teufeln“, heißt es im Straßburger Puppen-*Faust* acht Jahrzehnte danach mit Bezug auf den Hanswurst, der zum spektakulären Abschluss mit einem teuflischen Geißbock durch die Luft abfliegt: „Man kann einem Geißbock ein Raketchen in Hintern stecken, welches man anzündet. Dann ab.“⁶⁷⁸

„Sise, Sise, Flegeronsia Stix!“ Die faustische Teufelsbeschwörung

Die Beschwörung des Teufels durch Faust setzten die Puppenspieler ins Zentrum des ersten oder an den Beginn des zweiten Akts. Dabei wurden alle Spezialeffekte genutzt, die mit der Bühnenmaschinerie, Monsterpuppen und Kostümwechseln zu erzielen waren. Vorbereitet wurden sie, indem der Doktor aus Büchern der Magie und Nekromantie „citirt“ – bei Marlowe auf Lateinisch, in mehrfacher, sich steigender Anrufung und effektiv von einem „Donner“ eingeleitet:

„Sint mihi Dii Acherontis propitii! Valeat numen triplex Jehovahae, ignei, aëri, aquitani spiritus! Salvete Orientis Princeps Beelzebub, inferni ardentis monarcha et demigorgon, propitiamus vos, ut appareat et surgat Mephostophilis Dragon, quod tumeraris: per Jehovaham, Jehennam, et consecratam aquam, quam nunc spargo, signumque crucis quod nunc facio, et per vota nostra ipse nunc surgat nobis dicatus Mephotstophilis.“⁶⁷⁹

„Faust, unter Büchern und Zaubergehätschaften sprach das unzusammenhängendste, dummste Zeug“,⁶⁸⁰ berichtet ein anonymer Korrespondent von einer Faust-Aufführung der Truppe Lorgie 1824. Die Unkenntnis des Publikums voraussetzend und auch selbst des Lateinischen nicht mächtig, verfielen die Spieler in lateinisch klingendes Kauderwelsch, um die Gelehrtheit des Teufelsbeschwörers zu treffen. In einem „Todtengewölbe“ spielt die Zitation in Georg Geißelbrechts⁶⁸¹ *Faust*. Zweimal muss er sein „Sise, Sise, Flegeronsia Stix! Hejus! Hejus atteste male Spiritus! Faus-tibus, Videridet zitra“ wiederholen, bis „es donnert und blitzt“ und endlich „unter diesem Mordsspecktakel“ die Furien erscheinen.⁶⁸² Gemeint war vermutlich: „Siste,

677 Hafner, *Die dramatische Unterhaltung unter guten Freunden*, S. 19. – Calfonifeuer: Siehe S. 133, Fn. 545.

678 Beide: *Straßburger Faust* (Scheible), S. 869.

679 Marlowe, *Faust*, S. 942.

680 *Faust* (Lorgie/Anonym), S. 528.

681 I. d. F. werden die Namensvarianten „Geisselbrecht“ und „Geißelbrecht“ je nach dem Bearbeiter/Editor verwendet.

682 *Weimarer Faust* (Geisselbrecht/Eversberg), S. 173.

siste, Phlegethontia Styx! [...] Adste, mali spiritus! Faustus vos citissime citat⁶⁸³ („Halt ein, halt ein, phlegetonischer Styx! [...] Hierher, böse Geister! Faust ruft euch aufs Geschwindeste herbei!“) und einige Repliken danach „Apage, male spiritus!“ („Weiche, böser Geist!“) statt „Abbache male Spiritus!“ „Conjuro vos per omnes Deos, qui vos Cacodaemones sitis, ut statim appareatis!“ („Ich beschwöre euch bei allen Göttern, die ihr Kakodämonen seid, erscheint sofort!“) lautet im *Ulmer Faust* die Formel in korrektem Küchenlatein,⁶⁸⁴ „Bibet Rapaton Pessanos Kaldonai“ gänzlich verdreht im *Straßburger Faust*.⁶⁸⁵ Mit Namensnennungen begnügt sich Faust in einem in Leipzig gespielten Puppenspiel der 1870er: Auf ein „Sobulos – Heros – Pluto!“ erscheint „Mit donnerähnlichem Getöse [...] ein ERDGEIST“ – doch ist es ein „guter“, der Faust eindringlich vor dem Teufel warnt. „Na nu“, erwidert der, „was soll das heissen? Ich will den Teufel sehen und nicht dich elendes Knochengerippe. Hinweg aus meinen Augen!“ Auf ein neuerliches, doch erweitertes „Sobulos – Heros – Pluto – Heranos!“ erscheint nun „Unter Feuer und Gekrache“ der Teufel in Person.⁶⁸⁶ Ob nun die Beschwörung auf (Pseudo-)Lateinisch oder auf Deutsch und im Stil der pathetischen Tragödie gesprochen wurde, stets folgte ihr ein Bühnenspektakel der besonders lauten und grellen Art.

„Eine glühende Kugel fällt in diesem Augenblick neben den Kreis, und zerplatzt, mit einem furchtbaren Knall. [...] Es erscheinen jetzt vielerley teuschende und gräßliche Gestalten. [...] Beginnt zum drittenmal die Beschwörung, in dem gräßlichsten Thon.“⁶⁸⁷

Der puppentheatrale Teufelspakt und seine Klauseln

Teufelsbündner-Legenden reichen bis ins 5. Jahrhundert zurück. Eine der ersten handelt vom heiligen Basilius, durch dessen Gebet der Teufel einen Sklaven, der mit ihm einen Vertrag geschlossen und darin dem Christentum abgeschworen hat, herausgeben muss.⁶⁸⁸ Schon hier geht es, ein motivgeschichtlich bemerkenswertes Detail, um eine Frau, die durch den Teufel gefügig gemacht werden soll, indem dieser sie liebeskrank werden lässt. Auch die zweite der frühen Teufelsbund-Legenden endet mit einer Niederlage des Teufels: Um wieder sein kirchliches Amt ausüben zu können, schließt der Priester Theophilus einen Pakt mit dem Teufel; durch seine Reue und die Fürbitte der Heiligen Maria erlangt er Vergebung und Gnade.⁶⁸⁹ Teufelsbündnerisch motiviert wurden im Mittelalter bevorzugt die fabelhaften Erzählungen von christlichen Bekehrungen oder dem Rückfall ins ‚Heidentum‘,

683 Eversberg, Anmerkungen, S. 204.

684 *Ulmer Faust* (Scheible / Günzel), S. 15.

685 *Straßburger Faust* (Scheible), S. 804.

686 Beide: *Faust* (Seidel / Lewalter / Bolte), S. 117.

687 *Faust* (Winters / Niessen), S. 169.

688 Vgl. Russell, Biographie des Teufels, S. 117.

689 Zur Stoffgeschichte vgl. Plenzat, Theophiluslegende. – In der Theophilus-Legende werden nicht nur die motivgeschichtlichen Ursprünge des *Faust*-, sondern auch des *Don Juan*-Stoffes vermutet. Vgl. Petzoldt, *Don Juan* in der volkstümlichen Überlieferung, S. 224–237.



von generell unerklärlichem Verhalten und hier vor allem von Männern, die sich mit Wissenschaft, Philosophie, der Kunst und damit ‚Unheimlichem‘ beschäftigten. Gier – nach Macht, nach Besitz, nach Genuss – treibt sowohl den idealtypischen männlichen Teufelsbündner als auch dessen weibliches Widerspiel, die Hexe, an.⁶⁹⁰ Deren Personifikation, das böse alte Weib aus Märchen und Sage, brachte die unterschiedlichsten literarisch-theatralen Typen hervor: die alte, intrigante Kupplerin, die widerspenstige Ehefrau und die Vettel als Teufelsbündnerin.⁶⁹¹ Der Zweck der Teufelsabkommen ist in der Volksüberlieferung stets materiell: es geht um Geld, viel Geld, oft auch um Macht;⁶⁹² die dazugehörigen Motive sind Teufelsbesessenheit, Teufelsaustreibung, Bannung, Exorzismus, Beschwörung, Wegbannen des Teufels.

Im Gegensatz zur theologisch-didaktischen Literatur ist der Teufel in den populären Gattungen, Sage, Märchen, Schwank, Schwankmärchen, Fastnachtsspiel, meist ein dummer und damit ein geprellter Teufel. In den Puppenspielen vom Doktor Faust treten die Teufel in durchaus widersprüchlicher Gestalt und Funktion auf: Die Haupthandlung mit dem Bösewicht zeigt sie als, auch ihrer Größe nach, gefährliche Monster, die Faust unweigerlich der Verdammung preisgeben⁶⁹³ (aber vermutlich in Perspektive des Erwachsenenpublikums dennoch nie ohne unfreiwillige Komik agierten); die Nebenhandlung mit Hanswurst-Kasper führt sie als kleinformatige Springteufel vor, die im Kampf mit der Lustigen Person spätestens am Ende das Nachsehen hatten.

An der Motivtradition des Teufelspakts halten bis ins 19. Jahrhundert alle Bearbeiter fest: vom Anonymus der *Historia* (1587), ihren Nachdrucken und Erweiterungen über das *English Faust Book* (1588? Erstdruck 1592) und Marlowe ([A] 1604; [B] 1616) bis zu den Englischen Komödianten, dem populären Personentheater und Puppenspiel, Goethe und Lessing.⁶⁹⁴ Mag Heinrich Heine in seinem 1847 erschienenen „Tanzpoem“ vom *Doktor Faust* an die Stelle des Satans „Mephistophela“, „eine Ballettänzerin, gekleidet im gewöhnlichen Gaze- und Trikot-Kostüme und umhergaukelnd in den banalsten Pirouetten“, gesetzt haben und an jene der übrigen Teufel ein „Corps-de-Ballet der Hölle“ aus „Ballettänzerinnen, die in Gaze und Trikot und mit Blumengirlanden dahinflattern“ – auf „die furchtbare Verschreibung“ verzichtete er nicht: „Jetzt reicht Mephistophela wieder das Pergamentblatt dem Faust dar, und dieser, ohne langes Besinnen, öffnet sich eine Ader am Arme, und mit seinem Blute unterzeichnet er den Kontrakt, wodurch er, für zeitliche irdische Genüsse, seiner himmlischen Seligkeit entsagt.“⁶⁹⁵

690 Vgl. Röhrich, Teufelsmärchen, S. 260.

691 Vgl. Behrendt/Hauck, Der Teufel und das alte Weib, S. 240.

692 Vgl. i. d. F. Röhrich, Teufelsmärchen, S. 255, 260 und S. 261.

693 Was Haug, Teufelspakt vor Goethe, S. 214, als neuzeitlich-literarische Motivinnovation deutet.

694 Vgl. ebenda, Stemma, S. 197. – Zu Goethes möglichen Anleihen bei einem der zeitgleichen Puppen-Faustiana vgl. Curran, Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust.

695 Alle Heine, Der Doktor Faust, S. 19–23.

Wie jeder Vertrag erfolgt auch jener zwischen Faust und dem Teufel auf Basis einer gegenseitigen Selbstverpflichtung, nach welcher jede Partei der anderen verspricht, etwas Bestimmtes zu tun oder zu unterlassen (und damit eine von der anderen Partei gewünschte Leistung zu erbringen). Im Teufelskontrakt als Motiv gelten paradoxerweise Recht und Gesetz für alle Vertragspartner, auch den Teufel, welcher nach üblicher Vorstellung diesem menschlich-irdischen Institut enthoben scheint wie Gott. Doch im Teufelsbund muss auch Gott, sofern er als Gegner agiert, „die Rechte seines Kontrahenten wahren“,⁶⁹⁶ ebenso, wie dem Teufel die Hände gebunden sind: nicht durch Gottes Gebot, sondern den geschlossenen Vertrag. Mögen dem Teufel im Vertragsgeschehen auch die mächtigen Funktionen als Verführer, Ankläger und Fürsprecher, Vollzieher göttlichen Strafgerichts oder gar Nachahmer Gottes⁶⁹⁷ eine überlegene Position sichern – eine Garantie auf Gewinn bedeutet dies schon deshalb nicht, weil der Teufelskontrakt uneindeutig, missverständlich und voller Schlupflöcher ist. Wenn dann noch der bauernschlaue Gegner den Teufel bei dessen siegessicherer Dummheit packt und den Vertrag scheinhaft erfüllt, ihn umgeht oder bricht, haben die Rollen sich vollends verkehrt: Ist die Seele des Bündners gewonnen, hat der aus eigener Schuld betrogene Teufel den Schaden und muss für den Spott des Gegners, seiner Mitteufel, Gottes und des Publikums nicht sorgen.

Im faustischen Vertragsgeschehen trägt der Satan den Sieg davon. Ausgefertigt wird der Vertrag in den Puppenspielen immer handschriftlich – „Fürst und Pluto läßt keinen Teufel nicht [!] dienen, wenn er nicht eine pünktliche Handschrift erhalten hat“⁶⁹⁸ –, auf einem Blatt oder einer Rolle Papier⁶⁹⁹ und mit Blut,⁷⁰⁰ „denn wir höllischen Furien schreiben alles nur mit Blut“.⁷⁰¹ Bei Aushandlung der Klauseln kommt es vorerst zu Unstimmigkeiten über die Vertragsdauer; einmal soll der Teufel ihm „zweihundert Jahre [...] dienen“ – „das ist zu lange“, repliziert dieser: „Faust, bedenke, dass dir das Leben später zum Überdruß wird. Fünfzig Jahre sind völlig genug.“⁷⁰² Während die deutschsprachigen Fassungen als Zeitspanne meist „Vierundzwanzig Jahre, nicht länger“⁷⁰³ anberaumen, sind es in den böhmischen 36.⁷⁰⁴ Seine Dienste verrichtet der Teufel jedoch – es ist der folgenschwerste juristische

696 Barth, *Der höllische Philister*, S. 30.

697 So die Unterkapitel von Zelger, *Teufelsverträge*, S. 119–135.

698 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 171.

699 Z. B. Faust (Seidel/Lewalter/Bolte), S. 117.

700 Vgl. ebenda; Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 6–7; Faust (Kühn/Lewalter/Bolte), S. 146; Berliner Faust (Sommer), S. 114; Faust (Schütz/Horn), S. 658; Pocci, *Doctor Sassafra*, S. 44; Faust (Winters/Niessen), S. 171; Faust (Winters/Scheible), S. 809; Augsburger Faust (Scheible), S. 829. Nur im Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 18, wird nicht mit Blut unterschrieben: „hier hast du meine Handschrift, nun gebrauch' ich mich deiner Dienste.“

701 Weimarer Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 181.

702 Faust (Seidel/Lewalter/Bolte), S. 117.

703 Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 17; vgl. auch Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 6; Berliner Faust (Lübke), S. 135.

704 Vgl. Faust (Vinický/Andree), S. 263.



Fallstrick im Vertrag – nur zwölf beziehungsweise 16 Jahre, denn „da der böse Geist auch die Nächte gedient hat, so ist Faust um die Hälfte der Zeit betrogen“.⁷⁰⁵ Juristisch betrachtet, hat Faust schlicht das Arbeitsrecht für Domestiken nicht mitbedacht.

„FAUST. Wie, bereiten soll ich mich? Zu was soll ich mich bereiten! Du hast mir ja erst zwölf Jahre gedient! So bleiben mir noch zwölf Jahre und ich habe Zeit genug, mich zu bereiten.

MEFISTOFILUS. O mein Faust, das ist nicht so. Nimm dir einen Diener; der dient dir bei Tag, aber nicht bei Tag und Nacht. Ich habe dir wie ein Knecht zu jeder Minute und Secunde gedient, habe keine Zeit zum Schlafen gebraucht. Merke, sobald die Uhr zwölf geschlagen, bis du mit Leib und Seele des Teufels! Ab.“⁷⁰⁶

Die Unterfertigung des Vertrags mit Blut allein reicht nicht hin, um die Seele an den Teufel zu verlieren; Höllenfürst Pluto unterweist diesbezüglich seinen Knecht sehr genau: „So höre denn Mefestoffelus du weisst doch nach unseren Gesetzen, das derjenigen der in unseren Höllenuhl fällt 3 Mordthaten begehen muss, dafür wirst du sorgen das es dier gelingt“.⁷⁰⁷ In mannigfaltiger Variation handeln die Puppenspiele meist drei bis vier Verbrechensgebote ganz unterschiedlicher Schwere ab: Faust muss „3 Mordthaten begehen“, darf „nie ein Weib nehmen“ und muss den Kontrakt mit seinem Blut unterzeichnen;⁷⁰⁸ oder: „1) er muß Gott und dem christlichen Glauben entsagen; 2) er darf sich, während der Teufel ihm dient, weder waschen noch kämmen, auch Haare und Nägel nicht verschneiden; 3) er muß den Ehestand meiden“;⁷⁰⁹ oder: er darf sich erstens „nicht mehr zu einer christlichen Religion bekennen“ und muss „allen Religionen abschwören“, zweitens „Weib und Kinder verlassen und auch versprechen [...], niemals mehr zu heurathen“, drittens soll er sich „nicht mehr waschen, noch kämmen und auch die Nägel von den Fingern nicht mehr abschneiden“, schließlich muss er viertens überdies seine „Seele dem Pluto verschreiben“;⁷¹⁰ oder: Er darf sich „nicht Waschen, oder Kämmen, auch nicht die Nägel abschneiden, während der 24 Jahre [...], in keine Kirche mehr gehen [...] auch kein Weib [sich] durch Priestershand antrauen lassen“.⁷¹¹ Winters' Stockpuppen-„Fürst“ reklamiert den Hass in den Vertrag hinein: „Erstens. Du mustt allen Frömmigkeiten und guten Sitten gänzlich entsagen. Zweitens mustt du aller Menschen Feint sein. – Drittens. Du mußt den Ehestand hassen. Und viertens, mustt du überhaupt alles Gute hassen, und alles Böße liben.“⁷¹² Im *Oldenburger Faust* (es mag eine vom Nachdichter Engel hinzugefügte Arabeske sein) darf Faust überdies keine

705 Faust (Vinický/Andree), S. 263.

706 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 190.

707 Berliner Faust (Lübke), S. 121.

708 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 6–7.

709 Berliner Faust (Sommer), S. 114–115.

710 Straßburger Faust (Scheible), S. 871–872.

711 Berliner Faust (Lübke), S. 135.

712 Faust (Winters/Niessen), S. 171.

Bibliothek aufsuchen und keine Almosen geben.⁷¹³ Seine drei Verbrechen muss Faust in einem Polichinell-Spiel der 1890er aus vergleichsweise niedrig-realistischen Motiven begehen: Erst ersticht er seine Frau Gretel, weil diese Faust wegen des Teufelspakts bei der Polizei hat verpfeifen wollen – „damit du eingesperrt wirst“; kurz darauf duelliert er sich in New York mit einem Engländer und ersticht ihn; und auf Fausts Frage, warum ihn denn jetzt schon die Teufel holten, er habe ja erst zwei Todsünden begangen, antwortet eine „Stimme: [...] und drittens hast du den Kontrakt mit deinem eigenen Blute unterschrieben.“⁷¹⁴ Ohne die drei Morde verdient auch ein komisch gengerter Puppen-*Faust* um 1900 die Hölle nicht: Faustina, das „Kind der Hölle“ aus einer während der Kreuzzüge spielenden „Posse in einem Act“, wird von einer „gar prächtig“ als Mohrenfürst gekleideten Furie namens Silvander in die Hölle geholt:

„[...] sie stiftt viel Unheil an, für Menschen auf der Erden. Durch ihre Untreu hat, sie manchen hingerichtet, Durch ihre Frevelthat, manch junges Blut vernichtet; Die letzte Stund ist da, sie muß mit mir nun fort, Ich führe sie sogleich, frisch an die Höllenpfort, Doch muß sie noch zuvor, ehe sie von hier wird gehen. Durch Stolz und übermuth, drei Meuchelmord begehen.“⁷¹⁵

Einem nachgeholten Sündenregister kommt Kasperls komischer Abgesang auf seinen Herrn in einem niederösterreichischen *Faust* gleich:

„TEUFEL *kommen und führen* FAUST *durch die Luft fort.*“ Kasperl kommentiert: „Oha! Langsam a wenger! Is denn heut schon der Auffahrtstag? – Mit scheint, die Teufel sein mit mein Herr abfahren und i bin nit amal mit der Leich mitgangen. Das is a schöne Gschicht!

O Faust, o Faust, o Faust!
Schrecklich hast du gehaust.
Du brachtest deinen Vater um
Mit ein' Pistolenschuß, bum bum,
Du verließest deine Gretel
Und hängtest dich zu einem andern Mädal.
Diese hieß Helene
Und that dir gar so bene.
O, die trug ein rosarosarofarbnes Kleid,
Die Aermel waren furchtbar weit.
Alle Tage warst du bei ihr,
Brachtest ihr Geselchtes und a Bier.
War wo eine Lumperei,
War der Faust gewiß dabei.
Drum mußst du jetzt zum ewigen Spetakel
Brennen in der Höll wie ein Spanfakel.“⁷¹⁶

713 Vgl. Oldenburger Faust (Wiepking/ Engel), S. 33–34.

714 Alle: Faust (Kühn/Lewalter/Bolte), S. 142, 145 und S. 146.

715 Faustina (Geisselbrecht), Bl. [12^r–13^r].

716 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 192.



Vatermord zählte zu den typischen Vergehen des Puppen-Don Juan⁷¹⁷ und wird motivisch vermutlich darüber in das niederösterreichische *Faust*-Spiel gekommen sein. Allerdings sind Motive rund um Fausts Vater in den Puppenstücken rar und zählen nicht zu den Vertragsklauseln: Im *Chemnitzer Faust* hat der Vater, einst ein Bergmann, den Sohn unter großen Entbehrungen studieren lassen; nun ist er empört, dass Faust nicht einmal zum Begräbnis der Mutter mitkommen möchte.⁷¹⁸ In einer Vorstellung am 21. Jänner 1895 im Tivoli in Plauen wollte Fausts Vater den Sohn, um ihn vor dem Teufel zu erretten, eigenhändig erwürgen, stürzte sich auf ihn, wurde jedoch von diesem überwältigt und zum Zimmer hinausgedrängt.⁷¹⁹ Geißelbrechts *Faust* hat seinerseits „24 Punkte [...] zu Pappir gebracht“; „wir wollen aber nur die Hauptpunkte berühren“:

„Der erste Artikel ist, daß du mir an Geld sollst niemals mangel leiden lassen, aber kein solches Geld, das wieder unter Menschenhänden verschwindet. [...] Zweitens, sollst du mich durch die Luft führen, wohin ich nur hinverlange, aber ohne Gefahr meines Lebens. [...] Drittens, sollst du mir auf alle meine Fragen, eine Categorische Antwort ertheilen: Sie mag nun geist- oder weltlich; an dich gerichtet werden.“⁷²⁰

Zu den vertragsmäßigen Pflichten des Teufels zählt zuvorderst die Vertretung von Faust in der Öffentlichkeit – der darf sich ja nicht mehr kämmen und waschen, weder seine Haare noch seine Nägel schneiden; dann die berufliche Vertretung als Doktor und Professor – der Teufel will dabei Fausts Ruhm „in öffentlichen Disputationen [...] um ein Merkliches vergrößern“;⁷²¹ und schließlich jene als frommer Christ – Faust darf ja keine Kirche mehr betreten und muss dem Christentum abschwören. Darüber hinaus bietet er Faust „alle Herrlichkeiten der Welt, Schönheit, Ruhm, Gelehrsamkeit, und Beantwortung aller Fragen“;⁷²² mehr noch: „Durch die Lüfte sollst du schweben. Aus dem Freudentaumel sollst du nicht herauskommen. Ich will dir ein Leben bieten, was keiner dir bieten kann.“⁷²³

Fausts Höllenflug und Höllenqualen

Nach christlichen Vorstellungen ist die Hölle räumlich als Unterwelt konzipiert und die von den Teufeln vorgenommene oder bewirkte Verbannung dorthin ein Sturz in die Tiefe. Höllenstürze zählen dementsprechend zu den Topoi der christlichen Eschatologie sowie der christlich-abendländischen Kunst, und mit einem Höllensturz enden auch die beiden populärsten Mythen der Neuzeit: *Don Juan* und *Faust*.

717 Vgl. Müller-Kampel, *Dämon – Schwärmer – Biedermann*, S. 53.

718 Vgl. *Chemnitzer Faust* (Bonesky/Ehrhardt), S. 27–28. Ähnlich *Faust* (Möbius 2/Bruinier), S. 47.

719 Vgl. *Chemnitzer Faust* (Bonesky/Ehrhardt), S. 28.

720 Beide: *Weimarer Faust* (Geißelbrecht/Eversberg), S. 178–179.

721 *Augsburger Faust* (Scheible), S. 828.

722 *Faust* (Schütz/von der Hagen), S. 216.

723 *Faust* (Seidel/Lewalter/Bolte), S. 117.

Technisch war dies allerdings mit Fadenmarionetten nicht zu bewerkstelligen, verfügte doch das Theaterchen weder über eine Unterbühne noch eine Klappe, in die man die Marionetten hätte hineinfallen lassen können. Hätte man die Marionette nach unten abführen wollen, wäre außerdem die Hand des Spielers sichtbar geworden.⁷²⁴ So wurde der Höllensturz einfach durch einen *Flug* durch die Luft, eben in den Fängen des Teufels, eines teuflischen Drachen oder eines aus dem Hintern brennenden Geißbocks⁷²⁵ ersetzt oder die Teufel „schleudern“ die Figur einfach „fort“.⁷²⁶ Besonders gut eigneten sich für das blitzartige Erscheinen und Verschwinden von (Teufels-)Figuren von oder nach unten hingegen die schon im 19. Jahrhundert selten gewordenen, mit Stockpuppen bespielten Bühnen mit Unterboden (wie zum Beispiel die Kölner Hänneschen-Bühne und das „Steyrer Kripperl“).

Geteilt in Hölle, Erde und Himmel, war ein Drittel der mittelalterlichen und volksbarocken Bühne der Teufelshandlung als Schauplatz vorbehalten gewesen. Dort konnte ein gewaltiges Maschinenspektakel entfaltet werden, mit Qualm und Feuer, Donner und Getöse und allerlei Schlangen-, Kröten- und Drachenwesen, die Dampf und Feuer spien.⁷²⁷ Ihrem voraufklärerischen Theaterverständnis, Repertoire und der zugehörigen Motivid entsprechend befand sich in jedem Puppentheater-Fundus ein Bühnenbild „Höllendrache“ mit zugehörigen Kulissen, in den am Ende Faust, Don Juan oder sonstige Sünder (wie beispielsweise Golo, der Intrigant aus *Genovefa*) gestürzt werden konnten. Dabei fuhr oder wirbelte die Sünder-Puppe durch die Luft, wurde von Teufeln gepackt, gespießt und ins Feuer gezerrt, szenisch begleitet von Gebrüll und krachendem „Calfoni“- (Kolophonium-)Feuer.⁷²⁸ Im Finale furioso des Höllensturzes erwies sich erst so recht, was das Theaterchen und die Puppen an Effekten zu bieten hatten:

„Feuer fällt vom Himmel und Faust fliegt mit der Höllenkompagnie davon.“⁷²⁹
 „Verwandlung. / Schlußtableaux. Wolkendecoration. Ein Teufel hat Faust auf seinen Armen. Faust ist todt. Der Teufel fährt mit ihm langsam durch die Luft über das Theater. Während dieser Scene brennen rothe bengalische Flammen. / Vorhang fällt.“⁷³⁰

„In dem Augenblick wird Faust von den Teufeln ergriffen, und von einer Seite zur andern geschleutert, ein furchtbarer Feuerregen, mit ungeheurem Geknalte und Gekniester, so wie auch die abscheulichste Erscheinung werden sichtbar; und unter diesem Gethümmel fahren die Teufel mit dem Faust in den Abgrund.“⁷³¹

724 Für diesen spieltechnischen Hinweis danke ich Lars Rebehn.

725 So im Straßburger Faust (Scheible), S. [853] und S. [869].

726 Faustina (Geisselbrecht), Bl. [30^r].

727 Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne*, Bd. 1, S. 332.

728 Calfoni: Siehe S. 133, Fn. 545.

729 Faust (Lorgie / Anonym), S. 528.

730 Oldenburger Faust (Wiepking / Engel), S. 56.

731 Faust (Winters / Niessen), S. 181.



„Mephistopheles fliegt auf Faust zu, ergreift diesen und verschwindet mit ihm. Das Theater verwandelt sich in die Hölle, in welche Beide hineinfliegen.“⁷³²

„Heftiger Blitz und Donnerschlag. Die Hinterwand des Saales spaltet sich, oder kann auch in die Höhe gehen, und man sieht die Hölle, wo vom bengalischen Feuer beleuchtet Doktor Faust von Höllengeistern und Furien umgeben, auf einem Stuhle sitzt. /FAUST *auf die drei RITTER weisend*. Furien! Erfüllet Eure Pflicht und schleudert diese Ehrvergessenen, welche die Kappe der Wahrheit vernichtet haben, der Hölle zu./Die Furien eilen auf die drei Ritter zu und werfen sie trotz ihrem Jammer und Ringen in die Flammen.“⁷³³

Nach seiner Herrschaftsordnung sei das Reich des Teufels wie das „auff Erden“ organisiert, nämlich autokratisch-feudal, militärisch und folglich streng hierarchisch, erzählt Mephostophilis in der *Historia* dem Faust:

„Du solt wissen, Fauste, sprach der Geist, daß vnter vns gleich so wol ein Regiment vnd Herrschafft ist, wie auff Erden, dann wir haben vnser Regierer vnd Regenten, vnd Diener, wie auch ich einer bin, vnnnd vnser Reich nennen wie die Legion. Dann ob wol der verstossen Lucifer auß Hoffart vnd Vbermuht sich selbst zu Fall gebracht, hat diser ein Legion vnnnd jhr viel der Teuffel ein Regiment auffgericht, den wir den Orientalischen Fürsten nennen, denn seine Herrschafft hatte er im Auffgang, Also ist auch eine Herrschafft in Meridie, Septentrione vnd Occidente, vnd dieweil Lucifer, der gefallene Engel, seine Herrschafft vnnnd Fürstenthumb auch vnter dem Himmel hat, müssen wir vns verendern, zu den Menschen begeben, denselben vnterthänig seyn, Denn sonst köndte der Mensch mit allem seinem Gewalt vnd Künsten jhm den Lucifer nicht vnterthänig machen, es sey dann, daß er ein Geist sende, wie ich gesandt bin.“⁷³⁴

Die Faust-Puppenstücke spielen auf derlei höllenstaatliche Finessen allenfalls an, nennen Lucifer wohl als gefallenen Engel, doch nicht als Staatsgründer der besonderen Art; betonen Plutos selbstherrliches Selbstherrschartum; zeigen die höllischen Diener bei Ausübung ihrer Arbeitspflichten; auch, dass Mephistopheles zwar als Knecht, zugleich aber teufelsunmittelbar agiere, kommen aber am Ende auf den institutionell interessanten Prolog in der Unterwelt, Charons arbeitsrechtliche Klage wider die Faulheit des höllischen Domestikenvolks, nicht mehr zurück. „Hauptsächlich findet man bei uns“, erklärt Mephistopheles im *Augsburger Faust* mehr als vage, „nach den vier Elementen: Luft-, Feuer-, Erd- und Wassergeister, die alle ihre besondere Namen und Verrichtungen haben“.⁷³⁵ Die „Pein, welche die Verdammten [...] auszustehen haben“, sei „keine menschliche Zunge auszusprechen im Stande“,⁷³⁶ und die Hölle sei ein Ort, da „alles brennet und glüheth, und verzehret sich doch

732 Faust (Schwiegerling / Bielschowsky), S. 22.

733 Neidl, Doktor Faust's Zauberkäppchen, S. 19.

734 *Historia* von D. Johann Fausten, S. 16–17.

735 *Augsburger Faust* (Scheible), S. 841.

736 Ebenda.

nicht“.⁷³⁷ Die Höllenqualen seien, wie der Pickelhäring im *Ulmer Faust* und der Caspar in der *Faustina* nach einem irrümlichen Höllenbesuch zu erzählen wissen, auf die Sünden der Gequälten abgestimmt: Den Säufern wird durch einen Trichter alle Ewigkeit lang Pech und Schwefel eingeflößt; Juden sind an einem Schuhnagel aufgehängt, und „wann Pluto etwan auf das heimlich Gemach geht“, berichtet Strohsack, der teuflische Torwart, „so braucht er allzeit einen zum Auswischen“;⁷³⁸ Krämer, die zum Kaffee Papier gemischt haben, sind „in Pappir eingewickelt“ und brennen „entsezlich“;⁷³⁹ Fleischern, die beim Wiegen den Daumen an die Waage gehalten haben, um das Gewicht zu erhöhen, werden diese abgehackt und die Stummel angezündet; andere müssen wieder inmitten des Feuers nichts als bügeln, das seien jene Jungfern, „die sich von den Junggesellen die Schürzen, und Kleider haben verkumpeln“, also beim Beischlaf haben zerknittern „lassen“, „drum müssens in der Hölle, nun solche ausbügeln“; schließlich handelt es sich bei jenen, die alleweil herumspringen und -tanzen müssen, um

„lauter solche junge Leute, die immer in die Komödie gegangen sind – und haben nicht mehr als einen Groschen auf den lezten Plaz bezahlt, und sind hernach herübergsprungen auf den 2ten oder Ersten Plaz, drum müssens in der Hölle noch immer so springen – ha ha – sagt ich, denen geschiechts auch ganz recht – warum bleibts nicht auf euren Pläzen – aber ich muß mich auf die Seit packen damit ich nach meinem Tode auch noch springen muß. Gute Nacht.
Er geht ab.“⁷⁴⁰

737 *Ulmer Faust* (Scheible/Günzel), S. 20.

738 Ebenda, S. 10; auch ein Beispiel für den Anti-Judaismus vieler Puppenstücke.

739 *Faustina* (Geisselbrecht), Bl. [31’].

740 Alle ebenda, Bl. [33’–36’].



Arme komische Teufel: Von Auerhahn über Mephistopheles und Strohsack bis zu Vitzliputzli, dem Niedlichen, „so geschwind wie die Schnecke am Zaun“

Puppen-Faustiana II

Der Satan, ein geheimer Souverän der Theatergeschichte? – Teufelsfiguren im Marionettentheater und im Polichinell-Spiel – Audiumatgugulorum, Auerhahn & Co. – Kleines Lexikon der faustischen Puppenteufel im 19. Jahrhundert – Die Puppen-Teufel: Wie man sie schreibt ... – ... und woher sie stammen – Pluto und Charon, Mercurius und Proserpina – Asmodeus und Beelzebub, Vitzliputzli und Auerhahn – [mefisto:feles], Verführer, Betrüger, kalter Geist – Historische Spurensuche I: Teufelsbilder vom 19. Jahrhundert bis zur Bibel – 19. Jahrhundert und Romantik – 18. Jahrhundert und Aufklärung – Renaissance und Spätmittelalter – Mittelalter – Neues Testament – Altes Testament – Puppen-Teufel im 19. Jahrhundert. Erste Übersicht – „Perlicke! Perlocke!“ Die hanswurstische Teufelsbeschwörung – Historische Spurensuche II: Die komischen Teufel auf der Puppenbühne

Der Satan, ein geheimer Souverän der Theatergeschichte?

Sollten in der figuralen Beliebtheitsskala der christlichen Kulturen tatsächlich Jesus und Maria die ersten beiden Plätze und Faust schon den vierten belegen, so müsste eigentlich der Satan von Platz drei⁷⁴¹ auf Platz eins vorgereiht werden, figuriert er doch stets als (vergeblicher) Versucher, Verführer, Verderber von allen dreien. Auch dass mit Fausts Typus und Fabel der katholischen Tradition der teuflingsgesättigten Heiligen- und Märtyrerlegenden ein protestantisches Exempel entgegengesetzt wurde⁷⁴² (und dem katholischen Don Juan-Mythos mit seinem abschließenden Höllensturz dazu), spricht für den Satan als geheimen Souverän der westlichen beziehungsweise europäischen Figuren- und Typengeschichte.⁷⁴³ Außerdem belegen die zahlenmäßig kaum überschaubaren Teufel aus Fausts Literatur- und Theatergeschichte, dass der Protestantismus, was den Glauben an einen personalen Teufel anlangt, dem zeitweise satansbesessenen Katholizismus lange in nichts nachstand – in Anknüpfung an Luthers Erzählungen von teuflischen Anfechtungen und Machinationen,⁷⁴⁴ aber auch als Schreckbild, mit dem unübertrefflich Furcht und Schrecken – und Korrektion zu erzielen war.

In drei Feldern des Theaters wissen der Satan und seine Teufel sich im 19. Jahrhundert als Souveräne durchaus zu behaupten: mit Goethes Mephistopheles im hochdramatischen Personentheater; mit dessen namensgleichen (oder namentlich verballhornten) Brüdern und deren teuflischem Hofstaat in den Faust-Stücken für

741 Nach der Rangfolge von Russell, Biographie des Teufels, S. 174.

742 Vgl. Allen, The Faust Legend, S. 34–35, sowie Kreuzer, Zur Geschichte der literarischen Faust-Figur, S. 10.

743 Zu den katholischen Implikaten des *Don Juan*- und den protestantischen des *Faust*-Stoffes vgl. Müller-Kampel, Faust und Don Juan. – Vgl. die lexikographischen Belege bei Müller-Kampel/Thalmann, Lexikon literarischer Figuren, S. 341 („Satan“) und S. 381–382 („Teufel“, „Teufels Mutter/Großmutter“, „Teufelsbraut“, „Teufelsbündner“).

744 Vgl. Röhrich, Teufelsmärchen, S. 271.

Marionetten; schließlich mit dem immer nur „Teufel“ genannten Gegner des Hanswursts/Kaspers im Polichinell-Spiel, in dem mit Handpuppen gespielten (Jahrmärkte-)Theater mit sketchartiger Dramaturgie. In den Polichinell-Szenen spielte der Teufel, darin seinem namentlichen Ahnherrn Pulcinella aus der *Commedia dell'arte* vergleichbar, stets einen der typologischen Antagonisten des Hanswursts/Kaspers. Am Ende der meist vier- bis sechsteiligen Reihe von Betrugs- und Prügel-Lazzi zwischen Polizist/Werber/Soldat/Offizier/General/Jude/Türke/Frau Kasperl respektive Gretl/Nachtwächter/Tier, Monster/Henker einerseits und dem Kasperl andererseits betrügt/verprügelt/erschlägt der Lustigmacher auch den Teufel, den Tod oder sogar beide.⁷⁴⁵ Mögen die Teufel der Faust-Marionettenstücke im Vergleich mit den brachialen Polichinell-Teufeln geradezu rhetorisch begabte Intellektuelle dramenkünstlerischen Formats gewesen sein – Kostüm und Gestalt waren stets dieselben, wichen voneinander keineswegs aus unterschiedlichen dramaturgischen Erwägungen oder konzeptionellen Überlegungen ab, sondern allein nach Maßgabe der ökonomischen Möglichkeiten, d. h. danach, wie viele Teufel die Truppe wie spektakulär ausstatten und auf die Bühne bringen konnte.

Teufelfiguren im Marionettentheater und im Polichinell-Spiel

Teufelfiguren traten als Stockpuppe, Marionette oder Handpuppe seit dem späten Mittelalter vor ihr Publikum. Sie ersetzten erst die Kleriker-Schauspieler, die in den liturgischen Oster- und Passionsspielen für Teufelsspektakel gesorgt hatten und die dafür, vor allem im Rahmen der Szenen von der Höllenfahrt Jesu und der ständesatirischen Seelenfangszene, groteske wie auch obszöne Lazzi entwickelt hatten –, weswegen sie aus dem Kirchenraum vertrieben wurden und Puppen hatten weichen müssen. Nicht aus Gründen des Verbots, sondern aus personeller oder ökonomischer Not bedienten sich dann die Spieler des professionellen Wandertheaters zeitweilig ihrer Puppen, die sie stets in petto hatten, war doch mit diesen weitaus billiger Theaterspektakel zu erzeugen als mit Personen. Bei Teufeldarstellungen gingen dabei Typus und Habitus stets auf Formate zurück, wie sie aus spätmittelalterlichen Konzepten des geistlichen Spiels, des Fastnachtsspiels und des mit komischen Zwischenspielen versetzten katholischen Ordens- und des Schuldramas hervorgegangen waren.

Im Marionettentheater des 19. Jahrhunderts führen die Stücke den Satan nie und den Teufel nur selten namentlich im Titel, und dann meist im Zusammenhang mit den Adaptionen eines der Zugstücke der Wiener Comoedie, nämlich *Die Teufelmühle am Wienerberg. Österreichisches Volksmärchen mit Gesang in 4 Akten. Nach einer Sage der Vorzeit* von Karl Friedrich Hensler nach Leopold Huber (Libretto) und Wenzel Müller (Musik).⁷⁴⁶ Das am 12. November 1799 am Leopoldstädter

⁷⁴⁵ Stellvertretend Reinhardt, *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken*, sowie die Polichinell-Stücke um das Motiv „Kasperl und der Werber“; vgl. Müller-Kampel, *Filiationen und Typologien des Soldaten im Puppentheater*.

⁷⁴⁶ Vgl. Hensler/Huber/Müller, *Die Teufelmühle am Wienerberg*.



Theater in Wien aufgeführte romantisch-komische Volksmärchen erreichte dort bis 1860 163 Aufführungen⁷⁴⁷ und wurde sowohl von den rheinischen, den sächsischen, den süddeutsch-bairischen wie den Wien-niederösterreichischen Puppenspielern eifrig nachgespielt.⁷⁴⁸ In Sachsen erlebte es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sogar „eine Renaissance, bevor es von den Spielplänen verschwand“.⁷⁴⁹ Obwohl der Teufel bei Hensler/Huber in persona gar nicht auftritt an jenem Ort, an dem er sein Unwesen treibt, werden es sich die Puppenspieler nicht entgehen haben lassen, ihre zum Teil spektakulär und oft schwarz, dann wieder feuerrot kostümierten, Krampus-artigen Teufel mit Ketten, Hörnern, zottigem Fell und Pferdefuß zum Einsatz kommen zu lassen. Bloße Leerstelle im Titel bleibt der Teufel hingegen in den variantenreichen Marionettenstücken um die Affäre Dreyfus, die den zu Unrecht verurteilten Offizier als *Verbande[n] auf der Teufelsinsel*⁷⁵⁰ oder als *Heimkehrer von der Teufelsinsel* in einem „Sensationsstück in 5 Akten“⁷⁵¹ oder einem „Sensationsschauspiel mit neuer Garderobe und Decorationen“⁷⁵² vorstellten. Auch in den Ritter-, Sagen- und Märchenstücken fielen dem Teufel und seinen Kumpanen oder Knechten meist nur Chargen-Rollen zu – was indessen im Gegensatz zu ihrer Bedeutung für die Handlung stand, hatten sie doch meist am Ende den Bösen oder die Böse(n) in die Hölle zu stürzen (infolge der Bühnentechnik recte mit ihm dorthin zu fliegen).

Audiumatgugulorum, Auerhahn & Co.

Im Puppentheater des 19. Jahrhunderts trägt der „Herr von Tuifl“ (Herr von Teufel)⁷⁵³ unterschiedliche Namen und Kostüme und agiert in jeder nur erdenklichen Gestalt, vom „zierlichen“ Jäger⁷⁵⁴ oder „Stadliche[n] Herr[n] in Jägersdracht“⁷⁵⁵ bis zum gräßlichen Tier und zu den Elementen Erde, Wasser, Feuer, Luft. Bei Fausts Beschwörung muss er sich erst gegen teuflische Konkurrenten durchsetzen und dann beim Höllenfürsten anfragen, ob er den Dienst überhaupt annehmen darf. Ein teuflisches Puppen-Reich tut sich vor dem Publikum des 19. Jahrhunderts

747 Vgl. Rommel, *Alt-Wiener Volkskomödie*, S. 560.

748 Nachzuweisen anhand der Handschriftenbestände der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln (Wahn). Für Bayern vgl. Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 294 und, mit besonders vielen Verweisen, für Wien und Niederösterreich, Mayer, *Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters*.

749 Vgl. Rebehn/Richter, *Verzeichnis*, S. 230.

750 Vgl. in dieser Schreibung: *Dreyfus, der Verbannde auf der Teufelinsel. oder Zola vor den Geschworenen*. In 5 Akten. PTS, Sign. Ms. 0198.

751 Vgl. *Dreyfus* (Wernzer/Richter?/Ficker).

752 So der Titel des Manuskripts aus dem Besitz von Bruno Wunsch aus dem Jahre 1900; vgl. PTS, Sign. Ms. 0196.

753 *Die Brautwerbung* (Jenewein), S. 199.

754 „[...] der Fürst der Hölle [...] in einer zierlichen Jägertracht“; *Faust* (Winters/Niessen), S. 169.

755 *Die Reise nach der Hölle* (Winters), S. [23].

auf, mit strenger Hierarchie, strikt abgegrenzten Einflussphären und bevölkert von Furien und Dämonen fast ausschließlich männlichen Geschlechts:

Kleines Lexikon der faustischen Puppenteufel im 19. Jahrhundert

ALEKSO, ALEXA⁷⁵⁶

Unterirdischer Geist. „Ich bin so geschwind wie eine Schnecke.“⁷⁵⁷

[ANONYMUS, SEHR KLEIN UND SEHR ALT]

Kasperl „hat besonders seine Ergötzung mit einem freundlichen, kaum handhohen Teufelchen, das doch schon 889 Jahre ist, und gibt den Trost, es könne doch noch ein tüchtiger Kerl aus ihm werden, wenn es sich nur hübsch angreife.“⁷⁵⁸

ASMODEUS⁷⁵⁹, ASMOTHEUS⁷⁶⁰, ASMORSTEA⁷⁶¹

„FAUST. Bist du nicht der Hochmuths-Teufel? FURIE. Das bin ich. FAUST. Du sollst weder in meinem Kopfe noch in meinem Herzen einen Platz finden. Abache male Spiritus. *Furie ab.*“⁷⁶² Ist „schnell wie der Bach, der sich vom Felsen stürzt“.⁷⁶³

ASTAROT⁷⁶⁴, ASTAROTH⁷⁶⁵, ASTROT⁷⁶⁶

„FAUST. Si nomen est omen. Wie geschwind bist du? ASTAROT. Wie der Vogel in der Luft.“⁷⁶⁷

AUDIUM ET GUGULORUM, AUDIUMATGUGULORUM⁷⁶⁸

„FAUST. Sage mir denn du höllischer Audium et Compagnie, wie geschwinde bist du denn? FURIE. Wie ein altes Weib.“⁷⁶⁹

756 Beide: Faust (Bonneschky/Hamm).

757 Ebenda, S. 11.

758 Faust (Schütz/Horn), S. 656.

759 Faust (Schütz/von der Hagen); Berliner Faust (Sommer); Faust (Simrock).

760 Faust (Geisselbrecht/Eversberg).

761 Nur im Personenverzeichnis von Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 12.

762 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 174.

763 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

764 Faust (Simrock).

765 Im Münchener Ordens-*Faust* Mitte des 18. Jahrhunderts; vgl. Münchener Faust (Laistner), S. 5249 (kein Puppenstück).

766 Faust (Schütz/von der Hagen).

767 Faust (Simrock), S. 18.

768 Beide: Faust (Geisselbrecht/Eversberg).

769 Ebenda, S. 52.



AUBERON⁷⁷⁰, AUERHAHN⁷⁷¹, AUERHAN⁷⁷², AURHÁN⁷⁷³

Ein höllischer „Geist“,⁷⁷⁴ in der Teufelshierarchie Mefistofeles unterstellt.⁷⁷⁵ Selten ist er „ein kleiner Teufel“, seiner Selbsteinschätzung nach als solcher dann freilich „der niedrigste von allen“.⁷⁷⁶ Meist „Bedienter des Faust“⁷⁷⁷ oder Fausts „Leibjäger“.⁷⁷⁸ Er ist „schnell wie die Kugel aus dem Rohr“,⁷⁷⁹ „so geschwind, als wie die Kugel aus dem Rohr“⁷⁸⁰ beziehungsweise „aus dem Rohre“;⁷⁸¹ „so geschwind wie die Kugel aus der Büchse“,⁷⁸² „wie der Wind“⁷⁸³ oder „wie ein Pfeil, der abgeschossen wird“.⁷⁸⁴ Manchmal ist er hingegen langsam „wie die Schnecke hinter dem Zaun“⁷⁸⁵ beziehungsweise „so geschwind wie die Schnecke auf dem Samen“.⁷⁸⁶

AUTOR

Furie.⁷⁸⁷

BELLNORA

Teufel, „so schnell als die Kugel aus dem Rohr“.⁷⁸⁸

BELZEBUB

Teufel, „so g’schwind wie der Wind“.⁷⁸⁹

Bluto, siehe Pluto

770 Faust (A. B./Kraus).

771 Berliner Faust (Sommer); Faust (Schütz/von der Hagen); Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt); Faust (Bonneschky/Hamm); Faust (Schmidt/Kralik/Winter); Faust (Schwiegerling/Bielschowsky); Faust (Simrock); Faust (Stephani/Lewalter/Bolte); Faust (Geisselbrecht/Eversberg); Berliner Faust (Lübke); Christoph Wagner (Engel); Faust (Möbius 1/Bruinier).

772 Faust (Below).

773 Fauszt (Hincz/Gragger).

774 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. [158].

775 Vgl. Faust (Below), S. [24:X].

776 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 30.

777 Nach dem Theaterzettel des Faust von Louis Regel; vgl. Kollmann, Zum Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 106.

778 Berliner Faust (Lübke), S. 140.

779 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

780 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 168.

781 Berliner Faust (Lübke), S. 133; wortident Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 44.

782 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 16; wortident, doch in konsequenter Kleinschreibung Faust (Below), S. [23:X].

783 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 10.

784 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 174.

785 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 4.

786 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 30.

787 Nur im Personenverzeichnis in Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 12.

788 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 4.

789 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 112.

CHARON⁷⁹⁰

Ein „Diener des plutonischen Reichs“.⁷⁹¹ In letzter Zeit kommt er sich vor wie ein „höllischer Galeerensklav“, weshalb er dem Höllenfürsten Pluto mit Streik droht.⁷⁹² Der teuflische „Bootsmann“⁷⁹³ tritt im *Straßburger Faust* mit Totenkopf auf dem Ruder und einem streiklustigen Entree-Lied auf, stört Pluto „in der muthigen Umarmung“ seiner „Höllengöttin Proserpina“ und klagt diesem sein Leid.⁷⁹⁴

CHIL⁷⁹⁵, CHILL⁷⁹⁶

Furie, „Geist[] der Hölle“.⁷⁹⁷ Erscheint mit Oron und Leviathan in Gestalt eines üppigen Weibes,⁷⁹⁸ hat vor, „das Feuer der Wollust in den Herzen keuscher Weiber und Mädchen in lichte Flammen zu setzen“, und sorgt für eine „wohlbesetzte Tafel, mit niedlichen Speisen und Getränken“.⁷⁹⁹ Ist „so schnell wie die immer ruhende Zunge eines geschwätigen Weibes“⁸⁰⁰ beziehungsweise „in eurer langweiligen Sprache: Pfeil der Pest“.⁸⁰¹

DILLA

„Geist[] der Hölle“. Äußert nichts weiter als: „Ich nenne mich Dilla, mich tragen die Flügel der Winde.“⁸⁰²

FICLÉBUCZLI, FIETZELPUZEL, FITZLIBUTZLIE, SIEHE VIZLIPUZLI

GICKELHAHN

Geist. „Ich bin so geschwind wie das Schiff auf dem Meere.“⁸⁰³

GRÜNSCHNABEL

Variante von Krumschnabel/Krummschal.⁸⁰⁴ Entgegen dem Namen „ein alter Teufel“, aber „so geschwind wie der Wind“.⁸⁰⁵

790 Ulmer Faust (Scheible/Günzel); Straßburger Faust (Scheible); Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille).

791 Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 7.

792 Vgl. ebenda.

793 Straßburger Faust (Scheible), S. [853].

794 Vgl. ebenda, S. [853]–854.

795 Ebenda.

796 Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille); Augsburg Faust (Scheible).

797 Straßburger Faust (Scheible), S. [853].

798 Vgl. Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille), S. 2.

799 Straßburger Faust (Scheible), S. 867–868.

800 Augsburg Faust (Scheible), S. 825.

801 Straßburger Faust (Scheible), S. 865.

802 Ebenda, S. [853] und S. 865.

803 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 44.

804 Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

805 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 31.



HARAMIDES

Furie.⁸⁰⁶

HARIBAX⁸⁰⁷

„Der dritte Geist, Haribax, ist schnell wie der Wind“⁸⁰⁸ beziehungsweise „der Vogel in der Luft“.⁸⁰⁹

HELENA

„Helena, ein in ein Frauenzimmer verkapter Teufel“.⁸¹⁰

HERANOS

Wird von Faust angerufen (neben „Sobulos – Heros – Pluto“); statt einer der Vier erscheint unter „Feuer und Gekrache [...] der Teufel“.⁸¹¹

HEROS

Wird von Faust nur angerufen; stattdessen erscheint ein guter „Erdgeist“.⁸¹²

JORIDEA

FAUST. „Joridea, Joridea!/ Komm über Styx und Axi“.⁸¹³

KRUMMSCHAL⁸¹⁴, KRUMPSCHNABEL⁸¹⁵

Ist „so geschwind wie die kugel aus dem rohr“.⁸¹⁶

LEVIATHAN⁸¹⁷

Einmal eine „Furie“, die in Gestalt eines üppigen Weibes erscheint (mit Chill und Oron);⁸¹⁸ dann wieder ein „Geist[] der Hölle“. Er ist so „schnell, als die Rache des Rächers“.⁸¹⁹

806 Nur im Personenverzeichnis von Faust (Schwiegerling/ Bielschowsky), S. 12.

807 Faust (Schütz/von der Hagen); Berliner Faust (Sommer); Berliner Faust (Lübke); Faust (Simrock).

808 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

809 Berliner Faust (Lübke), S. 131.

810 Faust (Winters/Niessen), S. 167.

811 Faust (Seidel/Lewalter/Bolte), S. 117.

812 Ebenda.

813 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 168.

814 Ulmer Faust (Scheible/Günzel).

815 Faust (Below).

816 Ebenda, S. [24:X].

817 Straßburger Faust (Scheible); Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille); Augsburgs Faust (Scheible).

818 Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille), S. 2.

819 Beide Straßburger Faust (Scheible), S. [853] und S. 865.

LUZIEFÖR⁸²⁰, LUZIFER⁸²¹

Faust beschwört den „Luzifer“, Mephistophiles erscheint.⁸²²

MEGÄRA⁸²³, MEGERA⁸²⁴

Geschwind wie „der Fisch im Wasser“⁸²⁵ oder wie „die Pest“.⁸²⁶

MEFESTOFFELS⁸²⁷, MEFESTOFLES⁸²⁸, MEFESTOFFELUS⁸²⁹, MEFISTAFEL⁸³⁰, MEFISTOFELLES⁸³¹, MEFISTOFILUS⁸³², MEFISTOFL⁸³³, MEFISTOPHELES⁸³⁴, MEPHISTO⁸³⁵, MEPHISTOFLES⁸³⁶, MEPHISTOPHELES⁸³⁷, MEPHISTOPHILES⁸³⁸, MEPHISTOPHILIS⁸³⁹, MEPHISTOPHILES⁸⁴⁰, MEPHISTOPHOLUS⁸⁴¹, MEPHISTOPLES⁸⁴², MESISTOFL⁸⁴³, MISTOFFILUS⁸⁴⁴

Ein „Geist“⁸⁴⁵, „Felsgeist“⁸⁴⁶, „ein Fürst der Hölle“⁸⁴⁷ oder gar „der Fürst der Hölle“.⁸⁴⁸

Sein Herr Pluto nennt ihn „den geschmeidigsten Verführer, den grimmigsten Hasser der

820 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt).

821 Straßburger Faust (Scheible).

822 Ebenda, S. 864.

823 Faust (Simrock); Faust (Schwiegerling/Bielschowsky) (stumme Rolle).

824 Faust (Schütz/von der Hagen); Berliner Faust (Lübke).

825 Berliner Faust (Lübke), S. 133.

826 Faust (Simrock), S. 18.

827 Berliner Faust (Lübke).

828 Faust (Bille/Öllinger).

829 Berliner Faust (Lübke).

830 Faust (Vinický/Andree).

831 Faust (Below).

832 Faust (Schmidt/Kralik/Winter).

833 Faust (A. B./Kraus).

834 Faust (Geisselbrecht/Eversberg).

835 Faust (Kühn/Lewalter/Bolte).

836 Faust (Möbius I/Bruinier).

837 Ulmer Faust (Scheible/Günzel); Berliner Faust (Sommer); Faust (Schwiegerling/Bielschowsky); Faust (Schütz/von der Hagen); Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille); Faust (Simrock); Berliner Faust (Lübke); Augsburger Faust (Scheible); Faust (Lorgie/Anonym).

838 Im Münchener Ordens-*Faust* Mitte des 18. Jahrhunderts; vgl. Münchener Faust (Laistner), S. 5249 (kein Puppenstück); Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt); Oldenburger Faust (Wiepking/Engel); Straßburger Faust (Scheible).

839 Faust (Bonneschky/Hamm).

840 Berliner Faust (Sommer).

841 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 113.

842 Berliner Faust (Lübke).

843 Faust (Kopecký/Kraus).

844 Nicht im Personenverz.; Faust (Winters/Niessen), S. 175.

845 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. [158].

846 Faust (Kopecký/Kraus), S. 103.

847 Straßburger Faust (Scheible), S. 864.

848 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 43.



Menschheit“.⁸⁴⁹ Tritt bei Faust als „Hofmeister“⁸⁵⁰ beziehungsweise „in rotem Mantel [...] als Teufel“⁸⁵¹ in den Dienst. Gerade er, „welcher in einer Minute von Persien nach Böhmen durch die Luft gesauert ist,“ findet „den Beifall des Doctors“.⁸⁵² Er ist eben „ein Luftgeist [...] der geschwinde [...]“. So geschwind, wie der Menschen Gedanken“,⁸⁵³ „des Menschen Gedanken“,⁸⁵⁴ „der Menschengedanke“,⁸⁵⁵ „der Menschen Gedanken“,⁸⁵⁶ „der menschliche Gedanke“,⁸⁵⁷ „die Gedanken der Menschen“;⁸⁵⁸ „so g’schwind, / Wie die Menschengedanken sind“,⁸⁵⁹ „der Allergeschwindeste. [...] ich bin so geschwind, als wie dem Menschen seine Gedanken sind“.⁸⁶⁰ „FAUST. Ha! – du bist mein Teufel; so schnell als der Uebergang vom Guten zum Bösen“⁸⁶¹ und „wie der Uebergang vom ersten zum zweiten Schritte des Lasters“.⁸⁶² Mephistopheles ist ein „kalter“ Teufel⁸⁶³ und „Vater der Lüge“.⁸⁶⁴ „Betrügen ist mein Handwerk“.⁸⁶⁵ „Ich bin ein Geist von der niedern Welt und komme, dich über alle Menschen glücklich zu machen.“⁸⁶⁶ „MEPHISTOPHELES fliegt auf Faust zu, ergreift diesen und verschwindet mit ihm. Das Theater verwandelt sich in die Hölle, in welche Beide hineinfliegen. Faust, ich bin ein Geist aus flammendem Lichte geschaffen.“⁸⁶⁷ Ist aber dem Höllenfürsten Pluto untertan und muss erst um „Erlaubniß“ bitten, Faust zu dienen – das könne er im Moment nicht, denn sein Herr sei gerade „bei der Prinzessin Proserbina in Gesellschaft“.⁸⁶⁸

MERCURIUS⁸⁶⁹

Der „böse Geist Mercurius bringt in Gestalt eines Raben den Pact der Hölle, welchen Faust mit seinem Blute unterschreibt“.⁸⁷⁰

849 Straßburger Faust (Scheible), S. 855.

850 Nach dem Theaterzettel des Faust von Louis Regel; vgl. Kollmann, Zum Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 106.

851 Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille), S. 2.

852 Faust (Vinický/Andree), S. 263.

853 Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 15; „der menschen gedanken“, Faust (Below), S. [24:X].

854 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 174; Berliner Faust (Lübke), S. 133.

855 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 44; Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 6.

856 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 12.

857 Faust (Lorgie/Anonym), S. 528; Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 32.

858 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

859 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 113.

860 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 168–169.

861 Straßburger Faust (Scheible), S. 866.

862 Augsburger Faust (Scheible), S. 826.

863 Berliner Faust (Lübke), S. 133–134.

864 Faust (Schütz/Horn), S. 657.

865 Berliner Faust (Sommer), S. 115.

866 Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 9.

867 Straßburger Faust (Scheible), S. 866.

868 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 175.

869 Faust (Simrock); Berliner Faust (Sommer).

870 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

MEXIKO

Unterirdischer Geist. „So geschwind wie die Kugel aus dem Rohr.“⁸⁷¹

NIKATE⁸⁷²

(Stumme Rolle.)

ORIAN⁸⁷³, ORON⁸⁷⁴

Furie, „Geist[] der Hölle“.⁸⁷⁵ Erscheint in Gestalt eines üppigen Weibes (mit Chill und Leviathan),⁸⁷⁶ ist „geschwind wie ein Pfeil“,⁸⁷⁷ „schnell und gewiß, wie die Pfeile der Verläumdung“.⁸⁷⁸ Fährt „auf in den Strahlen des Lichts“⁸⁷⁹ und „will alle Goldminen der Erde erschöpfen, um deine [Fausts] Habgierde zu befriedigen“.⁸⁸⁰

PARLIKO – PARLAKO⁸⁸¹, PARLICKO – PARLACKO⁸⁸²

„Zwey Schwarze erscheinen. [...] HÄNNESCHEN *furchtsam*. Owe! Wass ist das für eine ungewaschene Dienerschaft, thud mir nur nichts! Ich thue euch auch nichts! Wass seid ihr vor Kerls? PARLIKO. Wir sind dir als Diener zugewiesen“ – woraufhin Hänneschens Spiel mit, Nomen est Omen, „Parliko – Parlako“ beginnt.⁸⁸³ „Sie sehen zwar so schmutzig aus, aber ich muß sie doch noch einmal rufen. Parlicko Parlacko!“⁸⁸⁴

PIK

Mefistofeles und Pik sind „Höllenneute“.⁸⁸⁵ „Brrria, Faust, ich habe eine solche Schnelligkeit in mir, dass ich einen Schuss in meinen Rachen fange und dir ihn in deine Hände zurück überbe.“⁸⁸⁶

871 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 10.

872 Faust (Möbius 1/Bruinier).

873 Innsbrucker Faust (Jenewein).

874 Straßburger Faust (Scheible); Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille); Augsburgs Faust (Scheible).

875 Straßburger Faust (Scheible), S. [853].

876 Vgl. Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille), S. 2.

877 Innsbrucker Faust (Jenewein) S. 112.

878 Augsburgs Faust (Scheible), S. 825.

879 Straßburger Faust (Scheible), S. 865.

880 Ebenda, S. 867.

881 Faust (Winters/Niessen).

882 Faust (Winters/Scheible).

883 Faust (Winters/Niessen), S. 173.

884 Faust (Winters/Scheible), S. 810.

885 Faust (A. B./Kraus), S. 102.

886 Ebenda, S. 114.

PLUTO⁸⁸⁷, BLUTO⁸⁸⁸

„Höllengott“⁸⁸⁹ „Fürst“⁸⁹⁰ und „Höllenfürst[]“⁸⁹¹ sprechen ihn die Teufel mit „Fürst und Pluto Meister“⁸⁹² an. „So wahr ich der Höllenfürst Pluto bin“⁸⁹³ stellt er sich vor. Um seinen Dienst gefragt, muss Mephistopheles erst bei Pluto um Erlaubnis bitten.⁸⁹⁴ Ein Rabe bringt Pluto den mit Blut unterfertigten Teufelspakt in die Hölle.⁸⁹⁵ „*Man hört einen TEUFEL rufen. / TEUFEL. Vater Pluto! Vater Pluto! / PLUTO hinter der Scene. Ho! ho! was giebts? wer schreit denn so? / Giebts etwann wieder Krieg? Nun, nun, da bin ich froh. / Oder gar eine Revolution? / Drauf freu ich mich im Voraus schon, / Da werden die Menschen an Mordsucht uns gleich. / Es wird auch bevölkert das höllische Reich.*“ Und als er erfährt, dass Herkules die Königin von Admeth von ihm verlangt: „PLUTO. Ha, lass die Teufel los, den frechen Bösewicht / Zerreisst in 1000 Stück und schonet seiner nicht.“⁸⁹⁶

POLLIMOR⁸⁹⁷, POLUMOR⁸⁹⁸, POLÜMOR⁸⁹⁹

Wie geschwind er sei? „Wie das Laub, das von den Bäumen fällt.“⁹⁰⁰

POMON

„Geist[] der Hölle“. „So schnell als die Gedanken der Menschen.“ Er muss sich bemühen, „Eckel und Ueberdrus aus meinem [Fausts] Herzen zu verjagen, die schlummern-den Begierden nach Genüssen in mir aufzustören, die stummen Sinne zu schärfen und jede Stunde meines Lebens durch neue Erfindungen und Reize zur Wohl lust zu einem Fest zu machen.“⁹⁰¹

SATAN

„Ich bin ein Geist aus der unterirdischen Welt, verlange dir zu dienen und dich über alle Menschen zu erheben. Ich zeige dir hier ein Bild der Zukunft. So lohne ich den Muth des Mannes.“⁹⁰²

887 Faust (Below); Faust (Seidel/Lewalter/Bolte); Plagwitzter Faust (Dreßler/Tille); Faust (Schütz/Horn); Faust (Schmidt/Kralik/Winter); Straßburger Faust (Scheible); Berliner Faust (Lübke); Kaspar in 1000 Ängsten (Barth); Alzeste (Geisselbrecht/Ellinger); Faust (A. B./Kraus).

888 Fauszt (Hincz/Gragger).

889 Straßburger Faust (Scheible), S. [853].

890 Faust (Below), S. [24:X].

891 Berliner Faust (Lübke), S. 120.

892 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 161.

893 Kaspar in 1000 Ängsten (Barth), S. [50].

894 Vgl. Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 16.

895 Vgl. Faust (Schütz/Horn), S. 658.

896 Alle Alzeste (Geisselbrecht/Ellinger), S. 287.

897 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky) (stumme Rolle).

898 Faust (Schütz/von der Hagen).

899 Faust (Simrock).

900 Ebenda, S. 18.

901 Alle Straßburger Faust (Scheible), S. [853], 865 und S. 868.

902 Augsburgter Faust (Scheible), S. 821.

SILVANDER

„Silvander, eine Furie, gar prächtig gekleidet als Mohrenfürst kommt durch die Luft herunter.“⁹⁰³

SOBULOS

Wird von Faust angerufen (vor „Heros – Pluto – Heranos“); stattdessen erscheint unter „Feuer und Gekrache [...] der Teufel“.⁹⁰⁴

STRIK

Wird von Faust zitiert, erscheint aber nicht.⁹⁰⁵

STROHSACK⁹⁰⁶

„Torwart“ der Hölle.⁹⁰⁷

VICILIPUZLI/VIRILIPUZLI⁹⁰⁸, VIETZLIEBUTZLIE⁹⁰⁹, VIRZLIPURZLI⁹¹⁰, VITZLIPUTZLI⁹¹¹, VITZLIPUTZLY⁹¹², VITZLYPUTZLI⁹¹³, VIZLEBUZLE⁹¹⁴, VIZLIPUZLI⁹¹⁵, FICZLÉBUCZLI⁹¹⁶, FIETZELPUZEL⁹¹⁷, FITZLIBUTZLI/E⁹¹⁸

Namentlich abgeleitet von Huitzilopochtli/Uitzilopochtli („Kolibri des Südens“ oder „Der des Südens“ oder „Kolibri der linken Seite/Hand“), dem Kriegs- und Sonnengott der Azteken. In der Teufelhierarchie des Marionettentheaters Mefistofeles unterstellt.⁹¹⁹ Vitzliputzli ist nur „ein etwas größerer Teufel“,⁹²⁰ als es der ganz kleine Auerhahn ist. Sein Name bedeute ja auch „ein kleiner Topf“⁹²¹ oder „der Niedliche“, weshalb „alle Höllenschönheiten“, wie er meint, auf ihn „versessen“⁹²² seien. Einmal ist er „so schnell als der Vogel in der Luft“,⁹²³ „wie das Schiff auf dem Meer“⁹²⁴ oder „wie die

903 Faustina (Geisselbrecht), Bl. [12].

904 Faust (Seidel/Lewalter/Bolte), S. 117.

905 Vgl. Faust (A. B./Kraus), S. 113–114.

906 Versteht zumindest der Pickelhäring; Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 10.

907 Ebenda.

908 Faust (Möbius 1/Bruinier).

909 Faust (Möbius 2/Bruinier).

910 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel).

911 Faust (Bonneschky/Hamm); Faust (Schwiegerling/Bielschowsky); Faust (Simrock); Faust (Stephani/Lewalter/Bolte).

912 Faust (Schütz/von der Hagen).

913 Berliner Faust (Lübke).

914 Faust (Geisselbrecht/Eversberg).

915 Faust (Below); Berliner Faust (Sommer); Ulmer Faust (Scheible/Günzel).

916 Fauszt (Hincz/Gragger).

917 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt).

918 Faust (Möbius 2/Bruinier).

919 Vgl. Faust (Below), S. [24:X].

920 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 30–31.

921 Ebenda, S. 57.

922 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 16.

923 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 5.

924 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 11.



Kugel aus dem Rohr“⁹²⁵ dann wieder muss er zugeben: „Ich bin so geschwind wie eine Schnecke“⁹²⁶ „so geschwind wie die Schnecke am Zaun“⁹²⁷ „auf dem Zaun“⁹²⁸ beziehungsweise wie „die Schnecke im Sande“⁹²⁹

WIRATHO⁹³⁰

„Ich bin so geschwind, wie die Kugel aus dem Rohr.“⁹³¹

XERXES⁹³²

„Xerxes, schnell wie das Laub, das im Herbst von den Bäumen fällt“⁹³³ „KASPERLE. Xerxes? Ist das nit ein unüberwindlicher großer General gewest, der doch zuletzt ‘s Laufen gelernt hat? Wie ist er denn? / XERXES. Achthundertneunundachtzig Jahr. / KASPERLE. Ei, noch so jung und hat schon Haar ums Kinn? Na, aus Ihm kann mit der Zeit noch ein tüchtiger Kerl werden, wenn Er es nur hübsch angreift. Aber Er muß nit zu lang schlafen und das Schnapstrinken lassen. Der tut nit gut fürs Wachstum.“⁹³⁴

Die Puppen-Teufel: Wie man sie schreibt ...

Zuallererst fällt auf, dass die Schreiber/Spieler auch in namentlichen Details in einer ganz bestimmten stofflich-figuralen Tradition standen,⁹³⁵ sich in deren graphischer Wiedergabe jedoch auf ihr Gehör verließen (respektive auf handschriftliche Rollenbücher, die ihrerseits Phonetisches wiedergaben). Zum Namen des Hauptteufels finden sich, die Missverständnisse und Verballhornungen des Kasperls noch gar nicht mitgezählt, mehr als ein Dutzend Umschriften: Mefestoffels, Mefestoffelus, Mefistafel, Mefistofeles, Mefistofilus, Mefistopheles, Mephisto, Mephistopheles, Mephistophiles, Mephistophilis, Mephistophles, Mephistopholus, Mephistoples, Mesistoff, Mistoffilus. Vergleichbar variantenreich fielen die Transkriptionen von „Vitzliputzli“ aus, dem im 19. Jahrhundert sicherlich nur wenigen bekannten Kriegs-, Rache- und Schutzgott der Azteken⁹³⁶ und 1851 auch Titelgestalt in Heinrich Heines *Romanzero*.⁹³⁷ Der aus dem zungenbrecherischen „Huitzilopochtli“ der Azteken bereits vereinfachte „Vitzliputzli“ erscheint bei den Puppenspielern unter Virzlipurzli, Vitzliputzli, Vitzliputzly, Vitzlyputzli, Vizlebuzle, Vizlipuzli und Fietzelpuzel. Die lautlichen Ähnlichkeiten mit „fitzeln“: einen Faden aus kleinen Fädchen zusammendrehen, sehr klein schreiben; „Fitzelei“: etwas, das aus Kleinarbeit

925 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 30–31.

926 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 43.

927 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 16.

928 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 173.

929 Berliner Faust (Sommer), S. 114. Wortident Berliner Faust (Lübke), S. 133.

930 Faust (Möbius 1/Bruinier), S. 10.

931 Ebenda.

932 Berliner Faust (Sommer); Faust (Simrock).

933 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

934 Faust (Simrock), S. 24.

935 Siehe zu Heinrich Heine auch S. 157.

936 Vgl. Conversations-Lexikon, Bd. 15, S. 184.

937 Vgl. Heine, Vitzliputzli, S. 89–115.

besteht, kleine Schrift, wie auch mit „Putzerl“, Kleinkind, und „putzig“ wird wohl dazu geführt haben, dass die Puppenspieler ihn als kleinen Teufel zeichnen;⁹³⁸ sein Name bedeute ja „der Niedliche“.⁹³⁹ Wie Vitzliputzli muss man sich zumindest jene Teufel, die während der Beschwörung Fausts vor Mephistopheles und dann bei deren Travestie durch Hanswurst / Kasper auftauchen, als klein vorstellen – bedingt auch durch die beengte Bühne, die für mehrere große Teufel keinen Platz bot. Bei den meisten Bühnen waren es vier, manchmal inklusive, manchmal exklusive Mephisto, der in einigen Bühnen nur als Mensch erschien. Oft unterschiedlich groß, wurden sie auf der Bühne wie die Orgelpfeifen aufgereiht. Der kleinste Teufel war auch der langsamste. Generell war mit der Fallhöhe von „teuffisch“ und „klein“ / „langsam“ trefflich Komik zu erzeugen. In der Truppe Bonneschky wurden die Unterteufel noch dazu von einer Frau gesprochen, wodurch die Teufelchen einen femininen, zarten Zug erhielten:

„Auerhahn, Mexiko, Alexo, Vitzliputzli, der gute und der böse Genius, werden von einer und derselben Person gesprochen, und zwar von einer weiblichen. Die höllischen Geister machen daher durch ihre unerwartete Sanftmuth ungemainen Eindruck. Das Pathos tritt hier veredelter, aber unendlich gesteigeter, wie im Faust und Herzog auf. [...] Mephistopheles [...] [ist] einem Manne zugetheilt, dessen Organ den Tönen einer Nachtwächterschnarre vollkommen ähnlich ist. Manchmal artet es in ein wildes Gebrüll von sehr respektablem Eindruck aus.“⁹⁴⁰

... und woher sie stammen

Das Höllenreich, aus welchem die Teufel alle stammen, mag mit seiner Hierarchie, dem Habitus der Ober- und Unterteufel und nicht zuletzt deren aller Kostüm aus zottigem schwarzen oder roten Fell, (sehr) langem Schwanz und Hörnern den von Sage, Volksglauben und Volkserzählungen tradierten Vorstellungen entsprochen haben; ihre Namen freilich gehen auf andere Traditionen zurück.⁹⁴¹ Zeitgenössischen und schon gar ‚modernen‘ Bildern vom Teufel entsprachen sie ebenso wenig, denn auch in der an Zahl beachtlichen Teufelsschar des europäischen Dämonenglaubens,

938 Vgl. Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 30–31.

939 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 16.

940 Hamm in Faust (Bonneschky/Hamm), S. 83–84.

941 Vgl. die bei Petzoldt, Der Teufel und der Exorzist, S. 17–18, genannten Dämonennamen: der Böse, Teufel, Fürst dieser Welt, Höllenhund, der Höllische, unsauberer oder böser Geist, Erzlügner, böser Feind, Töcheli, Junker Scheckmeus, „Witworst und Dumbelt“; Wolf, Katze, Hund, Geier; Fledermaus, Kröte, Rabe, Krähe, Pferd; Petter Stobeler, Hanske Komboeven, Blaasindehel, Rabbeler, Babbeler; Luzifer, Pharaon, Cuisenier, Tribailet, Phikaseu, Cicho, Cžart, Inkluz (letztere polnisch); Abambo, Inlaga (letztere afrikanisch), Goulu, Frémy. – Vgl. auch die in deutschsprachigen Volkserzählungen, wo man ihn ja nicht mit seinem eigentlichen Namen nennt, üblichen Ausdrücke: Gottseibeius, der Leibhaftige, Meister Urian / Musch Urian, der obere Herr, der Henker, der Griesgram, de ole Jung, de lütje Ole, oft Junker Voland (wenn er als Jäger auftritt); vgl. Röhrich, Teufelsmärchen, S. 257–258. – Ausschließlich systematisch-linguistisch statt historisch dazu: Kohlross, Über Bezugnahme oder Der Eigenname des Teufels.



wie sie das *Dictionnaire infernal* Mitte des 19. Jahrhunderts verzeichnet, finden sich nur vier, die sich auch in den Puppenstücken finden: „Asmodee“, „Astaroth“, „Belzebuth“ und „Lucifer“⁹⁴² (wobei Letzterer im *Straßburger Faust* und im *Chemnitzer Faust* nur beschworen wird und nicht einmal eine stumme Rolle innehat).⁹⁴³ Auf die *Historia*, Marlowes Stück und die Englischen Komödianten gehen neben Mephistopheles (im Volksbuch und bei Marlowe „Mephostophilis“) noch „Lucifer“, „Beelzebub“, „Asteroth“, „Satanas“ und „Auerhahn“ zurück. Phantastisch und ausschweifend, vielgestaltig und detailverliebt hatte der Autor des Volksbuchs seine Teufel Belial, Lucifer, Beelzebub, Asteroth, Dythicanus und Drachus gemalt.⁹⁴⁴ Gegen eine solche Revue aus Teufelstieren voller Saft und Kraft kam das Puppentheater mit seinen Figürchen nicht an. Den weder medial noch spieltechnisch zu erreichenden Eindruck versuchten die Spieler mit Aktion zu erreichen; die beliebteste davon: Flüge durch die Luft, Verwandlungen, Lichteffekte mit Calfonifeuer oder bengalischem Feuer, Gekrache und Geschrei. In den Beschwörungsszenen und beim abschließenden Höllensturz Fausts setzten sie überdies auf düstere Beleuchtung in Verbindung mit lateinischem Abrakadabra.

Pluto und Charon, Mercurius und Proserpina

Bis auf Xerxes und Mexiko, die wohl nach dem exotischen Klang ausgewählt worden waren,⁹⁴⁵ fanden sich die meisten Teufelsnamen in der stark antikisierenden Figurengeschichte Fausts bereits vor. Die wichtigste, doch meist nicht ad spectatores agierende Teufelsfigur ist Pluto, der „Fürst“,⁹⁴⁶ „Höllenfürst[]“,⁹⁴⁷ „Höllengott“,⁹⁴⁸ den seine Untertanen mit „Fürst und Pluto Meister“⁹⁴⁹ oder „Vater Pluto! Vater Pluto!“⁹⁵⁰ anrufen. Bei ihm muss Mephistopheles erst ansuchen, um den Dienst bei Faust antreten zu dürfen; ebenso entscheidet Pluto über die Bedingungen und die Dauer des Pakts, nicht Mephistopheles. Im *Ulmer*, *Straßburger* und *Berliner Faust*

942 Die Hauptteufel im *Dictionnaire infernal*: Abigor (Eligos), Abraxas-Abracas, Adramelech, Aguares, Alastor, Alocer, Amduscias, Amon, Andras, Asmodee, Astaroth, Azazel, Bael, Balan, Barbatos, Behemoth, Belphegor, Belzebuth, Berith, Bhairava-Beyrevra, Buer, Caacrinolaas, Cali, Caym, Cerbere, Deimos-Deumus, Eurynome, Flaga, Flavros, Forcas, Furfur, Ganga-Gramma, Garuda, Gomory, Guayota, Haborym, Ipes, Lamia, Lechies, Leonard, Lucifer, Malphas, Mammon, Marchosias, Melchom, Moloch, Nickar, Nybbas, Orobas, Paimon, Picollus, Prufflas/Busas, Rahovart, Ribesal, Ronwe, Scox, Stolas, Tap, Torngarsuk, Ukobach, Volac, Wall, Xaphan, Yan-gant-y-tan, Zaebos, Zozo.

943 *Straßburger Faust* (Scheible), S. 864; *Chemnitzer Faust* (Bonesky/Ehrhardt), S. 4 („Luzieför“).

944 Vgl. bes. *Historia* von D. Johann Fausten, S. 47–48.

945 Vgl. Creizenach, *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust*, S. 141.

946 *Faust* (Below), S. [24:X].

947 *Berliner Faust* (Lübke), S. 120.

948 *Straßburger Faust* (Scheible), S. [853].

949 *Faust* (Schmidt/Kralik/Winter), S. 161.

950 *Alle Alzeste* (Geisselbrecht/Ellinger), S. 287.

(Lübke)⁹⁵¹ ist der eigentlichen Faust-Handlung eine Höllenberatung als Exposition vorgeschaltet. „1 Akt Hölle 1t Cene Pluto Mefestoffeles und Geister“, heißt es dazu; „Saal des Höllenfürsten, welcher von allen Seiten mit Feuerflammen beleuchtet ist. Im Hintergrunde des Saals ein Thron, auf welchen Pluto sitzt. Rechts und lings sieht man die Obersten des Hollenreichs. Indem die Gardine aufrollt, hört man fürchterlichen Donner [!].⁹⁵² Seelen-Bootsmann Charon reißt Pluto aus den Armen der Teufelin Proserpina und droht mit Streik, mag nicht mehr „Galeerensklav“ sein, verlangt mehr „Gasche“ (Gage) und unterbreitet einen Vorschlag zur Verbesserung der Arbeitsmoral der „faulen Teufel“, durch die er fast schon arbeitslos geworden ist:

„schicke sie in die obere Welt unter die sterblichen Menschen, laß sie lernen alles Übels tun. Vor diesem war mein altes Schiff mit Seelen beschwängert, nun aber fahren die alten Hexen haufenweis hin und wider. Wirst du aber nicht zu deinen faulen Teufeln sehen, so wird meine Schifffahrt nichts nützen“. Pluto hält das für eine gute Idee: „Du alter Diener des plutonischen Reichs, ich verchwöre deinen Eifer, darum soll geschehen, wie du gesagt hast.“⁹⁵³

An die Stelle des in der alten Spaß-Komödie üblichen Entree-Liedes des Hanswursts / Kaspers als Exposition setzt der *Straßburger Faust* ein Streiklied des verdrossenen Höllenruderers Charon:

„CHARON mit dem Ruder, welches schwarz mit einem Totenkopf [...] singt:
1) Ich der Charon will jetzt fahren, über Stix und Acheron, daß ich die verdammte Schaaren führ zur Hölle auf mein'm Kahn, doch es kommen wenig an, die ich überführen kann! 2) Drum ist mir mein Dienst zuwider, den ich bis daher verricht't. Ich leg' ihn mit Freuden nieder, und verwalt' ihn ferner nicht, dann wird Pluto sauer sehn, wann ich aus sein'm Dienst wird gehen! 3) Eröffne dich sogleich du Hölle, Pluto komme selbst heraus, zeig dich mir nur bald und schnelle, eröffne gleich dein Höllenhaus, denn dein Charon will mit Freuden deinen Dienst von jetzt an meiden. *Redet.* Ich beschwöre dich, Pluto, bei dem großen Stix, gleich vor mir zu erscheinen!“⁹⁵⁴

Auch hier will Charon die „Furien“ wegen Saumseligkeit anklagen; „sie bringen mir zu wenig große Seelen in meine Barke [...]. Was nützt mich dann und wann ein Banqueroutier? Diese sind meiner Mühe nicht werth“.⁹⁵⁵

Zwei weitere Höllengestalten sind der Antike zuzuordnen: Proserpina, in der römischen Mythologie die Tochter des Jupiter und der Ceres und Gattin des Pluto, der sie in die Unterwelt entführt und zu seiner Gemahlin gemacht hat, Herrscherin

951 Der *Plagwitzter Faust* ist vom Herausgeber Tille aus den beiden erstgenannten kompiliert beziehungsweise in der Diktion Bruiniers plagiiert worden; im Gegensatz zum „Volksschauspiel“ von Carl Engel sei es „nur ein durchaus naïves, allerdings geschmackloses Plagiat.“
Bruinier, Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Fälschung erwiesen, S. 8.

952 Beide: Berliner Faust (Lübke), S. 120.

953 Ulmer Faust (Scheible / Günzel), S. 7.

954 Straßburger Faust (Scheible), S. [853]–854.

955 Ebenda, S. 854.



über die Toten und Königin der Unterwelt, ist in den Puppenspielen einmal Höllen-„Prinzessin“, dann wieder „Höllengöttin“ und wird jeweils vom Klage führenden Charon „in der muthigen Umarmung“ mit Pluto überrascht⁹⁵⁶ – hinter der Bühne beziehungsweise in Mauerschau, wie man sich vorstellen kann. Die Rolle des römischen Götterboten und Gottes der Händler und Diebe Mercurius geht zwar über die bloße Evokation hinaus, bleibt aber Charge: Der „böse Geist Mercurius bringt in Gestalt eines Raben den Pact der Hölle, welchen Faust mit seinem Blute unterschreibt“,⁹⁵⁷ heißt es in einem 1844 aufgezeichneten *Berliner Faust*. Bei Simrock ruft Mephistopheles „Mercurius erscheine!“, woraufhin ein „Rabe [...] den Pakt in seinem Schnabel getragen“ bringt.⁹⁵⁸

Asmodeus und Beelzebub, Vitzliputzli und Auerhahn

Aschmodai, der im Alten Testament nur einmal genannte „böse Dämon“, der alle sieben Männer der Sarah tötet, bevor sie mit ihr geschlafen haben (Tob 3,8), galt schon frühchristlichen Exegeten als „Buhlteufel“ schlechthin.⁹⁵⁹ Als *Diable boiteux*, hinkender und satirisch-pittoresker Teufel, begründete „Asmodée“-Asmodeus seit Alain-René Lesages Roman von 1707 und dessen Übersetzungen von 1711⁹⁶⁰ auch im deutschen Sprachraum eine eigene literarisch-theatrale Figurengeschichte. Asmodeus heißt er auch in Joseph Felix von Kurz' „Opera-Comique“ *Der neue Krumme Teufel*⁹⁶¹ (uraufgeführt vermutlich im Fasching 1751 im Theater nächst dem Kärntnerthor in Wien), wo er dem Liebespaar Fiametta und Bernardon zur Flucht verhilft und sich für deren Unglück am Lustgreis Arnoldus rächt. „Der Teufel ist schon hier / Marschiret nur mit mir“, meldet er sich gereimt bei den Liebenden zu Wort; dem feindlichen „Chorus“ indessen bescheidet er: „Rühr sich keiner vom Fleck, / Sonst hol ich euch alle weck. / Holla! Holla! [...] *Unter dem Singen laufen alle durcheinander, Asmodeus fängt den Arnoldus, und gehen mit ihm durch die Erde, die andern lauffen auch alle ab*“.⁹⁶² Im Puppenspiel um *Faustina, Das Kind der Hölle* gibt sich die höllische „Furie“ Silvander als balzender „Mohrenfürst“ am Ende als „Asmotheus“ zu erkennen:

„FURIE. Ja ich bin ein Fürst aber nicht von dieser Erde, ich bin ein Fürst der Finsterniß. Asmotheus ist mein Name, ich bin der Hochmuthsteufel, gesandt von unserm Höllenfürsten Pluto, dich in allen Lastern reif zu machen, und der Hölle zuzuführen – du hast durch deine buhlerische Teufelskünste, viele junge Leute unglücklich gemacht, dann deiner armen Aeltern dich geschämnet, und

956 Vgl. ebenda, S. [853]–854. Vgl. auch Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 175.

957 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

958 Faust (Simrock), S. 20.

959 Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 205.

960 Anonym: Der Lahme Teuffel. In das Teutsche übersetzt. [O. O.: o. V.] 1711. – Der Hinkende Teufel, Des berühmten Monsr. le Noble. In einem sehr angenehmen Roman. Wegen seiner Curieusitäten aus dem Frantzösischen übersetzt. Cöln: Marteau 1711.

961 Wobei „neu“ sich vermutlich auf Lesage bezieht.

962 Kurz, Der neue Krumme Teufel, S. 128–129.

sie ermordet, deinen treuen Domitius, aus blinder Eifer sucht getötet – mache dich bereit – deine letzten worte heißen Verdammniß in alle Ewigkeit.“⁹⁶³

Dem Fürsten der Finsternis fallen in den Puppenstücken vom Doktor Faust nur Charginenrollen zu: Bei Geisselbrecht wird er von Faust als „Hochmuths-Teufel“ erkannt und fortgescheucht, denn: „Du sollst weder in meinem Kopfe noch in meinem Herzen einen Platz finden. Abache male Spiritus. *Furie ab.*“⁹⁶⁴ Mitunter muss er in das obligate Spiel um die höchste Geschwindigkeit eintreten – und verliert, denn er ist bloß „schnell wie der Bach, der sich vom Felsen stürzt. ‚Eine schöne Geschwindigkeit, doch mir zu langsam‘“, repliziert der Doktor und vertreibt ihn mit dem obligaten „Ap[age] m[ale] sp[iritu]“.⁹⁶⁵ Das gleiche Schicksal ereilt den Belzebub im *Innsbrucker Faust*,⁹⁶⁶ doch hat er es hier mit dem Hanswurst zu tun, der ihn nicht nur mitsamt seinen teuflischen Kumpanen wegjagt, sondern die Bagage auch noch beschimpft: „Ös Teifels Tuifl, geahts’, mâchts enk amol awöck! / Ös stinkts und schmergglatz wie die âlt’n verröck’t’n Böck.“⁹⁶⁷

Während der Sieger im Wettstreit um die Schnelligkeit stets Mephistopheles bleibt, „der Allergeschwindeste“,⁹⁶⁸ werden die anderen Tempi ziemlich wahllos auf andere Teufel verteilt: Vitzliputzli ist „so schnell als der Vogel in der Luft“,⁹⁶⁹ „wie das Schiff auf dem Meer“⁹⁷⁰ oder „wie die Kugel aus dem Rohr“,⁹⁷¹ dann wieder muss er zugeben: „Ich bin so geschwind wie eine Schnecke“,⁹⁷² „so geschwind wie die Schnecke am Zaun“,⁹⁷³ „auf dem Zaun“⁹⁷⁴ oder wie „die Schnecke im Sande“.⁹⁷⁵ Auerhahn, in der *Historia* „Auwerhan“, ein Teufel in Affengestalt, der nach dem testamentarischen Willen Fausts dem Famulus Christoph Wagner dienen und vor allem dabei helfen soll, Fausts Taten „in eine Historiam [zu] transferiren“,⁹⁷⁶ ist meist weit aus schneller als der gemächliche Vitzliputzli, nämlich schnell wie die Kugel aus

963 Faustina (Geisselbrecht), Bl. [28^v–29^r].

964 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 174.

965 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

966 Hier ist er „so g’schwind wie der Wind“; *Innsbrucker Faust* (Jenewein), S. 112.

967 Ebenda.

968 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 168.

969 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 5.

970 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 11.

971 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 30–31.

972 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 43.

973 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 16.

974 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 173.

975 Berliner Faust (Sommer), S. 114. Wortident Berlin Faust (Lübke), S. 133.

976 Vgl. *Historia* von D. Johann Fausten, S. 111. Als Affe tritt Auerhahn nur in dem vom Editor Engel kompilierten Puppenstück *Christoph Wagner* (Engel), S. 21–22 und S. 31, auf, wo sich Wagner von Auerhahn zu den Indianern in die amerikanischen Tropen versetzen lässt; Auerhahns Dienst besteht u. a. darin, Wagner Kokosnüsse und Früchte zu bringen.



dem Rohr (oder der Büchse),⁹⁷⁷ „wie ein Pfeil, der abgeschossen wird“,⁹⁷⁸ oder gar „wie der Wind“;⁹⁷⁹ nur selten kriecht er so langsam „wie die Schnecke hinter dem Zaun“⁹⁸⁰ beziehungsweise „auf dem Samen“.⁹⁸¹ Die Befragung der Teufel nach ihrer Geschwindigkeit findet sich in der Erstaussgabe der *Historia* von 1587 noch nicht, sondern erst in jener von 1590.⁹⁸² Auch Marlowe ließ die Teufel nicht erst in einen Geschwindigkeits-Wettbewerb eintreten, bevor Mephostophilis erstmals erscheint: Zwar „ein Knecht des großen Lucifer“, ist er „aus eigenem Antrieb“ hergekommen, und Fausts Beschwörung „war der Grund doch nur per accidens“.⁹⁸³

[mefis'to:feles], Verführer, Betrüger, kalter Geist

So variantenbegabt die Schreiber in der Namensgebung von Fausts teuflischem Begleiter gewesen sein mögen, „Mephostophiles“ und damit jene Variante, wie sie in der *Historia* und dann bei Marlowe zu finden ist, kommt in keinem der Puppenspiele vor. In den Puppenstücken ein „Geist“,⁹⁸⁴ „Felsgeist“,⁹⁸⁵ „ein Fürst der Hölle“⁹⁸⁶ oder gar „der Fürst der Hölle“,⁹⁸⁷ tritt er bei Faust als „Hofmeister“⁹⁸⁸ oder „in rotem Mantel [...] als Teufel“⁹⁸⁹ in den Dienst. Gerade er, „welcher in einer Minute von Persien nach Böhmen durch die Luft gesauert ist,“ findet „den Beifall des Doctors“.⁹⁹⁰ Er ist eben „ein Luftgeist. [...] So geschwind, wie der Menschen Gedanken“,⁹⁹¹ „des Menschen Gedanken“,⁹⁹² „der Menschengedanke“,⁹⁹³ „der Menschen Gedanken“,⁹⁹⁴ „der menschliche Gedanke“,⁹⁹⁵ „die Gedanken der Menschen“;⁹⁹⁶ „so g'schwind, / Wie die

977 Vgl. Berliner Faust (Sommer), S. 114; Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 168; Berliner Faust (Lübke), S. 133; Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 44; Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 16; wortident, doch in konsequenter Kleinschreibung Faust (Below), S. [23:X].

978 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 174.

979 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 10.

980 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 4.

981 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 30.

982 Vgl. Creizenach, Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust, S. 52.

983 Marlowe, Doktor Faustus, S. 943.

984 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. [158].

985 Faust (Kopecký/Kraus), S. 103.

986 Straßburger Faust (Scheible), S. 864.

987 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 43 (Kursivierung B. M.-K.).

988 Nach dem Theaterzettel des Faust von Louis Regal; vgl. Kollmann, Zum Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 106.

989 Plagwitzer Faust (Drefßler/Tille), S. 2.

990 Faust (Vinický/Andree), S. 263.

991 Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 15; „der menschen gedanken“, Faust (Below), S. [24:X].

992 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 174; Berliner Faust (Lübke), S. 133.

993 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 44; Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 6.

994 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 12.

995 Faust (Lorgie/Anonym), S. 528; Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 32.

996 Berliner Faust (Sommer), S. 114.

Menschengedanken sind“;⁹⁹⁷ „der Allergeschwindeste. [...] ich bin so geschwind, als wie dem Menschen seine Gedanken sind“.⁹⁹⁸ „Ha!“, ruft daraufhin Faust, „du bist mein Teufel; so schnell als der Uebergang vom Guten zum Bösen“⁹⁹⁹ beziehungsweise „wie der Uebergang vom ersten zum zweiten Schritte des Lasters“.¹⁰⁰⁰ Wenn auch dem unbeschreiblich heißen Höllenreich entstammend, ist Mephistopheles ein „kalter“ Geist,¹⁰⁰¹ außerdem „Vater der Lüge“.¹⁰⁰² Sein Herr Pluto schätzt ihn als „den geschmeidigsten Verführer, den grimmigsten Hasser der Menschheit“.¹⁰⁰³ „Betrügen ist mein Handwerk.“¹⁰⁰⁴ „Ich bin ein Geist von der niedern Welt und komme, dich über alle Menschen glücklich zu machen“,¹⁰⁰⁵ „ein Teufel, der dich glücklich machen will“,¹⁰⁰⁶ „der dir Ehre und Ruhm bei den Menschen verschaffen will“.¹⁰⁰⁷ „Faust, ich bin ein Geist aus flammendem Lichte geschaffen“.¹⁰⁰⁸ Je nach Anlass und Auftrag tritt er „in menschlicher Gestalt“ auf, in Lorgies *Faust* etwa „in einer blauen Uniform, aber ohne Pferdefuß. Der eine Backen war schwarz gemalt; ob dieß traditionell oder eine besondere Erfindung ist, muß ich dahingestellt seyn lassen, in dem Volksbuch und bei den Poeten findet sich davon nichts“.¹⁰⁰⁹

Historische Spurensuche I: Teufelsbilder vom 19. Jahrhundert bis zur Bibel

19. Jahrhundert und Romantik

Hegel hatte den Teufel für ästhetisch obsolet erklärt.¹⁰¹⁰ Poetik und Poesie folgten dem selbstredend nicht: „Mes chers frères, n’oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des lumières, que la plus belle des ruses du Diable est de vous persuader qu’il n’existe pas!“¹⁰¹¹ Baudelaires noch heute beliebte Sentenz aus der Skizze *Der großzügige Spieler*, postum 1869 im Rahmen der *Petits poèmes en prose* erschienen, lässt zumal im Vergleich mit der spätaufklärerischen Sicht auf den Teufel zweierlei erkennen: Nicht nur, dass der Totgesagte lebt, sondern seine Listen sind nunmehr sogar perfider, nämlich paradox-philosophischer Natur, und vor

997 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 113.

998 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 168–169.

999 Straßburger Faust (Scheible), S. 866.

1000 Augsburger Faust (Scheible), S. 826.

1001 Berliner Faust (Lübke), S. 133.

1002 Faust (Schütz/Horn), S. 657.

1003 Straßburger Faust (Scheible), S. 855.

1004 Berliner Faust (Sommer), S. 115.

1005 Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 9.

1006 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 161.

1007 Straßburger Faust (Scheible), S. 857.

1008 Ebenda, S. 866.

1009 Faust (Lorgie/Anonym), S. 528.

1010 Vgl. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I/B/II/3: Die Handlung: <http://www.textlog.de/5721.html> [2019-07-01].

1011 „Meine lieben Brüder, vergesst niemals, wenn ihr den Fortschritt der Aufklärung rühmen hört, dass die schönste der Listen des Teufels darin besteht, uns davon zu überzeugen, nicht mehr an ihn zu glauben.“ Baudelaire, *Le Joueur généreux*, S. 89–90.



allem sind sie schön. Schön ist der Teufel nunmehr auch selber. Wie Romantik und Moderne hat er gesamteuropäisches Format und ist keineswegs, wie Friedrich Schlegels Athenäumsfragment 379 es besagt, nur „ein Favorit deutscher Dichter und Philosophen“.¹⁰¹² Ein Intellektueller voller Raffinesse und „aristokratischer Held der geheimen Sünde“,¹⁰¹³ weiß er sein wahres Gesicht unter den Masken perfekter Formen und Manieren zu verbergen und tut so, als sei er überhaupt verschwunden.

Die „Ästhetisierung des Teufels“ hatte sich im Sturm und Drang angebahnt und lässt sich in der Romantik und hier insbesondere im Roman der schwarzen Romantik nachverfolgen,¹⁰¹⁴ angefangen bei Friedrich Müller („Maler Müller“), Friedrich Maximilian Klinger (Frankfurt am Main 1752 – Dorpat 1831) über Ludwig Tieck (Berlin 1773 – Berlin 1853), Lord Byron (George Gordon Noel Byron, 6. Baron Byron; London 1788 – Messolongi, Griechenland 1824), Christian Dietrich Grabbe (Detmold 1801 – Detmold 1836), den pseudonymen „Bonaventura“ der *Nachtwachen* (d. i. Ernst August Friedrich Klingemann; 1804), Nikolaus Lenau (d. i. Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, Csatád, Ungarn 1802 – Oberdöbling, heute Wien 1850), Wilhelm Hauff (Stuttgart 1802 – Stuttgart 1827) bis hin zu Henry James (New York 1843 – Chelsea 1916), Robert Louis Stevenson (Edinburgh 1850 – Vailima, nahe Apia, Samoa), Guy de Maupassant (Tourville-sur-Arques, Normandie 1850 – Passy, heute Paris), Oscar Wilde (Dublin 1854 – Paris 1900), Joris-Karl Huysmans (Paris 1848 – Paris 1907) und Stanisław Przybyszewski (Lojewo, Kujawien 1868 – Jaronty bei Inowrocław, Kujawien 1927).¹⁰¹⁵ Abzulesen ist dies auch an den Teufelsgesten eines Julius Schnorr von Carolsfeld (Leipzig 1794 – Dresden 1872) oder eines Gustave Doré (Straßburg 1832 – Paris 1883), an denen kaum Monströs-Abstoßendes oder Ekelerregendes zu entdecken ist, stattdessen jedoch riesige Flügel an einem wohlgestalteten, vor Kraft und Muskeln strotzenden nackten oder einem gerüsteten Körper, die dem Teufel auch augenfällig dämonischen Schwung verleihen. Am tiefgreifendsten veränderten sich die literarischen Teufelsgestalten durch „die Technik der erzählerischen In-trospektion, die uns mit ihm zusammenzwingt“, wodurch wiederum die teuflische Bosheit nicht mehr als in der Hölle angesiedelte, von ihr ausgehende Macht und also als bannbar angesehen wird, sondern im „schmutzigen Grund der menschlichen Seele“¹⁰¹⁶ verwurzelt wird.

1012 „Der Satan der italienischen und engländischen Dichter mag poetischer sein: aber der deutsche Satan ist satanischer; und insofern könnte man sagen, der Satan sei eine deutsche Erfindung. Gewiß ist er ein Favorit deutscher Dichter und Philosophen.“ Schlegel, 379. Athenäums-Fragment, S. 240.

1013 Alt, *Der Teufel als Held*, S. 881.

1014 Vgl. ebenda, S. 880.

1015 Vgl. die Textcorpora in ebenda und Osterkamp, *Lucifer. Stationen eines Motivs*.

1016 Beide Alt, *Der Teufel als Held*, S. 880 und S. 886.

18. Jahrhundert und Aufklärung

Versuche einer „Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert“¹⁰¹⁷ erfolgen in den Feldern der aufgeklärten Philosophie, Kunst und öffentlichen Intellektualität ebenso systematisch wie programmatisch und meist in satirischer Form, sei es, dass der analytisch-historische Abgesang dem Teufel selber in den Mund gelegt wird oder einem lyrischen Dichter-Ich – wie etwa bei Aloys Blumauer, in dessen Gedicht *An den Teufel* von 1787 es am Beginn heißt: „Man will dir, Armer, ietzt den Abschied geben, / Und läugnet deine Macht“.¹⁰¹⁸ Nüchtern zieht 1788 ein Teufel als modischer Räsonneur Bilanz: „Alles wird aufgeklärter. Ich müßte der dummste Schöps seyn, wenn ich es nicht auch werden wollte.“¹⁰¹⁹ Schuld daran trage, Goethes Mephistopheles spricht in der „Hexenküche“ das große Wort gelassen aus, die „Kultur“:

„Auch die Kultur, die alle Welt beleckt,
Hat auf den Teufel sich erstreckt;
Das nordische Phantom ist nun nicht mehr zu schauen;
Wo siehst du Hörner, Schweif und Klauen?
Und was den Fuß betrifft, den ich nicht missen kann,
Der würde mir bei Leuten schaden;
Darum bedien’ ich mich, wie mancher junge Mann,
Seit vielen Jahren falscher Waden.“¹⁰²⁰

In der anti-diabolischen Satirik eines Blumauer oder Goethe dokumentiert sich auch ein mentalitätsgeschichtlicher Prozess, jener der Zivilisierung, wie ihn Norbert Elias beschrieben und analysiert hat. Im Zuge der Psychologisierung des Teufels, die ihn vermenschlichend ausdeutet und ausleuchtet; seiner Interiorisierung, die ihn als abstraktes Böses verinnerlicht¹⁰²¹ und zum Bündel von steuerbaren und nichts weniger als furchterregenden Emotionen erklärt, schließlich seiner Rationalisierung nach Grundsätzen der Empirie ist der Teufel zur Quantité négligeable geschrumpft; ja mehr noch: „Die Aufklärung betreibt förmlich eine Invisibilisierung des Satans, der als Bühnenfigur exkommuniziert wird“.¹⁰²² So verwirft Gottsched die Teufel-darstellungen selbst bei Tasso und Milton,¹⁰²³ werden im Sturm und Drang aus den furchterregenden Satansfiguren von einst „teils theatralisches Spielmaterial, poetische Produkte freier Phantasie, teils notwendige Vehikel der Literatur- und der allgemeinen Zeitsatire“.¹⁰²⁴ Teufel, das sind der Aufklärung, dem Sturm und Drang und der Klassik Intrigantenfiguren wie Marinelli (Lessing) und Wurm (Schiller), die mit perfekten Manieren auftreten, Verbrecherfiguren wie Franz Moor (Schil-

1017 So der Titel von Kittsteiner.

1018 Blumauer, *An den Teufel*, S. 134.

1019 [Müllner,] *Spuckereyen des Teufels*, S. 59.

1020 Goethe, *Faust I*, Szene „Hexenküche“, S. 80–81 (V. 2495–2502).

1021 Vgl. Kittsteiner, *Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert*, S. 54 und S. 55–92.

1022 Alt, *Aufgeklärte Teufel*, S. 110.

1023 Vgl. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, S. 287 (Anderer besonderer Theil, Das 9. Capitel, 12. §).

1024 Kreuzer, *Zur Geschichte der literarischen Faust-Figur*, S. 13.



ler) oder re-mythologisierte Personifikationen der „Selbstreflexion und Performanz des Bösen“¹⁰²⁵ wie Goethes Mephistopheles. Gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts galt den Gelehrten der Teufelsglaube alten Schlags nur mehr „als lächerlicher ‚Aberglaube‘“¹⁰²⁶ und war, wie selbst der *Brockhaus* von 1879 konstatiert, „so ziemlich überall aus dem öffentlichen Bewußtsein verschwunden, und auch die Theologie fing an, immer allgemeiner sich seiner zu schämen“.¹⁰²⁷ Kein Wunder, dass der Teufel aus Jean Pauls Satirensammlung *Abrakadabra oder Die Baierische Kreuzerkomödie am längsten Tage im Jahr* sich nach der Lektüre Kants gezwungen sieht darzutun, „daß er gar nicht existire“.¹⁰²⁸

Renaissance und Spätmittelalter

Als große Epoche des katholischen und dann lutherischen und calvinistischen Teufelsglaubens gelten das 13. bis 17. Jahrhundert.¹⁰²⁹ Die Hölle als Ort, an dem Heulen und Zähneknirschen ist, wie auch die zugehörigen Höllenstrafen gewinnen in der Scholastik an Realistik, anknüpfend an das Konzept der neun Strafarten, wie es Honorius Augustodunensis (Honorius von Autun, verm. Irland um 1080 – verm. Kloster Weih St. Peter in Regensburg 1150 oder 1151) entworfen hatte: Die Hoffärtigen werden auf eisernen Rädern gedreht; die Geizhalse, Diebe und Falschmünzer mit flüssigem Gold und Silber getränkt oder darin ersäuft; die gegen die Geschlechtmoral Verstoßenden werden mit feurigen Pfählen und Eisenstücken gefoltert oder gepfählt; die Zornigen mit scharfen Schwertern zerstückelt; die Schlemmer und Fastenbrecher erhalten wie die Geizigen eine höllische Speise; den Neidigen werden Schwerter durch die Brust gestoßen; die im Gottesdienst Nachlässigen werden von Würmern und Ungeziefer gebissen.¹⁰³⁰

Generell wachsen im 15. und vor allem im 16. Jahrhundert die Faszination durch den und die Furcht vor dem Teufel – bemerkenswerterweise im deutschen Sprachraum stärker als in anderen Kulturen.¹⁰³¹ Innerhalb der Teufelsvorstellungen herrschte eine gewisse Beliebigkeit vor; sogar die ikonographischen Topoi Hörner, Flügel und Schwanz fehlten manchmal. Auch die im 14. Jahrhundert zu beobachtende Transsexualisierung des Teufels, der im Genital- und Gesäßbereich ein Gesicht hat, nackte, obszön schwingende Brüste oder einen erigierten Penis vor sich herträgt, verschwindet – um einem seinerseits hypersexualistischen Hexenwahn zu weichen.¹⁰³² Mit dem Glauben an Hexen und deren Verfolgung, die in ganz Europa 40.000 bis

1025 Vgl. Alt, Aufgeklärte Teufel, S. 103–110, und das so betitelte Kap. in ebenda, S. 110–125.

1026 Roskoff, Geschichte des Teufels, Bd. 2, S. 526.

1027 „Teufel“ in [Brockhaus] Conversations-Lexikon, Bd. 14, S. 481.

1028 Jean Paul, Die Baierische Kreuzerkomödie, S. 391.

1029 Vgl. Zelger, Vom Höllenfürsten zum Harlekin, S. 70: 13.–16. Jh.; Di Nola, Der Teufel, S. 265–269: 15.–17. Jh.

1030 Vgl. Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 61–67.

1031 Vgl. Classen, The Devil in the Early Modern World, S. 257.

1032 Vgl. Böcher, Teufel, S. 147.

60.000 Todesopfer gefordert haben dürfte,¹⁰³³ rückte, zumindest in Mitteleuropa, die Frau in den Fokus des Teufelsglaubens. Schon im späten Mittelalter oft eine „Agentin des Teufels“,¹⁰³⁴ ist die Frau im *Malleus Maleficarum* des Dominikaners Heinrich Kramer (Henricus Institoris, Schlettstadt, Elsass um 1430 – Brünn oder Olmütz 1505), der 1486 in Speyer gedruckt wurde, bis ins 17. Jahrhundert hinein 29 Auflagen erreichte und auf dem Gebiet des Zauber- und Hexenwahns autoritative Geltung¹⁰³⁵ hatte, einerseits Subjekt der Unzucht mit dem Teufel, meist jedoch dessen (nicht minder strafwürdiges) Objekt.¹⁰³⁶ Ideologen und selbst Kritiker des Hexenglaubens trieben nicht nur die sexuelle Phantastik in ungeahnte Ausmaße, auch die Zahl der Teufel und Dämonen wurde unüberschaubar: 72 Höllenfürsten, 7.405.926 Helfershelfer, angeordnet in 1.111 Legionen zu je 6.666 Unterteufeln¹⁰³⁷ zählte der Arzt Johannes Weyer (Weier, Wier, Wierus, Pseud. Piscinarius; Grave, Nordbrabant 1515 oder 1516 – Tecklenburg, heute Nordrhein-Westfalen 1588) – wobei hervorzuheben ist, dass Weyer sich als Gegner der Hexenverfolgung hervortat und in den angeblichen Hexen melancholische Frauen sah, die medizinischer Hilfe bedurften. Die monströse Anzahl von 2.665.866.746.664, zweitausendsechshundertfünfundsechzig Milliarden achthundertsechshundsechzig Millionen siebenhundertsechshundertvierzig tausend und sechshundertvierundsechzig Teufeln brachte nur wenige Jahre danach das 1569 erschienene, vom Drucker und Verleger Sigmund Feyerabend (Heidelberg 1528 – Frankfurt am Main 1590) herausgegebene *Theatrum Diabolorum* ins Spiel.¹⁰³⁸ Selbstredend tummelten sich unter den Teufeln, Dämonen, Hexen der Weyer und Feyerabend auch die bekannten orientalischen und antiken Gottheiten. Diesbezüglich bemerkenswert scheint, dass der im Hexenprozess von Loudun 1634 vorgelegte Pakt, den der dann auf dem Scheiterhaufen hingerichtete Priester Urbain Grandier (Bouère, Mayenne 1590 – Loudun, Vienne 1634) mit den Dämonen angeblich geschlossen hatte, spiegelverkehrt geschrieben und unterzeichnet war mit: Satanus, Beelzebub, Lucifer, Elini, Leviathan, Astaroth.¹⁰³⁹

Luther setzte weder dem Teufels- noch dem Hexenwahn etwas entgegen. In den *Tischreden* spielt der Teufel das Schreckgespenst und ist zugleich Lästefigur, Verführer und Verföhrt.¹⁰⁴⁰ Wie der zeitgenössische Katholizismus steckte Luther den Teufel in ein folkloristisches Kostüm: Er „macht [...] die schädlichen Stürme, er sitzt als Nix unter der Brücke und zieht Mädchen ins Wasser, mit denen er in heidnischer Ehe lebt, er dient als Hausgeist im Kloster, er legt als Zwerg seine Wechselkinder in

1033 Vgl. Schwerhoff, Vom Alltagsverdacht zur Massenverfolgung, S. 365.

1034 Kap. in Spreitzer, „Wie bist du vom Himmel gefallen ...“, S. 47–57.

1035 Röhrich, Teufelsmärchen, S. 260.

1036 Vgl. Zelger, Vom Höllenfürsten zum Harlekin, S. 75.

1037 De praestigiis daemonum, et incantationibus ac ueneficijs, Libri V. Authore Ioanne VViero Medico. Totius operis Argumentum in Præfatione comperies: Basileae [Basel]. per Ioannem Oporinum. 1563. Vgl. Keller, Den Bösen sind sie los, S. 205.

1038 Vgl. *Theatrum Diabolorum*.

1039 Petzoldt, Der Teufel und der Exorzist, S. 24 (mit Abb.).

1040 Vgl. Brückner, Forschungsprobleme der Satanologie, S. 408.



die Wiegen der Menschen und tobt als Poltergeist in den Kammern“¹⁰⁴¹ und auf der Wartburg kann sich Luther vor den Anfechtungen des Teufels nur dadurch retten, dass er ein Tintenfass nach ihm wirft. Vor allem aber setzt Luther den Teufel mit dem Antichrist gleich, den er wiederum im Papst verkörpert sieht.¹⁰⁴²

Seit dem 15. Jahrhundert macht sich ein mentalitätsgeschichtlich übergeordneter Prozess bemerkbar, der innerhalb des Protestantismus weit stärker und tiefgreifender wirken wird als im Katholizismus: Die Dichotomie von Gott, dem Gestalt gewordenen Guten, und dem Teufel, dem personifizierten Bösen, wird aufgehoben „zugunsten einer Psychologisierung des Bösen selbst, womit ihm die Absolutheit des Nur-Schlechten genommen ist“.¹⁰⁴³ Schon bei Luther trat der gefallene Engel nicht erst beim Jüngsten Gericht in Aktion, sondern plagte als interiorisierter Dämon jeden einzelnen Menschen „in Form von Gewissensbissen, Ängsten, fleischlichen Versuchungen, all den Anfechtungen, von denen der Reformator selbst sein ganzes Leben lang gequält wurde“.¹⁰⁴⁴ Besonders augenfällig wird diese tendenzielle Psychologisierung und sogar Humanisierung des Teufels in der venezianischen Malerei, in der nun Lucifer die diabolischen Attribute abhandenkommen.¹⁰⁴⁵

Mittelalter

Dass Gott und Satan im Christentum als dualistische Gestalten aufgefasst wurden, die in einen richtiggehenden Wettstreit geraten, geht auf die Analogisierung und Amalgamierung iranischer und antiker Gottesvorstellungen mit christlichen Teufelsvorstellungen zurück.¹⁰⁴⁶ Über die Gnosis gelangte dieser Dualismus mit seinem reichen dämonologischen Erbe in die christliche Welt.¹⁰⁴⁷ Nach den Kirchenvätern Augustinus (Tagaste, heute Souk Ahras, Algerien 354 – Hippo Regius, heute Annaba, Algerien 430), Papst Leo I. (Rom oder in der Toscana um 400 – Rom 461) und Papst Gregor I. (Rom um 540 – Rom 604) trage der Mensch selber die Schuld daran, dass der Teufel über ein volles und reales Recht auf dessen Seele verfüge, habe dieser sich doch durch die Erbsünde in den Herrschaftsbereich des Teufels begeben.¹⁰⁴⁸

Während die Theologie zwischen Satan/Teufel als der Personifikation des Bösen, dem Antichrist (Widerchrist, Endchrist) als Menschen, der gegen den von Gott Gesalbten auftritt und falsche Lehren über ihn verbreitet, und den Dämonen zu unterscheiden versuchte, wurden diese im Volksglauben durchmischt; „Figuren

1041 Röhrich, Teufelsmärchen, S. 271.

1042 Vgl. Di Nola, Der Teufel, S. 246.

1043 Osterkamp, Lucifer. Stationen eines Motivs, S. 53.

1044 Di Nola, Der Teufel, S. 245.

1045 Vgl. Osterkamp, Lucifer. Stationen eines Motivs, S. 55.

1046 Vgl. Di Nola, Der Teufel, Kap. „Die iranische Kultur“, S. 51–58; Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 142, und Röhrich, Teufelsmärchen, S. 270–271.

1047 Vgl. Di Nola, Der Teufel, S. 59.

1048 Vgl. Zelger, Vom Höllenfürsten zum Harlekin, S. 70.

des Aberglaubens wie Riesen, Drachen, Geister, Werwölfe u. dgl. m. werden dem Teufelsglauben subsummiert, heidnische Götter unter die Teufel gezählt.¹⁰⁴⁹ Und immer wird der Teufel „als eine reale Person gesehen, der es mit List gelingt, die einzelnen Bereiche des menschlichen Körpers in Besitz zu nehmen, indem er sie an ihrer natürlichen Funktion hindert“.¹⁰⁵⁰ Schon in den Darstellungen der Versuchungen des Heiligen Antonius Eremita (? – 356; *Vita Antonii* von Athanasios, um 360) tritt der Satan in verschiedenen Tiergestalten mit Zähnen, Hörnern und Klauen auf; einmal erscheint er als kleiner schwarzer Jüngling, dann wieder als Drache, aus dessen Maul Feuer und aus dessen Nüstern Rauch schlagen.¹⁰⁵¹ Die größte List des Teufels besteht darin, dass man ihn nicht erkennt, weil er jede beliebige tierische oder menschliche Gestalt annehmen, sich aber auch als drachenartiges Mischwesen mit Attributen von Schlangen (Haut, Körperform), von Raubvögeln (Krallen, Flügel, Gefieder),¹⁰⁵² Löwen (Kopf, Rachen, Tatzen) oder Reptilien (Kopf, Schwanz, Tatzen)¹⁰⁵³ oder als einzelnes Element: Feuer, Wasser, Luft, Erde, tarnen kann. „Als gigantischer Simulator, der sich als Trug- und Vexierbild in allem verbergen kann und sich in jeder beliebigen Gestalt zu präsentieren weiß, muß der Teufel als omnipräsenter Fürst der Welt aufgefaßt worden sein.“¹⁰⁵⁴ Allgegenwart kommt ihm zweifelsohne zu, Allmacht indessen keineswegs, denn der Teufel bewegt sich „in einem von Gott gesetzten Rechtssystem“,¹⁰⁵⁵ ist also bloße Exekutivgewalt ohne legislative Befugnisse. Ebenso wenig ist er allwissend wie Gott, ja selbst klug oder schlau ist er nur in jenem sehr begrenzten Rahmen, den Gott ihm setzt – weshalb er auch belogen, betrogen, hereingelegt werden kann. Somit ist der Teufel des Mittelalters alles und auch dessen Gegenteil: „gefährlich und dumm, konstruktiv und destruktiv, unscheinbar und monströs, schön und häßlich, gerissen und zu übertölpeln, ein Lügner, doch etwa bei seinen architektonischen Absprachen korrekt“.¹⁰⁵⁶

Der „abendländische Standardteufel“ (wie Isabel Grübel ihn nennt) „besitzt einen menschlichen Körper, der durch wechselnde tierhafte Elemente mehr oder weniger stark deformiert wird. Zu den häufigsten Attributen zählen Bocks- oder Pferdefüße, zottiges Fell, Schwanz und Hörner, manchmal auch Flügel“,¹⁰⁵⁷ wobei der selbst heute noch als Teufelskennzeichen bekannte Pferdefuß sich erst seit dem 15. Jahrhundert einbürgerte und die zuvor üblichen Raubvogelfüße ersetzte.¹⁰⁵⁸ Er kann unauffällig beziehungsweise gleichsam als sein Gegenteil als schöne Frau, alte Frau, junger Mann, alter Mann, schöner Jüngling, junges Mädchen, Ritter, Mönch,

1049 Keller, *Den Bösen sind sie los*, S. 208, nach Russell, *Biographie des Teufels*, S. 112–115.

1050 Di Nola, *Der Teufel*, S. 353.

1051 Vgl. Vavra, *Der Teufel als Verkleidungskünstler*, S. 140.

1052 Zum Vogelbein vgl. ebenda, S. 147.

1053 Vgl. Grübel, *Die Hierarchie der Teufel*, S. 80.

1054 Spreitzer, „Wie bist du vom Himmel gefallen ...“, S. 80.

1055 Zelger, *Vom Höllenfürsten zum Harlekin*, S. 73.

1056 Mahal, *Der Teufel*, S. 520.

1057 Grübel, *Die Hierarchie der Teufel*, S. 123.

1058 Vgl. Röhrich, *Teufelsmärchen*, S. 254.



Priester, Diener, Bettler, Fischer, Händler, Student, Schuhmacher, Bauer in Erscheinung treten;¹⁰⁵⁹ seine „Lieblingstravestie“ überhaupt ist der Jäger.¹⁰⁶⁰ Dann wieder verrät er sich durch seine gekrümmten Hörner, die feurigen Augen, Bocksfell und Bockshufe, Pferdeohren und Pferdeschwanz – letztere Attribute der „Lüsternheit und ungehemmte[n] Sexualität“,¹⁰⁶¹ die generell zu den grundlegenden Merkmalen des christlichen Teufels zählten.¹⁰⁶² Schlüpft er in den Körper eines Tieres, dann sind es Katze, Schaf, Elefant, Schlange, Löwe, Drache, Hund oder Wolf, dann wieder nimmt er die Gestalt eines Ziegenbocks an,¹⁰⁶³ niemals aber die von der Bibel konsekrierten Lamm, Esel oder Ochse.¹⁰⁶⁴ Meist ist er schwarz, blau/blauschwarz und/oder rot – von Angesicht, Rüstung, Kleidung;¹⁰⁶⁵ der Bart ist dicht, die Haare struppig.¹⁰⁶⁶ Im Spätmittelalter wird der Teufel ein „Ausbund von Häßlichkeit, mit Hörnern und gebogener Nase, der hinkt und stinkt“.¹⁰⁶⁷ Das Gesicht verunstalten eine Hakennase, wulstige Lippen, gerötete Augen, gewölbte Stirn und borstiges Haar; der Leib ist schrundig, ein ekliger Auswurf quillt aus der Haut; den verkrüppelten Fuß zieht der Teufel hinter sich her, oder er hinkt.¹⁰⁶⁸

Die Gelehrten, Künstler und Dichter färbten ihre Teufelsbilder griechisch-antik, römisch-antik oder orientalisches ein: So trugen die Teufel in den Schriften des Gelehrten und Erzbischofs Hrabanus Maurus (Mainz um 780 – Winkel im Rheingau 856) antike und außerisraelische (Götter-)Namen wie etwa Bel, Belphegor, Belzebub (der Herr der Fliegen),¹⁰⁶⁹ Leviathan (orientalisch), Saturn, Jupiter, Janus, Neptun; Vulcanus, Pluto, Bacchus, Merkur; Herkules, Mars, Apollo; Diana, Proserpina, Juno, Minerva, Venus, Cupido, Pan.¹⁰⁷⁰ Im Eneasroman des Heinrich von Veldeke (vor 1150 – kurz vor 1190 auf der Neuenburg bei Freyburg, Unstrut; 1187/89) erscheint die Hölle als „Reich des Pluto und der Proserpina und der Fährmann Charon als Teufel“.¹⁰⁷¹ In der Ikonographie werden seit Mitte des 11. Jahrhunderts zu ‚Götzen‘ umgedeutet respektive mit Teufelsattributen versehen: Apollo, Bacchus,

1059 Vgl. Russell, Biographie des Teufels, S. 113.

1060 Zelger, Vom Höllenfürsten zum Harlekin, S. 78.

1061 Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 126.

1062 Vgl. Di Nola, Der Teufel, S. 179.

1063 Vgl. ebenda, S. 386–387, und Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 125.

1064 Vgl. Russell, Biographie des Teufels, S. 113.

1065 Vgl. Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 124.

1066 Vgl. Di Nola, Der Teufel, S. 387; Keller, Den Bösen sind sie los, S. 210.

1067 Röhrich, Teufelsmärchen, S. 254.

1068 Vgl. Alt, Der Teufel als Held, S. 880.

1069 Beelzebub (Belzebub, Beelzebul, Beelzebock, Belsebub), abgeleitet von hebr. בּוֹרֵז לַעֲבָל, Ba‘al Zəvūv; arab. Ba‘al az-Zubab; wörtlich „Herr der Fliegen“; griech. Βεελζεβούλ, Velzevoúl; lat. Beelzebūb, „ist der Name, der vorwiegend in den den Pharisäern zugeschriebenen Reden verwendet wird. Die ursprüngliche Bedeutung ist ungewiß, da er im 2. Buch von den Königen (2. Könige 1,2–13) als Götze der Philisterstadt Ekron erscheint, an den sich König Ahasja wendet, aber andernorts wird er auch als ‚Fliegengott‘ oder ‚Gott der Fliegen‘ bezeichnet, der seine Gläubigen vor den Fliegen schützt“. Di Nola, Der Teufel, S. 199–200.

1070 Vgl. Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 142.

1071 Ebenda, S. 144.

Cupido, Diana, Herkules, Janus, Juno, Jupiter, Mars, Merkur, Minerva, Neptun, Pan, Pluto, Proserpina, Saturn, Venus, Vulcanus.¹⁰⁷²

Neues Testament

Die neutestamentliche Offenbarung des Johannes beschreibt den Teufel als Drachen und „alte Schlange“, die man – die Einheitsübersetzung macht auf das Benennungsproblem bereits aufmerksam – „Teufel oder Satan *heißt*“:¹⁰⁷³ Der „Teufel“, mittelhochdeutsch „tiufel, tiuvel, tievel“, hochdeutsch „tiuval“, geht sprachlich auf das frühromanische „diuvalus“ und den „diabolus“ der Vulgata zurück, die das Substantiv aus dem griechischen δῖαβολος, diabolos: „der Verleumder, der Lästere“, entlehnt hatte. Exegetisch üblich wurde der „Teufel in Person“, der die Menschen bei Gott verleumdet, Gott wider den Menschen aufreizt, den Menschen versucht und bei Gott anklagt,¹⁰⁷⁴ durch den Kirchenvater Tertullian (Karthago, heute Vorort von Tunis um 160 – Karthago nach 220), der das Tätigkeitswort διαβάλλειν, diabálllein: „durcheinanderwerfen, gegeneinanderbringen, verfeinden, entzweien, diskreditieren, anklagen, verleumden, verklagen, abbringen von, verhasst machen, schmähren, täuschen, betrügen, irre machen“; auch: „hinüberkreuzen nach (mit dem Schiff), hindurchstechen, hinüberwerfen“ als Person, Gestalt auffasste. Ausgangspunkt der christlichen Personalisierungen des Bösen ist, wie zitiert, der in der Hölle gefesselte Teufelsfürst (Drache), der, zwar selber gefangen, allen anderen Teufeln übergeordnet ist, sie zur ‚Arbeit‘ einteilen, sie ausschicken und nach ihrer Rückkehr Rechenschaft einfordern kann.¹⁰⁷⁵ Aus dem abstrakten Prinzip ist im Neuen Testament der teuflische „Herrscher dieser Welt“,¹⁰⁷⁶ „Lügner“ und „Vater der Lüge“ und „Mörder von Anfang an“¹⁰⁷⁷ geworden, der „Verhinderer, Feind, Widersacher und Versucher der Gläubigen schlechthin“.¹⁰⁷⁸ Durch die Erbsünde bekomme dieser einen „Rechtsanspruch auf den Menschen“,¹⁰⁷⁹ und in seinem Reich, der Hölle, herrschten „ewige[s] Feuer“¹⁰⁸⁰ und „äußerste Finsternis“¹⁰⁸¹ zugleich. Dort werde Heulen und Zähneknirschen sein, droht das Neue Testament insgesamt sieben Mal.¹⁰⁸² Dem Teufel und den einst mit ihm gefallenen „Dämonen“ – das Neue Testament nennt sie die

1072 Vgl. ebenda, S. 142–143.

1073 Die Offenbarung des Johannes 12,7–13,7 (Kursivierung B. M.-K).

1074 Vgl. Söring, Der ‚Teufel‘, das ‚Teuflische‘ und der ‚liebe Gott‘, S. 249.

1075 Vgl. Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 90.

1076 Evangelium nach Johannes 12,13.

1077 Evangelium nach Johannes 8,44.

1078 Vgl., den Stand der Forschung zusammenfassend, Vavra, Der Teufel als Verkleidungskünstler, S. 139.

1079 Roskoff, Geschichte des Teufels, Bd. 1, S. 226.

1080 Evangelium nach Matthäus 25,41.

1081 Evangelium nach Matthäus 8,12.

1082 Vgl. Evangelium nach Matthäus 8,12; 13,42; 13,50; 22,13; 24,51; 25,30; Evangelium nach Lukas 13,28.



„unreinen Geister“¹⁰⁸³ oder „seine“, des Satans, „Engel“¹⁰⁸⁴ – bietet sich in der irdischen Welt ein reiches Betätigungsfeld: Der „Satan tarnt sich als Engel des Lichts“, weshalb es „also nicht erstaunlich“ sei, „wenn sich auch seine Handlanger als Diener der Gerechtigkeit tarnen“;¹⁰⁸⁵ „der Gott dieser Weltzeit“ habe „das Denken der Ungläubigen verblendet“, sei also ein Betrüger;¹⁰⁸⁶ damit sich ein Apostel „wegen der einzigartigen Offenbarungen nicht überhebe“, wurde ihm „ein Stachel ins Fleisch gestoßen: ein Bote Satans, der mich mit Fäusten schlagen soll“.¹⁰⁸⁷ „Seid nüchtern und wachsam!“, warnt der Apostel Petrus: „Euer Widersacher, der Teufel, geht wie ein brüllender Löwe umher und sucht, wen er verschlingen kann.“¹⁰⁸⁸ Unausgesetzt befinden sich im Neuen Testament die Gläubigen in Gefahr, von „Daimonion“, δαιμόνιον, besessen zu werden; mehr als 50-mal machen die Evangelien Dämonen zum Thema,¹⁰⁸⁹ und in den Erzählungen von Jesu öffentlichem Wirken gibt es keine Seite, „die nicht in irgendeiner Weise darauf anspielt“.¹⁰⁹⁰

Altes Testament

Bilderlos ist der Teufel im Alten Testament, keine Gestalt, die sich Gott entgegensetzt, sondern der Feind der Menschen,¹⁰⁹¹ von Gott geschaffen, um den Menschen „auf die Probe zu stellen“.¹⁰⁹² Nach einer Andeutung im Buch Jesaja 14,12, „Wie bist du vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern! Wie bist du zur Erde gefällt, der du die Heiden schwächtest!“, wird der Satan in christlichen Interpretationen des Alten Testaments sowie in apokryphen Büchern auch mit Luzifer, dem gefallenen Engel, identifiziert. An testamentlichen Dämonen begründeten Satan, Lilit und vor allem Aschmodai (Asmodäus, Asmodis) eine europäische Kultur-, Literatur- und Theatergeschichte sui generis. In den Puppenstücken des 19. Jahrhunderts ist freilich aus dem „bösen Geist“, der alle sieben Männer der Sarah tötet, „sobald sie zu ihr eingehen“ wollen,¹⁰⁹³ ein bedeutungsleerer, wenn auch geheimnisvoll klingender Name geworden, der sich auf eine ziemlich junge Figurenversion bezog, nämlich die des komischen *Diable boiteux* Asmodée aus Lesages Roman von 1707.¹⁰⁹⁴ Der Drache, im Alten Testament „Sinnbild der Feinde, des Todes oder böser Mächte schlechthin“,¹⁰⁹⁵ treibt mitunter noch auf den Kinderbühnen des 21. Jahrhunderts

1083 Vgl. Evangelium nach Matthäus 10,1; Evangelium nach Markus 1,27.

1084 Die Offenbarung des Johannes 12,9.

1085 Der zweite Brief an die Korinther 11,14–15.

1086 Der zweite Brief an die Korinther 4,4.

1087 Der zweite Brief an die Korinther 12,7.

1088 Der erste Brief des Petrus 5,8.

1089 Nach der Zählung von Smit, *De daemoniacis in historia evangelica*.

1090 Di Nola, *Der Teufel*, S. 199.

1091 Vgl. ebenda, S. 181.

1092 Ebenda, S. 177.

1093 Vgl. Das Buch Tobit 3,8.

1094 Siehe S. 168.

1095 Grübel, *Die Hierarchie der Teufel*, S. 80.

sein Unwesen, allerdings in Gestalt des Krokodils, das niemandem mehr schadet und weder dem Kasperl noch dem kindlichen Publikum Angst einjagt.

Puppen-Teufel im 19. Jahrhundert. Erste Übersicht

Namentlich wie habituell bringen die Puppenspieler des 19. Jahrhunderts Teufelsfiguren auf die Bühne, die in ihrer Resistenz gegen historische Amalgamierung und Modellierung archaisch anmuten. Als ob es weder den theologischen Diskurs noch eine auch nur irgendwie von Wandlungen und Entwicklung getragene Biografie des christlich-europäischen Teufels in Kunst und Kultur gegeben hätte, faxt der Puppen-Teufel als Körper und Person gewordenes Böses bar jeder Psychologie über die Bühne – und gleicht darin seinem satanischen Ahnherrn aus den geistlichen Spielen des Mittelalters, den Fronleichnamsspielen und dem populären Personentheater („Volksschauspiel“).¹⁰⁹⁶ Im synchronen Schnitt gleicht der Satan der Puppenbühne in auffälliger Weise jenem in zeitgleichen Sagen und Märchen, Legenden und Redensarten, Schwänken und Bräuchen und damit jenen ‚volkstümlichen‘ Genres, die einerseits aus der christlich-didaktischen Exempelliteratur des Mittelalters, andererseits aus mythisch-paganer Phantastik hervorgegangen waren.¹⁰⁹⁷ Dort verfährt der Teufel mit den Sündern brachial: dreht ihnen den Hals um, bricht ihnen das Genick, reißt ihnen den Kopf ab, packt sie an den Beinen und zerschmettert sie an der Wand, erwürgt, ertränkt, erdrosselt sie, tritt sie mit seinem Pferdefuß zu Tode. Wenn auch nur das Wenigste davon im Puppentheater technisch darstellbar war, so suchten die Spieler doch die Phantasie des Publikums in genau diese Richtung zu lenken – mit oft geringer Wirkung, unter die sich noch dazu unfreiwillige Komik mischen konnte, wie Wilhelm Hamm, Herausgeber eines Faust-Stückes der Truppe Bonneschky, zu berichten wusste:

„Einen unbeschreiblich komischen Eindruck machen bei der Aufführung die ‚unterirdischen Geister‘. Jämmerlichere Gesellen sind noch nie aus Werg und schwarzem Kattun zusammengeflickt worden, wie diese Puppen ohne Hüften und Gelenke. Glorreich wird ihr Verschwinden bewerkstelligt. Sie hängen an einem Faden und fahren mit einem Ruck im kühnsten Schwung hinauf in die Lüfte, während sie doch von Rechtswegen [!] in die Unterwelt wandern müßten; nur der – oder die? – langsame Alexo zettelt ganz gemächlich empor und erregt in seiner hängend zappelnden Ruhe natürlich den ungemessensten Jubel des zuschauenden ‚Volkes‘.“¹⁰⁹⁸

Wie weit die Motivik des Puppentheaters historisch zurückreicht, belegt die anfängliche Szene der Teufelsberatung im *Ulmer*, *Straßburger* und *Berliner Faust (Lübke)*,¹⁰⁹⁹ in der die antikisierten Teufel Charon und Pluto aufeinandertreffen: der eine, um

1096 Vgl. Osterkamp, *Lucifer. Stationen eines Motivs*, S. 50.

1097 Vgl. i. d. F. Röhrich, *Teufelsmärchen*, S. 253–254, 271 und S. 256.

1098 Hamm in *Faust (Bonneschky/Hamm)*, Anm. 10, S. 72.

1099 Der diese Szene enthaltende *Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille)* bleibt wegen editorischer Unwägbarkeiten unberücksichtigt.



Klage zu führen über die saumseligen Unterteufel, die ihn, den „Bootsmann“ der verdammten Seelen, beinahe schon arbeitslos gemacht haben; der andere, Pluto, der sich gerade in wollüstiger Umarmung seiner „Höllengöttin Proserpina“¹¹⁰⁰ befindet, um einen Ausweg aus dieser misslichen Situation zu finden. Das Motiv der Teufelsklage, des Teufelsrapports und der Teufelskonzile stammt, ebenso wie Habitus und Körper des Marionetten-Teufels, aus dem mittelalterlichen Mysterienspiel, aus Exempeln und Legenden; die Hauptprotagonisten sind meist Lucifer, Satan und Belial.¹¹⁰¹ Freilich hat man es bei den beiden Szenen mit Schwundstufen des Motivs zu tun, gehorcht doch der mittelalterlich-frühneuzeitliche Teufelsrapport einer ganz bestimmten Abfolge von Berichterstattung durch die Unterteufel, die wiederum einzelnen Lastern (meist den Todsünden) zugeordnet und für die entsprechenden Verführungstechniken angestellt sind, sowie von Lob und Tadel durch Luzifer, der das Konzil leitet und organisiert. Nicht selten erfolgt dies in sakrilegischer Analogie zum Ritus der Messe¹¹⁰² oder zum Priester, wenn er beispielsweise die Dämonen segnet, „indem er seine Hand auf ihre Leisten legt, während er sie gleichzeitig beschimpft und so die priesterliche Segnung parodiert“.¹¹⁰³ Dermaßen obszön wird der Ulmer Spieler die Puppe des Pluto wohl nicht geführt haben bei dessen Replik: „[D]arum empfanget den Segen. Bah ! bah ! bah ! / GEISTER ALLE. Bah! bah! bah! *Die Geister ab*“.¹¹⁰⁴ Im *Straßburger Faust* „durchglüht“ den Pluto immerhin noch „Wollust“, wenn er über die sechs Furien, diese seine „mächtigen Fürsten der Hölle“, hinblickt, denn „noch sind wir das, was wir damals waren, als wir in diesen scheußlichen Abgrund geschleudert wurden von dem Ewigen“¹¹⁰⁵ – also offenbar begehrenswert, aufreizend, jeder Sünde wert. Wie Jesus seine Jünger mit Geboten entlässt und der Priester seine Gemeinschaft mit Mahnungen und Pflichten, weist der Teufel den Seinen genaue Aufgaben zu:

PLUTO: „so vernehmt meinen Befehl und fahret in alle Welt und lehret sie alles Übles tun: die Sekten untereinander falsch disputieren, das Vorderste zum Hintern kehren; die Kaufleute, falsche Gewicht, falsche Ellen führen; das Frauenzimmer hoffärtig sein, Unkeuschheit treiben; auf den Universitäten, wo die Studenten zusammenkommen, lehret sie fressen, saufen, schwören, zaubern, zanken und schlagen, daß sie mit ihren Seelen zu unsrer Hölle fahren.“¹¹⁰⁶

Die Namen Pluto und Charon für Teufelsprotagonisten stammen aus einer späteren Zeit, denn im geistlichen Drama des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit fehlen

1100 *Straßburger Faust* (Scheible), S. [853]–854.

1101 Vgl. Osterkamp, Lucifer. Stationen eines Motivs, S. 60; Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 152–153; Gerhardt, Teufelsrapport und belauschte Teufelsversammlung, S. 3; allgemein Gerhardt, Von der biblischen Kleinerzählung.

1102 Vgl. Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 150–151, und Gerhardt, Teufelsrapport und belauschte Teufelsversammlung, S. 8.

1103 Russell, Biographie des Teufels, S. 148.

1104 *Ulmer Faust* (Scheible/Günzel), S. 8.

1105 *Straßburger Faust* (Scheible), S. 855.

1106 *Ulmer Faust* (Scheible/Günzel), S. 7–8.

antike Namen für Teufel fast gänzlich; erst in der Renaissance und mit deren Bildungsbewusstsein „kehrten die antiken Götter auf die Bühne zurück und dies nicht selten in Gestalt von Teufeln. [...] Gerade Pluto erfreute sich großer Beliebtheit; er trat sowohl in seiner Funktion als Beherrscher der Unterwelt auf – gewissermaßen in der Rolle des Höllenfürsten Lucifer –, wie auch als Geiz- und Geldteufel“.¹¹⁰⁷

„Perlicke! Perlocke!“ Die hanswurstische Teufelsbeschwörung

„Perlicke! Perlocke!“ dürfte die einzige Replik aus dem populären Puppentheater sein, die als sprichwörtlicher Ausruf in den deutschen Wortschatz eingegangen ist.¹¹⁰⁸ Indem er in einem Buch Fausts zu lesen versucht, radebrechend und alles missverstehend zu buchstabieren beginnt, ‚zitiert‘ der Hanswurst / Kasperl / Polichinell in den Puppen-Faustiana mit dem ersten Wort unabsichtlich die Teufel herbei, mit dem zweiten, er hat es ebenso zufällig gefunden und dann auch oft fatalerweise gleich wieder vergessen, zwingt er sie zum Verschwinden. Grimms Wörterbuch verzeichnet „Berlicke Berlocke“ als „ausruf der gaukler und beschwörer, womit sie erscheinungen oder umgestaltungen gebieten“,¹¹⁰⁹ und verweist auf Goethe, dem sich bei einer Gerichtsverhandlung in Venedig 1786, als eine in rascher Reihenfolge aufgestellte und wieder hingelegte Sanduhr die Redezeit des Advokaten bemessen sollte, der Vergleich mit Hanswursts Teufelsbeschwörung aufdrängte: Das komme ihm vor wie „im Fall der bösen Geister im Puppenspiel, die auf das schnell wechselnde ‚Berlicke! Berlocke!‘ des mutwilligen Hanswursts nicht wissen, wie sie gehen oder kommen sollen“.¹¹¹⁰ Ob Goethes Schreibung mit „b“ danach erfolgte, wie er die Puppenspieler im Ohr hatte, oder ob er sich dabei an Geschriebenes wie zum Beispiel einen Theaterzettel, ein Szenar erinnerte, wird nicht mehr festzustellen sein; die im Puppentheater kursierenden Varianten sprechen eher für phonetische Transkription. So unwägbar wie die Schreibung nehmen sich die unterschiedlichen etymologischen Herleitungen aus: Während ein stimmhaftes „Berlicke Berlocke“ zum französischen „brelique-breloque“: „zufällig, übereilt, Hals über Kopf“¹¹¹¹ führt und damit auf die Tollpatschigkeit des Kaspers bezogen wäre, könnten alle die „Perlicke Perlacke“, „Perlicka Perlacka“, „Perlippe Perlappe“ etc. auf das Lateinische „Per lac“ aus einem mittelalterlichen Segen zurückgehen, wo es heißt: „Conjuro te per lac genitricis die, beatae virginis Sanctae Mariae“: „Ich beschwöre dich bei der Milch der Gottesgebälerin, der seligen Jungfrau, der Heiligen Maria“ – womit „per lac“, „auf die Milch der Mutter Gottes“, ein ähnliches Beschwörungswort wäre wie „Hokuspokus“, das sich aus „Hoc est corpus meum“ herleitet.¹¹¹² Dem Theater und damit jenem Feld näher, in welchem es dann sprichwörtlich wurde, scheint Justus

1107 Grübel, Die Hierarchie der Teufel, S. 147.

1108 Vgl. Dornseiff, Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen, S. 511.

1109 Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. 1, Sp. 1525.

1110 Goethe, Italienische Reise, S. 77.

1111 Vgl. Das Goethe Wörterbuch im Internet: <http://www.woerterbuchnetz.de/GWB?lemma=berlickeberlocke> [2019-07-01].

1112 Vgl. Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 4, S. 1150.



Mösers Herleitung aus dem Italienischen. In seiner Schrift *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* von 1761 legt er seinem Harlekin in den Mund:

„Ich habe es selbst erlebt, wie ich mich in einem bekannten Stücke durch ein Per li per la unsichtbar machen konnte, zum Schein aber dieses Wort vergessen hatte, und darüber in meiner sichtbaren Gestalt eine lustige Tracht Schläge empfing, welche mich zu einem erbärmlichen Geschrey bewog, daß ein deutscher Prinz, dem mein Geschrey im Ernst zu Herzen gieng, mir im vollen Eifer zurief: Um Gotteswillen, so sagt doch: Per li.“¹¹¹³

Auf nichts als spielerisches Ingenium führt der Faust-Herausgeber Wilhelm Hamm die Erfindung der dadaistisch anmutenden Formel zurück: „Wer weiß, welch' einem alten Puppenspieler einmal jene Worte auf's Gerathewohl einfelen. Sie sind dann beibehalten und mündlich so lang überliefert worden, bis man begann, das Stück niederzuschreiben.“¹¹¹⁴

Das zu Wiederholung und Variation einladende Spiel um die beiden Zauberworte zählte ebenso zu den fix verankerten Szenen jedes Marionetten-*Faust* wie die hansi-wurstische Beschwörungsszene selber.¹¹¹⁵ Diese ist entsprechend dem Muster der Haupt- und Staatsaktion mit komischer Parallelhandlung im Dienermilieu als Travestie von Fausts Beschwörung der Höllengeister angelegt.¹¹¹⁶ Der Beschwörungss-Lazzo gehorcht stets demselben Muster: Kasper gerät in die Studierstube Fausts (die er selbstredend meist für die „Gaststube“¹¹¹⁷ in einem Wirtshaus hält), betritt, ohne es zu bemerken, einen Zauberkreis (den er für ein Schneidermaß beziehungsweise einen Fangplatz für Vögel ansieht), nimmt ein Buch zur Hand, beginnt zu buchstabieren und sieht sich plötzlich von Teufeln umringt. Sie können ihm nichts anhaben, da er sich im schützenden Zauberkreis befindet, er kann sie aber auch nicht loswerden – bis ihm zufällig der zweite Teil des beschwörenden Minimalpaars über die Lippen kommt und die Teufel ebenso schnell verschwinden, wie sie gekommen sind. Nun, da er die Regeln des Spiels begriffen hat, verfällt der Kasper in einen wahren Rausch und lässt die Teufel in immer schnellerer Abfolge erscheinen und wieder verschwinden. Da ihn außerhalb des Kreises die Teufel „in tausend stücken verreißen“ würden,¹¹¹⁸ schlägt er am Ende den Zauberkreis um die Schultern und fliegt effektiv ab. Der Idealtypus des Lazzo ist bereits Anfang des 19. Jahrhunderts formiert, wie der Bericht über Lorgies *Faust* von 1824 dokumentiert:

„Kaspar trat herein, um sich als Bedienter zu verdingen, hielt den Zauberkreis zuerst für ein Schneidermaß, trat dann hinein, las darin Berlik und Berluk,

1113 Möser, *Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*, S. 47–48. Vgl. danach Creizenach, *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust*, S. 142.

1114 Hamm in *Faust* (Bonneschky/Hamm), Anm. 21, S. 74.

1115 Bis auf den *Ulmer Faust* ist Kasperls Beschwörung in jeder Marionetten-Version enthalten; vgl. Kraus, *Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 83.

1116 Vgl. Creizenach, *Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust*, S. 142.

1117 *Faust* (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 45.

1118 *Faust* (Below), S. [28:XIII].

zerzte damit die verschiedenen Teufel hin und her, und bekam endlich von einem der gereizten Teufel im Vorbeystreifen einen derben Stoß, daß er zu Boden sank.¹¹¹⁹

Die Umsetzung des Lazzo führte ihrerseits zu einer Palette von nebengeordneten typenkomischen, situationskomischen und wortkomischen Lazzi, sei es, dass Kasper in seiner Dummheit zuerst nicht einmal begreift, dass er es mit einem Studierzimmer/ mit Teufeln/ mit einem Zauberkreis zu tun hat; sei es, dass man nicht weiß, ob er aus Blödheit oder Übermut die Teufel „korranz'[t]“¹¹²⁰; sei es, dass er nicht gehen, sondern nur stolpern, nicht sprechen, nur (dialektal) schimpfen kann und nichts lieber tut, als die Teufel zu drangsaliieren.

Äußerst variantenreich, und darin an [mefis'to:feles] erinnernd, fielen Kaspers Zaubersprüche aus: „perlippe perlappe“,¹¹²¹ „Berlik Berluk“,¹¹²² „Perlicke Parlocke“,¹¹²³ „Perligg Perlâgg“,¹¹²⁴ „perli perla“,¹¹²⁵ „parlico parloco“,¹¹²⁶ „Perlicke Perlocke“,¹¹²⁷ „Perrlicke Perrlocke“,¹¹²⁸ „Perlicka Perlacka“,¹¹²⁹ „Berlicke Berlocke“,¹¹³⁰ „Barlicke Barlacke“,¹¹³¹ „Perlicke Perlacke“,¹¹³² „herluke [!] perluke“,¹¹³³ „Perlike Perluko/ Belluko“¹¹³⁴ oder „Piluke Padluke“.¹¹³⁵ Christoph Winters' Hännischen tut sich besonders schwer beim Buchstabieren: „Parireräoralataschky, nein das ist nicht recht, Partizizezuzozäpalatschka, das ist wieder nicht recht, ha! da falls mir recht ein, jetzt werden sie wohl kommen. [...] Parluko, Parlako! *Zwey Schwarze erscheinen*. [...]

- 1119 Faust (Lorgie/Anonym), S. 528. Vgl. auch in Bezug auf das Schneidermaß-Motiv Berliner Faust (Lübke), S. 141.
- 1120 „korranzen“: „hüpfen machen, wahrscheinlich von Courante (franz[ösischer] Schnellanz.)“ Herausgeberkommentar in Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 115.
- 1121 Berliner Faust (Sommer), S. 115.
- 1122 Faust (Schütz/Horn), S. 656.
- 1123 Faust (Vinický/Andree), S. 264.
- 1124 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 115.
- 1125 Straßburger Faust (Scheible), S. 869.
- 1126 Faust (Below), S. [29:XIII].
- 1127 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 23.
- 1128 Faust (Möbius 2/Bruinier), S. 43.
- 1129 Perlicka! Perlacka! (Rabe), S. 168–169.
- 1130 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 24.
- 1131 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 45–46.
- 1132 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 37; Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 17.
- 1133 Faust (A. B./Kraus), S. 121–123.
- 1134 Faust (Möbius 1/Bruinier), S. 5 und S. 12–14.
- 1135 Faust (Kopecký/Kraus), S. 121–123. Der Volkskundler Hans Naumann interpretierte diese Varianten – wie überhaupt alle volkskulturellen Äußerungen, also auch das populäre Puppentheater, das er wiederum als Spielart des „Volksschauspiels“ begriff – als Belege für seine Generalthese zum „gesunkenen Kulturgut“: „Es ist nicht so leicht zu erkennen, daß in der burlesken Szene ‚Perlicka Perlacka‘ zwischen Kasper und Zauberer, wie sie Johs. E. Rabe mitteilt, ein letzter Nachklang jener Szene liegt, in der einst Kasperle aus Fausts magischem Buche die Geister zitierte.“ Naumann, Volksbuch und Puppenspiel, S. 117.



Owe! Wass ist das für eine ungewaschene Dienerschaft“.¹¹³⁶ Für besondere Lacher wird womöglich gesorgt haben, dass in einem 1832 erschienenen Marionetten-*Faust* der Buchstabier-Lazzo verdoppelt sowie der Spannungsbogen, der zum eigentlichen Buchstabier-Lazzo führt, mit weiteren stehenden Motiven des Puppentheaters angereichert wurde: jenem der Zubereitung von Kaffee mit Zichorienwurzel¹¹³⁷ (besonders beliebt in der Wiener Comoedie), der zauberischen oder medikamentösen Verwandlung von alten Weibern in junge sowie der lustvoll-grobianischen Reimerei des Kaspers, der Unbekanntes bevorzugt mit dessen Verschlingung assoziiert:

II. Aufzug, 3. Auftritt.

„[...] ich war ia einmal bey einen herrn, der konde ia die teufels beschwören, und da laß ich in einen buche da hieß es! – Parlicken parlocken friß brocken; nein das ist auch das rechte nicht. Ich wils einmal ernsthaft probiren, wenn man sagt parlico *die teufel fliehn* und wenn man sagt parloco *die teufel kommen*. A ha! also ist das – probatum est – nun wartet ihr herrn teufel, ich will euch jetzt curanzen, das ihr sollt nach meiner pfeiffe tanzen.

Wenn man sagt parlico,	<i>ab.</i>
Wenn man sagt parloco,	<i>zu.</i>
parlico,	<i>ab.</i>
parloco,	<i>zu.</i>
parlico,	<i>ab.</i>
parloco,	<i>zu.</i>
parlico,	<i>alle ab.</i> ¹¹³⁸

III. Aufzug, 3. Auftritt

„[...] Oho! da liegt ein buch! muß doch mal sehen ob ich noch buchstabiren kann! erstes capitel: wie man mit cikory den kaffe zu rechte machen kann! a, pah, pah, die kunst kann ietzt schon ieder wirth. Zweytes capitel: wie man alde weiber iung machen kann! das ist gar nichts, auf die letzte wolden alle alde weiber iung werden, und da müste man alle apotecken auskaufen, das ist nichts. Drittes capitel: wie man den teufel beschwören kann. A! das will ich lesen! wenn man will den teufel beschwören, so muß man diese worte sagen, par- par- par-parlicko.“¹¹³⁹

Als (kasperl-)komische Beschwörungsformel war die Sequenz Mitte des 19. Jahrhunderts offenbar so bekannt, dass Carl Reinhardt sie in den *Don Juan* versetzte, das zweite Stück seines erstmals 1852 als „Münchener Bilderbogen“ erschienenen *Wahrhaftigen Kasperltheaters in sechs Stücken*. Als Don Juan gerade Lust hat, sich dem Teufel zu verschreiben, aber nicht weiß, wie er das anstellen soll, fällt seinem Diener Kasperl etwas ein: „Nu wissen’s, mei Großmutter hat mir a Mal g’sagt, wenn man den Teufel haben wollt, so braucht man nur zu sagen: Parlicke!“¹¹⁴⁰ Und

1136 Faust (Winters/Niessen), S. 173.

1137 Zichorie: Wegwarte.

1138 Faust (Below), S. [29:XIII].

1139 Ebenda, S. [34:XV] (Sperrung im Originaldruck).

1140 I. d. F. Reinhardt, *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken*, S. 12, 13 und S. 26.

tatsächlich erscheint, eine zweizinkige Gabel in der linken Pratze, ein teuflisches Untier mit braunem Zottelfell, Hörnern, Stehohren, Kumpfnase, spitzen Eckzähnen und weit heraushängender Zunge. Dass der Teufel an einem Pakt mit Don Juan interessiert sein könnte, ist freilich leerer Wahn, denn: „Du gehörst so schon mein, pwrriiiiiiiii“. Kasperls „Parlucke!!“ hilft nun auch nicht mehr, denn mit einem weiteren „Pwrriiiiiiiii“ „fährt“ der Teufel „mit Don Juan ab“. Den Kasperl kümmert es nicht: „Schad' ist's nicht drum. Radi ridi rulala, rulala, rulalalala – *er geht ab*“. In Reinhardts viertem Stück muss sich Kasperl selber des Teufels erwehren – aber eines anderen, denn dieser „Herr Pwrriiiii“, wie ihn der Kasperl nennt, schaue doch „ganz anders aus als der Teufel, der den Don Juan geholt hat“. Reinhardts Illustration belegt: Schlanker ist dieser Teufel, der aus einer runden Schachtel auftaucht,¹¹⁴¹ kürzer und vergleichsweise frisiert gehalten das Fell, ein Spitzbart ziert die Prätze, und statt mit seiner Prätze packt er mit Vogelkrallen zu. „Ich bin dem andern Teufel sein Schwager und soll Dich holen“, deklariert der Teufel. „Weil du nix thust, als raufen, saufen und Bratwürstel essen.“ „Ja was!“, kann der Kasperl darauf nur replizieren, „dafür bin ich der Hanswurst“. Diesmal klappt allerdings Kasperls „Parlicke Parlacke“-Spiel, an dessen Ende der erschöpfte Teufel vom Kasperl zum Ausgleich die Großmutter verlangt, denn sonst kriege er „die Rute“. Da hat der Kasperl eine ganz andere Idee: „Weißt was, nimm jemand Andern mit und sag', ich wär's.“ Wenn es aber nicht anders ginge, wolle er erst sein „Testament machen“ – und mit diesem seinem „Testament“, der Pritsche, kommt er dann zurück und „schlägt“ den Teufel „vollends todt [...] wirft ihn in die Schachtel und nimmt sie auf den Rücken. So! jetzt will ich den Teufel in den Ofen schieben, da kann er sich a Güte thun. *Singt*. Radi ridi rulala, rulala, rulala, rulala – *geht ab*“.¹¹⁴²

Die Beschwörungstravestie zählte im 19. Jahrhundert zu den raren Szenen des populären Marionettentheaters, in denen die Puppenspieler ihr Geschick im Stegreifspiel beweisen durften und sollten: „*Es wird extemporirt*“, heißt es im *Straßburger Faust*, als Hans Wurst zwei Teufeln von seiner Lektüre zu erzählen beginnt: „Da ist gestanden, wann man haben will, daß die Teufel verschwinden, sagt man perli. *Die Teufel verschwinden. Extemporirt mit den Teufeln* und wann sie kommen sollen, sagt man perla. *Extemporirt*“.¹¹⁴³ Einmal hat der Kasper während der Beschwörung „die ganze korage [Courage] verlohren“ und möchte endlich aus dem Kreise treten;

„ietzt korage verlaß mich nicht. *Steigt aus dem kreiße, die teufel kommen und balgen sich mit ihm 'rum; nehmen ihm mit in die Luft: er schreuet*. Auwey laßt mich los, ich bin von N.N. [!] *Er fäld wieder 'runter*. Ey das war gut das ich mich darauf besann, denn in meinen orte wohnen lauter leineweber, und mit denen woll'n sie nichts zu thun haben. *ab. die iertine [!] gehet zu*“.¹¹⁴⁴

1141 Vgl. ebenda, S. 20–27. Bei Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 183, ist es ein riesiges „Kaffeheferl“. Das Motiv des in ein Gefäß gebannten Teufels taucht schon im *Großen Neidhartspiel* auf; vgl. Gerhardt, Teufelsrapport und belauschte Teufelsversammlung, S. 21.

1142 Alle Reinhardt, Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken, S. 26–28.

1143 Straßburger Faust (Scheible), S. 869.

1144 Faust (Below), S. [29:XIII].



„N[ota]:B[ene]:“ liest man im *Berliner Faust* (Lübke): „man kann das so oft machen als man will Die Teufel ergreifen Casper, und zerren ihn hin und her er schreit aus vollen Halse Perlucco Die Geister lassen ihm [!] fallen, und verschwinden.“¹¹⁴⁵ Wie für jede „Scene à gusto“, „à la gusto“¹¹⁴⁶ oder „Scene extempore“ gilt auch für diese: „aber nicht zu lange, damit der Effekt nicht verloren geht“.¹¹⁴⁷

Historische Spurensuche II: Die komischen Teufel auf der Puppenbühne

In den Travestien der Beschwörungsszene überschneiden sich mit Kasper und den Teufeln auch zwei typenkomische Formate: das der Lustigen Person und jenes des komischen, des geprellten Teufels. Wie komisch die Teufel im buchstäblichen Sinne des Wortes vorgeführt werden sollten, geht aus der einen oder anderen Namensnennung hervor: „Parliko“ und „Parlako“ nennt Christoph Winters kurzerhand die beiden Unterteufel in seinem Stockpuppen-*Faust*, „Pik / Pick“ heißt ein von Pimperle zitierter Teufel im böhmischen Puppenspiel der beiden Studenten A. B. – nach der Vermutung des Herausgebers Kraus eine Abkürzung von „Pickelhäring“.¹¹⁴⁸ Bei aller Vorsicht mit den Drähten / Fäden, die sich bei aktionsgeladenen Szenen verwickeln konnten, rissen die Spieler insbesondere bei der „Perlicke Perlocke“-Szene die Figürchen möglichst schnell und heftig in die Höhe und ließen sie in gleicher Weise auf die Bühne zurückfallen – wodurch die Teufel als im ursprünglichen Sinne „geprellt“ erschienen, hatte sich doch „prellen“ im Sinne von „jemanden aufprellen lassen“ bis zum 17. Jahrhundert auf die Gewohnheit der Jäger bezogen, einen gefangenen Fuchs mit dem Prellnetz hochzuwerfen.¹¹⁴⁹ Für den Höllenfürsten Mephistopheles galt die Belachbarkeit mittels Betrug und Prellung freilich ebenso wenig wie für Faust, den Erzsünder, den am Ende der Teufel holt und der die Hölle und alle Höllenmartern vollauf verdient hat. Noch Ende des 19. Jahrhunderts soll das ländliche Publikum bei Faust-Stücken für Marionetten ein heimliches Grauen vor dem Satan beschlichen haben, wie der Puppentheatersammler Artur Kollmann beteuerte:

„Gewisse Reste kindlichen Aberglaubens leben hier [am Lande] noch fröhlich weiter, vollkommen unberührt von aller modernen Aufklärung. So hört man gar nicht selten die Behauptung, daß der Faust überhaupt niemals richtig ausgespielt werden könnte. Fragt man die Leute: ‚Warum meint ihr denn das?‘ so lautet die Antwort: ‚Nun ja, wenn man das Stück richtig bis zum Ende geben wollte, so müßte doch zuletzt noch der Teufel selbst kommen.‘ Alle Einwendungen fruchten nichts; die Leute lächeln, bleiben aber dabei, der richtige Schluß würde stets weggelassen.“¹¹⁵⁰

1145 *Berliner Faust* (Lübke), S. 143.

1146 *Augsburger Faust* (Scheible), S. 845; vgl. auch ebenda, S. 829 und S. 848.

1147 Beide: *Oldenburger Faust* (Wiepking / Engel), S. 37.

1148 Kraus, *Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 81.

1149 Vgl. Zelger, *Vom Höllenfürsten zum Harlekin*, S. 79.

1150 Kollmann, *Zum Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 108.

Für die Teufel der Nebenhandlung, alle die Alekso, Asmodeus, Astarot bis Strohsack, Vitzliputzli und Xerxes, galt dies gewiss nicht, denn im Lachen über ihrer aller Dummheit oder auch ihre Jämmerlichkeit als zu klein geratene, zerzauste Puppen in fadenscheinigen, verblichenen Kostümen entlud sich eine Komik, die ihrer Struktur nach kontrastiv¹¹⁵¹ und ihrer Funktion nach dialektisch angelegt war: „um Schrecken einzujagen und gleichzeitig vom Schrecken zu distanzieren“.¹¹⁵² Diese Doppelfunktion der Komik und des Lachens teilten die Handpuppen- und Marionetten-Teufelchen des 19. Jahrhunderts mit ihren Ahnherren, den komischen Teufeln des Mittelalters – wie generell der Teufel auf der mittelalterlichen Bühne „zu einer Art ‚Rollenfach‘“ wurde.¹¹⁵³ Unabdingbar dafür waren und blieben drei motivische Konstituenten dieses Rollenfachs: die eine, die Dummheit, Beschränktheit, Blödheit des Teufels, bedingte die beiden anderen: dass nämlich der Teufel sich bei einem Pakt mit dem Menschen an die Klauseln des Paktes halten muss, der Mensch diese aber winkeladvokatorisch verbiegen oder sogar brechen kann und dergestalt über den Teufel siegt. Der dumme und also auch geprellte Teufel speiste sich typologisch aus dem Dogma von der christlichen Versöhnung, aus theologischer Teufelsikonographie sowie der germanischen Mythologie, wobei die ‚teuflischen‘ Eigenheiten von Göttern, Dämonen, Riesen, Trollen, Kobolden oder Elben auf den Satan übertragen wurden.¹¹⁵⁴ Auch theologisch war der dumme Teufel folgerichtig: Da sein Bemühen, Gottes Heilsplan zu durchbrechen, ergebnislos bleiben muss, kann er nichts ausrichten und macht sich lächerlich.¹¹⁵⁵ „Der gemeinsame Berührungspunkt dieses Volksglaubens und der Theologie ist, daß der Teufel, so geschickt er auch sein mag, im Grunde ein Dummkopf ist.“¹¹⁵⁶ Außerdem stellte die Rettung einer Seele durch Betrug, List oder die finnen- wie phantasiereiche Auslegung eines Paktes innerhalb der christlichen Erlösungsvorstellungen nichts anderes dar, als dem Teufel Gleiches mit Gleichem zu vergelten, Betrug mit Betrug zu erwidern.¹¹⁵⁷ Selbst Jesus habe nach den Apokryphen mit Satan listenreich und mit ‚Witz‘ um die Seelen der Toten gekämpft,¹¹⁵⁸ weshalb den Teufel zu prellen, ihn zu betrügen, Recht, Bestrafung und Heldentat in einem seien.¹¹⁵⁹ Schließlich stellte im Volksglauben das Lachen über den Teufel eine besondere Form des erfolgreichen Exorzismus dar, denn ebenso wenig wie der dumme Mensch erträgt es der dumme Teufel, wenn man ihn lächerlich macht.¹¹⁶⁰

1151 Vgl. Barth, *Der höllische Philister*, S. 29.

1152 Sagarra, *Der literarische Teufel als „komische Person“*, S. 516.

1153 Vgl. ebenda, S. 511.

1154 Vgl. Wünsche, *Der Sagenkreis vom geprellten Teufel*, S. 10.

1155 Vgl. Röhrich, *Teufelsmärchen*, S. 263.

1156 Russell, *Biographie des Teufels*, S. 116.

1157 Vgl. Wünsche, *Der Sagenkreis vom geprellten Teufel*, S. 9.

1158 Vgl. die Belege aus dem Neuen Testament in ebenda, S. 3–4.

1159 Vgl. Zelger, *Vom Höllenfürsten zum Harlekin*, S. 80.

1160 Vgl. Di Nola, *Der Teufel*, S. 399–400.



Die dummen, geprellten, komischen Teufel sind christlich-pagane Mischwesen und Possenreißer, wie sie sich der Glaube des ‚Volks‘, also der Armen, zurechtgemacht hatte,¹¹⁶¹ Vorgänger der späteren teuflischen Lustigmacher, Narren und Hanswurst-Figuren,¹¹⁶² die jahrhundertlang ihr belachbares, weil bannbares Unwesen in Sage und Märchen, geistlichem Spiel und Fastnachtsspiel, populärem Personen- und Puppentheater trieben. Bereits in den mitunter mehrere Tage dauernden geistlichen Spielen des Mittelalters hatten die Teufel die Rollen von „Spielpolizei und Spaßmacher“ inne;¹¹⁶³ wobei verschiedene Stufen des Komödiantischen zu unterscheiden sind:

„Die unterste Stufe war Klamauk; hier rannten die Dämonen auf der Bühne herum, hüpfen, furzten, fluchten und schmähten, machten obszöne Gesten und ließen sich aufs Hinterteil fallen. Die zweite Stufe bestand aus schlüpfriger Satire, die den höheren Dämonen vorbehalten war, Luzifer segnet seine Dämonen, indem er seine Hand auf ihre Leisten legt, während er sie gleichzeitig beschimpft und so die priesterliche Segnung parodiert. Die Hölle ist der Ort, an dem alle Werte umgekehrt werden: Jedes Lob wird zum Fluch, jeder Gesang zum Mißklang. Die dritte Stufe war die Satire des dämonischen Verhaltens der Menschen. [...] Die vierte Stufe bestand aus höherer Ironie.“¹¹⁶⁴

Vergleicht man die theatralen Springteufel des Mittelalters und des Fastnachtsspiels mit jenen des populären Puppentheaters im 19. Jahrhundert, so erstaunen das Ausmaß, in dem ihr Habitus um alles Satirisch-Sakrilegische oder Komisch-Obszöne beschnitten worden war, aber auch die Ähnlichkeit in Körper und Kostüm, Intention und Funktion. Gerade die Spektakel mit Mephistopheles, aber auch Kaspers Beschwörungstravestie erlaubten den Wander-Marionettenspielern „Möglichkeiten in Fülle, neben gewaltigem Feuerzauber und betäubendem Lärm ein Szenario brutaler Körperlichkeit vorzuführen, den Doctor Faustus im Mittelpunkt, gezerzt, getreten, geschlagen, schließlich in den offenen Höllenrachen geworfen; all das zum höchsten Gaudium der Zuschauer.“¹¹⁶⁵ Mag auch der Satan in der Hochkultur des 19. Jahrhunderts weitestgehend abgedankt haben und in der Philosophie dazu, so war er als travestierter, karikiertes in allen populären Genres so beliebt wie eh und je.¹¹⁶⁶ In den Marionetten-Faustiana gemeinsam mit dem Doktor und dessen Dienern Hanswurst und Kasper und in den Handpuppenstücken mit Kasper-Polichi-

1161 Vgl. Keller, *Den Bösen sind sie los*, S. 22, und Di Nola, *Der Teufel*, S. 379–402.

1162 Vgl. Roskoff, *Geschichte des Teufels*, Bd. 1, S. 336.

1163 Mahal, *Der Teufel*, S. 516.

1164 Russell, *Biographie des Teufels*, S. 148.

1165 Mahal, *Nachwort*, S. 114.

1166 Barth, *Der höllische Philister*, S. 39. Siehe dazu z. B. die Teufelsrollen in der Operette *Der Teufel auf Erden* von Franz von Suppé (Musik) und Carl Juin und Julius Hopp (Libretto), UA am 5. Jänner 1878 im Carltheater in Wien: Satanus, der Höllenfürst; Mefistofeles, sein Haushofmeister; Lucifer, Samiel und Belzebub, beurlaubte höllische Minister, die sich auf der Erde herumtreiben; Fulgarit, Charon und Pluto, höllische Staatsräthe; Astaroth, Asraël, Abadonna und Ariel, unzufriedene Teufel; Sadrach, Satanus Kammerdiener, Höllengeister, Teufel, infernalischer Hofstaat, die Teufelsarmee (alle S. [2]).

nell allein, agierten die komischen, geprellten Teufel im Rahmen eines theatralen Erfolgsrezepts, das weit vor die Aufklärung bis ins Mittelalter reichte¹¹⁶⁷ und darauf baute, dass sie Spaßmacher seien und zugleich Widerspiele eben dieser, der Lustigen Personen Hanswurst und Kasper und Hännischen, Peterl und Polichinell.¹¹⁶⁸

Es mag der sentenziösen Überspitzung geschuldet sein, mit Eda Sagarra den Teufel als „Schöpfer der dramatischen Gattung“ und das Drama als „die eigentliche Heimat des literarisierten Teufels im Abendland“ aufzufassen; indessen trifft zu, dass vom „bühnentechnischen Standpunkt [...] der Teufel tatsächlich viel zu bieten“ hat. „Sein Wesen ist Konflikt. Durch die Hereinnahme des Teufels in das Spiel werden [...] Oppositionen gesetzt und durchgespielt.“¹¹⁶⁹ Konfessions-, mentalitäts- und kulturgeschichtlich sowie dramenpoetologisch auf Travestie und Satire hin angelegt,¹¹⁷⁰ ist der Teufel „des Regisseurs Freund: wie leicht er Kontakt zum Publikum herstellt – in den mittelalterlichen Mysterienspielen nicht anders als in den Faust-Parodien des 20. Jahrhunderts. Ja, seit der Teufel zum ersten Mal im Mittelalter auf den Brettern erscheint, ist der Bezug zum Publikum primär“. Mit einem dummen, geprellten Teufel lässt sich gegen die von Theologie und Klerus geschürten existenziellen Ängste zwar nicht ankämpfen, doch anlachen, bietet doch die Komik des geprellten Teufels jenes Ventil, das die Verfallenheit an den Satan zumindest für die Dauer des Lachens außer Kraft setzt. „So paradox es scheinen mag, der Leibhaftige, dadurch dass er leibhaftig wird, wird weniger der schreckengebietende ‚Leibhaftige‘. Denn der Mensch will gerade über das lachen, wovor er Angst hat.“¹¹⁷¹

1167 Vgl. Mahal, Nachwort, S. 122.

1168 Vgl. Sagarra, Der literarische Teufel als „komische Person“, S. 516.

1169 Beide ebenda, S. 511–512.

1170 Vgl. Zelger, Vom Höllenfürsten zum Harlekin, S. 69, und Schmidt-Dengler, Herr Satan persönlich, S. 55.

1171 Beide Sagarra, Der literarische Teufel als „komische Person“, S. 511 und S. 513.



Joseph II., „theils wehmüthig, theils humoristisch, heftig“, die Sing-Liesel, ein „g’schnapprig’s Ding“, und Windhose, Literat aus Berlin

Apotheose und Politik im Puppentheater

Historische Könige und Kaiser im Puppentheater – *Kaiser Joseph II. im Volke* für Marionetten – Der paradoxe Kaiser ... – ... und das Relata refero der Rezeption – Der Anekdoten-Kaiser und die literarisch-dramatischen Folgen – Joseph II. in Belletristik und (Musik-)Theater. Bibliographie der selbstständigen Publikationen von 1790 bis 1914 – Apotheose – Pathos – Posse mit Gesang und Tanz. Zur Geschichte Josephs II. auf der Personenbühne ... – ... und in *Kaiser Joseph II. im Volke* für Marionetten – Gedächtnispolitik auf der Marionettenbühne?

Historische Könige und Kaiser im Puppentheater

Zu den Raritäten in der Rezeptionsgeschichte von Regenten zählen zumal im 18. und 19. Jahrhundert Stücke für Figurentheater. Gemeint ist damit Marionettentheater, denn das Handpuppenspiel, nach dem italienischen Pulcinella und der davon abgeleiteten französischen Figur des Polichinelle auch „Polichinell-Theater“ genannt, bot als Medium wie Genre ganz anderes als das Theater an Fäden oder Drähten: kurze Szenen als Nachspiele oder für Jahrmarkts- und / oder Kindertheater statt ausformulierter Dramen mit Haupt- und Nebenhandlung(en); den prügelnden Handpuppen-Kasperl als Hauptfigur und zentralen Lustigmacher statt des Marionetten-Kasperls, der meist nur die Rolle des ersten Dieners, Knappen, Knechts innehatte und dem im 19. Jahrhundert allmählich die Funktion abhandenkam, im Publikum lauthalses Lachen (und nur das) zu erreichen. Im Handpuppen-Theater war für historische Fürsten, Kaiser, Königinnen, ja überhaupt für historische Personen genrebedingt kaum Platz vorgesehen. Aber auch das Marionettentheater schreckte offenbar vor dem historischen Schauspiel oder Lustspiel mit einer zentralen männlichen Herrscher-Figur zurück, wie eine Durchsicht der in die Tausende gehenden Titelvarianten von Marionettenstücken in der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln dokumentiert. Die seltenen Ausnahmen beschränken sich: auf die drei schwedischen Könige Gustav Adolph (Gustav II. Adolf, König von Schweden, Stockholm 1594 – bei Lützen 1632), König Karl XII. (Carolus Rex, König von Schweden, Stockholm 1682 – bei Fredrikshald 1718) und Gustav III. (Gustav III., König von Schweden, Stockholm 1746 – Stockholm 1792); aus der englischen Geschichte auf König Heinrich von England (gemeint ist der Gattinnenmörder Heinrich VIII. Tudor, König von England und Irland, Greenwich 1491 – London 1547); aus der deutschen Geschichte auf König Karl aus Franken / Kaiser Karl von Rom (747 oder 748 – Aachen 814), den Alten Fritz / Fridericus Rex (Friedrich II., der Große, Berlin 1712 – Potsdam 1786), den „galanten König“ (von Polen-Litauen) und Kurfürsten von Sachsen August den Starken (Friedrich August I. von Sachsen, Dresden 1670 – Warschau 1733); schließlich an österreichischen Herrschern auf Friedrich den Streitbaren (den Babenberger Friedrich II., Wiener Neustadt 1211 –

in der Schlacht an der Leitha 1246), Kaiser Maximilian (Maximilian I. Erzherzog aus dem Haus Habsburg, genannt der letzte Ritter, Wiener Neustadt 1459 – Wels 1519, in *Kaiser Max/Maximilian auf der Martinswand*, zwei Höttinger Peterlspiele nach einer Tiroler Legende¹¹⁷²), den 1867 standrechtlich erschossenen Bruder Kaiser Franz Josephs, Maximilian I. Kaiser von Mexiko¹¹⁷³ (Wien 1832 – nahe Querétaro, Mexiko 1867) und eben Joseph II. (Wien 1741 – Wien 1790).¹¹⁷⁴ Das seltene Vorkommen historischer Kaiser und Könige auf den Bühnen des Marionettentheaters dürfte weniger durch die Zensur bedingt gewesen sein – einerseits galt das Wander-Marionettentheater der Politik im späten 19. Jahrhundert als trivial unterhaltendes, harmloses Spektakel und nicht der Mühe wert, es nach- oder vorzuzensurieren, andererseits fand eine Vorzensur immer schon im Kopf des Marionettenspielers statt¹¹⁷⁵ –, sondern durch den Geschmack und den (engen) Wissenshorizont des Publikums. Dieses rekrutierte sich sowohl in Sachsen, wo das Marionettentheater noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zu den bevorzugten Unterhaltungsformen zählte, als auch im süddeutsch-bairischen und österreichisch-böhmischen Raum aus bildungsfernen Schichten und gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer stärker auch aus Jugendlichen und Kindern.

Kaiser Joseph II. im Volke für Marionetten

Bei *Kaiser Joseph II. im Volke. Schauspiel in 6 Abtheilungen*¹¹⁷⁶ in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln handelt es sich um zwei hart gebundene Diariums-Bändchen desselben Formats, geschrieben von derselben Hand in leicht lesbarer, geübter, aber von Grammatik- und hier vor allem von Fallfehlern durchsetzter¹¹⁷⁷ Schrift. Die Handschrift stammt, wie dem Stempel auf der Rück-

1172 Vgl. *Der Kaiser Max auf der Martinswand* [I] (Jenewein); *Kaiser Maximilian auf der Martinswand* [II] (Jenewein).

1173 Siehe Maximilian I. (Müller/Wolf).

1174 Siehe die Kataloge der PTS sowie der TWS. Vgl. auch Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 58–63.

1175 Vgl. Lars Rebehn in LiTheSXXX.

1176 Vgl. i. d. F. *Kaiser Joseph II. im Volke I/II* (Swiedack).

1177 Die Fehler betreffen auch Repliken standardsprachlich angelegter Figuren, sind also als solche und nicht als Zeichen dialektaler Figurensprache einzuschätzen, z. B.: Er „hat Dir nur aus Barmherzigkeit mit seiner Tochter aufwachsen lassen“ (Kaiser Joseph II. [Swiedack], S. [I/8]); „bin ich [...] sonst Niemanden“ schuldig (S. [I/8]); Kaiser Joseph erscheint „in einfachen Reiteranzuge“ (S. [I/17]); eine „Samariterin“ ist eine „Sameritanerin“ (so vom Kaiser genannt, S. [I/18]); Anna sieht den Reitunfall des Kaisers „von Weiten“ (S. [I/18]); „mit deinen Bauern“ (gemeint Singular), „mit seinen Fuß“ (beide S. [I/33]); „stande pete“ (S. [I/33]); „mit langen weißen Haar“ (S. [I/35]); „[...] kommen den Herrn Amtmann meine schwachen Händ denn gar so g'fährlich vor?“ (S. [I/41]); „Freilassen dem Alten!“ (S. [I/43]); eine Figur dankt Gott, „daß er mir den Freudentag hat erleben lassen“ (S. [I/52]); „wir kennen diesen undankbaren Plebs“ (S. [I/71]); „aus wucherischen Eigennutz“ (S. [I/82]); „Argent“ statt Agent (S. [I/87]); die „ändern“ sollen „ihm“ hauen (S. [I/105]); „daß Du mit einen arbeitsscheien Burschen herumziehst“ (S. [I/118]); „Könnst im denn der Herr in Schutz nehmen?“ (S. [I/119]); die Majestät ist „als befreiender Engel in meinem Kerker getreten“ (S. [I/144]); „mit einen sichern Brod“ (S. [I/147]); Aufschrift über dem Eingang zum Augarten als „Allen Menschen gewidmet von ihren Schätzer“ (S. [I/154]); Ludmilla will „keinen anderen Mann angehören“ (S. [II/12]); „Warten wir auf dem Kaiser“ (S. [II/21]).



seite des Umschlags zu entnehmen ist, aus der „Sammlung Niessen“ und damit aus jener Sammlung von Manuskripten, Marionetten, Schattenfiguren und Materialien zum Figurentheater, die der passionierte Forscher und erste in der Theaterwissenschaft habilitierte Professor, Carl Niessen (Köln 1890 – Troisdorf 1969) angelegt und der Universität zu Köln übergeben hatte. Gebrauchsspuren sind keine zu finden, weder abgestoßene Ränder, Streichungen oder Hinzufügungen von späterer Hand noch dunkle Flecken an der unteren rechten Ecke – vom Umblättern mit dem rechten, schmutzigen und/oder angefeuchteten Zeigefinger des Spielers nämlich, der zumindest in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts stets ein Textbuch vor sich liegen hatte. Hinweise auf Autor, Komponist, Spielleiter oder Marionettenbühne sind ebenso wenig zu finden, und selbst der in handschriftlichen Textbüchern von Marionettenspielen meist am Ende des Stücks zu findende Vermerk „Geschrieben / Beendet am [Datum] in [Ort] [Name]“ fehlt. Titel und Text führen zu *Kaiser Josef im Volke. Historisches Volksstück mit Gesang und Tanz in 6 Bildern*, einer Operette mit Musik von Ernst Reiterer (Wien 1851 – Wien 1923) nach dem Libretto von Carl Elmar (d. i. Joseph Carl Swiedack, Wien 1815 – Wien 1888). Die 1882 am Theater in der Josefstadt uraufgeführte Operette zählte nicht unbedingt zu den Zugstücken des u. a. auch von Franz von Suppé vertonten Wiener Komödienautors,¹¹⁷⁸ der rund 120 volkstümliche und hier bevorzugt an Raimund orientierte Theaterstücke verfasst hatte, bevor er sich in den letzten Lebensjahren der humoristischen Journalistik zuwandte. Bemerkenswert scheint, dass *Kaiser Joseph II. im Volke* in der zeitgenössischen Lexikographie zu Elmar / Swiedack nicht einmal Erwähnung findet; besonderer Erfolg wird Swiedacks erstem Stück *Die Wette um ein Herz* (1841) zugeschrieben, weiters den Lustspielen *Der Goldteufel*, *Dichter und Bauer* und *Unter der Erde*, „welch letzteres Stück sich auf dem Repertoire erhalten hat“ (wie 1897 versichert wird). An späteren Stücken „bewährten“ lediglich *Des Teufels Brautfahrt* und *Paperl* sowie die realistisch angelegten Volksstücke *Unterthänig und unabhängig* und *Liebe zum Volk* „noch seine [d. i. Elmars] dichterische Kraft“.¹¹⁷⁹

1178 Von Franz von Suppé nach Libretti von Carl Elmar (d. i. Carl Joseph Swiedack): *Die Wette um ein Herz, oder Künstlersinn und Frauenliebe*, Original-Lebensbild, Wien 1841; *Das Mädchen vom Lande*, Große Oper, Wien 1847; *Dame Valentin, oder Frauenräuber und Wanderbursche*, Romantisch-komisches Singspiel, Wien 1851; *Dichter und Bauer*, Lustspiel, Wien 1846; *Liebeszauber, oder Ein Wunder in den Bergen*, Romantisch-komisches Gemälde, Wien 1847; *Hier ein Schmidt, da ein Schmidt, noch ein Schmidt und wieder ein Schmidt*, Posse, Wien 1847; *Unter der Erde, oder Freiheit und Arbeit*, Charakterbild, Wien 1848; *Wie die Reactionäre dumm sind*, Schwank, Wien 1848; *Des Teufels Brautfahrt, oder Böser Feind und guter Freund*, Original-Zauberposse, Wien 1848; *Unterthänig und unabhängig, oder Vor und nach einem Jahr*, Zeitgemälde, Wien 1849; *Die Philisterschule, oder Alles auf einmal – und nie*, Posse, Wien 1850; *Liebe zum Volke, oder Geld – Arbeit – Ehre*, Charaktergemälde, Wien 1850; *Die Irrfahrt um 's Glück*, Romantisch-komisches Zaubermärchen, Wien 1853; *Trommel und Trompete*, Posse, Wien 1854; *Die Mozart-Geige, oder Der Dorfmusikant und sein Kind*, Vorspiel, Wien 1858; *Die Firmgodl*, Volksstück, Wien 1858; *Die Zauberdose, oder Um zehn Jahre zu spät*, Märchenposse, Wien 1859; *Die Wunderkinder aus Californien*, Ausstattungstück, Wien 1861.

1179 Beide: Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 15, S. 450. Vgl. auch Kleindel / Veigl, Das große Buch der Österreicher, S. 91.

Dass eine Novität des Personentheaters, der Oper oder Operette ihren Weg zu den Marionettenspielern fand, stellte entgegen dem noch heute weitverbreiteten Irrtum, im Figurentheater des 19. Jahrhunderts hätte man stofflich nur auf (literarische) Mythen und Helden, Sagen und Legenden zurückgegriffen, eher die Regel als die Ausnahme dar. Unbekümmert um Fragen des geistigen Eigentums schrieben die Spieler bevorzugt aus billigen Reihenausgaben von Dramen oder Libretti ab, adaptierten die Stücke fürs Marionettentheater und gaben sie nicht selten als anonyme oder eigene Produktionen aus. Wie freilich die Operette von Elmar/Reiterer trotz ihrer mehr als bescheidenen Aufnahme im Personen-/Musiktheater zu den Marionettenspielern gelangte, bleibt angesichts der dürftigen Materiallage ungeklärt. Jedenfalls ergibt ein Vergleich, dass es sich beim (offenbar einzigen vorhandenen) handschriftlichen Textbuch in zwei Bändchen um die unbenutzte Abschrift entweder des als Manuskript gedruckten Librettos (Wien 1882) oder des Manuskripts eines Marionettenspielers handeln dürfte. Und tatsächlich befindet sich auch das als Manuskript gedruckte „Volksstück“ des Titels *Kaiser Josef im Volke. Historisches Volksstück mit Gesang und Tanz in 6 Bildern von Carl Elmar. Musik von Kapellmeister Ernst Reiterer. Manuscript*¹¹⁸⁰ in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln.

Der Schreiber ist dem Libretto Szene für Szene, Wort für Wort¹¹⁸¹ und sogar in der unüblichen Platzierung von Personenverzeichnissen vor jedem „Bild“ (Akt) gefolgt – und damit einer Dramaturgie, wie sie auch der narrativen Poetik der zeitgleichen Novellistik mit Joseph II. als Hauptprotagonisten eigentümlich ist: Die Figur wird einerseits als Abfolge und Summe einzelner Anekdoten um die historische Person konstruiert, andererseits durch fiktive Liebesgeschichten und Heiratssachen sentimentalisiert und intimisiert. Diesbezüglich lohnt ein genauerer Blick auf die literarisch-künstlerische Rezeptionsgeschichte des Kaisers, denn sowohl Swiedacks/Reiterers „Volksstück“ als auch dessen puppentheatrale Adaption durch Marionettenspieler ziehen ein Fazit aus eben dieser Rezeptionsgeschichte – aber auch Bilanz.

Der paradoxe Kaiser ...

In Österreich – sowohl in der multiethnischen, plurikonfessionellen und plurikulturellen Habsburgermonarchie als auch der Ersten wie der Zweiten Republik Österreich – wurde kein Regent so oft und so kontroversiell,¹¹⁸² so idealisch-sentimentalisch und so despektierlich-diffamierend rezipiert wie Joseph II.¹¹⁸³ Politisch für einen ebenso rasant wie rücksichtslos vorgehenden, aufklärerischen Reformabsolu-

1180 56 Seiten im Format 22 x 15,2 cm. Wien: Im Verlage der Theater-Agentur Stadler & Stübenvoll 1882. Dem Haupttitel vorangestellt „Nach dem censurirten Souffleurbuch vom k. k. priv. Theater in der Josefstadt“.

1181 Wie beim handschriftlichen Kopieren durch Marionettenspieler oder Theatergehilfen üblich, haben sich dialektbedingte Grammatik- und hier v. a. Fallfehler eingeschlichen. Siehe S. 206, Fn. 1177.

1182 Vgl. Beutner, Joseph II., S. II.

1183 Vgl. i. d. F. Müller-Kampel, Privatisiert – sentimentalisiert – intimisiert.



tismus stehend, hatte er in den nur zehn Jahren seiner Alleinherrschaft, dem „Josephinischen Jahrzehnt“ von 1780 bis zu seinem Tod 1790, die klerikalen und adeligen Machteliten gegen sich aufgebracht. Noch in den ersten Jahren der Alleinherrschaft waren ihm, dem „Volkskaiser“, die Herzen zugeflogen, hatten sich Künstler und Intellektuelle aus dem gesamten deutschen Sprachraum von ihm so etwas wie eine oktroyierte Befreiung des Menschen „aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Immanuel Kant), also Aufklärung von oben, erhofft (und nicht wenige, wie etwa Friedrich Gottlieb Klopstock oder Christoph Martin Wieland, auch einen Posten in Wien). Am Ende verlor Joseph II. die Unterstützung der meisten Sympathisanten bis auf jene seiner Beamten und einiger ihm besonders ergebenen Schriftsteller, die für die nächsten Jahrzehnte unter Kaiser Franz II./I. das josephinische Gedanken- gut weitertrugen – dies allerdings unter der Kuratel einer im Metternich-System schon paranoid agierenden Zensur nur mehr klandestin. Das Reformwerk Josephs II. hatte in der Tat bislang Denkmögliches in Gang gesetzt und die um manche Privilegien und Macht Gebrachten, zumal Klerus und Adel, in Angst und Empörung versetzt. Dass es auch gehörige Verwirrung unter den Untertanen und Obertanen gestiftet haben muss, dokumentiert eine (absichtlich unsystematische) Aufzählung der wichtigsten Reformen:

Aufhebung der Leibeigenschaft zugunsten einer „gemäßigten Untertänigkeit“ – verstärkte Umsetzung des Grundsatzes „Kein Verbrechen, keine Strafe ohne Gesetz“ – Ersetzung der Todesstrafe durch Schiffziehen im Zivilstrafrecht (nicht im Militärstrafrecht) – keine Ausnahmetatbestände für den Adel im Kriminalrecht – Einschränkung des strengen Spanischen Hofzeremonielles – Schutzzölle für den Handel – Grundsteuer für den Adel – Versuch, im plurilingualen Staat Deutsch als Staatssprache durchzusetzen – Gründung des Allgemeinen Krankenhauses in Wien und Bau des „Narrenturms“, der ersten nach modernen medizinischen Grundsätzen errichteten psychiatrischen Anstalt weltweit – Bau von Schulen – Gründung von Waisen- und Armenhäusern – Verlegung der Friedhöfe aus den Städten aus hygienischen Gründen (Schutz des Grundwassers) – Josephinische Stolordnung: Abschaffung von Särgen für jeden Toten (stattdessen ein allgemeiner Sarg mit Falltür, im Volksmund auch „Klappsarg“ genannt) – Verbesserung der Lebensverhältnisse arbeitender Kinder – Neugründung von Pfarren – Auflösung von rund 700 Klöstern – Verringerung des päpstlichen Einflusses – Verbot von abergläubischen Bräuchen der Kirche (wie Prozessionen) – Religionsfreiheit für Christentum und Judentum in den Toleranzpatenten von 1781 und von 1782 – Öffnung des ursprünglich dem Adel vorbehaltenen Praters und des Augartens in Wien für das Volk – Lockerung der Zensur – Gründung eines „Gebärhauses“ für ledige Mütter.

Weswegen insbesondere Geistliche und Kirchentreue den Kaiser am allermeisten perhorreszierten hatten, nämlich wegen der Bekämpfung der als ‚abergläubisch‘ und ‚gauklerisch‘ stigmatisierten katholisch-klerikalen Hegemonie auch über den Alltag der Untertanen, verlieh ihm in den Augen seiner Getreuen einen wahren Glorienschein:

„Viele schöne und edle Thaten glänzen in seinem Privat- und Regierungsleben. Ihm war das Verdienst eines verbesserten Religions- und Schulunterrichts; der Abschaffung mannigfaltiger Misbräuche des Katholicismus; die päpstliche Hierarchie hat er in ihre gesetzmäßige Gränzen zurück gewiesen, und den Bischöfen seiner Staaten die natürlichen Rechte wieder erworben; den Weltgeistlichen gab er Aufmunterung und Aussichten; die Mönche – eine drückende unnütze Last – hob er theils auf, oder machte sie dem Staate weniger schädlich; Joseph den Zweiten flehte Pius der Sechste am Throne, und der Kaiser befahl! Die Preß- und Denkfreiheit ward erweitert, die Toleranz allen christlichen Religionen versichert, und den Juden menschliche Rechte eingeräumt.“¹¹⁸⁴

Den hier zitierten *Anekdoten und Charakterzügen von Kaiser Joseph II.*, unmittelbar nach dem Tod Josephs II. 1790 erschienen, fehlt der Name des Verfassers – der Aufklärer und Sittenschilderer Johann Pezzl (Mallersdorf 1756 – Wien 1823) mag vorausgesehen haben, dass nun massive Kämpfe um die Deutungshoheit über Leben und Reformwerk des Monarchen ausbrechen würden, wobei sich der (damals noch) radikale antiklerikale Aufklärer offenbar weder exponieren noch deklarieren wollte. Wie schwer sich das reaktionäre habsburgische Österreich nach dem Tod des aufgeklärt-reformabsolutistischen Despoten mit dessen gedächtnispolitischer Symbolisierung und Funktionalisierung tat,¹¹⁸⁵ zeigt auch das 1807 am Josefsplatz, dem vormaligen Bibliotheksplatz vor der Kaiserlichen Hofbibliothek, enthüllte Reiterstandbild in Bronze: Nach dem Vorbild eines Denkmals des römischen Kaisers Marc Aurel am Kapitol in Rom führte der Tiroler Bildhauer Franz Anton Zauner (Falpetan im Oberinntal 1746 – Wien 1822) den Kaiser in antiker Feldherrenkleidung und mit Lorbeerkranz vor. Mögen auch Inschriften, zwei Reliefs mit Kaiser Joseph II. als Förderer des Handels und des Ackerbaus sowie 16 Medaillons mit Szenen aus dem Leben des Kaisers, mit seinen Taten und Tugenden mitten in die Biographie und die politische Praxis des Monarchen führen – die Antikisierung und auch die im Verhältnis zum kleinen Platz unproportionale Höhe des Sockels ‚ent-rückten‘ den Kaiser dem Betrachter symbolisch wie optisch in auffälliger Weise. Die Medaillons, Nachbildungen zeitgenössischer Gedenkmünzen, zeigen u. a. folgende Szenen:

Allegorie auf die Geburt Josephs II. – Josephs II. Vermählung 1760 – Krönung zum römischen König – Josephs II. Tapferkeit – Aufenthalt in Rom 1783 – Reise nach Italien 1769 – Reise ins Banat, nach Siebenbürgen und Galizien 1773 – Verwaltungsorganisation in der neuen Provinz Galizien – Errichtung der Universität in Lemberg 1784 – Errichtung des Armeninstitutes in Wien 1783 – Verkündigung des Toleranzpatents 1781/82 – Errichtung des Josephinums, der chirurgischen Akademie in Wien 1784 – Gründung der Kunstakademien 1786 – Gründung des Taubstummeninstituts 1779.¹¹⁸⁶

1184 [Pezzl], *Anekdoten und Charakterzüge von Kaiser Joseph II.*, [1. Stück], S. 3–4.

1185 Grob skizziert bei Reinalter, *Am Hofe Josephs II.*, S. 169–171.

1186 Vgl. Ellmauer, *Denkmahl Josephs des Zweyten.*



Bei aller allegorisierenden Überhöhung, auch mittels antiker Götter und geflügelter Genien, wird der Kaiser auch als individuell agierende Person vorgeführt, nimmt zwei Taubstummen die Binde von Ohren und Mund; reitet nach Italien; langt zu Pferd in Siebenbürgen an. Damit halten die Darstellungen Erinnerungen an genau jene Begebenheiten und Eigenheiten wach, für die der Kaiser bereits zu Lebzeiten berühmt und berüchtigt war: seine Reisen, ob nun inkognito (meist als Graf von Falkenstein) oder offiziell; die permanente persönliche Revision des Staatswesens; die persönlichen Wohltaten; die Förderung der Landwirtschaft, des öffentlichen Sozialwesens, der Medizin und der Künste. Das Narrativ des frühklassizistischen Reiterstandbilds von 1807 fußt, wie auch mehr als zwei Jahrhunderte danach, auf Anekdotischem, und zwar in dem Sinne, dass pointiert, knapp und in scharfer Charakterisierung von einer ‚unerhörten‘ Begebenheit aus dem Leben einer oder mehrerer Person/en erzählt wird.

... und das *Relata refero* der Rezeption

Mehr noch als bei vergleichbar exzentrisch bis hin zur Skurrilität oder Bizarrerie agierenden Herrschern (wie etwa Friedrich II., Katharina II., Napoleon Bonaparte) bestimmte bei Joseph II. der Modus des *Relata refero* die Rezeption in Historiographie, Dichtung, Theater und Bildender Kunst. Im Zusammenwirken mit einer während der Lockerung der Zensur unter Joseph II. den publizistischen Markt überschwemmenden „Broschürenflut“ kam es auch zu einer wahren Anekdotenflut rund um die Person des Kaisers. Angestoßen von den französischen, in mehreren Fortsetzungen und Varianten publizierten *Anecdotes intéressantes et historiques de l'illustre voyageur, pendant son séjours à Paris* von Alexandre-Jacques Du Coudray,¹¹⁸⁷ begann seit den 1780er Jahren eine unüberschaubare Zahl von *Anekdoten und Charakterzügen, Memorabilien* und *Curiosa* über den Monarchen zu erscheinen, deren Reihe bis Ende des 19. Jahrhunderts nicht abbricht. Während Eduard Beutner an Reden, Festgedichten, Pamphleten, Broschüren und Flugblättern rund um Kaiser Joseph II. um die 450 zwischen 1741 und 1789 zählte, um die 350 zwischen 1790 und 1807 und immerhin noch an die 80 zwischen 1808 und 1848,¹¹⁸⁸ erschienen an selbstständigen Publikationen aus Anekdotensammlungen, selektiven Summationen von Berichten über die Reisen Josephs II. und anekdotisch gehaltenen, aber fingierten Briefsammlungen bis 1914 insgesamt 50 und an periodisch erscheinenden Anekdoten-Almanachen zwei in rund 100 Jahrgangsbändchen.¹¹⁸⁹ Die Phasen der ‚literarischen‘ im Sinne der anekdotischen und historiographischen Rezeption Josephs II. bis 1848 gleichen jenen, wie sie bei jeder „historischen Mythologie“ auszumachen sind: beginnend mit der (1.) „Enthistorisierung“ der Person und ihrer Biographie, hier „im Dienst des inszenierten Barockfestes und der Hofpropaganda“, gefolgt von

1187 Paris; Liège [Lüttich] 1777.

1188 Vgl. Beutner, Joseph II., Literaturverzeichnisse.

1189 Vgl. Joseph II. in der Anekdotik. Bibliographie der Selbstständigen Publikationen (1777–1914) in Müller-Kampel, Zur Poetik Josephs II. in Anekdotik und Belletristik (1848–1914), S. 529–533.

(2.) der „Individualisierung“ – und damit Anekdotisierung – des Herrschers infolge von dessen Reisen, einer (3.) forcierten politischen Aufladung und kontroversiellen Diskursivierung des kaiserlichen Verhaltens und Handelns während des Josephinischen Jahrzehnts 1780 bis 1790 beziehungsweise der durch die Lockerung der Zensur ermöglichten „Broschürenflut“, einer (4.) „Verklärung, Legendenbildung, Neu- und Rückorientierung“, die mit dem Tode Josephs II. 1790 einsetzte und die seit 1807, dem Jahr der Enthüllung des Wiener Joseph-Denkmals, einerseits (5.) in eine „konservative Variante“ mündete, in der Joseph II. als „Freund der Ordnung“ gefeiert wurde, und (6.) in eine zensurbedingt verdeckt oppositionell-josephinische Variante, in der der Herrscher zum „Schutzgott“ stilisiert wurde.¹¹⁹⁰ Eines charakterisiert sie alle: das Anekdotische und das der Anekdote als semihistorisch-literarischer Gattung eigentümliche Strukturmuster der Charakterskizze mit Wahrheitsanspruch und Pointe.

Mit welchem Grundbestand von Tugenden der kaiserliche Charakter konstruiert wurde, dokumentieren die von Adam-Friedrich Geisler 1777 in seiner Sammlung *Joseph II. auf seiner Reise nach Paris* zu einem einleitenden „Porträt“ zusammengefassten, „in Josephs Person alle realisierten Gutheiten“: „Herablassung – Entäußerung – Selbsterniedrigung – Leutseligkeit – Menschenliebe – Gerechtigkeit – Esprit [...]: ECCE Joseph!“¹¹⁹¹ Unabhängig davon, ob der Autor/Kompilator dem Kaiser unumwunden positiv oder kritisch gegenüberstand, erfolgte die Figurierung des Kaisers bis ins 20. Jahrhundert hinein nach demselben Tugendkatalog: „Fleiß, Einfachheit, Intelligenz, Grundsatztreue, Selbstbeherrschung, Nüchternheit, Klugheit, Entschlossenheit, Fröhlichkeit, Edelmut, Gerechtigkeit, Demut, Mildtätigkeit, Barmherzigkeit, Leutseligkeit“, die stets „als Zeichen uneingeschränkter Vertrauenswürdigkeit verabsolutiert“ wurden.¹¹⁹² In einer der vielen Anekdotensammlungen von Karl August Schimmer heißt es:

„Dem geraden, offenherzigen und raschen Charakter des Kaisers gemäß, hatte er eine unüberwindliche Abneigung gegen Alles, was weitschweifig, steif, schwülstig, was leeres Ceremoniel, Etikette und überflüssige Formalität war. Sein moralischer und politischer Charakter war jedenfalls eine Art von Räthsel, eine wunderbare Mischung von Gutmüthigkeit und Härte, von großen und kleinen, von überdachten und übereilten Ideen, von weitaussehenden und kurz-sichtigen Planen und Entwürfen. [...] Im höchsten Grade besaß Kaiser Joseph das Talent der Gesellschaftlichkeit. Er hatte Welt, Anstand, Witz, Feinheit und Leichtigkeit im Ausdrucke, gegen Damen war er äußerst galant; höflich und gesprächig mit Jedermann.“¹¹⁹³

1190 So die historische Typologie der Anekdotik bei Beutner, *Joseph II.*, S. 39. Wenig überzeugend die von Kisler, *Joseph II. in der Literatur*, S. 298–305 und S. 299–303, entworfene, kategorial unstimmmige rezeptionsgeschichtliche Typologie: „Der heroische Joseph“ – „Der historische Joseph“ (gemeint: Joseph II. in der Historiographie) – „Der politische Joseph“ – „Der legendäre Joseph“ (gemeint: Joseph II. in der Anekdotik).

1191 Geisler, *Joseph der Zweyte*, S. [XV].

1192 Beutner, *Joseph II.*, S. 74; vgl. auch S. 39–45.

1193 Schimmer, *Kaiser Joseph. Anekdoten, kleine Vorfälle und Ereignisse*, S. 151–152.



Durch seine „persönliche Opfer- und Einsatzbereitschaft“ bei der Behebung von sozialen und staatlichen Missständen sowie bei der spontanen Unterstützung von Untertanen in unverschuldeter Not habe Joseph II. die Ehrentitel „Vater des Vaterlandes“, „guter Hausvater“, „Vater des Volks“, „Volkskaiser“, „Freund des Wahren und Nützlichen“, „Freund der Bauern“¹¹⁹⁴ vollends verdient, durch seine Reformen überdies die Prädikate „Befreier vom Römischen Joch“, „Befreier vom Zölibat“, „Kirchenreformer“ und „Kaiser der Toleranz“.¹¹⁹⁵ Der Topos „Schätzer der Menschheit“ hingegen stammt von der Inschrift am Hauptportal des von Joseph II. für das Volk geöffneten Augartens: „Allen Menschen gewidmeter Erlustigungsort von ihrem Schätzer“. Die Euphemisierung machte selbst vor den realiter wohl kaum als schön zu bezeichnenden und überdies von Blatternarben entstellten Gesichtszügen des Kaisers nicht halt:

„Josephs Ansehen ist ganz frey und lieblich. Seine Stirne zeigt sich bedeutend, und heiter, ist glatt und hoch. Seine Augen scheinen hell, und sind himmelblau. Seine Nase steht etwas gebogen, und das Gesicht offen. Seine Lippen des Mundes prangen wie frische Frühlingsrosen. Seine Wangen sind vollkommen roth. Die Blattermaßen stehen Ihm ohngemein treflich an, und schärfen Sein majestätisches Wesen.“¹¹⁹⁶

Auch stofflich-motivisch variierten die Anekdoten vielfach ein und dasselbe Narrativ: Der inkognito reisende Kaiser ermuntert einen Bittsteller, selber beim Kaiser vorzusprechen oder ein Bittgesuch einzureichen – wobei er diesem beim Aufsetzen persönlich an die Hand geht; hilft Hunger oder sonstige Not leidenden Untertanen mit Geld aus; verschafft brotlosen Verwandten von gefallenen, invaliden oder verabschiedeten Militärangehörigen Zuwendungen oder Pensionen; gibt sich als Arzt aus und verschreibt Geldgeschenke als Rezepte; macht für arme und ärmste Familien den Taufpaten oder ermöglicht durch Spendung von Mitgiften verarmten Bräuten zur (standesgemäßen) Liebesheirat.¹¹⁹⁷ (Tatsächlich soll der Kaiser auf seinen Reisen Millionen verschenkt haben.) Den Fakten nach rankten sich mythisierendes Herrscherlob wie verkappte Herrscherkritik weniger um äußere Anlässe wie Krönung, Antritt der Alleinregierung oder den Tod des Regenten als um die Motive des unerkannt reisenden, schenkenden, Gerechtigkeit übenden und zugleich Gnade waltenden Herrschers, der Menschen miteinander aussöhnt und Paare verbindet.

1194 Alle Beutner, Joseph II., S. 32–36 und S. 48. Besonderes Aufsehen hatte diesbezüglich erregt, dass der Kaiser am 19. August 1769 in Slavíkovice bei Brünn, heute ein Ortsteil von Rousínov, während einer durch einen Achsschaden an der Hofkutsche erzwungenen Reisepause auf das neben der Straße gelegene Feld ging und gemeinsam mit dem dort ackernden Knecht Jan Kartoš zwei Ackerfurchen zog. Damit war der Mythos von Kaiser Joseph dem Bauernfreund grundgelegt.

1195 Alle Beutner, Joseph II., S. 86–88, 129–131, 93–192 und S. 88–93.

1196 A. H. C., Natuerliche Abschilderung in Sitten und Gebaerden, S. 2–3.

1197 Vgl. i. d. F. alle Beutner, Joseph II., S. 43–44, 76 und S. IV.

Der Anekdoten-Kaiser und die literarisch-dramatischen Folgen

Die Anekdote gilt als Zwittergattung: Als ‚nicht herausgegebene‘¹¹⁹⁸ Erzählung einer selbst erlebten oder von einem Mittelsmann als verbürgt übernommenen Geschichte grundsätzlich der Historie verpflichtet, reicht ihr Wahrheitsanspruch doch nicht bis ins letzte Detail – zumal da durch Hinzufügung und Weglassung, Verknappung oder Veränderung oder auch Dialogisierung die gattungstypische narrative Steigerung immer mit einer Pointe zu schärfen ist. Als historische Novelle en miniature bietet sich die Gattung zur variantenreichen Transponierung in *alle* novellistischen Genres an – was vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, diesem Jahrhundert der Novelle, nicht wenige Autoren und Autorinnen weidlich nutzten. Für die Literaturgeschichte Kaiser Josephs II. hatte dies zur Folge, dass Zahl, Varianten und Auflagen von Romanen, Novellen(kränzen), Lebens- und Charakterbildern, „historischen“, „kultur-historischen“ oder „Sitten“-Romanen nach 1848 ebenso wenig zu überschauen sind wie jene der Anekdotensammlungen zuvor. Die Figurengeschichte Josephs II. in Belletristik und (Musik-)Theater des 19. Jahrhunderts ist bislang weder erforscht¹¹⁹⁹ noch überhaupt bibliographisch erfasst;¹²⁰⁰ selbst in stoff- oder figurengeschichtlichen Standardlexika wird man den Kaiser vergeblich suchen. Für unsere poetologisch-rezeptionsgeschichtliche Auswertung begnügen wir uns mit einer Zusammenstellung von selbstständigen Publikationen.

1198 Griechisch „ἀνέκδοτον, ανέκδοτον“: „nicht herausgegeben“.

1199 Das von Robertson, Joseph II in Cultural Memory, S. 209–228, skizzierte Forschungsprojekt scheint nicht zustande gekommen zu sein. Es sollte, vgl. bes. S. 222–225, die kulturelle Erinnerung an Joseph II. in drei Bereichen erfassen und nachverfolgen: 1. Beamtentum und Bürokratie, 2. katholische Aufklärung in Österreich, 3. ideale Herrscherfiguren der österreichischen Literatur ohne expliziten Bezug zu Joseph II.

1200 Beutner, Joseph II., bietet eine Erfassung und Erarbeitung bis 1848.



Joseph II. in Belletristik und (Musik-)Theater
Bibliographie der selbstständigen Publikationen von 1790 bis 1914¹²⁰¹

- 1790 [SAMUEL JACOB SCHRÖCKH]: Joseph der II. in Elysium. [Leipzig: o. V.] 1790.
- 1790 EULOGIUS SCHNEIDER: Elegie An den Sterbenden Kayser, JOSEPH II. von Professor Eulogius Schneider zu Bone. [!] [O. O.: o. V. 1790.]
- 1790 JOHANN JACOB IHLEE: Joseph der Zweite in der Geisterwelt. Eine dramatische Phantasie mit Gesang. Frankfurt am Main: Eichenberg 1790.
- 1791 [JOSEPH RICHTER:] Kaiser Joseph der Zweite vor Minos Richterstuhl. Frankfurth [!] und Leipzig: Johann Martin Weimar 1791.
- 1807 JOSEPH SCHÜTZ: Volkslied auf die Statue Joseph des II., gesungen von dem Wiener Natur-Dichter. Wien: [o. V.] 1807.
- 1820 PHILIPP RÖTH und PHILIPP JAKOB RIOTTE (Musik); FERDINAND ROSENAU (Libretto): Der hölzerne Säbel. Singspiel in einem Akt. UA am 23. März 1820 im Theater in der Josefstadt, Wien. (Libretto nach AUGUST VON KOTZEBUE: Der hölzerne Säbel oder die Heerschau. Ein Lieder-Spiel in einem Act. In: Opern-Almanach für das Jahr 1817 von August von Kotzebue. Leipzig: Kummer 1817, S. 210–250.)
- 1826 ERNST WODOMERIUS: Die Einnahme von Choczym. Coburg: Riemann 1826.
- 1835 MARINA: Almarosa. Ein Roman aus der Fürstenwelt des vorigen Jahrhunderts. Bd. 1–2. Leipzig: Hartmann 1835.
- 1842 FERD[INAND] AUG[UST] OLDENBURG: Des Kaisers Pathe. Novelle aus den fränkischen Revolutionskriegen. Bd. 1–2. Lembgo: Mayer 1842.
- 1850 EDUARD ILLE: Kaiser Joseph II. Lebensbild in vier Abtheilungen und einem Vorspiel. Geschrieben im Frühling 1848. München: Franz 1850.
- 1851 EDUARD BREIER: Wien und Rom. Sittenroman aus der Zeit Kaiser Josef des Zweiten. Bd. 1–4. Leipzig: Thomas 1851.
- 1852 EDUARD BREIER: Die Rosenkreuzer in Wien. Sittenroman aus der Zeit Kaiser Joseph II. Bd. 1–4. Tabor: Kober 1852. (= Album. Bibliothek deutscher Originalromane der beliebtesten Schriftsteller. 7. Jahrgang. 18–21.) 4 Bände. Wien: Jasper's Witwe und Hügel 1852. (= Das belletristische Inland. Lieferung 1–16.)
- 1854 FRIEDRICH KAISER: Unter dem alten Fritz und Kaiser Josef. Geschichtlicher Roman. Wien [u. a.]: Waldheim 1854.
- 1855 MARIE NORDEN [d. i. MARIE FRIEDERIKE WOLFHAGEN]: Ottokar oder die Reise nach Sebastopol. Historischer Roman aus der Zeit Josefs des Zweiten. Bd. 1–3. Leipzig: Fritzsche 1855.

1201 Auflagen gleichen Titels und gleicher Verlage/Verlagsorte werden abgekürzt zitiert. – Pseudonyme werden nur bei der Erstnennung aufgelöst. – Auch in: Müller-Kampel, Privatisiert – sentimentalisiert – idealisiert, S. 536–543.

1856 FRIEDRICH STEINEBACH: Kaiser Josef II. in seinem Leben und Wirken. Historische Schilderung. Wien: Wenedikt 1856. (= Volksbücher aus alter und neuer Zeit. 20.)

1856 ADOLF MÜTZELBURG: Kaiser Josef und der Sekretär. Historischer Roman. Bd. 1–2. Berlin: Sacco 1856. (= Novellen-Sammlung. Bibliothek der besten Romane des In- und Auslandes. 376–385.) Berlin: Sacco 1856. (= Fata Morgana. 6.)

1856–57 LUISE MÜHLBACH [d.i. CLARA MUNDT]: Kaiser Josef II. und sein Hof. [Bd. 1–12.] Abt. 1: Kaiser Joseph und Maria Theresia. 4 Bände. Abt. 2: Kaiser Joseph und Marie Antoinette. 4 Bände.

Abt. 3: Kaiser Joseph als Selbstherrscher. 4 Bände. Berlin: Janke 1856–57.

Abt. 1: 3. Aufl. 1857.

Abt. 2: 2. Aufl. 1857.

Abt. 3: 2. Aufl. 1857.

1858 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Josef II. und sein Hof. Abt. 1 [...]. 5. Aufl. 1858. Abt. 2 [...]. 5. Aufl. 1858.

1858 THEODOR MUNDT: Cagliostro in Petersburg. Historische Novelle. Prag; Leipzig: Kober 1858. (= Album. 13. Jahrgang.)

1859 THEODOR SCHEIBE: Die schöne Bäckerstochter vom Himmelfortgrund. Historischer Roman aus der Zeit Kaiser Joseph II. Bd. 1–4. Wien: Dirnböck 1859.¹²⁰²

1859–60 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Josef II. und sein Hof. Abt. 3 [...]. 5. Aufl. 1859. 6. Aufl. 1860.

1861 EDUARD BREIER: Josef Kaiser. Historischer Roman aus den Zeiten Kaiser Josefs. Zwei Theile in einem Bande. Berlin: Janke 1861.

1861 THEODOR SCHEIBE: Die schöne Bäckerstochter [...]. [2. Aufl.] 1861.

1861 LEVIN SCHÜCKING: Eines Kriegsknechts Abenteuer. Historische Novelle. Bd. 1–2. Wien: Markgraf 1861. (= Album. Bibliothek deutscher Originalromane. 16. Jahrgang.)

1862 EDUARD BREIER: Wien und Rom. Sitten-Roman aus der Zeit Kaiser Josef des Zweiten. I.–IV. Theil in 2 Bänden. Wien: Fridrich 1862. (= Eduard Breier's gesammelte Romane und Erzählungen. 5. Band. Wien und Rom. I. II.) (= Eduard Breier's gesammelte Romane und Erzählungen. 6. Band. Wien und Rom. III. IV.) 2. Aufl. Wien: Markgraf 1862.

1862 GEORGE LUDWIG HESEKIEL: Aus drei Kaiserzeiten. Historischer Roman. Bd. 1–6. Abt. 1: Bei Kaiser Karls Leben. 2 Bde. Abt. 2: Unter Maria Theresia. 2 Bände. Abt. 3: Zu Kaiser Josefs Tagen. 2 Bde. Berlin: Janke 1862.

1862 EDUARD SCHMIDT-WEIßENFELS: Kaiser Joseph II. Buch für's Volk. Prag: Kober 1862.

1202 In Heinzel, Lexikon historischer Ereignisse und Personen, fälschlich unter dem Titel: *Die schöne Baderstochter vom Himmelfortgrund*.



1863 EDUARD BREIER: Die Rosenkreuzer in Wien. Sittenroman aus der Zeit Kaiser Joseph II. Bd. 1–4. Wien: Markgraf 1863. (= Eduard Breier's gesammelte Romane und Erzählungen. N. F. 3. 4.)

1863 THEODOR SCHEIBE: Die Sängerin von der Bettlerstiege. Historischer Roman. Bd. 1–3. Wien; Leipzig: Verlag der typ.-liter.-artistischen Anstalt 1863. In: Deutsche Romanbibliothek 3 (1863), Heft 1–12.

1863–64 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Josef II. und sein Hof [...]. 7., illustrierte Aufl. 1863.

8., illustrierte Aufl. 1864.

Volksausgabe. 1864.

1865 [LEOPOLD VON] SACHER-MASOCH: Kaunitz. Kultur-historischer Roman. Bd. 1–2. Prag: Becker 1865.

Neue Ausgabe. Bd. 1–2. Leipzig; Berlin: Schumann [1865].

1866 ANTON LANGER: Kaiser Josef und der Sargmacher. Historische Novelle. Bd. 1–2. Wien: Dirnböck 1866.

1867 L[UISE] MÜHLBACH: Joseph II. and His Court. An Historical Novel. (Kaiser Joseph II. und sein Hof, englisch) Aus dem Deutschen von Adelaide De V[erendel] Chaudron. Complete in one volume. New York: Appleton 1867.

1868 OSKAR FRIEDRICH EIRICH: Kaiser Josef und Mariandel. Historisches Genre-bild in 1 Akt. Wien: Jasper 1868.

1868 ANTON LANGER: Kaiser Joseph und der Galgenpater. In: Neues Wiener Tagblatt vom 15. März bis 12. September 1868.

1868 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Joseph II. und sein Hof [...]. 9. Aufl. 1868.

1868–69 FRANZ WELLER: Kaiser Josef II. und die Mucker in Wien. Historischer Roman. Bd. 1–2. Wien: Waldheim 1868–1869.

1870 EDUARD BREIER: Die Lampelbrüder, oder: Prinz und Kapuziner. Historischer Original-Roman aus der Zeit der Mitregentschaft Josef II. Nach gleichzeitigen handschriftlichen Aufzeichnungen und bisher noch nicht benützten Original-Quellen. Wien: Selbstverlag der Herausgeber (Reichetzer) 1870.

1870 KARL [WILHELM THEODOR] FRENZEL: Im goldenen Zeitalter. Roman. Bd. 1–4. Hannover: Rümpler 1870.

1870 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Joseph und sein Landsknecht. Historischer Roman. Bd. 1–8. Leipzig: Dürr 1870.

1870 ALFRED MEIßNER: Die Kinder Roms. Roman. Bd. 1–4. Berlin: Janke 1870.

1871 LUISE MÜHLBACH: Kaiserburg und Engelsburg. Historischer Roman. Jena: Costenoble 1871.

1872 BERTHOLD MORMANN [d.i. MORITZ BERMAN]: Maria Theresia und die Schmauswaberl vom Spittelberg. Historischer Roman. Wien: Pröglhöf 1872.

1872 A. VARRY [d. i. ANTON LOGER]: Monarchenspiegel oder Kaiser Josef und der Jesuit. Volksschauspiel in 3 Aufzügen. Als Manuskript gedruckt. Wien: Wallishausser 1872. (= Wiener Theater-Repertoire[e]. 14,272.)

1872 THEODOR SCHEIBE: Kaiser Josef und die Bäckerstochter vom Himmelfortgrund. Wien: Martin 1872.

1873 A. VARRY und JOSEF K[AJETÁN] TYL: Císař Josef Druhý. Činohra ve 3 jednáních. (Kaiser Josef II. Schauspiel in 3 Akten, tschechisch.) Prag: J. Pospíšil 1873. (= Divadelní biblioteka. 126.)

1874 ANTON LANGER: Der falsche Kaiser Josef. Volksroman auf historischer Grundlage. Wien: Dirnböck 1874. (= Gratis-Bibliothek. 1.)

1874 [MORITZ BERMAN:] Die Geheimnisse des Praters oder An der blauen Donau. Historischer Roman vom Verfasser von *Maria Theresia und der schwarze Papst, Prinz Eugen und der Geisterscher, Ein Minister in der Kutte*. Bd. 1–3. Wien; Pest; Leipzig: Hartleben 1874.

1874 HEINRICH JANTSCH: Kaiser Josef II. und die Schusterstochter. Historisches Volksschauspiel in 4 Bildern. Leipzig: Reclam 1874. (= Universal-Bibliothek. 524.)

1874 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Josef und die Näherinnen. Historische Novelle. Breslau: Lichtenberg 1874.

1875 LOUIS MÜHLFELD [d. i. MORITZ BERMAN]: Das Testament des Freimaurers oder Der Schatz der Geächteten. Historischer Roman. Bd. 1–3. Wien; Pest; Leipzig: Hartleben 1875.

1875 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Josef II. und sein Hof [...]. Neue Ausgabe. 1875.

1876 OSKAR FRIEDRICH EIRICH: Kaiser Josef und Mariandel. Historisches Genrebild in 1 Akt. Wien: [o. V.] 1876. (= Wiener Theater-Repertoire. 16,308.)

1876 ANTON LANGER: Herr Gevatter von der Strasse [!]. Genrebild in einem Aufzuge. Wien: Rosner 1876.

1877 ANTON LANGER: Kaiser Josefs letzte Liebe. Volkssage. Nacherzählt von A. L. Wien: [o. V.] 1877.

1877 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Josef II. und sein Hof [...]. 9. Aufl. 1877.

1878 FRANZ WELLER: Eine Jugendliebe Kaiser Josephs II. Wien: [o. V.] 1878. (= Zeitvertreib. 18.)

1879 THEODOR SCHEIBE: Der Ring des Kaisers oder das Verbrechen des Grafen Pocardzky. Wien: Czaki 1879.

UM 1880 B. MORMANN: Kaiser Josef und das Nähkäthchen. Nach einer wahren Begebenheit. Wien: Waldheim [1880 ?] (= Zeitvertreib. Lieferung 3.)

1880 Joseph II. Poetische Festgabe des Deutsch-österreichischen Lesevereines der Wiener Hochschulen. Wien: Konegen 1880.



1880 JOSEPH AUGUST LANG: Kaiser Joseph II. und Schriftsetzer Josef Wagner, oder: Seelengröße und Undank. Geschichtliche Volks-Novelle mit Illustrationen in XII Capiteln. Wien: Huppmann 1880.

1880 JOHANN THEMER: Kaiser Josef II. als Arzt. Gedicht nach einer Österreichischen Volks-Erzählung. Zum 50jährigen Geburts-Jubiläum von Sr. k. k. ap. Majestät Kaiser Franz Josef I. A. h. gnädigst angenommen und der kaiserlichen Privat-Bibliothek einverleibt. Wien: Zrunek 1880.

1881 RICHARD ROTTER: Kaiser Joseph II. und sein „Kämpfen um ein morgenrothes Land“. Vaterländisches Charakterbild. Troppau: Gollmann 1881.

1881 THEODOR SCHEIBE: Kaiser Josef II. und die Freimaurer in Wien. Historisch sensationeller Roman. Wien: Fischer 1881.

1882 CARL ELMAR [d. i. JOSEPH CARL SWIEDACK] (Libretto) und ERNST REITERER (Musik): Kaiser Josef im Volke. Historisches Volksstück mit Gesang und Tanz in 6 Bildern. Wien: Theater-Agentur Stadler & Stubenvoll; Huppmann 1882.

1884 GERHARD LEUTRUM VON ERTINGEN: Kaiser Joseph II. (Virtute et exemplo!) Schauspiel in fünf Akten. Stuttgart: Lindheimer 1884.

1885 EDUARD ILLE: Kaiser Joseph II. [...] 2. Aufl. Leipzig: Reclam [1885]. (= Universal-Bibliothek. 1999.)

1886 THEODOR SCHEIBE: Kaiser Josef II. und die schöne Bäckerstochter. Historischer Roman. Prag: Hynek 1886.

1887 KARL TH[EODOR] FOCKT: Kaiser Josef II. und das Geheimniß des Freihauses. Historischer Roman. Wien: Anger 1887.

1887 THEODOR SCHEIBE: Kaiser Josef II. und die schöne Bäckerstochter. Historischer Roman. [2. Aufl. ?] Prag: Hynek 1887.

1889 HANS BLUM: Menschenrechte. Erzählung aus der Zeit der ersten französischen Revolution. Bd. 1–2. Jena: Costenoble 1889.

1889 KARL TH[EODOR] FOCKT: Kaiser Josef II. und das Geheimniß des Freihauses [...]. 10. Aufl. 1889.

1890 THEODOR SCHEIBE: Kaiser Josef II. und seine Feinde. Historischer Roman. Prag: Hynek 1890.

1892 GREGOR SAMAROW: Unter dem weißen Adler. Roman. Bd. 1–4. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1892.

1893 HEINRICH JANTSCH: Kaiser Josef II. und die Schusterstochter. Historisches Volksschauspiel in 4 Bildern. Neue Ausg. nach dem Scenarium des Wiener Volkstheaters im k. k. Prater. Leipzig: Reclam [1893]. (= Universal-Bibliothek. 524.)

1897 L[UISE] MÜHLBACH: Joseph II. and His Court [...]. New York: Appleton 1897.

1897 ROSA GABRIEL [d. i. ROMUALD JACOB BAYER]: Kaiser Joseph II. und sein Schutzengel. Roman. [?] 1897.

1903 RUDOLPH KRASSNIGG: Josef II. und das Zigeunerkind. Volks-Roman. Wien: Oesterreichische Volks-Zeitung 1903.

1906 L[UISE] MÜHLBACH: Joseph II. and His Court [...]. New York: Fowle 1906.

1907 GEORG JARNO (Musik) und BERNHARD BUCHBINDER (Libretto): Die Försterchristl. Operette in drei Akten. Uraufführung am 17. Dezember 1907, Theater in der Josefstadt, Wien. Als Manuskript gedruckt. München: „Harmonie“ 1908.

1907–09 LUISE MÜHLBACH: Kaiser Josef II. und sein Hof. Heftausgabe. Prag: Hynek 1907–09.

1908 GUSTAV HINTERHUBER: 's Lieserl von Felsenberg. Historischer Roman aus dem Leben Kaiser Josef II. in zwei Bänden. Wien: Österreichische Volks-Zeitung 1908.

1909 LUISE MÜHLBACH: Císař Josef II. a jeho dvůr. Historický román. (Kaiser Josef II. und sein Hof, tschechisch.) Aus dem Deutschen von František Vymazal. Prag: Hynek 1909.

1912 CARL KOSAK-RAYTENAU: Kaiser Josef II. beim Heurigen. Von - - -. Wien: [o. V.] 1912.

1912 GREGOR SAMAROW: Unter dem weißen Adler. Roman. Bd. 1–4. Berlin: Globus 1912.

1914 FERDINAND KROCZAK: Kaiser Josef II. Schauspiel in 5 Aufzügen, einem Zwischenaufzug und einer Schluss-Apotheose. Brünn: Winkler 1914.

Für die historische Erzählprosa des 19. Jahrhunderts über Joseph II. sind die Darstellungsintentionen recht einfach auf einen Nenner zu bringen: Nach Hugo Austs Unterscheidung finden sich kaum „parabolische“ Varianten, die „in der Geschichte den Spiegel für die Gegenwart“ suchen; ebenso selten aber auch Beispiele für ganz und gar „rekonstruktives“ Erzählen, bei welchem ein historischer Prozess in aller Genauigkeit und historischen Treue nachvollziehbar gemacht werden soll.¹²⁰³ Die meisten Romane und Novellen bieten stattdessen Serien von narrativ schwach in das Textganze integrierten Anekdoten, vermehrt um frei Erfundenes (vor allem um Geschichten und Episoden über Joseph II. als Liebenden und Geliebten), und schließen damit an die bis in die 1850er Jahre reichende, dann aber recht abrupt versiegende Anekdotenflut an. Leichte Lesbarkeit und Unterhaltsamkeit einen sie alle, vor allem jedoch die seriell-kumulative Struktur. Was die historische Fiktion freilich von der Anekdotik ganz entschieden abhebt, ist die forcierte Intimisierung und Sentimentalisierung der Person des Kaisers: Indem die Autoren die erzählerisch vormals nur an den Faden der Biographie geknüpften Anekdoten dem ‚trivialen‘ Schema der Liebesgeschichte einpassten, intimisierte sich das novellistische Bild teils zu einem Romantiker, teils zu einem Bürger ‚wie du und ich‘.¹²⁰⁴ Aus Josephs

1203 Beide Aust, Der historische Roman, S. 33.

1204 Vgl. Müller-Kampel, Privatisiert – sentimentalisiert – intimisiert, S. 525, passim. – Vgl. auch Mahovsky, Die Furche von Slawikowitz und andere Anekdoten um Kaiser Joseph II.,



literarischer Personifizierung „in Gestalt einer barockklassizistischen Apotheose“, wie sie gleich nach seinem Tode 1790 eingesetzt¹²⁰⁵ und auch die Anekdotik, wenn auch verkappt, immer begleitet hatte, ist ein Privatmann entsprechend bürgerlichem Zuschnitt geworden – habituell und emotional.

Apotheose – Pathos – Posse mit Gesang und Tanz. Zur Geschichte Josephs II. auf der Personenbühne ...

Die Autoren der raren Dramen über Joseph II. konstruieren ihre Hauptfigur im Prinzip nach derselben poetologischen Regel der Sentimentalisierung, greifen aber mitunter in einem seltsamen Widerspruch zum Prinzip der Intimisierung auf das antiquiert scheinende dramaturgische Mittel der Apotheose zurück. Beides wird darauf zurückzuführen sein, dass in der Habsburgermonarchie die Zensur an dramatische Erzeugnisse traditionell und bis weit ins 19. Jahrhundert hinein recht rigide Maßstäbe anlegte, vor allem bei Themen und Stoffen, die das Herrscherhaus betrafen. So hielten sich Theaterautoren, Librettisten und Komponisten bei der Dramatisierung von Herrschern, zumal eines dermaßen kontroversiell eingeschätzten wie Joseph II., wohl generell zurück, glaubten jedoch andererseits, mittels barockisierender Apotheosen auf der Bühne die Zensur besänftigen zu können (unbeschadet des komischen oder unterhaltsamen Effekts, den man damit erzielte oder erzielen wollte).

Die Dramen- und Theatergeschichte des Kaisers setzte mit einem Totengespräch ein, das offenbar noch ganz unter dem Eindruck des Ablebens von Joseph II. verfasst worden war: Die dramatische Phantasie mit Gesang *Joseph der Zweite in der Geisterwelt* des Frankfurter Theaterdirektors Johann Jacob Ihlee (Elmarshausen 1762 – Frankfurt am Main 1827) huldigt dem Verstorbenen mit Geistergesprächen und -chören, lässt Joseph II. über die „Seeligkeit, dieses Hinschweben in dem ewigen Gefühl reiner göttlicher Wollust! – –“ im Jenseits jubilieren,¹²⁰⁶ aber auch sinnierend klagen:

„Menschheit! – auch ich war Mensch, und blieb, zwischen Thron und Krone gezwängt, das Wohl und Weh von Millionen lag in meiner Hand. O! ich hätte sie Alle – Alle so gern glücklich gemacht, liebte sie Alle – Alle so herzlich, so brüderlich! – und doch verkannten so viele mich! – Verkannt seyn – es ist bitterer als alles, was die Erde Bitteres hat! *eine gedankenvolle Stille* Halt hier! überrechne dein Tagwerk, untersuche, Geist! im Lichte der Wahrheit, hier, wo

S. 67–68, wonach die dem Kaiser angedichteten Liebesgeschichten nicht einmal auf Anekdoten fußten – außer jener mit seinem ‚Flug vom Spittelberg‘, die unterschiedlich tradiert wird: In der einen Anekdotentradition inspiziert der Kaiser auf dem Spittelberg ein auch als Bordell geführtes Wirtshaus, in der anderen besucht er dort eine beziehungsweise eine von ihm favorisierte Prostituierte. In beiden wird er nicht erkannt und, da er nicht oder zu wenig bezahlt, am Kragen gepackt und hinausgeworfen. Noch heute zierte das entsprechende Haus Spittelberggasse/Gutenberggasse 13 im 7. Wiener Gemeindebezirk der Spruch: „Durch dieses Thor im Bogen/ ist Kaiser Joseph geflogen.“

1205 Kisler, Joseph II. in der Literatur, S. 298.

1206 Ihlee, Joseph der Zweite in der Geisterwelt, S. 15.

jede Täuschung verschwindet; untersuche, was du für oder wider das Glück deines Volkes thatest? – ob du Liebe, oder Haß und Undank verdienst?¹²⁰⁷

Der Autor zögert nicht, Joseph II. nach einer Geisterchor-Eloge „aufschweben“, mit einem „Strahlendiadem unwunden“ durch einen mit Monumenten bestückten Locus amoenus wandeln und auf Friedrich II., den „Geistesbruder“, stoßen zu lassen. Als politisches Programm und Lebensziel formuliert der Monarch:

„Liebe wollte ich, nicht Ruhm. Darum zerbrach ich das Joch der Knechtschaft, und machte aus Sklaven freie Bürger. – Darum riß ich die Altäre des Aberglaubens und der Dummheit ein, deren erstes Gesetz Menschenhaß ist, und löste die Fesseln der Vernunft. Darum rief ich der Himmelstochter, die immer an der Hand der Liebe unter dem Menschenvolk wandelte. [...] Aber jenes Ungeheuer, dessen Brut ich aus den vollen Nestern jagte, geiferte giftig meinen Namen an; raubte mir die ungeheuchelte Liebe meiner Unterthanen, die ich so süß belohnend mir dachte; raubte mir diese Liebe, meinen Frieden und die Ruhe meines Lebens.“

Schließlich führt Friedrich II. Joseph II. zu einer „Säule, in der Mitte derselben Josephs Bildniß; darunter die strahlende Inschrift: er stürzte des Aberglaubens Tempel, und baute mit dem Verlust eigner Ruhe seiner Völker Glück“. Am Ende bevölkern die Szenerie: Elisabeth von Württemberg, erste Frau des späteren Kaisers Franz II., die Joseph II. mit ihrem sonnigen Wesen über die letzte schwere Zeit seiner tödlichen Krankheit hinweggeholfen hatte und zwei Tage vor seinem Tod im Kindbett gestorben war; Mutter Maria Theresia; weiters Genien und Schutzgeister. Die szenisch-dramaturgische Entrückung von Person und Politik mittels Pathos und Apotheose entringt selbst dem Verfasser Ihlee einen ironischen Kommentar: „Rosenhecken, Bäume und dergleichen Dinge mehr in einer Geisterwelt! – Wird mancher Leser da nicht lächeln? – Doch der Titel sagt ja, daß es nur Phantasie sey.“¹²⁰⁸ Nach Begebenheiten aus der Biographie Josephs II. wird man ebenso vergeblich suchen wie nach politischen Ereignissen – wie überhaupt jeder Bezug zum Konkreten peinlichst vermieden wird. *Ein Grundzug der Biographik von Joseph II. auf der Bühne* ist gleichwohl schon hier festgeschrieben: die ‚Menschenliebe‘ als individuelles und sozusagen privates *Movens* seiner reformabsolutistischen Politik.

Erst rund drei Jahrzehnte danach tritt Joseph II. abermals als Bühnenfigur vor ein Publikum, diesmal als Protagonist des einaktigen komischen Singspiels *Der hölzerne Säbel* mit der Musik von Philipp Röth (München 1779 – München 1850) und dem Vizekapellmeister des Theaters an der Wien und langjährigen Hauskomponisten des Leopoldstädter Theaters Philipp Jakob Riotte (St. Wendel 1776 – Wien 1856). Das Libretto gleichen Titels nach dem 1817 erschienenen „Lieder-Spiel“ des Erfolgsdramatikers August von Kotzebue¹²⁰⁹ stammte vom Hausautor des Theaters in der Josefstadt, dem Schauspieler, Theaterdirektor und Schriftsteller Ferdinand Rossen

1207 I. d. F. alle ebenda, S. 16, 19–20, 25–26.

1208 Ebenda, S. 31.

1209 Vgl. Kotzebue, *Der hölzerne Säbel*, S. 231–274.



(Pseud. Ferdinand Rosenau, Wien 1789 – Zagreb 1841). Hinter Kotzebues Figur des „Königs“ ist keineswegs ein bestimmter Regent zu erkennen; was diese indessen mit Joseph II. verbindet, sind zwei auch für die Joseph-Anekdotik typische Handlungssequenzen: In der einen hilft der Regent dem Gärtner Peter Lamm, eine Beschwerdeschrift an sich selber zu formulieren; der Grund: Das Militär hat während der letzten Manöver Schaden auf seinen Feldern angerichtet.¹²¹⁰ In der zweiten verschafft er dem Verlobten der Gärtnerstochter mit Namen Franz Hurrah den Posten eines „Schloßvoigt[s] auf Monrepos, unter der Bedingung, daß er Röschen sogleich heirathe“.¹²¹¹ Damit waren die poetologisch-dramaturgischen Schemata der Theatergeschichte Josephs II. im deutschen Sprachraum formiert: Mit der novellistischen Figurengeschichte hatte diese stofflich die Herrscher-Anekdoten und strukturell das Prinzip der Serie gemeinsam. Dies gilt für Oskar Friedrich Eirichs historisches Genrebild *Kaiser Josef und Mariandel* (Wien 1868, wiederaufgelegt 1876) ebenso wie für Anton Logers unter dem Pseudonym A. Varry erschienenes „Volksschauspiel“ *Monarchenspiegel oder Kaiser Josef und der Jesuit* (Wien 1872, tschechisch 1873), Heinrich Jantschs als Reclams Universal-Bibliothek Nr. 524 erschienenenes „Volksschauspiel“ *Kaiser Josef II. und die Schusterstochter* (neue Ausgabe 1893), Gerhard Leutrum von Ertingens *Kaiser Joseph II. (Virtute et exemplo!) Schauspiel in fünf Akten* (Stuttgart 1884) oder Eduard Illes als Nr. 1999 in Reclams Universal-Bibliothek aufgenommenes „Lebensbild“ *Kaiser Joseph II.*

Als auch explizit dem Musiktheater zugehörig und überdies komisch sind bis 1914 nur drei Stücke zu erkennen: Das erwähnte einaktige Singspiel *Der hölzerne Säbel* nach dem Libretto von Kotzebue (1817/1820); Joseph Carl Swiedacks unter dem Pseudonym Carl Elmar mit der Musik von Ernst Reiterer erschienenenes historisches Volksstück *Kaiser Josef im Volke* (Wien 1882) sowie Georg Jarnos nach dem Libretto von Bernhard Buchbinder komponierte Operette *Die Försterchristl*, uraufgeführt am 17. Dezember 1907 im Theater in der Josefstadt, Wien.

... und in *Kaiser Joseph II. im Volke* für Marionetten

Eine Fülle kundiger Anspielungen auf einzelne Reformen Josephs II. durchzieht Swiedacks/Reiterers für das Marionettentheater abgeschriebene Stück *Kaiser Joseph II. im Volke. Schauspiel in 6 Abtheilungen* sowohl auf Ebene der Motive als auch der Figuren: Kaum hat der Kaiser die böhmische Herrschaft gekauft, tut er kund: „Von heute an giebt es auf dieser Herrschaft keinen Leibeigenen mehr. Ich hoffe die Zeit herbeizuführen, wo in ganz Oesterreich kein menschliches Geschöpf einem Andern leibeigen sein wird.“ „Hört’s wie die Bauernleut dem Aufheben der Leibeigenschaft Vivat schreien!“¹²¹² heißt es am Beginn der abschließenden Doppelhochzeit. Einen Landpfarrer hat die Sympathie für das Toleranzpatent die Pfarre

1210 Vgl. ebenda, S. 249–252.

1211 Ebenda, S. 272.

1212 Beide *Kaiser Joseph II. im Volke* (Swiedack), S. [I/53] und S. [II/27].

gekostet.¹²¹³ Vier Studenten schätzen unter den Reformen am allerhöchsten eben dieses Toleranzpatent, gefolgt von der „Zensurfreiheit [!]“, der „Aufhebung der Leibeigenschaft“ und der „Gleichstellung der Menschenrechte“, woraufhin der Marionetten-Joseph repliziert: „Der Letzte hat das Beste genannt.“¹²¹⁴ Die aus dem Kloster verwiesene Nonne Ludmilla möchte ihr Gelübde nicht „um eines [...] Protestant“ willen, der um sie wirbt und den sie auch liebt, brechen. „Freundschaft“, entgegen ihr der Kaiser vorwurfsvoll, „kennt keinen Unterschied der Confession, noch weniger sollte ihn die Liebe kennen“; und schon hat Ludmilla ein Einsehen: „Verzeihung Majestät, ich vergaß, daß ich mit dem Urheber des Toleranz Edictes spreche“. Die Hauptwiderstände gegen die josephinischen Reformen werden im Einzelnen genannt und verortet:

„JOSEPH *allein, in die Depesche blickend*. Ueberall Widerstand! überall Verken-
nung! O ich armer Menschenschätzer wie wenig danken mir die Menschen
dafür! Tirol sträubt sich gegen die Toleranz, der ungarische Adel gegen die Auf-
hebung der Leibeigenschaft. Belgien gegen die General-Seminarien, die den
Zelotismus bändigen sollen! Und noch vieles Andere, was ich zur Größe und
Einheitlichkeit des Reiches für nöthig erkannte, wird fanatisch bekämpft!“¹²¹⁵

Manche Sequenzen knüpfen an mehrfach tradierte Anekdoten an: Joseph II. hatte 1770 der in Mähren und Böhmen infolge einer Missernte, aber auch Spekulation auf höhere Getreidepreise ausgelösten Hungersnot entgegengewirkt, indem er Getreide aus Ungarn anliefern ließ und die Grundbesitzer und Beamten zwang, die Vorräte abzugeben.¹²¹⁶ Dass sich die Nonnen des aufgehobenen Königsklosters in Wien¹²¹⁷ gegen ihre Ausweisung wehrten und der Kaiser sich anbot, sie bei ihrem Weggang persönlich zu eskortieren, ist ebenfalls belegt.¹²¹⁸

In der charakterlichen Profilierung der Kaiser-Figur weichen weder Swiedack/Reiterer noch die Abschrift für Marionetten von der panegyrischen Anekdotik eines Karl August Schimmer mit seinen in unterschiedlichen Kompilationen und Ausgaben erschienenen *Charakterzügen, Memorabilien und historischen Anekdoten von Kaiser Joseph und seiner Zeit* sowie von den fünfbindigen *Josephinischen Curiosa* von Franz Gräffer¹²¹⁹ ab, aus denen sich der Librettist direkt oder sekundär über die zeitgenössische historische Novellistik bedient haben dürfte.¹²²⁰ Wie dort wird Joseph II. als

1213 Vgl. ebenda, S. [I/161].

1214 Alle ebenda, S. [I/175].

1215 Alle ebenda, S. [II/12] und S. [II/36].

1216 Vgl. Schimmer, *Kaiser Joseph. Anekdoten, kleine Vorfälle und Ereignisse*, S. 5–6, und *Kaiser Joseph II. im Volke* (Swiedack), S. [I/55–I/58].

1217 Eigentlich das Frauenkloster der Klarissen im „Königlichen Neustift zu Unserer Lieben Frau und Allen Engeln“.

1218 Vgl. Schimmer, *Kaiser Joseph. Anekdoten, kleine Vorfälle und Ereignisse*, S. 30, und *Kaiser Joseph II. im Volke* (Swiedack), S. [II/7–II/22].

1219 Vgl. dazu „Joseph II. in der Anekdotik. Bibliographie“ bei Müller-Kampel, *Privatisiert – sentimentalisiert – intimisiert*, S. 529–533.

1220 Vgl. Kislser, *Joseph II. in der Literatur*, S. 300.



der allgütige und der allgerechte Volksfreund geliebt. Schon an seinen „freundlichen blauen Augen“ erkenne man, „daß er a guter menschenfreundlicher Herr is“, „a kreuzbraver Mann, / Der hat d Menschen so gern / Thut fürs Volk was er kann“¹²²¹ (wie es im „Kaiser-Liedl“ des alten Tanninger heißt). „Der Kaiser Joseph is a Menschenfreund und a Volksfreund“¹²²² und scheut sich nicht davor, seine Gefühle auch offen zu zeigen: Angesichts der Not der Menschen laufen ihm „helle Thränen über die Wange“, woraufhin er seine „Mundvorräthe“ „mit eigener Hand“ verteilt. „Die Menschlichkeit“, erklärt er, „kennt keine Nation, sondern nur die Menschheit ...“, aber auch Untertänigkeit widerstrebe ihr, denn: „Knien soll man nur vor Gott,“ beeilt er der sich dankbar vor ihn hinknienenden Ludmilla einzuschärfen.¹²²³ „Das hofmäßige [!]“, gemeint ist damit die höfische Etikette, erlässt er seinen Untertanen „gern“. Als eines der schlimmsten Verbrechen überhaupt verurteilt der Kaiser die Korruption:

„O das werde ich in vollster Strenge richten, und bestrafen. Wohin soll es mit dem Volke und mit dem Herrscher kommen, wenn die Vertreter des letzteren seine besten Absichten vereiteln. Kein schändlicheres Verbrechen giebt’s als den Vertrauensmißbrauch eines ungetreuen Beamten! Ich werde diesen Augiasstall reinigen, diese Pestilenz vertreiben wenn auch Titel und Orden in die Luft fliegen sollen.“¹²²⁴

Josephs II. persönliche Liebe zum ‚Volk‘ sowie umgekehrt die allgemeine und ebenso persönliche Liebe des Volks zum Kaiser zählten bereits 1790 zu den motivischen Grundbeständen der kaiserlichen Apologie:

„Alle diejenigen, die beständig um den Kaiser waren, hingen ihm mit dem innigsten und feurigsten Enthusiasmus an, welches unmöglich gewesen wäre, wenn er nicht Liebe mit Gegenliebe hätte erwidern können, oder wenn er oft Zeichen eines harten mitleidslosen Gemüths von sich gegeben hätte. Joseph ließ sich gegen diejenigen, mit welchen er arbeitete, zur freundschaftlichsten Vertraulichkeit herab, und war für ihre Gesundheit mit der zärtlichsten Theilnehmung bekümmert. Bekannt ist es, daß Joseph den Ruhm hatte, der gefälligste Gesellschafter in der ganzen Monarchie zu seyn, und daß keiner ihn in der Kunst übertraf, Menschen zu gewinnen, und andern etwas Angenehmes zu sagen.“¹²²⁵

Den vorgeführten Reise- beziehungsweise Visitationstationen des Kaisers entsprechend, bringt der Autor ein großes Spektrum von Repräsentanten der Nationen und Stände auf die Bühne – das im Titel angesprochene „Volk“ ebenso wie Adel

1221 Beide: Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. [I/25] und S. [I/27].

1222 Hellbrunner in ebenda, S. [I/47–48].

1223 Alle ebenda, S. [I/63], [I/73] und S. [I/78]. – Nach Josephs II. Alleinregierungsantritt erging ein Dekret, wonach der Kaiser das bisher übliche Kniebeugen vor seiner Person und der kaiserlichen Familie abstellte mit der Begründung, dies gebühre „allein Gott dem Allmächtigen“. Schimmer, Kaiser Joseph. Anekdoten, kleine Vorfälle und Ereignisse, S. 95.

1224 Beide: Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. [II/29] und S. [I/83].

1225 M[einers], Einige Anekdoten von Joseph dem Zweyten, S. 736.

und Beamtschaft: Graf, Baron, Amtmann, Agent der Keuschheitskommission, Schneidergeselle, Hauseigentümer, Näherin, Wäscherin, Soldat, Büttel, Rittmeister, „Literat aus Berlin“, Landpfarrer, „Ein Pamphletist“, Studenten, „Ein Bürger“, Hofrat, Pförtnerin, „Ein junger Bursche“, „Ein altes Weib“, Oberin des „Königsklosters“ zu Wien, Nonnen, „Ein Commissar“, Kinder, „Eine Wahrsagerin“, „Viele ländl[iche] Kranzeljungfern“.¹²²⁶ Die ständische Typik korrespondiert mit moralischen Wertungen und Verwerfungen, welche Reichtum, Ansehen und Macht mit Sittenlosigkeit und (moralischem) Schmutz, Armut hingegen mit Moralität und (auch konkreter) Sauberkeit korrelierten. Das ‚arme, aber ehrliche‘ Volk ist „nit stolz [...]. Aber auf unsern Character halten mir!“¹²²⁷ Um das „Gebot des Herzens“, verstanden als Güte und Mitgefühl, kreist die gesamte Moral des Stücks, und die dargebotenen sechs „Bilder“ führen vor, dass die Verbundenheit zwischen Kaiser und Volk in ihrer ‚Herzenseinigkei‘ besteht: „Das Gesindel [...] hat a Menschliches Herz“, das wiederum nur der Kaiser versteht. Und auch dieser selbst zeigt Herz: vergießt Tränen angesichts der Armut, verliebt sich, trauert darüber, dass er die heimliche Geliebte nicht heiraten kann, spricht und agiert „theils wehmüthig, theils humoristisch, heftig“.¹²²⁸ Das Vertrauen, das der Kaiser damit im Volk gewinnt, lässt Standesschranken fallen und öffnet das Herz: „Vor an solchen Kaiser giebts koan Schenieren“.¹²²⁹

Ob das eng an Swiedacks / Reiterers „Volksstück mit Gesang und Tanz in zwei Abtheilungen und sechs Bildern“ angelehnte Marionettenstück jemals in dieser Form auf einem Puppentheater aufgeführt wurde, bleibt angesichts der Ausstattung und der Zahl der Figuren, welche den Puppen- und Kostümfundus eines Marionettentheaters gegen Ende des 19. Jahrhunderts bei weitem überstiegen, zu bezweifeln. Dass ein Stück dieses Titels um 1900 mit Puppen dennoch gespielt worden ist, belegen die von einem Wiener Bibliothekar mitgeteilten *Repertoirelisten von Spielern aus Wien und Umgebung*: Ein Stück mit dem Titel *Kaiser Joseph im Volke* wurde demnach 1897/98 vom Marionettenspieler Florian Bachonek im „Ersten Salon-Miniatur-Theater“, Wien XVIII., Hainzergasse 4, und 1897 auch von L. Stadelka im „Miniatur-Theater“, Wien XVI., Hafnerstraße 4, gespielt; unter dem Titel *Kaiser Josef unter [!] dem Volke* wurde es von Josef Mayer zwischen 1886 und 1894 in Wien IV. im Gasthaus zur Weintraube, später in Wien II., Castellezgasse 4, und in Wien XIX., Theresienplatz, gegeben.¹²³⁰ Es werden von den Marionettenspielern wohl stark gekürzte und auf das an historischen Einzelheiten kaum interessierte Publikum hin zugeschnittene Fassungen gespielt worden sein. An anderen Stücken mit Kaiser Joseph II. als Titelfigur wurden in Wien um 1900 gegeben: *Kaiser Josef und die Glückswaberl* 1898 von Franz Leipert; *Kaiser Josef und die Glückswaberl* sowie *Kaiser Josef und der Deserteur* 1894 von Rudolf Storch in Wien II., Castellez-

1226 Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. [I/2, I/54, I/86, I/136–137, II/3] und S. [II/25].

1227 Annerl in ebenda, S. [I/22].

1228 Alle ebenda, S. [I/59], [I/42] und S. [II/18], Regieanweisung.

1229 Michel in ebenda, S. [I/133].

1230 Vgl. Mayer, Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters, Nr. 8, 220a und Nr. 234.



gasse 4, dann Kleine Pfarrgasse 9, auch in der Umgebung von Wien und zuletzt in Wien II., Brigittenuerlände 22; schließlich *Kaiser Joseph und die Schusterstochter* von L. Buchberger in Wien XVIII.¹²³¹

Privatisiert, sentimentalisiert und intimisiert wurde der Herrscher nach Maßstäben einer bürgerlichen Ständemoral, wie sie in den Popularkulturen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ubiquitär geworden war. Vorgezeichnet fand sich all dies bereits in der ihrerseits das Privat-Emotionale akzentuierenden Anekdotik des Vormärz. Was indessen Swiedacks / Reiterers Singspiel beziehungsweise das Marionettenstück von der quantitativ exuberanten Belletristik um Joseph II. abgrenzt, sind die zwei Lustigen Figuren, die Sing-Liesel und ihr „Ehrenwacher“ und späterer Ehemann Michel. Michel, ein blasser Nachfahre von Wiener Komödientypen, verdingt sich als Knecht eines leibeigenen Bauern, steigt durch die Gnade und Großzügigkeit des Kaisers zum Hilfs- und Schlossgärtner auf und ist stückintern wie auch dem Publikum „a guter Tappel“ und ein „plump komischer Mensch“ zugleich.¹²³² Gekennzeichnet durch eine handfeste und äußerst schlagfertige, liebenswert-beschützerische Beschränktheit, stößt er bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit den Stehsatz „wann i schiach wir“ aus¹²³³ – denn dann werde er „a Vieach“ und hae „die halbe Wienerstadt durch“. Wie alle die Hanswurst, Kasperl, Thaddädl, Staberl der Alt-Wiener Comodie steht auch er mit dem Lesen und Schreiben auf Kriegsfuß: So sehr sich auch Tochter Pepi bemüht, „daß er besser lesen und schreiben lernen soll [...], er hat kann Löffel dazu“.¹²³⁴ Darin weist er auf Nozerl-Innocentia aus Fritz von Herzmanovsky-Orlandos *Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter. Eine dramatische Stimme aus Innerösterreich zum Klang gebracht durch Friedrich von Orlando Herrn und Landstand in Krain und auf der Windischen Mark, Patrizier von Triest und Fiume etc. etc. Von demselben demselben ehrfurchtsvoll gewidmet* voraus, wo diese bekennt:

„NOZERL: [...] letzten Winter war i noch a Afn ... a Afanal ... naa! A Alfana-fal ... a Analfaf ... *Sie schluchzt beinahe.*

HERR: Ach – du meinst: eine Analphabetin?

NOZERL *jubelnd*: Ja, dös war i ... so viel a schöns Wort: Alafam – böm – – i merk mir’s net ... Aber der Kaiser will s’ durchaus ausrotten, dieselben. Mit Stumpf und Stingel!¹²³⁵

Die Sing-Liesel wiederum ist einerseits nach dem alten Colombinen-Modell, andererseits nach dem Rollenfach der Soubrette gestrickt: selbstständig, immer munter, ja lustig, ein „g’schnapprig’s Ding“¹²³⁶ mit dem Ruf, dass es die Männer gerne „foppt“ und der Künftige es mehr als schwer haben wird, denn: „[a]rbeiten darfst

1231 Ebenda, Nr. 58, 59, 192g und Nr. 213.

1232 Beide: Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. [I/8].

1233 Vgl. ebenda, S. [I/9, I/16, I/17, I/32, I/34, I/40, I/45, I/95, I/105, I/110, I/135, II/26].

1234 Alle ebenda, S. [I/32, I/110] und S. [II/32].

1235 Herzmanovsky-Orlando / Torberg, Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter, S. 149.

1236 Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. [I/7].

[...] für Sie, schinden darfst für sie, aber zum Dank kriegst dann und wann ein Rippenstoß oder a Dachtel!¹²³⁷ Beruflich auf eigenen Beinen stehend – um sich beim Wirtshaussingen gegen Geld selber begleiten zu können, hat sie sogar das „Klumpenspielen“ (Gitarrespielen) erlernt – und als hübsche Person den Nachstellungen nicht nur unsauberer Gelichter ausgesetzt, ist sie von der eingeschworenen, ja eingeborenen Untreue vor allem der „wienerschen Mannsbilder“ überzeugt, räumt aber schelmisch ein: „Aber lieb, aber lieb, aber lieb seins halt do“.¹²³⁸ Über sich selber spricht sie (wie die Lustigen Figuren seit je) mitunter in der dritten Person: Sie hält sich zugute, dass sie „wenigstens a Lustigkeit unterd’ armen Leut bringt, die unterm Herrschaftsjoch seufzen müssen“, und lustig, wie sie ist, will sie lieber mit dem Kaiser tanzen als sich von ihm beschenken lassen: „Bricht in einen jubelnden Jodler aus, faßt Joseph am Arm und tänzelt mit ihm rechts ab.“¹²³⁹

Aus dem spätestens seit dem 18. Jahrhundert etablierten und noch heute beliebten Reservoir von typen- und zugleich sprachkomischen Chargenrollen stammen der lustige Schneidergeselle, der sich als Böhme mit dem Deutschen schwer tut, besonders aber „Windhose, Literat aus Berlin“,¹²⁴⁰ in dessen Figur sich das nationale Klischee des Deutschen mit der Gelehrtensatire und dem Topos des brotlosen Künstlers typen- und sprachkomisch kreuzt.

„WINDHOSE *karrikiert, excentrische Geberde. Berliner Dialect, tritt pathetisch vor* [...]“.

JOSEPH. Ihr Name?

WINDHOSE. Doctor Balduin Windhose, Literator und canditur philosophia aus Berlin.

JOSEPH. Was hat Sie nach Wien geführt?

WINDHOSE. Die Fama Euer Kaiserlichen Majestät, hat mir gewissermaßen hierher jeblasen.

JOSEPH. Und Sie wollten ihr im Blasen Concurenz machen.

WINDHOSE. Ja Majestät. Janz Deutschland soll durch mir erfahren, dat Kaiser Joseph noch größer ist, als der große Fritze von Preußen.

JOSEPH. In Berlin werden Sie umgekehrt sprechen.

WINDHOSE. Ne Majestät! Ick bin gewissermaßen die personifizierte Wahrheit“.¹²⁴¹

Die beiden Lustigen Figuren Michel und Sing-Liesel, ihrem Bühnenprofil nach an der Alt-Wiener Comoedie und den Rollenfächern des Komikers und der Soubrette orientiert, wie auch die imagotypischen Chargen des böhmischen Schneidergesellen

1237 Hellbrunner warnend, aber nicht ganz ernst zu Michel, ebenda, S. [I/ 11].

1238 Alle ebenda, S. [I/ 113] und S. [I/ 101]. Vgl. denselben Refrain „aber lieb, aber lieb sind sie doch“ aus dem Lied *Die Männer sind alle Verbrecher* aus der Operette *Wie einst im Mai* von Walter Kollo (Musik) mit dem Text von Rudolph Schanzer und Rudolf Bernauer, uraufgeführt am 4. Oktober 1913 im Berliner Theater in Berlin; Schanzer/Bernauer, *Wie einst im Mai*, S. 34–35 und S. 44.

1239 Beide: Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. [I/ 13–14] und S. [I/ 32].

1240 Vgl. ebenda, S. [I/ 89–102] und S. [I/ 137].

1241 Ebenda, S. [I/ 155–157].



und des Berliner „Literators“ widerstreben in ihrer Typik der Sentimentalisierung und Intimisierung, wie sie von der Kaiser-Joseph-Anekdotik vorgegeben und in der zeitgenössischen stoffgleichen Novellistik reichhaltig ausgeschildert wurden. Noch weit stärker gilt dies für die an Lebende Bilder und Genrebilder erinnernden „Tableaux“ am Ende jedes Bildes:

Ende des 1. Bildes: „*Allgemeiner Jubel. ANNA küßt kniend JOSEPH die Hand, er legt die Seinige auf ihr Haupt. Tableaux.*“¹²⁴²

Ende des 2. Bildes: „*Alle LANDLEUTE haben um JOSEPH eine knieende Gruppe gebildet. WEIBER heben die KINDER empor nach JOSEPH weisend.*

JOSEPH. Kniert nicht vor mir! Wenn Ihr mir danken wollt, so vergesst nie und mögen auch Eure Enkel nie vergessen daß es die Hand eines deutschen Fürsten war, die für Böhmen Hülfe gebracht hat. / *Gruppe.*“

Endes des 3. Bildes: „*SING-LIESEL tanzt schon während dem Singen mit LÜFTEL einen Schieberischen Wienertanz, die ANDERN miteinander in stürmischer Lustbarkeit. Zum Schluß will LÜFTEL die SING-LIESEL küssen. MICHEL schleudert ihn weg und reißt sie an sich. / |: Gruppe :|*“

Ende des 4. Bildes: „*I. STUDENT [...].Commiltonen! Jetzt wollen wir den Gesang unseres herrlichen Mozart anstimmen, der unseren frohen Begeisterung Ausdruck giebt, stimmt das erste Finale aus Don Juan an: ‚Hoch soll der Kaiser leben Er lebe hoch!‘*

ALLE singen jubelnd die ganze Stelle des Finales durch. Schwenken die Hüte. Der KAISER dankt nach allen Seiten. / Tableaux.“¹²⁴³

Ende des 5. Bildes: „*JOSEPH [...]. Zieht den Hut die NONNEN begrüßend. / Die OBERIN erscheint an der Spitze des Zuges der NONNEN, die kleine Bündel tragen, sie ziehen nach der großen Pforte, durch die sie langsam verschwinden.*“¹²⁴⁴

Die abschließende Apotheose mit einer nationalen Allegorie Österreichs „in weißer Tunika mit hellrother Schürze“ (letztere wohl *keine* Anspielung auf den auch sonst ausgesparten Themenkomplex von Joseph II. in seinen widersprüchlichen Beziehungen zu den Freimaurern), mit dem eingangs beschriebenen „Reiter-Monument Josephs“, „lebende[n] Gruppen“ und „Bengalische[m] Feuer“ führt vollends in die spätbarocken Wiener Theaterkonventionen um 1800 zurück: Eine Wahrsagerin verwandelt sich in den Genius Österreichs:

„Musik ihre Kleider fallen ab sie erscheint als GENIUS Oesterreich’s in weißer Tunika mit hellrother Schürze. Zugleich treten aus den vorderen Coulissen ähnliche GENIEN mit Rosenguirland[en.] Zweie tragen einen Lorbeerkranz. [...] Nimmt den Kranz von den Genien und vom Haupt KAISER JOSEPH[s].

1242 I. d. F. alle ebenda, S. [I/54–55, I/85] und S. [I/36].

1243 Ebenda, S. [I/175–176]. Der Bezug zu Mozarts/Da Pontes *Don Giovanni* ist, als Regieanweisung verstanden, unklar und überdies für eine Marionettenbühne kaum realisierbar. Der Text passt rhythmisch zur Maestoso-Stelle, wenn Leporello singt „venite pur avanti“ und kurz darauf Don Giovanni „è aperto a tutti quanti, viva la libertà“. Der Text „Hoch soll der Kaiser leben Er lebe hoch!“ ließe sich unterlegen, und die Musik würde hinreichend majestätisch für eine Kaiser-Hymne sein. Für die Auskunft danke ich herzlich Michael Walter.

1244 Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. [II/23].

Musik, der Nothschleier versch[w]indet, es erscheint das Reiter-Monument Josephs von einer im Hintergrunde Flammen auswerfenden Sonne beleuchtet und mit Kränzen verziert. Rings herum lebende Gruppen. BÜRGER und STUDENTEN mit Fackeln. LANDLEUTE mit KINDERN, in der Mitte die steirischen mit weiß-grüner Fahne. Bengalisches Feuer.¹²⁴⁵

Gedächtnispolitik auf der Marionettenbühne?

Innerhalb der Figurengeschichte Kaiser Josephs II. im 19. Jahrhundert stehen Swiedacks/Reiters Operette wie auch die wortgleiche handschriftliche Fassung für Marionettentheater für mehrerlei rezeptionsgeschichtliche Besonderheiten. Die eine betrifft den auch in Österreich seit den 1860er Jahren ausgetragenen liberalen/großdeutschen/deutschnationalen ‚Kulturkampf‘ gegen die ubiquitäre Macht und die Privilegien der römisch-katholischen Kirche, in welchem es mehr als nahelag, Joseph II. mit seinen antiklerikalen Reformen geschichtspolitisch zu instrumentalisieren beziehungsweise zu pädagogisieren. Ein gedächtnispolitisches Lehrstück gab das Jahr 1880 ab, in welchem die 100-jährige Wiederkehr des Regierungsantritts Josephs II. in Österreich gefeiert werden sollte. Während dies auf liberaler, großdeutscher und deutschnationaler Seite zu großartigen Feiern Anlass gab, in denen der Kaiser als „Joseph der Einzige“, „Volksheiliger der Deutschen in Österreich“ oder „deutscher Volksmann auf dem Thron“, mithin als ideologischer Vorkämpfer figurierte,¹²⁴⁶ untersagte die römisch-katholische Kirche, der 100 Jahre zuvor ja u. a. 700 Klöster aufgehoben worden waren, jedes Gedenken. Franz Joseph Rudigier (Partenen, Vorarlberg 1811 – Linz 1884), Bischof der Diözese Linz, ging sogar so weit, Festgottesdienste und Hochämter aus diesem Anlass zu verbieten.¹²⁴⁷ Man wird aus Carl Swiedacks Libretto und dem Marionettenstück weder großdeutsche noch deutschnationale Propaganda herauslesen dürfen, doch gegen den anti-aufklärerischen Ungeist und für das „menschliche Recht“ wider Ausbeutung und soziale Ungerechtigkeit wird gleichwohl – nicht polemisiert, sondern gesungen. So heißt es in dem vom blutarmen alten Tanninger gedichteten „Kaiser-Liedl“ über den Herrscher:

„Wenn er könnt, wie er möcht
 Das waaß Jeder im Land
 So hatts [!] menschliche Recht
 A der niedrigste Stand,
 Was für s Volk is a Schmerz
 Das empfind't a sein Herz
 Weil's Volk seine Hoffnung
 Stellt auf den Herrn“¹²⁴⁸

1245 Ebenda, S. [II/43–44].

1246 Kisler, Joseph II. in der Literatur, S. 302.

1247 Vgl. ebenda, S. 301.

1248 Kaiserliedl in Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. [I/28].



Der geringe, kaum fassbare Widerhall von Swiedacks/Reiterers *Kaiser Joseph II. im Volke* in Publikum und Presse – verbürgt sind neben der Uraufführung im Theater in der Josefstadt 1882 nur noch Aufführungen in Pilsen,¹²⁴⁹ Brünn und München 1882/83 und 1926 im Neuen Wiener Stadttheater¹²⁵⁰ – dokumentiert ein offenbar geringes Interesse an geschichtsideologischer Panegyrik oder historisch-biographischer Information mittels einer Operette. Geschichtspolitische Didaxe, möge sie noch so sentimentalisiert, intimisiert und privatisiert daherkommen, widerstrebt den Eigentümlichkeiten der schautheatralen, mithin antididaktisch-unterhaltamen Gattung. Der Unterhaltbarkeit genügten Swiedack/Reiterer allemal, nämlich mit barockisierenden Tableaux einerseits und andererseits mit Lustigen Personen auf der Bühne, die gerade in ihrer apsychoologischen Statik und komischen Typik als Repräsentanten klassischer Rollenfächer, wie auch der Wiener Komödientradition erkennbar waren.

Die Wiener Marionettenspieler werden wohl die Liebesgeschichte(n) – und nur sie – auf die Bühne gebracht haben. Nicht nur, dass das Publikum an Politik und Geschichte uninteressiert und auch in keinster Weise vorgebildet war; es erwartete sich überdies nichts mehr als kostengünstige Unterhaltung auf bescheidenem Niveau – und in einer Dauer, die eineinhalb oder zwei Stunden nicht überschritt. Es wird sich lediglich für das erwärmt haben, was in den Titeln der zeitgleich gespielten *Kaiser Joseph II.*-Stücke angekündigt wird: Gschichtln, nicht Geschichten und schon gar nicht Geschichte, rund um *Kaiser Josef und die Glückswaberl*, *Kaiser Josef und den Deserteur* und *Kaiser Josef und die Schusterstochter*,¹²⁵¹ also Liebesgeschichten und Heiratssachen mit einem kaiserlichen Nothelfer und Förderer als Mittelpunktfigur. Auch insofern gibt das strukturelle Grundmuster für eine Poetik Josephs II. in Belletristik und (Musik-)Theater von 1848 bis 1914 die Anekdote und damit die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Joseph-spezifischen Diskurs dominante Textsorte vor. Angereichert wird es freilich mit intimisierten Figuren innerhalb eines Ende des 19. Jahrhunderts seinerseits sentimentalisierten Rollenfachsystems.

1249 Vgl. Anonym, Blätter und Blüten. Zur Kaiser Joseph-Verehrung in Österreich, S. 216.

1250 Vgl. Kisler, Joseph II. in der Literatur, S. 304.

1251 Vgl. Mayer, Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters, Nr. 58, 59, 192, 213.

Turkos und Zuaven, Dreyfus und Andreas Hofer, ein russischer Oberst und Antonetta, die Amazone

Militärs und Militaria im Puppentheater¹²⁵²

Gewalt und der gewalttätige Kasperl – Filiation I: Miles gloriosus, Capitano, Scaramuccia, Polichinelle, Punch – Filiation II: Wiener Comoedie: Hanswurst und Kasperl, auto-antonym – Nur eine namentliche Filiation: Pucinella – Militärs im Polichinell-Spiel – Historische Militärs und Militaria im Marionettentheater – Haltungen und Meinungen zum Krieg – Kriegerische Werte, soldatische Emotionen und das Christentum – Der Feind: Völkerstereotype auf der Puppenbühne – „Der“ Franzose – „Turko“ und „Zuave“ – „Der“ Russe, Italiener, Engländer, Amerikaner – Die Kriegerin – Puppentheatrale Kriegskostümierung und Kriegsdramaturgie – Kasperl als Soldat

Gewalt und der gewalttätige Kasperl

Angriffslustig und gewalttätig tollten bereits Hanswurst und seine komischen Vorfahren Pickelhering und Pulcinella über die Bühne.¹²⁵³ Zugeschlagen wurde freilich meist nur aus dem Hinterhalt oder wenn keinerlei Gefahr drohte, denn die närrischen Zankteufel und Raufbolde der Commedia dell'arte, der alten französischen Comédie-Italienne und der Hanswurstiade Stranitzky'scher Prägung waren zugleich ausgesprochene Feiglinge – was sie indessen spielintern für Krieger- und Soldatenrollen gerade prädestinierte, weil mit den sich daraus ergebenden Kontrasten und Inkongruenzen sichere komische Effekte zu erzielen waren. Gewalt und mit ihr der Krieg prägten als ubiquitäre Motive auch die Dramaturgie jener puppentheatralen Genres, die aus dem barocken europäischen Lachtheater vor 1700, der Haupt- und Staatsaktion und der Wiener Comoedie („Alt-Wiener Volks-Komödie“) des 18. Jahrhunderts hervorgegangen waren: das populäre (Wander-)Marionettentheater und das mit Handpuppen gespielte „Polichinell-Theater“. Und noch im 19. Jahrhundert bestimmte Gewalttätigkeit, neben Närrischkeit, Geilheit (ausgerechnet sie nimmt mit Fortschreiten des Jahrhunderts rapide ab),¹²⁵⁴ Verfressenheit, Sauflust und Dummlichkeit bei gleichzeitiger Verschlagenheit, auch die lustige männliche Zentralfigur dieser Formen auf der Bühne,¹²⁵⁵ ob sie nun (je nach Region) Kaspas, Kasper, Kasperle, Kasperl, Kasperli, Hanswurst oder schlicht Wurstel hieß, ob ihr

1252 Da sich Intention und Funktion der historischen Kriegsmotivik auf den Puppenbühnen des 19. Jahrhunderts am besten aus der Retrospektive, also unter Einschluss von Stoffen zum und aus dem Ersten Weltkrieg 1914 bis 1918 erschließen, wird in diesem Kap. der gegenständliche Zeitraum bis zu den späten 1920ern ausgedehnt und das Corpus an Stücken entsprechend erweitert.

1253 Zur figurengeschichtlichen Genese des Hanswurst vgl. Müller-Kampel, Hanswurst-Stranitzky. – Vgl. i. d. F. Müller-Kampel, Filiationen und Typologien des Soldaten im Puppentheater.

1254 Zu den möglichen zivilisationsgeschichtlichen Gründen vgl. Sonnleitner, Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl, bes. S. 334–335, sowie Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, Kap. „Modellierungen des Komischen im 18. Jahrhundert“, S. 143–193.

1255 Vgl. generell Müller-Kampel, kasperl, henker, räuber und der tod.



ein beliebter Vorname wie Hans oder ein sprechender Nachname wie Larifari (beim „Kasperlgrafen“ Franz von Pocci) beigegeben wurde.

Filiation I: Miles gloriosus, Capitano, Scaramuccia, Polichinelle, Punch

Umgelegt auf Rollenfächer¹²⁵⁶ und Profession auf der Bühne, erschien diese Spielart der belachten Gewalttätigkeit auf der Bühne als Krieger, Militär, Soldat, Söldner entsprechend komisch-satirischen Zuschnitts. Der typologische lächerliche Krieger auf der Bühne¹²⁵⁷ hieß Miles gloriosus bei Plautus, Capitano und, diesen ersetzend beziehungsweise fortführend, Scaramuccia in der Commedia dell'arte des 16. bis 18. Jahrhunderts, „Fanfarone vanaglorioso“ in Pamphilus Gengenbachs *Die Gouchmat* (1516), Knapkäse in Johann Rists *Perseus* (1634), Horribilicribrifax und Daradiridatumdarides bei Andreas Gryphius (in *Horribilicribrifax Teutsch*, 1663; *Die geliebte Dornrose*, 1660; *Mayuma*, 1653).¹²⁵⁸ Der seinem Typus nach auf den verschollenen anonymen griechischen „Alazón“ (griechisch „Großmaul, Angeber“) zurückgehende Miles gloriosus, Titelheld der um 206 v. u. Z. aufgeführten Komödie des Plautus, schwelgt prahlerisch in seinen angeblichen Heldentaten im Krieg. Zum willigen Werkzeug der Dummheit, Selbstverliebtheit und Aufgeblasenheit des Miles gloriosus macht sich der schmeichlerische Parasit, der den Miles gloriosus in dessen Schwindeleien bestärkt, indem er diese bestätigt und noch steigert. Was dem Miles gloriosus der Parasit, ist dem Mitte des 16. Jahrhunderts in der Commedia dell'arte auftauchenden Capitano der Diener Fritellino (oder Scapino, Fracasso), ein Verwandter Pulcinellas, der seinen Herrn konterkariert und für die ungläublichen Aufschneidereien seines Herrn oft Prügel einstecken muss. Dieser Capitano mit den sprechenden Beinamen Corazza (Panzer), Cardone (Distel, Artischocke), Rinocefronte (Nashorn), Terremoto (Erdbeben), Spezzaferro (Eisenbrecher), Spaccamonti (Bergebrecher), Spavento (Schreck; Francesco Andreini: *Le bravure del Capitano Spavento*, 1607) oder Rodomonte (Abenteurer), ein ehemaliger Seemann oder Soldat, kennt keinen Gegner, der ihm gewachsen wäre; Armeen fällt er mit einem einzigen Schwertstreich; Herkules, Alexander und Hannibal hat er mit links besiegt; der türkische Sultan hat ihm die Krone angeboten, die nobelsten Prinzen Europas ihre Freundschaft (aus angeblicher Furcht nämlich, nicht aus Zuneigung).¹²⁵⁹ An die Stelle dieses seiner Herkunftslegende und seinem militärischen Narrenkostüm nach spanischen oder französischen Soldaten, Camouflage und zugleich Satire auf die wechselnden Besetzer Italiens und überdies ein intermedial-interikonisches Hetero-

1256 Der in der Puppentheaterforschung nicht gebräuchliche Begriff des Rollenfachs soll i. d. F. auf die figuralen und typologischen Homologien zwischen Personen- und Figurentheater hinweisen und dergestalt heuristisch erprobt werden.

1257 Nach dem von De Michele, Der „Capitano“ der Commedia dell'arte, bes. S. 530, vorgeschlagenen allgemeinen Oberbegriff.

1258 Vgl. alle De Michele, Der „Capitano“ der Commedia dell'arte, S. 530–534, 543 und S. 557–559.

1259 Vgl. Riha, Commedia dell'arte, S. 32–33.

Image,¹²⁶⁰ trat um 1680 Scaramuccia (Scaramuzzo, deutsch Scaramuz, Skaramuz), das „Scharmützel“. Erfunden und gespielt von einem Freund Molières, dem aus Neapel gebürtigen Schauspieler der Comédie-Italienne Tiberio Fiorilli (Fiorillo, Fiurelli; 1608–1694), soll dieser als französischer Scaramouche schon dem zwei-jährigen Ludwig XIV., also 1640, Vergnügen bereitet haben. Mag sich die typologische Semantik im französischen Theater wie auch im umgangssprachlichen englischen „Scaramouch“, „Großmaul“, in Richtung des großmäuligen Abenteurers verschoben haben, so waren sowohl das Kostüm, meist schwarze spanische Pseudo-Tracht, als auch der Typus kriegerisch-militärisch angelegt. Noch stärker gilt dies für den französischen Polichinelle des 19. Jahrhunderts, dessen ungeheurer Bauch und Buckel in einer grellbunten Uniform steckten. Neben der Narrenkrause trug Polichinelle einen Degen oder eine Pritsche¹²⁶¹ und als Hut einen Zweispitz – was auf eine soldatische Akzentuierung der Figur um 1800 hindeutet, entstand doch der Zweispitz mit den hochgeschlagenen Krempe auf den zwei gegenüberliegenden Seiten, nach dem prominentesten Träger, dem britischen Feldmarschall Wellington, auch „Wellington-Hut“ genannt, um 1790 als militärische Kopfbedeckung für Offiziere und löste als solche den im 18. Jahrhundert vorwiegend verwendeten Dreispitz ab.¹²⁶² Den englischen Mister Punch wiederum zeigen Illustrationen des 18. Jahrhunderts entweder mit einem Schlapphut oder mit einem zerbeulten Zylinder.¹²⁶³ Seit dem 19. Jahrhundert erinnert sein Hut indessen bemerkenswerterweise an militärische Kopfbedeckungen, obwohl die fixen Szenenfolgen den Punch vorwiegend als ‚privaten‘ Raufbold, Rabauken und Schlagetot vorführen. Holzdegen und -schwert, Prügel und Pritsche, dieses fixe Attribut der Capitano, Scaramuccia, Polichinelle, Punch durfte auf der Bühne nie fehlen und profilierte ihren Träger als gefährlichen Raufbold, aber auch als potentiellen Krieger, Militär, Soldaten altertümlichen Zuschnitts.¹²⁶⁴

Filiation II: Wiener Comoedie: Hanswurst und Kasperl, auto-antonym

Eine erste Filiation des Soldatentypus im deutschsprachigen Figurentheater des 19. Jahrhunderts führt also zum Miles gloriosus der Antike zurück; eine zweite nach Wien, denn diejenigen, die als Kaspar / Kasperl / Kasperle in Kriegsstücken des 19. Jahrhunderts als Soldat und hier vorzugsweise als „Rekrut“ oder „Spion“ vor ihr Publikum traten, gingen auch auf die Hanswurst, Bernardon und Kasperl aus dem Personentheater beziehungsweise der Wiener Comoedie zurück – und letztlich auf ihre Vorgängerfigur, den Pickelhering. Mit besonderer Vorliebe hatten die Auto-

1260 Vgl. Gabaude, Querbezüge zwischen europäischer Flugblattpublizistik und Komödienliteratur der Frühen Neuzeit am Beispiel der Capitano-Figur, S. 185–209.

1261 Die Pritsche (Klatsche) zählte zu den fixen Karnevalsattributen wie auch zu den fixen Requisiten des Narren auf der Bühne. Sie diente der Lustigen Person als Waffe, aber auch zur Erzeugung von Lärm, denn aufgrund seiner fächerartigen Konstruktion konnte ein lautes Knattern oder Klappern entstehen.

1262 Vgl. Wisniewski, Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode, S. 281.

1263 Vgl. stellvertretend Byrom, Punch, Polichinelle, and Pulcinella, S. 63.

1264 Vgl. Müller/Müller-Kampel, Kasperl – Kindermörder, Henker, Spießgesell.



ren und Prinzipale ihre Lustigen Personen in Soldaten-Kostüme gesteckt. Bereits in den fälschlicherweise Joseph Anton Stranitzky zugeschriebenen 14 handschriftlichen, mit 1724 datierten *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*¹²⁶⁵ sieht sich der (seiner Rollenherkunft nach) Salzburger Sau- und Krautschneider und (seiner fiktiven Profession nach) Domestik Hanswurst in eine Vielzahl von Rollen gedrängt.¹²⁶⁶ Teils freiwillig, meist jedoch auf Befehl übernimmt er soldatische Parts und Partien, zum Beispiel den „wohl exercirten Soldaten und Inspector über die bey Hoff auf der Stiegen Esßende Gallantomo“,¹²⁶⁷ den „gezwungenen Spion“,¹²⁶⁸ „getreuen Spion, einfältigen Soldaten“¹²⁶⁹ oder die „einfältige Schildwach“.¹²⁷⁰ An diesem stets auch militärisch-soldatischen Rollenprofil der Figur hielt Stranitzkys Nachfolger in der Hanswurst-Rolle, Gottfried Prehauser (Wien 1699 – Wien 1769), durchaus fest. Während seiner 44-jährigen Tätigkeit in Wien hatte Prehauser als Hanswurst allein den (Unter- und Neben-)Titeln nach in rund 70 Rollen aufzutreten (und textintern vermutlich in noch viel mehr), darunter als „Capitain“, „Granadier“, „Husar“, „Kriegsgott Mars“, „Nacht -Wacher“, „Officier“ und „Ritter“¹²⁷¹ – allesamt Rabauken- und Schlägerrollen, wie man sie schon zeitgleich¹²⁷² und dann bis ins frühe 20. Jahrhundert im Polichinell-Theater auf den Jahrmärkten und Messen wieder fand. Sprachlich und komisch kulturalisiert und regionalisiert, faxte die darauf zurückgehende Lustige Person als Handpuppe „Pulzinella“ oder „Policinello“ in Wien, „Putschenelle“ oder „Pritschenelle“ in Hamburg, „Porsonelle“ in Köln, „Porcionelle“ in Danzig, „Pocinella“ in München, „Poncinelle“, „Burtzenel“ oder „Borzenelle“ in Frankfurt am Main und als „Bonnuitschäneli“ (Gute-Nacht-Hansel) in St. Gallen und Zürich¹²⁷³ über die Spielleisten der Puppenkasten. Noch öfters hieß sie Kaspar / Kasperl / Käsperle und damit, verwirrend genug, wie die Figur Johann Joseph La Roches (Pressburg / Bratislava / Pozsony 1745 – Wien 1806), der den Kasperl Ende des 18. Jahrhunderts im Theater in der Leopoldstadt in Wien verkörpert und mit dem Rollentypus europäische Berühmtheit erlangt hatte.¹²⁷⁴ Diesem Renommee verdankt es sich, dass die Marionettenspieler im Norden ab etwa 1805 ihrer Lustigen Puppen-Person den neuen Namen Kasperle / Kasperl / Kasper / Caspar gaben, doch ging damit keine Typveränderung einher. Vielmehr entwickelte sich die Figur durch das sich verändernde Repertoire weiter.¹²⁷⁵

1265 Vgl. Wiener Haupt- und Staatsaktionen.

1266 Vgl. i. d. F. Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl. S. 78–80.

1267 Atalanta (Payer), Titel.

1268 Gordianus (Payer), Titel.

1269 Pelifonte (Payer), Titel.

1270 Admetus (Payer), Titel.

1271 Beides nach Teutsche Arien (Pirker), Bd. I–II.

1272 Für diesen Hinweis danke ich Lars Rebehn.

1273 Vgl. die Namensvarianten bei Ramm-Bonwitt, Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne, S. 65.

1274 Vgl. theatersoziologisch Brandner-Kapfer / Großauer-Zöbinger / Müller-Kampel, Kasperl-La Roche.

1275 Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

Nur eine namentliche Filiation: Pulcinella¹²⁷⁶

Vom neapolitanischen Pulcinella der *Commedia dell'arte* leiten sich der Punch und der Polichinelle nur sprachlich-etymologisch, nicht typologisch her. Der Pulcinella war ursprünglich kein Soldat und schlüpfte auch nur selten in Soldatenrollen, trug weder ein soldatisches Kostüm noch einen militärisch geschnittenen Hut oder Helm. Vermutlich im Gefolge der norditalienischen *Commedia dell'arte* als süditalienische Bauernfigur entstanden, wird der Pulcinella zum einen aus den volkstümlichen Atellanen der römischen Antike abgeleitet, zum anderen direkt der Erfindungsgabe der beiden Schauspieler Silvio Fiorillo (Capua zwischen 1560 und 1570 – vor 1632) und Andrea Calcese (Neapel 1595 – Neapel 1656) zugeschrieben. Der von ihnen festgelegte Typus des neapolitanischen Bauern mit entsprechendem Kostüm wurde Karnevalsfigur und gemeineuropäische Komödienfigur, die im deutschen Sprachraum einer ganzen Gattung, dem mit Handpuppen auf Jahrmärkten gespielten „Polichinell-Spiel“, ihren Namen gab – aber eben nur den Namen, denn der Handpuppen-Pulcinella hat nichts mit dem Pulcinella der *Commedia dell'arte* zu tun und ist viel älter. Charakterliche Überschneidungen gibt es sehr wohl, denn auch der Pulcinella der *Commedia dell'arte* ist dumm, faul, gefräßig und zugleich gefinkelt, verschlagen und gewitzt, ein Egoist und Materialist bis ins Mark.¹²⁷⁷ In Abgrenzung zum deutschsprachigen Handpuppen-Pulcinella/Kasper tritt er als Gärtner, Bäcker, Diener, Händler, Maler und Poet auf, als Schmuggler, Dieb und Räuber, aber nur selten als Soldat. Seine zahlreiche Brut kann er oft kaum ernähren; die Ehefrau setzt dem eifersüchtigen Tyrannen noch dazu Hörner auf; und als Liebhaber schießt er eher auf das Geld der Erwählten als auf diese selber. Auch dem Kostüm nach erinnert er in nichts an seinen Namensvetter auf der deutschsprachigen Handpuppenbühne: Während die Pulcinella-Kleidung der Frühzeit gewechselt hatte – Maurice Sand, traditionsbildender Ikonograph der *Commedia dell'arte*, stellte seinen Pulcinella in gelb-rottem Kostüm mit grünen Naht- und Saumstreifen sowie gelb-rottem Barett und Umhang dar¹²⁷⁸ –, bürgerte sich im 19. Jahrhundert ein fixes Kostüm ein, bestehend aus weiter weißwollener Hose, einem ebensolchen, kafftanartig über die Hose hängenden Oberkleid mit weiten Ärmeln, schwarzem Leder Gürtel, Narrenkrause, Spitzmütze aus weißer Wolle sowie einer schwarzen Maske, die bis auf Augen, Mund und Kinn das ganze Gesicht bedeckte.

1276 Damit folge ich den von Lars Rebehn mehrfach mündlich wie auch z. B. in dessen Vortrag „Anmerkungen zum Kasper“ anlässlich des vom Mitteldeutschen Marionettentheatermuseum veranstalteten Fünften Lichtmess-Symposiums „Fernab und mittendrin. Das Wandermarionettentheater im Elbe-Elster-Land und die lustige Figur des Kaspers“ in Bad Liebenwerda am 27. Januar 2018 dargelegten Argumenten – mit denen die figurenhistorische *Communis opinio* widerlegt ist – und somit auch die von mir vorgenommene Herleitung in Müller-Kampel, *Filiationen und Typologien des Soldaten im Puppentheater*, S. 142.

1277 Vgl. zum Profil des Pulcinella im Überblick Riha, *Commedia dell'arte*, S. 40–41.

1278 In ebenda, [S. 24].



Militärs im Polichinell-Spiel

Zu unterscheiden ist wie erwähnt zwischen den quasi idealtypischen „Werbern“, „Rekruten“, „Soldaten“ und „Generälen“ des Polichinell-Theaters und den bis auf Kasper vergleichsweise individualisierten, auch immer mit – nicht selten historischen – Personennamen versehenen Militärs des Marionettentheaters. Nur vage der politischen Aktualität oder einer mythisch, dann wieder ideologisch überformten Historie verpflichtet – einmal soll der Kasper von einem russischen General, dann von einem französischen Werber, dann wieder auf Befehl des türkischen Feldmarschalls als Soldat angeworben werden –, kombinieren die Polichinell-Stücke in vielfältiger Variation einige wenige szenische Topoi rund um *Kasper als Soldat, als Russischer Soldat, als Rekrut, als Rekrut oder auf dem Posten vor Sebastopol, als Spion in Frankreich, als Rätselrader* mit einem *Französische[n] Grenadier*.¹²⁷⁹ Gedacht waren sie als „Einakter für das Handpuppenspiel“, mitunter auch als „Militärische Szene[n], Nachspiel“.¹²⁸⁰ In den Zwei-Personen-Stücken des Handpuppentheaters agierte *Kasperl als Soldat* gegen Kriegerfiguren, die wie er als Rabauke, Hauden, Totschläger gezeichnet waren. Ihrem Rang nach Adjutanten, „Turkos“,¹²⁸¹ Unteroffiziere, „Mariner“, Leutnants, Hauptmänner, Feldmarschälle, gar Generäle, stammten sie aus Frankreich oder Russland und im Kasper-Spiel seit 1914 auch aus England, Italien und Amerika. Die Zwei-Personen-Kriege auf der Bühne, nichts anderes als Raufereien mit letalem Ausgang, fanden meist an russischen oder französischen Schauplätzen, mitunter aber auch in Konstantinopel oder am Suezkanal statt (wobei der Ort ohne Kulissen und Requisiten auskam und oft nur in einer Ein-Wort-Kulisse, seiner Nennung, bestand).¹²⁸²

Historische Militärs und Militaria im Marionettentheater

Während das sächsische und thüringische Marionettentheater bis ins 20. Jahrhundert hinein bei Kriegsthemen im Wesentlichen auf Ereignisse und Protagonisten aus der Geschichte der Deutschen zurückgriff – und mit ihnen auf deren Feinde, v. a. die Franzosen –, waren historische Stoffe aus dem österreichischen Marionettentheater Wiener Prägung um 1900 weitgehend verschwunden.¹²⁸³ Wie die früheren Moritaten- und Bänkelsänger verstanden sich die Puppenspieler dabei als theatrale Kriegsreporter und Infotainer, ihre Stücke als „geschauten Zeitungen“, und versuch-

1279 So die Titel von Stücken in Handschriften der PTS, Sign. Ms. 0851, 0567, 0862, 0850, 0567.

1280 Vgl. PTS, Sign. Ms. 0850.

1281 „Turko“: Spitzname der seit 1842 bestehenden algerischen und tunesischen Schützenregimenter des französischen Heeres; siehe S. 248 und S. 250–253.

1282 Vgl. Chaspar als Russischer Soldat (Barth), S. [1]; Kasper in Russland (Ganzauge), S. [1]; [Kolb], Kasperl als Soldat mit den einzelnen Sequenzen 1. Kasperl und der Werber, 2. Kasperl und der Franzose, 3. Kasperl und der Turko; Rendlös, Kasperl als Rekrut, S. [2]; Renker, Kasperle im Weltkrieg, S. [8, 13, 17]; Völckers, Kasperl im Krieg, S. [2]; Wriede, Der feldgraue Kasper Putschenelle, S. 217 (darin Kasper in Konstantinopel, S. 226, und Kasper am Suezkanal, S. 230).

1283 Vgl. Mayer, Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters, S. 139–150.

ten gegenüber der aktuellen Hochdramatik mit „Aktualitätsvorsprung“ kommerziell zu punkten¹²⁸⁴ – was figurentechnisch vor nicht geringe Probleme stellte, da neue Helme und Uniformen gefertigt werden mussten.¹²⁸⁵ Für Aktuelles aus dem Kriegsgeschehen griff man auf die Tagespresse¹²⁸⁶ und in der zweiten Jahrhunderthälfte wohl auch auf Familienzeitschriften wie *Die Gartenlaube* zurück. Mit den ‚glorreichen Zeiten‘ der ‚vaterländischen‘ Geschichte wiederum behalf man sich stofflich, um die Lust des Publikums an historisch kostümierten Liebesgeschichten, Herrscherintrigen und Heldenschicksalen zu befriedigen. Sofern die Spieler dabei nicht schon auf ein altbewährtes Repertoirestück ihrer Vor- und Vorgänger zurückgreifen konnten (schlicht „alt“ nannten die späteren Abschreiber in den Handschriften diese Stücke aus dem Fundus), bildeten historische Fortsetzungsromane und Novellen sowie Zugstücke des trivialen Personentheaters die Hauptquellen für Details aus der Kriegsgeschichte. Oral Tradiertes und allerneueste Kriegsnachrichten kamen in den Extempores zur Sprache.¹²⁸⁷

Ihre Kriegstableaus und Schlachten, „auf Wahrheit beruhend“,¹²⁸⁸ wie auf den Theaterzetteln versprochen wurde, avisierten die Marionettenspieler schon im meist zweigliedrigen Haupttitel oder im ebenso vielversprechend formulierten Untertitel. Regelmäßig bot man dem Publikum an historischen Dramatisierungen den Dreißigjährigen Krieg beziehungsweise, wie man ihn weit öfter nannte, den „Schwedenkrieg“ 1618 bis 1648, etwa mit *Die Blume von Königstein oder Die Schweden in Pirna. Historisches Schauspiel aus den Zeiten des 30jährigen Krieges*¹²⁸⁹ oder *Die Grabesbraut oder Gustav Adolph in München. Ein dramatisches Gemälde aus den Zeiten des 30jährigen [!] Krieges*,¹²⁹⁰ wobei der Anspruch sowohl auf Historisches als auch auf das Sensationelle noch gesteigert wurde, indem man herausstellte: [...] *historisches Sensationsschauspiel aus dem Schwedenkrieg nach einer wahren Begebenheit*.¹²⁹¹ Die am 14. Oktober 1806 geschlagene (Doppel-)Schlacht bei Jena und Auerstedt, bei der Frankreich über Preußen und Sachsen gesiegt hatte und die sich dem nationalen Gedächtnis als Schmach und Schande eingeschrieben hatte, wird im Marionettentheater stets mit dem Schicksal des Müllerröschens verknüpft, Hauptfigur des 1810 erschienenen Personenschauspiels *Die Mühle bei Auerstädt oder Die unverhoffte*

1284 Beide Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 12 und S. 10.

1285 Vgl. Rebehn, Die Entwicklung des Marionettenspiels, S. 79.

1286 Vgl. Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 10.

1287 Vgl. Bernstengel, Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg, S. 35.

1288 Nach den Verzeichnissen in der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden: Die Schlacht bei Sedan oder Die Hyäne der Schlachtfelder oder Gewonnene Herzen. Lebensbild mit Gesang in 3 Akten von H[ugo] Müller, auf Wahrheit beruhend, PTS Dresden, Sign. Ms. 1362. So auch der Untertitel von: Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier). – Die Stücke basieren auf dem mehrfach aufgelegten und v. a. 1870/71 vielgespielten Volksstück Gewonnene Herzen von Hugo Müller.

1289 PTS, Sign. Ms. 0098; vgl. PTS, Sign. Ms. 0099–0104 und Sign. Ms. 163/MüF II 670.

1290 PTS, Sign. Ms. D4-229.

1291 PTS, Sign. Ms. 0100 (Hervorhebung B. M.-K.)



Erbschaft von Carl Ernst. Bei Eberle bereits in den 1830er Jahren¹²⁹² und dann bis zum Zweiten Weltkrieg im Repertoire der Puppenspieler nachweisbar,¹²⁹³ bündelt es jene motivischen Topoi und Ideologeme, die seit je als Erfolgsgaranten des Trivialen galten: (1.) Liebe mit Hindernissen:¹²⁹⁴ Rosa, das Müllerröschen, liebt den Müllerssohn, wird von diesem wiedergeliebt, doch dürfen die beiden wegen ihrer Mittellosigkeit nicht heiraten; (2.) Exotismus und ein Familiengeheimnis mit Anagnorisis: Ihr von Zigeunern verschleppter Bruder kommt als französischer Offizier in die Mühle, gibt sich seiner Schwester zu erkennen und deponiert ein geheimnisvolles Päckchen; (3.) Happy End durch ein pekuniäres Deus ex machina-Motiv: Nach dem Tod des Bruders in der Schlacht bei Jena öffnet Röschen das Päckchen und findet eine große Geldsumme vor. Als reiche Erbin kann sie nunmehr heiraten; schließlich (4.) Patriotismus: *Vaterländisches Schauspiel in [...] Akten*, hieß es auf den Theaterzetteln.¹²⁹⁵ „Es ist großer Mumpiz“, vermerkte der Marionettenspieler Oswald Liebhaber, der das Stück im Juli 1928 „Aus dem Gedächtniß“ geschrieben hatte, „aber aufgeführt ist es auch schon worden“.¹²⁹⁶

Je näher die historischen Kriegsstoffe und Kriegerfiguren zeitlich ihrem Publikum kamen, desto beliebter waren sie – was zum einen damit zusammenhängen dürfte, dass sich seit 1866, dem Preußisch-Österreichischen Krieg, und vollends seit dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 die deutschen Armeen und mit ihnen die patriotisch ideologisierte Bevölkerung als Sieger fühlen durften und das auf den Bühnen auch vorgeführt haben wollten. Zum anderen, und damit in Zusammenhang, überlegte der eine oder andere Marionettenspieler wohl, auf der Welle der patriotischen Indoktrinierung, wie sie seit 1870 in allen Branchen des Kunst- und Unterhaltungsbetriebs aufgekommen war, einfach mitzuschwimmen. Die beliebtesten Kriegsstoffe unter den tagesaktuellen Stoffen waren das Zeitalter Napoleons III. (1808–1873), der Preußisch-österreichischer Krieg von 1866, der amerikanische Sezessionskrieg 1861 bis 1865, der Deutsch-Französische Krieg 1870/71 und der Kulturkampf, der Zweite Burenkrieg 1899 bis 1902, der Boxeraufstand in China 1899 bis 1901, die Zweite Marokkokrise 1911 und schließlich der Erste Weltkrieg 1914 bis 1918.¹²⁹⁷ Alle jene Auseinandersetzungen, an denen Deutschland nicht als kriegführende Partei beteiligt war, nutzten die Marionettenspieler in erster Linie zur schautheatralen Vorführung exotischer Länder und Menschen: Puppendramatischer Exotismus dominierte in den Stücken über den sogenannten Boxeraufstand, die Rebellion der chinesischen Bewegung „Verbände für Gerechtigkeit und Harmonie“ gegen die vereinigten acht Staaten Japan, Russland, England, Frankreich, USA, Deutschland, Österreich-Ungarn und Italien, wo neue Chinesen-Marionetten und

1292 Für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.

1293 Vgl. Rebehn/Richter, Verzeichnis, S. 228.

1294 Vgl. i. d. F. Schlacht bei Jena (Müllerröschen) (Dietrich/Bonneschky).

1295 Vgl. PTS, Sign. Ms. 0991a, b, 0992, 0993, D4-105, D4-468–D4-472.

1296 Zitiert nach PTS, Bestandsverzeichnis; Notiz zu Sign. D4-471.

1297 Nach Lars Rebehn, dem ich für diese Erweiterung danke, und Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 28–57.

-Kostüme zum Einsatz kommen konnten (die dann auch in *Turandot* Verwendung fanden). Ebenso exotistisch kolorierten die Marionettenspieler, wie die Untertitel *Die Schreckenstage in China* oder *Das Blutbad in Peking* es ankündigten, die *Ermordung des deutschen Gesandten Freiherrn von Kettler in China*,¹²⁹⁸ dessen Tod 1900 den Anlass für eine militärische Intervention aus Truppen mehrerer Großmächte bildete. Mit den aufständischen „Buren“ („Afrikaners“), den seit Ende des 18. Jahrhunderts Afrikaans sprechenden europäischen Einwohnern Südafrikas und Namibias, konnte sich das Publikum schon eher identifizieren, stammten diese doch auch von deutschen Siedlern ab. Mithin wird der Burenkrieg zum *Kampf um Freiheit* oder zusätzlich *um Freiheit und Recht [...] in Transvaal*¹²⁹⁹ ausgerufen, eine *deutsche Familie in Transvaal*¹³⁰⁰ vorgeführt und der Casper in den Krieg dorthin geschickt.¹³⁰¹

Zu stofflichen Schlüsseldaten avancierten im Kriegs-Zeitstück des Marionettentheaters einerseits die Jahre 1870/71 – und hier vor allem die Schlacht bei Sedan am 1./2. September 1870 –, sowie andererseits 1914 und 1918 als Metonyme für den Ersten Weltkrieg.¹³⁰² Unter den historisierenden Titeln wie *Die Schlacht bei Sedan am 2. September 1870*,¹³⁰³ *1870-71. Deutschlands Ruhm und Größe*¹³⁰⁴ oder schlicht *Gewonnene Herzen (oder Süd und Nord)*¹³⁰⁵ (womit der Kulturkampf zwischen dem katholischen Süden und dem protestantischen Norden Deutschlands miteinbezogen war) ließ man eine verachtenswürdige *Hyäne des Schlachtfeldes* vor den Augen der Zuschauer vorbeiziehen (oder gleich mehrere);¹³⁰⁶ führte *Kasperls kriegerische Heldenthaten*¹³⁰⁷ vor; versetzte *Casper als Markedenter*,¹³⁰⁸ als Spannbauer (Pferdebauer, der dem Militär Gespanne zur Verfügung stellt), Trainfahrer, Sanitäter¹³⁰⁹ oder sogar *als Atalrist* (Artillerist) an die *Westfront* im Deutsch-Französischen Krieg.¹³¹⁰ *Artillerist an der Westfront*: Als solcher dient Casper auch in einem Stück, das stofflich zwischen 1914 und 1918 angesiedelt ist¹³¹¹ – ein Beispiel dafür, dass im Marionettentheater dieselben Kriegsmotive wie auch die ihnen eigentümlichen stehenden Szenen und Dialoge je nach Bedarf historisch versetzt wurden.¹³¹² Bemerkenswert scheint, dass nach Lars Rebehn das große Völkerschlachten von 1914 bis

1298 Vgl. PTS Sign. Ms. 0138 und D4-074.

1299 Vgl. PTS, Sign. Ms. 0140, 1006 und 1007.

1300 Vgl. PTS, Sign. Ms. 0137.

1301 Vgl. PTS, Sign. Ms. 0141: *Die Buren oder Casper in Transvaal*.

1302 Vgl. stichwortartig Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 59.

1303 Vgl. TWS, Sign. Ms. 1174–1177 ; PTS, Sign. Ms. 0065, 1361–1363.

1304 Vgl. PTS, Sign. Ms. 2140, D4-283 und D4-284.

1305 Vgl. PTS, Sign. Ms. 0436–0439, 1362, D4-283, D4-285 und D4-286; TWS, Sign. 367–371, 385 und 527.

1306 Vgl. PTS, Sign. Ms. 0438, 0439, 1362, 2140, D4-003, D4-283, D4-284, D7-a02.

1307 Vgl. TWS, Sign. Ms. 1174.

1308 Vgl. PTS, Sign. Ms. D4-285.

1309 Vgl. Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 40.

1310 Vgl. PTS, Sign. Ms. 1361.

1311 Vgl. PTS, Sign. 0825, 0852, 0853; TWS, Sign. 368–371.

1312 Vgl. Rebehn, *Die Entwicklung des Marionettenspiels*, S. 79.



1918 stofflich-motivisch kaum Auswirkungen auf das Repertoire hatte und an neueren Schauspielen mit Weltkriegsthematik bislang nicht mehr als drei nachweisbar sind: *Die Heldin von Rawa Ruska*, *Mit fliegenden Fahnen* und *Kasper als Artillerist an der Westfront* – wobei wie erwähnt Letzteres unter demselben Titel bereits Jahrzehnte zuvor, hier jedoch mit Bezug auf die Schlacht von Sedan, gegeben worden war.¹³¹³

Militärisches wurde im Marionettentheater darüber hinaus in historischen Stücken rund um Tragödien in (bevorzugt ausländischen) Herrscherhäusern oder über Ereignisse aus der politischen Chronique scandaleuse (ebenfalls des Auslands) thematisiert. Gemeint sind damit Dramatisierungen von (kriegsbedingt) tragischen Lebensläufen wie jenem des Prinzen Louis Napoleon (Sohn von Kaiser Napoleon III., Paris 1856 – am Fluss Tyotyosi, Südafrika 1879); des serbischen Königs Aleksandar Obrenović, der im Juni 1903 im Rahmen einer Offiziersverschwörung gestürzt und ermordet wurde; von Maximilian I., Kaiser von Mexiko (Wien 1832 – 1867 nahe Querétaro, Mexiko), Bruder von Kaiser Franz Joseph, der 1864 während der Mexikanischen Interventionskriege auf Betreiben Kaiser Napoleons III. von Frankreich als Kaiser von Mexiko inthronisiert, 1867 entmachtet, zum Tode verurteilt und nach Bestätigung des Urteils durch den wieder an die Macht gelangten Präsidenten Benito Juárez (Guelatao 1806 – Ciudad de México 1872) am 19. Juni 1867 standrechtlich erschossen worden war; schließlich des aus dem Elsass gebürtigen französischen Offiziers Alfred Dreyfus (Mülhausen 1859 – Paris 1935), dessen antisemitisch motivierte Fehlverurteilung wegen Landesverrats im Jahre 1898 die sogenannte Dreyfus-Affäre auslöste, die europaweit Aufsehen erregte und Frankreich innenpolitisch erschütterte. Legendär wurde dabei der Titel von Émile Zolas offenem Brief an Émile Faure, den Präsidenten der Republik, publiziert am 13. Jänner 1898 in der Tageszeitung *L'Aurore: J'accuse ...! (Ich klage an ...!)*. „J'accuse ...!“ wurde in der Folge zum Schlachtruf gegen Machtmissbrauch und eine korrupte Justiz.¹³¹⁴

Ein Gutteil der militärischen Puppen-Protagonisten, vom Burschen des Offiziers bis zum Kaiser, König oder Präsidenten als oberstem Feldherrn, gehört der Historie entsprechend dem Militär an; Motive der Staats- und Kriegsraison treiben die Figuren ebenso an wie die Handlung voran; so realistisch-martialisch wie möglich gestaltete Bühnenbilder, Prospekte, Requisiten, erschreckende Schüsse und ohrenbetäubendes Geheul sollten dem Publikum wohlige Kriegsschauer über den Rücken jagen, kurzum: Kriegsthematik im Puppentheater bot (nach Evelyn Zechner) immer „Erlebnisse der Superlative – beeindruckend waren fulminante Siege, bedrückend

1313 Vgl. ebenda.

1314 Zur Dreyfus-Affäre als nationalideologischem und selbstidentifikatorischem ‚Marker‘ der französischen Nation und ihrer Intellektuellen vgl. Jurt, Die symbolische Macht der Intellektuellen (in Frankreich).

bittere Niederlagen, erhebend die erlebten Gefühle der Macht und des Triumphs, erschreckend die verübten Grausamkeiten, erschütternd das erfahrene Leid.¹³¹⁵

Haltungen und Meinungen zum Krieg

Die Führung vielgliedriger Marionetten an Fäden oder Drähten von oben erschwerte dem Spieler sowohl eine komplexe Choreographie als auch einen gesteigerten Aktionismus von einzelnen Figuren oder Figurengruppen – auch, weil der Spieler die von ihm hervorgebrachten Bewegungen der Puppe kaum sehen konnte und bei Gedächtnislücken das vor ihm liegende handschriftliche Textbuch zu Rate zog, was die Sicht zusätzlich einschränkte und wodurch zudem die Aufmerksamkeit vom manuellen Spiel abgelenkt war. Marionettenstücke sind folglich weit stärker Rededramen als die kurzen, immer aus dem Gedächtnis gespielten Handpuppen-Szenen mit Kasper-Polichinell. Und tatsächlich reden oder singen die mit Marionetten besetzten Figuren scheinbar endlos: über ihre schwere Vergangenheit und ihre Zukunftshoffnungen, ihre Sorgen und Gefühle, in Monologen und Dialogen, über Kriegsgeschehen nolens volens in Form von Botenberichten und Mauerschau. Zum Thema von Grundsatzdebatten auf der Bühne wird der Krieg in nur einem Stück, in Robert Overwegs unter dem Pseudonym Hans Engler und nach dem Roman Bertha von Suttners verfasstem Schauspiel *Die Waffen nieder!*¹³¹⁶ Dass die Adaptationen für Marionettentheater – von dem Ende 1905 entstandenen, 1906 gedruckten und 1908 im Volkstheater in Nürnberg uraufgeführten Drama für Puppentheater existieren drei Versionen für Marionettentheater, datiert mit 1912, 1922 und 1949¹³¹⁷ – als repräsentativ für Meinungen und Haltungen zum Krieg auf der Puppenbühne gelten dürfen, ist kaum anzunehmen. Abgesehen davon scheinen sie, wie schon Overwegs Vorlage, mit der Bertha von Suttner explizit nicht einverstanden war, kaum Resonanz im Publikum gefunden zu haben¹³¹⁸ und werden womöglich auch Anstoß bei den Behörden erregt haben – wie dann 1951 bei jenen der DDR, die dem Marionettenspieler Walter Ritscher die Aufführung nur nach tiefgreifender Umarbeitung erlaubten.¹³¹⁹ Abgesehen davon dokumentiert jedoch die ‚Urfassung‘, Suttners 1889 erschienener Roman *Die Waffen nieder!*, den zeitgenössischen Kanon aus Glaubenssätzen des Kriegs – und bietet hiermit auch einen Raster, nach welchem die puppentheatralen Haltungen und Meinungen zum Krieg zu rubrizieren sind. Der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängige bellizistisch-militaristische Diskurs beruhte nach Suttner u. a. im Detail auf den Argumenten:

1315 Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S. 13.

1316 Vgl. *Die Waffen nieder!* (Engler/Suttner/Apel).

1317 Geschrieben von Kurt Listner; PTS, Sign. Ms. 1544. – Geschrieben „im Mai 1922“ von „M. Schm.“, *Die Waffen nieder!* (Engler/Suttner/Apel), Bl. [80*]. – Geschrieben von Fritz Puder; PTS, Sign. Ms. 1543.

1318 Vgl. Thalmann, *Kriegsgeheule – Friedensklänge*, S. 37–40. – Zu den Dramatisierungen vgl. auch Thalmann, „*Die Waffen nieder!* *Die Waffen nieder!*“

1319 Vgl. die im Bestandsverzeichnis der PTS im Originalwortlaut vermerkte „Beilage“.



- 1) „Kriege sind von Gott [...] selber eingesetzt, siehe die Heilige Schrift.
- 2) Es hat immer welche gegeben, folglich wird es auch immer welche geben.
- 3) Die Menschheit würde sich ohne diese gelegentliche Dezimierung zu stark vermehren.
- 4) Der dauernde Friede erschlaft, verweichlicht, hat [...] den Verfall der Sitten zur Folge.
- 5) Zur Betätigung der Selbstaufopferung, des Heldenmuts, kurz zur Charakterstählung sind Kriege das beste Mittel.
- 6) Die Menschen werden immer streiten [...]: folglich ist ewiger Friede ein Widersinn.¹³²⁰
- 7) Der Sieg über den Gegner ist „ein moralisches Werk, eine vom Genius der Kultur ausgeführte Züchtigung“.¹³²¹
- 8) Um sich verteidigen zu können, muß man aufrüsten.¹³²²

Trotz der spiel- beziehungsweise medientechnisch bedingten Akzentuierung der bloßen Rede wird in den Marionettenstücken über den Krieg nicht debattiert. Man muss lange suchen, um (ad 1) einen Pfarrer sagen zu hören, dass der Krieg „Gottes Wille“ sei, „und dieser wird schon alles zum Besten führen.“¹³²³ Eine rasende Amazone „aus der Welt zu vertilgen“ wie Antonetta Czerna, die im gleichnamigen Puppenstück 1848 zwischenzeitlich an der Seite der ungarischen Revolutionäre unter Lajos Kossuth gegen die habsburgischen Tyrannen kämpft, „muß Gott nur Wohlgefallen sein“.¹³²⁴ Warum denn „Menschen nicht in Frieden leben“ können, wird dem unverständigen Lottchen in *Mit fliegenden Fahnen* von ihrem 1914 in den Krieg ziehenden Fritz ganz einfach erklärt (ad 2): „Das ist von Anbeginn und wird so bleiben. Doch laß uns nicht verzagen. Gilt es doch unsern [!] Vaterland.“¹³²⁵ Dass der dargestellte Krieg nur der Selbstverteidigung dient (ad 8), steht offenbar ein für allemal fest; den Zweifel daran gießt der Kasper einmal in die höhnische rhetorische Frage: „Was? Wir Deutschen sollen wohl erst warten, bis die Franzosen ins Land eingebrochen sind. Denn Napoleon will nun einmal Krieg, na dann man druff, wie der alte Blücher. Unser König soll wohl alles sich gefallen lassen. Die Großen haben einen ganz anderen Ehrbegriff.“¹³²⁶

1320 Suttner, *Die Waffen nieder!*, S. 184.

1321 Ebenda, S. 25.

1322 Vgl. ebenda, S. 192.

1323 *Deutschland's Erwachen* (Müller/Richter/Lippold), S. [118].

1324 Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier), S. 68.

1325 *Mit fliegenden Fahnen* (Röhler/Liebhaber), S. [75–76].

1326 Zitiert nach Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 40.

Kriegerische Werte, soldatische Emotionen und das Christentum

Insgesamt grundieren die puppentheatralen Haltungen und Meinungen zum Krieg weniger Argumente als Hurra-Rufe auf den „Kaiser“ oder „König“ als Personifikationen des „Vaterlands“, die es zu verteidigen gelte und denen freudig zu folgen sei; weiters ein absolut verstandener Ehr-Begriff (Mannes-, Soldaten-, Familien-Ehre); schließlich eine Emotion: die Begeisterung, Leidenschaft, Inbrunst, mit der der Soldat seine ‚Pflicht‘ erfüllt und auf den Feind einsticht oder schießt. Große Worte machen davon die Marionettenhelden kaum. Fabriksbesitzer Gradmann ist „stolz“, dass auch sein Sohn berufen ist, „dem Vaterlande zu dienen“, woraufhin dieser repliziert: „Aber Vater, das ist doch Pflicht eines jeden gesunden Deutschen, Haus und Herd zu schützen, wenn das Vaterland in Gefahr ist“.¹³²⁷ Ein „ehrvoller Mann“ sei jeder, „der [...] sein Blut für’s Vaterland geopfert“ hat.¹³²⁸ Noch der Rebell wider Bayern und Frankreich, Andreas Hofer, lässt den Seinen ausrichten: „[B]ereit sei zu kämpfen und zu sterben für den Kaiser und für sein Land“.¹³²⁹

Hellauf begeistert ziehen nur wenige Marionetten-Figuren in den Krieg, und rar sind auch die Repliken, in denen die Einberufung heiß ersehnt oder überschwänglich begrüßt wird. Mitunter erscheint die Passion für den Krieg sogar komisch gebrochen, wenn zum Beispiel ausgerechnet Kasperl, die seit alters ängstliche und feige Lustige Person, „die Pritsche schwingend“ auf die Bühne springt und „schreit“: „Hurra, endlich is Krieg! Es hat mir schon viel zu lang gedauert! Das ewige Hinundher: Krieg – kein Krieg! war ja nimmer zum Aushalten!“¹³³⁰ „Das Vaterland steht in Gefahr[,] ich muß es mit zu retten suchen“, beteuert Kaspar auch in den 1870/71 spielenden *Gewonnenen Herzen* für Marionetten, doch was soll man davon halten, wenn ihm seine Frau Rieke immer „den Rückzug decken“ soll und muss, wie er bei jeder Gelegenheit betont?¹³³¹ Baron von Schotts Kriegsbegeisterung in *Deutschland’s Erwachen* gerät in einen (komischen?) Widerspruch zu seiner Gebrechlichkeit: Wenn ihn, so der Baron, nicht das „Podagra“ an seinem „Stuhl festhielt[e]“, würde er sich glatt „wieder in [den] Soldatendienst melden[,] um den [!] Feind entgegen zu ziehn wie in den Kriegsjahren 1812 und 13“ – bei einer Handlungszeit von 1870 muss der Baron also hoch in den Achtzigern sein.¹³³² Indessen scheint die Tollkühnheit, mit der Lausbub Wilhelm aus *Mit fliegenden Fahnen* im Krieg endlich „die Feinde verdreschen“ will – „Jawohl, verdreschen, das ist das richtige Wort“ –, eher auf heraufsetzendes Lachen abgezielt zu haben denn auf zweifelnde Ironie: „Ach,

1327 *Mit fliegenden Fahnen* (Röhler/Liebhaber), S. [17–18].

1328 Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier), S. 54.

1329 Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Johler), S. [34].

1330 Völckers, Kasperl im Krieg, S. 5.

1331 Beide: *Gewonnene Herzen* (Müller/Lippold/Beier), S. 34 und S. 32; vgl. auch ebenda, S. 37. – In einer auf Müllers Titel gar nicht verweisenden, von Heinrich Apel jun. gespielten Version der *Gewonnenen Herzen* mit dem Titel *Deutschlands Ruhm und Grösse. Die Hyäne des Schlachtfeldes* wurden bemerkenswerterweise alle deutsch-patriotischen Stellen gestrichen. Vgl. [Gewonnene Herzen] 1870–71 (Müller/Apel), bes. S. 83 und S. 88.

1332 *Deutschland’s Erwachen* (Müller/Richter/Lippold), S. [5]. Vgl. auch ebenda, S. [24–25].



nun macht mir schon der ganze Krieg keinen Spaß mehr“, entringt sich ihm, als er wegen seiner Jugend nicht einrücken darf. Verstehen kann und will er das schon deshalb nicht, weil der Krieg ja genauso gefährlich sei wie der Alltag: „Ob ich nun da draußen todt geschossen werde oder ich remple hier mit einem Auto zusammen, das ist doch ganz egal.“¹³³³

Patriotische Kriegsseligkeit sollten noch am ehesten die eingelegten Volks-, Soldaten-, Kriegs- und Burschenschaftslieder verbreiten, beginnend mit *Heil dir im Siegerkranz*¹³³⁴ (1795 bis 1871 die preußische Volkshymne und seit 1871 Kaiserhymne) über dessen inoffizielles Pendant *Die Wacht am Rhein*¹³³⁵ bis zum Burschenschaftslied *Der Kaiser rief, wir ziehn hinaus, / Fürs Vaterland ins Feld*.¹³³⁶ *Mit fliegenden Fahnen*, das Marionetten-Volksstück aus dem Kriegsleben mit Gesang, vermutlich nach einem Personenstück gleichen Titels von einem Ottokar Röhler¹³³⁷ oder Otto Richter aus dem Jahre 1914,¹³³⁸ tut sich darin besonders hervor: „Hurrah, Kriegstrompeten blasen / Auf den Plätzen, in den Straßen / Herrscht heut ein buntes Treiben [...]. Nun geht's los, nach Westen Osten / Ziehn die Krieger auf den Posten“, singt hier der junge Wilhelm voller Überschwang, ergeht sich daraufhin in patriotischen Sprüchen – „Solang der Himmel blau ist, geht Deutschland nicht unter“ – und nimmt sich wieder einmal vor: „Nun wollen wir sie verdreschen“ – die Franzosen, wen sonst.¹³³⁹

Häufiger noch als explizite oder durch typologisches Wissen gegebene Ironie dämpfen in den Marionettenstücken eingelegte Abschiedslieder oder Motive des Abschieds jene der Kriegsverharmlosung oder -verherrlichung. Als es denn so weit ist mit dem Zug in den Krieg, singt Kaspar das nach der ersten Zeile unter dem Titel *Es stehn zwei Freunde Hand in Hand* oder auch als *Wer weiß, ob wir uns wiedersehn* bekannte Volkslied:

„KASPAR. [...] Es ruft beträngt das Vaterland
der Krieger greift zum Schwert
Er küßt drückt den Mädchen noch die Hand
Schwört daß er wieder kehrt
Er küßt des Liebchens Angesicht
Mein holdes Lieb verzag nur nicht

1333 Alle *Mit fliegenden Fahnen* (Röhler/Liebhaber), S. [22, 104] und S. [10].

1334 Vgl. *Deutschland's Erwachen* (Müller/Richter/Lippold), S. [4].

1335 „[...] es braust ein Ruf wie Don<n>erhall.“ Ebenda, S. [61].

1336 *Mit fliegenden Fahnen* (Röhler/Liebhaber), S. [32–33]. Im Original beginnt das Burschenschaftslied (Text: Hugo Ferdinand Simon; Musik: Robert Hentschel): „Der Kaiser rief zum Kampf hinaus / wir ließen Heim und Vaterhaus [...] / Wir standen oft auf der Mensur / nun fechten wir auf Feindesflur / ein jeder Streich fürs deutsche Reich“. Simon/Hentschel, *Der Kaiser rief zum Kampf hinaus*.

1337 Nach Rebehn, *Die Entwicklung des Marionettenspiels*, S. 265, Anm. 35.

1338 Als Ms. gedruckt. Berlin: Kühling & Güttner 1914.

1339 Alle *Mit fliegenden Fahnen* (Röhler/Liebhaber), S. [7, 11] und S. [12].

Doch still dankt er mit leisen Wehe,
Wer weiß ob wir uns wiedersehn

II.
Der Landwehrmann er muß auch fort
Läßt Weib und Kind zurück
Er zieht aus seinen Heimatort
Zum Kampf mit trüben Blick
Er spricht ob auch der Abschied schwer
Weint nicht gewiß ich wiederkehr
Er säuftzt für sich wird's auch geschehn
Wer weiß ob wir uns wiedersehn.¹³⁴⁰

Abschiedsschmerz, Schwermut und mitnichten Kampfesmut bilden auch den emotionalen Grundton von *Nun leb' wohl, du kleine Gasse*, dem volkstümlich gewordenen Lied des Komponisten und Musikpädagogen Friedrich Silcher (Schnait 1789 – Tübingen 1860) nach dem Gedicht von Albert von Schlippenbach (Prenzlau 1800 – Arendsee 1886). Der 1870 vor Sedan stehende Arthur aus *Deutschland's Erwachen* singt, auf Wache stehend, gleich alle vier Strophen.

„[1] Nun leb wohl du kleine Gasse
Nun ade du stilles Haus Dach
Vater Mutter sah'n mir traulich
|:Und das Liebchen sah mir nach:|

2 Hier in weiter, weiter Ferne
Wie's mich nach der Heimath zieht
Lustig singen Kameraden
|:Aber keiner kennt dies Lied:|

3 Andre kleine und große Städte
Komm'n mir freilich zu Gesicht
Andre schön und nette Mädchen
|:Doch die eine ist es nicht:|

4. Andre Städtchen andre Mädchen
Liegen damitten drin so stumm
Andre Mädchen andre Städtchen
|:O, wie gerne kehrt ich um.“¹³⁴¹

Was dem Soldaten im Krieg das Heimweh und die Angst vor der Schlacht, sind dem Ausgemusterten die quälenden Erinnerungen daran. Noch dazu hat dieser, wie es in *Prinz Louis Napolions Leben und Ende* aus dem Jahre 1881 heißt, neben der „Gesundheit“ und seinen „Kräften“ noch Heimat und Familie verloren und muss nun den „Wanderstab“ nehmen (wobei der eine oder andere Puppenspieler dabei auf eigene Erfahrungen oder Erzählungen seiner Vorfahren zurückgreifen konnte,

1340 Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier), S. 44–45.

1341 Deutschland's Erwachen (Müller/Richter/Lippold), S. [60–61].



versuchten doch vor allem nach den napoleonischen Kriegen ausgemusterte und oft invalide Soldaten, sich mit dem Puppentheater über Wasser zu halten).¹³⁴²

„Und als die Bataille vorüber war,
und einer den andern sterben sah,
und wenn es dann Friede heißt,
wo wenden wir uns hin?
Die Gesundheit ist verflossen,
die Kräfte sind dahin,
alsdann wird es wohl heißen:
ein Vogel ohne Nest,
hier Bruder nimm den Wanderstab,
Soldat bist du gewest.“¹³⁴³

In *Schwere Wahl*, einem 1885 abgeschriebenen Stück aus der Marionettenspielerfamilie Richter, räsoniert der Kasper über Soldatentum und Krieg:

„Arm kriecht der Soldat in die Uniform und noch ärmer schlüpft er wieder raus, wenn es Friede wird. Am Schlimmsten ist es für den, der noch nicht ganz verdorben ist, [...] beim Sturm, da wird gemordet und angezündet, da möchten Engel weinen und Teufel lachen. Das ist wahrlich keine Freude für ein Herz, das noch ein bisschen menschlich fühlt, so ungefähr wie meins [...]. Ihr habt euch dem Teufel verschrieben, nun so haltet euer Wort, mögt aber euer Herz dabei rein halten. Ich halt es nicht mit denen, die aufs Totschlagen ausgehen. Wenn ich mit denen, die ausziehen, doch mitgehe, werd ich nur Marketender und was ich nicht loswerde, verbrauch ich selbst, damit es nicht verdirbt.“¹³⁴⁴

Von einem christlichen Standpunkt aus erscheinen sämtliche bellizistische Kriegsgründe durch die Gebote „Du sollst nicht töten – nicht stehlen – liebe deinen Nächsten wie dich selbst – verzeihe deinen Feinden“ (wie Bertha von Suttner sie in *Die Waffen nieder!* zusammenfasst)¹³⁴⁵ zwingend aufgehoben. Bemerkenswert konkret wie auch differenziert wird dieser Widerspruch zwischen Tötungspflicht im Krieg und christlichem Tötungsverbot in *Deutschland's Erwachen: 70 u. 71*, der vom Theatergehilfen Moritz Richter 1888 abgeschriebenen *Episode aus den glooreichen Siegesjahren in 6 Akten*, angesprochen. Der grundsätzliche ethisch-moralische wird in einen Familienkonflikt übergeführt, in welchem zwei Brüder einander im Deutsch-Französischen Krieg als Feinde gegenüberstehen, und motivisch noch insofern verschärft, als Sohn Adolpf (!) einst desertiert und zu den Franzosen übergelaufen ist und nun im Krieg nicht weiß, wem gegenüber er seine soldatische Pflicht erfüllen muss: „[S]oll ich der Fahne“ – nunmehr ist es die französische – „abermals untreu werden, nein das geht nicht, ich werde mich mit Kampfswuth in die Gefahr

1342 Vgl. Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 26.

1343 Louis Napolions [!] *Leben und Ende*. Geschrieben von Emil Ficker am 5. November 1881. TWS, Sign. Ms. 741, zitiert nach Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 44.

1344 *Schwere Wahl*. Geschrieben von Bernhard Wilhelm Thiel, 17. März 1885; Theaterbesitzer Albin Richter. Zitiert nach Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 55.

1345 Suttner, *Die Waffen nieder!*, S. 95.

stürzen“.¹³⁴⁶ Dass den Deserteur ein deutscher Feind, sein unerkannter Bruder, rettet und sogar zur Pflege in sein Heimathaus schickt, wird möglich durch den gänzlich unsoldatischen „Gedenspruch“, den Vater Schott seinem Sohn, dem Retter, mit ins Feld geschickt hat: „Es sind die drei Worte liebet eure Feinde, das beteuet: Du sollst stets gegen einen hilflosen Menschen, und wen es selbst dein größter Feind ist, Erbarmen und Mitleid besitzen den eine liebevolle That wird stets besser belohnt als eine tyrantische Handlung“.¹³⁴⁷ Entgegen dem heroisch-nationalistischen Titel *Deutschland's Erwachen* werden weder Frankophobie noch Germanophilie verbreitet, weder Kampfesparolen ausgegeben noch Hurra-Patriotismus betrieben, und die Desertion des Sohnes – und dies auch noch zum Feind – wird vom Vater von Beginn an und am Ende selbst vom Staat verziehen, denn Adolph muss auf ein Gesuch des Pfarrers hin nicht ins Gefängnis, sondern seinen Militärdienst nur wieder von vorne beginnen. Dass der Krieg zwischen Deutschen und Franzosen hier konzeptionell nicht als einer zwischen geborenen Feinden gilt, belegt auch die eingestreute Geschichte um den Quartiergeber Berghold: Letzteren hat es nach langer Wanderschaft von seinem Heimatdorf bei Heidelberg über Sachsen, Preußen und Thüringen nach Frankreich verschlagen, wo er bei einem Schuster Arbeit, Kost und Quartier und sogar eine Ehefrau, die Tochter des Arbeitgebers, gefunden hat. In mehrerlei Hinsicht darf also der Titel *Deutschland's Erwachen 70 u. 71. Eipisode aus den glooreichen Siegesjahren* als Camouflage gelten, zumal im Stück nicht das „Vaterland“ über den „Feind“, nicht Deutsche über Franzosen den Sieg davontragen, sondern zwei christliche Gebote: der Satz aus der Bergpredigt „Liebt eure Feinde und betet für die, die euch verfolgen“,¹³⁴⁸ sowie das Gebot „Du sollst nicht töten“ aus dem Dekalog, über die geltende bellizistische Soldatenmoral. Als typisch für die Gattung des Kriegs-Marionettenstücks wird man die Verbrüderung zwischen deutschem Freund und französischem Feind unter dem Banner christlicher Feindesliebe wohl nicht ansehen dürfen, denn ein vergleichbares Motiv findet sich im Corpus nur noch ein weiteres Mal: In *Mit fliegenden Fahnen* hilft der verwundete Deutsche einem schwerst getroffenen Franzosen und gibt ihm zu trinken, „trotzdem du mein Feind bist. Ihr könnt ja auch nichts dafür. Ihr müßt gehorchen, so gut wie wir“.¹³⁴⁹

Der Feind: Völkerstereotype auf der Puppenbühne

Im von Hamburg bis Wien und weiter nach Buda und Pest gespielten, ebenso exotisch wie xenophob konturierten Handpuppen-Polichinell-Theater wurde fast unterschiedslos auf den immer gleichen und immer imagotypischen Feind eingedroschen: Fürs Erste ist dies „der Turko“, spöttische Bezeichnung für die aus dunkel- oder schwarzhäutigen Einheimischen bestehenden algerischen und tunesischen Schützenregimenter des französischen Heeres, der sich typologisch mit der alten, noch aus den Kriegen gegen die Osmanen stammenden Türkenkarikatur des Puppen-

1346 *Deutschland's Erwachen* (Müller/Richter/Lippold), S. [85–86].

1347 Ebenda, S. [37].

1348 Evangelium nach Matthäus 5,44.

1349 1914–18. Kasper als Artillerist an der Westfront, S. [55].



theaters überlappte (wohl auch infolge der phonetischen Ähnlichkeit).¹³⁵⁰ Innerhalb der Stücke phänotypisch und funktional mit dem Turko identisch ist der „Zuave“, von der kabyllischen Ethnie der Zuauas im Distrikt Zuaua (Zuavia), der im Zuge der Kolonialkriege zum Synonym für die in Nordafrika rekrutierten französischen Söldner wurde und infolge seiner ‚türkisch‘-orientalischen Tracht ebenso wie der Turko die Schreckbilder des ‚türkischen Hunnen‘ aus alter Zeit wachrief. Mit dem Ersten Weltkrieg als Thema werden neben den französisch-kolonialistischen weitere ethnische Stereotype, jene des Engländers, des Amerikaners, des Russen, virulent. Aus dem Kulturkampf wird man das (preußisch-sächsisch-thüringisch-protestantische) Feindbild des katholischen Österreichers oder Bayern in den Stücken erklären dürfen; aus jahrhundertealter gemeineuropäischer Tradition wiederum die Amazone als kriegerisch-völkisches und als Geschlechtsrollenstereotyp zugleich.

„Der“ Franzose

Max Reiner, ein jagdlustiger Bauernbursche aus *Andreas Hofer und sein Pathenkind*, weiß es ganz genau: „Das Gratthier zu jachen, ist der Bub stetz bereit, doch den Franzman zu hetzen, das ist erst eine Freud. Hoidoida.hoidoida.“¹³⁵¹ Nur selten, und wenn, dann als komische Figuren, tauchen Franzosen auf der Puppenbühne auf: das eine Mal als „Kulturmenschen und Grazien“¹³⁵², dann wieder als rundum ehrlose Gesellen. Folgerichtig wird dem geldgierigen Oberbauern, der sich überlegt, ob er nicht Andreas Hofer wegen des ausgesetzten Geldes anzeigen soll, vorgeworfen: „Pfui, ihr seit kein Tyroler mehr, Franzose seid ihr geworden“.¹³⁵³ ‚Ehrlos‘ verhalten sich die französischen Soldaten selbst gegenüber der eigenen Bevölkerung – betrügerisch und hinterhältig eben und angetrieben nur von Geldgier und einer memmenhaften Angst vor dem Feind.¹³⁵⁴ Als der französische Werber den „Boiern“ (Bayern) Kasperl anwerben und für die „civilisation“, die „grand nation“ und „pour la gloire“ gegen die Preußen führen möchte, bezahlt er dies mit einem Schlag auf die Knie und „geht hinkend ab“.¹³⁵⁵ Betrunken – nicht ohne Grund heißt er „Absinth“ – stolpert der Franzose dann 1914, „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“, in schlechter Haltung auf die Bühne.¹³⁵⁶ Dass man es mit einer Nation zu tun habe, in der generell Ehrlosigkeit, Ungerechtigkeit und Rechtlosigkeit herrschten, mit einem einzigen „Pfuhl der Sittenlosigkeit“, belegen die seit 1898 beliebten (Marionetten-)Stücke über die

1350 Siehe S. 250–253.

1351 Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Johler), S. [29–30].

1352 Zechner, „Kasperl saust von Sieg zu Sieg“, S. 76.

1353 Beide Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Johler), S. [39–40].

1354 Vgl. Mit fliegenden Fahnen (Röhler/Liebhaber), S. [37–38].

1355 Alle [Kolb], Kasperl als Soldat, S. 58, 60 und S. 62.

1356 Völckers, Kasperl im Krieg, S. 3.

charakterlich-moralische Mustergestalt eines französischen Offiziers, Alfred Dreyfus, dessen Fürsprecher Émile Zola den Stab über sein verkommenes Land bricht:

„ZOLA. Gerechtigkeit! – Die Gerechtigkeit ist ausgestorben bei uns, das Ehrgefühl ist schlafen gegangen und Lug und Trug erheben frech das Haupt.“¹³⁵⁷
 „Wo ist unsere große geblieben?! Trauernd steht der wahre Patriot am Sarge der Gerechtigkeit, und möchte weinend sein Haupt verhüllen, weil unser schönes Vaterland zum Hohn und Spott anderer Nationen herabsinken konnte, aber es kommt die Zeit, wo diese Söldlinge, die Recht und Gerechtigkeit mit Füßen treten, hinweg gefegt werden durch den Gesunden Sinn unseres Volkes. Treue und Glauben wird wieder herrschen, Recht und Gerechtigkeit werden regieren, und Justizverbrechen [...] Werden zu den Unmöglichkeiten gehören, bis dahin aber wollen wir feststehen im Glauben an eine bessere Zeit. [...] mich werdet Ihr nicht kleinmüthig und verzagt sehen. Und müsste ich Gut und Blut einsetzen, ich weiche und wanke nicht! Hier stehe ich, hier falle ich! Wenn jene Männer die Euch gedungen, auch jetzt Sieger bleiben – die Nachwelt wird sie richten, wie der größte Theil der Mitwelt schon jetzt ihre Thaten verdammt. O, Frankreich, schönes Vaterland erhebe dich aus diesem Pfuhl der Sittenlosigkeit und du wirst dich wieder wie einst mit Stolz [...] nennen können!“¹³⁵⁸

„Turko“ und „Zuave“

Nachdem im französischen Heer seit Herbst 1914 Elitetruppen mit Soldaten aus den Kolonialländern eingesetzt worden waren, flammten auf deutscher Seite heftige offizielle Proteste und ein propagandistisch gelenkter xenophober Zorn auf. Die Klischees der „Turkos“ und „Zuaven“ konnten an jene des exotistisch-kolonialistisch gezeichneten „Negers“ und/oder Türken anschließen¹³⁵⁹ und liefen auf Brutalität bei gleichzeitiger Feigheit, Vertiertheit und, quasi logisch daraus folgend, auf Lust an Menschenfresserei hinaus.¹³⁶⁰ Letztere fand sich in der Komödie des 18. Jahrhunderts im Motiv der Lustigen Person „bei den Wilden“ oder „bei den Menschenfressern“ vorgebildet, beispielsweise in Joseph Felix von Kurz' Pantomime *Arlequin, der neue Abgott Ram in Amerika*¹³⁶¹ sowie in seinem *Die drey und dreyßig Schelmereyen des Bernardons*, dessen Kanevas lakonisch vermerkt: „NB. Hier werden [...] zwey Slaven lebendig aufgeessen.“¹³⁶²

Auch der „Kasperlgraf“ Franz von Pocci griff das Motiv Mitte des 19. Jahrhunderts in *Kasperl bei den Menschenfressern*¹³⁶³ und *Kasperl unter den Wilden*,¹³⁶⁴ geschrieben für das von „Papa“ Joseph Leonhard Schmid geführte „Münchner Marionettentheater“

1357 Dreyfus (Wertzner/Richter?/Ficker), S. [99].

1358 Ebenda, S. [105–108].

1359 Siehe Kap. „Türkisch-islamische Völkerstereotype“, S. 268–294.

1360 Vgl. Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S. 84–85.

1361 Kurz, *Arlequin*.

1362 Kurz, *Die drey und dreyßig Schelmereyen des Bernardons*, S. 211.

1363 Pocci, *Kasperl bei den Menschenfressern*, S. 61–70.

1364 Pocci, *Kasperl unter den Wilden*, S. 153–172.



ter“, wieder auf.¹³⁶⁵ Bemerkenswert scheint im Zusammenhang damit, dass sich unter Poccis traditionsbildenden Stücken nur ein einziges mit Kriegs- respektive Feindbezug findet, nämlich *Der gefangene Turko oder Ein Kasperlstreich aus dem Jahre 1870*, wobei der Untertitel mit Anspielung auf den Deutsch-Französischen Krieg sowie die jedem erwachsenen Deutschen bekannte Schlacht von Sedan 1870 vom Bearbeiter Demetrius Schruz stammt – ein Beispiel für die politische Aufladung von Pocci-Stücken im Verlauf der Rezeption.¹³⁶⁶

Im kriegspropagandistischen ‚literarischen‘ Polichinell-Spiel ab 1914, dessen Texte nicht mehr Teil der Überlieferung und vermutlich niemals von Jahrmarktsspielern aufgeführt worden sind, ist der Turko, der französische Kolonialsoldat, nicht nur aus der Sicht des Kasperl „ein schwarzer Türk‘ oder gar der Teufel“, „a wilde Katz oder ein Aff“, ein „bissiger Hund“, den der Spaßmacher auch wiederholt „mit dem Gewehr ins Genick“ schlägt. Doch da Kasperl ja „a christlich Gemüt“ hat und zum „Tierschutzverein“ gehört, will er den Turko leben lassen – nicht ohne dass er Gewinn aus dieser Kreatur, die ja ohnehin in eine „Menagerie“ gehört, schlagen möchte: „I sperr den Kerl in ein Käfig und wer ihn seh’n will, muß a Maßl zahlen.“¹³⁶⁷ Habituell ist dieser Turko ‚türkisch‘, äffisch und muslimisch gezeichnet, sprachlich gibt er französisch-ungarisch-arabisches Kauderwelsch von sich, von „Qui vive!“ über „Bassum terendete“ und „Allah il allah“ bis zu seinem wiederholten Nonsense-Stehsatz „Ture mi nac, zig zag“.¹³⁶⁸ Auch der *Kaspar auf Patrullje* (Patrouille) aus Ernst Heinrich Bethges *Kasperle feldgrau* von 1918 stößt auf ein solches Exemplar der Gattung menschenfressendes muslimisches Negertier: „Allah il Allah“ schreit dieser „Jumbo“, als Kaspar ihn um„schmeißt“, weil er, Kasperl beobachtet das ganz genau, dauernd „schnüffelt“ wie „eener von Hagenbeck“ (also ein Raubtier aus dem Zoo Hagenbeck) nach „gutt Menschenfleisch“. Von einem solchen „Mungo“ verspeist zu werden, fürchtet sich die Großmutter ganz schrecklich, weshalb sie ihn anfleht: „Tun Se mir bloß nischt! Ich bin eene alte magere Person, wiege kaum 100 Pfund un bin ganz zähe, zähe wie Kriegs-Goulasch.“ Doch Mungo kann sie beruhigen: „Nix fressen Menschenfleisch. Nur essen Kalbfleisch, Hühnerfleisch, Taubenfleisch. [...] Pferdefleisch. [...] Hundefleisch! Gemüse-Kraut, Kartoffeln“.¹³⁶⁹

In seinen dramatischen Hohnergüssen über die französischen Turkos und Zuaven weiß sich das Marionettentheater einig mit dem sonst gänzlich anders gearteten Handpuppenspiel. Jedenfalls sind diese „afrikanischen Horten [...] immer die ersten[,] wie man hörte – welche sich gefangen gaben – u[nd] gerade auf diese Feiglinge hat man sich“ – gemeint sind die französischen Befehlshaber – „am meisten gestützt“. Im „Krimkrieg gegen die Russen“ sei dies noch „was anderes“ gewesen,

1365 Siehe S. 295–321.

1366 Vgl. Pocci, *Der gefangene Turko*, mit dem Nebentitel „oder Ein Kasperlstreich aus dem Jahre 1870“.

1367 Alle [Kolb], *Kasperl als Soldat*, S. 63–64.

1368 Ebenda.

1369 Alle Bethge, *Kasperle feldgrau*, zit. n. Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S.86–88.

denn diese hätten „die schwarzen Turkuß geforchten – aber die deutschen ließen sich durch ihren Katzenlärm nicht schrecken – sondern hielten die schwarzen Gesichter für Hausmärchen u[nd] haben selbe tüchtig durchgepeitscht“. Die Kriegshandlung im Marionettenstück von der *Schlacht bei Sedan* setzt ein, als die Wirtin und ihre Tochter einen Zuaven wie kopflos und ohne Bewaffnung „daher laufen“ sehen. Die Zuave-Soldaten hätten auf Befehl einen konzertierten Rückzug antreten sollen, erzählt einer von ihnen – da „haben die meisten von uns ihre Gewehre u[nd] Tornister weggeworfen um besser laufen zu können rückwärts“.¹³⁷⁰ Die Wirtin kann solche Feigheit vor dem deutschen Feind nicht fassen, der Kasperl sehr wohl, befinden sich doch bayerische Haudegen darunter:

„WIRTHIN. Aber um alles in der Welth sie werden sich doch nicht von den Preußen in die Flucht haben jagen lassen.

ZUAV[E]. Ja wen die Preußen allein gewesen wären – ja dan – aber da waren so hellblau dabei – die waren wie Teufel über uns hergefallen – ich weis nicht mehr wie man sie thut heißen.

KASPERL. Aha dö blaun Teuff *lacht* ja ja dö warn meine Landsleut dö glabi, daß enk dö draufghaut ham durch Sonn u. Mond, daß enk d Stern am Hintern henke blim san.

ZUAVE. Ja ja blaue Teufel, hat man geheißten sie – u. eisnerableu Turkos waren die ersten welche Reißausgenommen haben vor blaun Teufel – u. da konnten wir natürlich auch nicht mehr stehen bleiben u. da mußte unser MarcMahon^[1371] seine ganze Bagasche nebst seinen 40 Frauenzimmer u. Toilettengegenständen zurück lassen.

KASPERL. 40 Frauenzimmer, das is ja übern türkischen Pascha“.¹³⁷²

Besonders gerne lässt sich Fourierschütze Kasperl in seinen Insulten von der Lautung inspirieren: Ein Zuave sei nichts anderes als ein „nixnuziger Zugaff“; „du duidzug aff du französischer“, beschimpft er ihn; und ganz besonders empört ihn, dass „dö Zugaffen“ noch dazu die sind, „wo alle liaderlichen Pariserfrüchteln dabei san“.¹³⁷³ Wenn so ein Turko, Zuave, „Mohr“, „Jumbo“, „Mungo“ sich dem Kasperl in den Weg stellt – „Ich steche! *hält ihm das Gewehr entgegen*“ –, kennt der *Kasperle im Weltkriege* kein Pardon:

„KASPERLE *schlägt ihm das Gewehr aus der Hand.*

Wer wird denn gleich so witzeln?

Ich lasse mich nicht gerne kitzeln,

Bei mir gibt es bloß kräftge Hiebe,

1370 Alle *Schlacht bei Sedan* (Widmann/Eisenreich), S. [129–130, 5] und S. [17–18].

1371 Patrice de Mac-Mahon (Sully 1808 – Montcresson 1893), französischer Militär und Staatsmann, Marschall von Frankreich und zweiter Präsident der Dritten Republik, wurde in der Schlacht bei Sedan am 1. September 1870 angegriffen und durch einen Granatsplitter schwer am Schenkel verwundet. Er musste die Leitung der Schlacht abgeben, wodurch ihm erspart blieb, die Kapitulation zu unterzeichnen. Wie die restliche französische Armee geriet er in Kriegsgefangenschaft.

1372 *Schlacht bei Sedan* (Widmann/Eisenreich), S. [18–20].

1373 Alle ebenda, S. [29–30] und S. [32–33].



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*.¹³⁷⁴

Als feig-dummen, aber letztlich gewinnbringenden Popanz von biergeschwängerten Stammtischgerüchten entlarvt Franz von Pocci das Klischee in *Der gefangene Turko. Schauderhaftes Drama in zwei Aufzügen*. Im Wirtshaus, wo von der Kapitulation Napoleons und der Gefangennahme von „40.000 Franzosen“, darunter „2.000 Turkos“¹³⁷⁵ die Rede ist, zerreißen sich alle das Maul: „Die sind ja wie die wilden Thier’! [...] Grad als wie die Affen. Hast es denn nie in die Menagerie’n gesehen, [...] auf der Dult? Hau’ nur so ein’ Affen mit ei’m Steckerl recht ‘nauf, da zieht er gleich den Schweif ein und springt davon.“ Kellnerin Kathi erzählt, ein ausgebrochener Turko mit „Turban und [...] Pumphosen“ habe im „Vorbeirennen [...] auf’m Toni sei’m Krautacker der Wiesenbäu’rin die Nasen abgebissen, hat ihr’s Kind, den klein Michl, aus’m Arm g’rissen und hat’n g’fressen!“ Und „die alt’ Branntweinschel“ hätte er „erwürgt“. Schließlich wird er vom Revierjäger Hasenmajer gefangen, gegen ein Kopfgeld von 400 Gulden an den Wirt verkauft, der wiederum den Turko gegen Eintritt in einem Käfig vorführt. Nur: Nichts davon ist wahr, denn der, der im Käfig als Turko furchtbar brüllt, murr, brummt, springt und tobt, das ist der Kasperl, mit dem der Wirt wacker verdient. „So ist’s aber mit den Nachrichten“, weiß der Wirt. „Man soll gar Nichts glauben, was nicht officiell gelogen ist.“¹³⁷⁶

„Der“ Russe, Italiener, Engländer, Amerikaner

Mit der Anzahl der kriegführenden Staaten im Ersten Weltkrieg wuchs auch jene der völkerstereotypischen Feindfiguren im Puppentheater.¹³⁷⁷ Neben den Franzosen, Turkos und Zuaven tauchen auf dieser feindlichen Völkertafel nunmehr auf: die Russen als „Kulturlose und Alkoholiker“, die Italiener als „Feiglinge und Wortbrecher“, die Engländer als „Welthändler und Eroberer“, schließlich die Amerikaner als „Friedensbringer und Waffenlieferanten“.¹³⁷⁸

1374 Renker, Kasperle im Weltkriege, S. 10–11.

1375 Pocci, *Der gefangene Turko*, S. 128.

1376 Alle ebenda, S. 129–132.

1377 Vgl. Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S. 75.

1378 Alle ebenda, S. 79, 80, 77 und S. 81.

RUSSE

„Wutki [d. i. Wodka], mittelgroß, dick, mit aufgedunsenem roten Gesicht und blauroter Nase. Struppiger, blonder Vollbart und desgleichen langes Haar. Grüne Uniform mit Kappe. Er ist stark betrunken, kann kaum auf den Beinen stehen.“¹³⁷⁹ Er liegt „wie leblos auf der Bühne. Sein Kopf mit großer Mütze hängt in den Zuschauerraum hinein“ – der Kasperl hat bald heraus, warum: „Djunge, wat stinkst du no Spriet! *Ins Publikum*. No den echten denaturierten! – De sloppt hier bloß sien Brand ut op de Strot! Wat stell ick nu mit em opp? Sall ick dat Swien no'n Swienmark henbringen, hohoho? Jä, ick weet man nich recht: he holt sien drütthalfhundert Pund Lebendgewicht, dat ward mi up de Duer doch woll en bitten suer, wenn ick em slegen sall. Weest wat? Ick lot em eerst utslopen un noher mutt he to Foot mit!“¹³⁸⁰ „Ja die Russen sind alle Verbrecher / Ihr Herz ist ein finstres Loch, / Die Franzosen sind auch nicht besser, / Aber Dresche kriegen sie doch.“¹³⁸¹

ITALIENER

Die Italiener – ein Exemplar heißt bezeichnend „Arlekino Katzeldrucker“¹³⁸² – haben vor und über allem keinen Verstand: „Sünst weern ji nu jo nich bi 'n Dreeverband. Versteihst mi? Bi den Triplio Verbandlio, Verbanditzio vermalledeizii!“ Feiglinge und Windhunde sind sie außerdem; der Kasper Putschenelle kennt sie nämlich von der Isonzo-Front: „Isonzo flunkrio, Wettrio schlechtiko, Dondrio, Blitzio, Windio windhundio – loop to, loop to, loop to!“¹³⁸³

ENGLÄNDER

Der Engländer, „Beefsteak“ oder auch „John Bull“ mit Namen, ist „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.“¹³⁸⁴ Ein großspuriger, größenwahnsinniger und intoleranter Geselle, ist er noch dazu geldgierig, falsch, tückisch.¹³⁸⁵

AMERIKANER

„Er trägt hellen Reiseanzug, hat auf dem Kopf einen hellen Zylinder, um den eine amerikanische Flagge gelegt ist“,¹³⁸⁶ „strotzt vor Wichtigtuerei und Selbstverliebtheit“¹³⁸⁷ und platzt vor lauter Freiheitsgetue: „Bin ich nicht ein freier Ömörrikaner?“ Nicht das, aber das Ansinnen, als Schlachtentourist zwischen die Schützengräben zu spazieren, lässt den Kasper Putschenelle in ihm den „Dösbattel“ erkennen.¹³⁸⁸ Worum es den Amerikanern

1379 Völckers, Kasperl im Krieg, S. 3.

1380 Wriede, Der feldgraue Kasper Putschenelle, S. 213–214.

1381 Wilhelm in Mit fliegenden Fahnen (Röhler / Liebhaber), S. [14–15]. Angespielt wird auf das Lied *Die Männer sind alle Verbrecher* aus der Operette *Wie einst im Mai* von Walter Kollo (Musik) mit dem Text von Rudolph Schanzer und Rudolf Bernauer. Siehe S. 228, Fn. 1238.

1382 Oberndorfer, Kasperls Kriegsdienst, S. 106.

1383 Beide Male Kasper in Wriede, Der feldgraue Kasper Putschenelle, S. 217.

1384 Völckers, Kasperl im Krieg, S. 3.

1385 Vgl. Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S. 78–79.

1386 Wriede, Der feldgraue Kasper Putschenelle, S. 232.

1387 Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S. 82.

1388 Beide Wriede, Der feldgraue Kasper Putschenelle, S. 232.



im Grunde geht, verrät die Ersetzung der „Ehre“ im geflügelten Wort von Schiller: „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht/Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre“¹³⁸⁹ durch die „Interessen“: „nixwürdig die Neschn, die nicht ihr alles setzt an ihre Interessen“.¹³⁹⁰

Ihnen allen standen, der Aufzählung einer Figur in *Die Schlacht bei Sedan* folgend, die mit den soldatischen Nationaltugenden „Mut u[nd] Kampfbegierde“, „Todesverachtung“, „Todesmut“ und „jauchzende Kampfeslust“ ausgezeichneten Deutschen gegenüber.¹³⁹¹

Die imagotypischen Repliken, Dialoge oder ganzen Szenen ‚wanderten‘ als Textbausteine zwischen unterschiedlichen Stücken verschiedenartiger Kriegsstoffe hin und her: Kasperl trietz mit denselben Faxen das eine Mal Türken oder algerische Turkos, dann wieder einen zuavischen Söldner aus der französischen Armee, dann wieder bei Sewastopol einen russischen Oberst, der bei einem durch den Boxeraufstand stofflich nötigen Schauplatzwechsel durch einen Chinesen ersetzt wurde.¹³⁹² Der türkische „Feldmarschall“ in *Kasperl als Rekrut in der Türkei* aus einem von Carl Reinhardts „Münchener Bilderbogen“ gibt sich weder bildlich noch textlich als „Türke“ zu erkennen, sehr wohl jedoch als militärisch kostümierter Dummkopf und Angsthase – er kann nämlich deshalb nicht „ausrucken, weil ‘s fehlen fünf Mann!“ Seine „fünfmahlhunderttausend Mann“ soll er deshalb sammeln, weil der Sultan, diese Personifikation des klischierten Türkentums und auch durch Turban und Prügel mit Halbmond dem Kostüm nach als solcher zu erkennen, Appetit auf Christenfleisch hat: Sein Koch, herrscht der Sultan den Feldmarschall an, brauche binnen „zwei Stunden [...] zehntausend Christenköpfe [...], daß er aus den Zungen Pasteten und aus den Ohren Salat macht, denn ich habe Appetit auf Christenfleisch. Also rückt aus und schafft mir zu essen, oder ich lasse Euch alle hängen“.¹³⁹³

Die Kriegerin

Eine bemerkenswerte Verquickung einer antiken Amazonenfigur, historischen Revolutionsmotiven und der Kasperl-Figur bietet das 1909 (ab-)geschriebene Marionettenstück *Antonetta Czerna die Fürstin der Wildnis oder Eine aus Frauen bestehende Räuberbande. Romantisches Schauspiel in 5 Akten*, in welchem die Titelfigur zwischenzeitlich Waffenruhe einkehren lässt, damit sich der von ihr verfolgte Husarenoffizier Dolma, der sie ins Elend gestürzt hat, den ungarischen Revolutionären anschließen kann. „Aus der Zeit der ungarischen Revolution 1848/49 unter Führung der Generale Kossuth (Koshut) Bemm u. Giergey’s“,¹³⁹⁴ heißt es im Nebentext,

1389 Schiller, *Die Jungfrau von Orleans*, I. Aufzug, 5. Auftritt, S. 210.

1390 Wriede, *Der feldgraue Kasper Putschenelle*, S. 233.

1391 *Schlacht bei Sedan* (Widmann/Eisenreich), S. [82–84]. Vgl. auch das Kap. „Zum militärischen Habitus des Weltkriegskasperl(s)“ in Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S. 107–116.

1392 Vgl. ebenda, S. 18–19.

1393 Reinhardt, *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, S. 1–2.

1394 *Antonetta Czerna* (Derwicz/Niedermeier), S. [2].

doch treten die drei Anführer der Ungarischen Unabhängigkeitsbewegung gegen das habsburgische Österreich Lajos Kossuth (Monok 1802 – Turin 1894), Józef Bem (Tarnów, Galizien 1794 – Aleppo 1850) und Gergely Bethlen (Abafája 1810 – Kolozsvár 1867) im Stück als Figuren nicht in Erscheinung. Da das Stück eindeutig Partei für die ungarischen Revolutionäre ergreift,¹³⁹⁵ die namentlich zwar nicht genannten, aber erkennbaren Habsburger als „Ungarns Feinde“¹³⁹⁶ tituliert werden und auch mehrmals das spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gängige Stereotyp des edlen Ungarn bemüht wird,¹³⁹⁷ wird das Stück weder im habsburgischen Österreich entstanden noch dort gespielt worden sein. Vorstellbar ist freilich, dass es enthistorisiert, als Amazonen- und (mit einem heutigen Begriff) gegendertes Räuberstück mit anderem Titel gegeben worden sein könnte, erfüllte doch die Titelfigur das Klischee der männerhassenden und erbarmungslosen Amazone in allen Details. Rasende Megäre, Rächlerin und Kriegerin in einem, tötet sie einen Gefangenen „[a]us doppeltem Grund! Erstens bist du ein Mann, dieses ist genug zu deinem Todesurteil u[nd] zweitens läßt die Fürstin der Wildnis niemand ungestraft aus ihrer Wohnung gehen“; will den Kopf des Erschossenen an dessen „Schwester senden zum Zeichen meiner Dankbarkeit. Wisse so rächt sich Antoinetta Czernia, die Ihr zur Fürstin der Wildnis gemacht habt“; lässt sich niemals mit Gold versöhnen – „sie verlangt Blut“; trägt ihrer Bande auf, einen Gefangenen lebend zu bringen, „daß wir ihn hängen können“, und dies alles deshalb, weil sie davon überzeugt ist: „Ein Mann ist zu allem fähig“, weshalb man sich präventiv wehren müsse, beziehungsweise: „Ihr Männer seid alle in Lügenkünsten erfahren u[nd] des Todes würdig!“ Der Kasperl muss schon staunen, wie mannhaft Antonetta und ihre Räuberinnen Krieg führen: „[D]ie schießen auf uns Mannespersonen wie auf die Eichhörnchen.“¹³⁹⁸

Puppentheatrale Kriegskostümierung und Kriegsdramaturgie

Für das Nähen entsprechender Kriegerkleidung waren im Wander-Marionettentheater des 19. und 20. Jahrhunderts die Frauen der Spieler zuständig; für die Herstellung oder Beschaffung von speziellen Requisiten wie Helmen und Gewehren diese selber oder ein eigens engagierter Theatergehilfe. „Spielt zu Anfang des Weltkrieges (1914/1915)“:¹³⁹⁹ Eine aktualisierend-historisierende Zeitangabe wie diese erforderte, dass die Bühnenbilder und Prospekte aus dem Fundus adaptiert und vor allem neue Puppen-Uniformen geschneidert werden mussten. An wie viele Details dabei zu denken war, dokumentiert eine dem Kriegsstück *Mit fliegenden Fahnen* vorangestellte Übersicht.

1395 Vgl. ebenda, bes. S. [31].

1396 Ebenda, S. [42].

1397 Vgl. ebenda, S. 16. Vgl. zu Ungarn-Stereotypen im Alt-Wiener Späßtheater Müller-Kampel, *Der Ungar in Wien und Die schöne Ungarin*.

1398 Alle Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier), S. [21, 23, 46, 4, 20, 6] und S. [39].

1399 *Mit fliegenden Fahnen* (Röhler/Liebhaber), S. [3].



Requisiten und Verschiedenes

„Fritz zweimal, einmal in Zivil das ander mal als Leutnant. Nach dem ersten Akt muß Fritz Kopf verbunden kriegen und auf die Bahre gelegt werden / Der Fritz in Zivil, Zivilgarderobe verdecken. Natürlich haben alle Deutschen graue Felduniformen. Werner auch zweimal, einmal als Reisender mit Koffer, das ander mal als Gefreiter. Für Kasper Sergeantenuniform zurecht legen. Wilhelm auch zweimal, im ersten Akt als Radfahrer, dann auch in grauer Felduniform. Lottchen zweimal, erst als Kontoristin, dann als Krankenschwester. Es müssen auch 2 Krankenträger dasein, welche dann den Fritz auf der Bahre bringen. – Es können auch französische Weiber und Kinder angezogen werden wenn das Gefecht beginnt zum fliehen und schreien. Vier Stück Jasminlauben (gemalte) in jeder Laube Tisch und Bank gemalt, die Lauben müssen zum verwandeln sein, im Inneren der Lauben sitzen dann je ein Liebespaar, ein Feldgrauer und eine Französin.

Einen einzelnen Strumpf. Eine Photographie. Schachteln und Päckchen. – Fritz im ersten Akt eine Rose an der Brust. Paar Briefe. – Oberst hat einen Dolch zum ziehn (also mit Schnur[.] Große Trommel zum Kanonendonner. Schießerei. Trompetenblasen, Trommeln[.] Glockengeläut. Blumen und die heimkehrenden Krieger zu schmücken.

Fürn Mair[e] eine Reisetasche zurecht legen. – Ein paar Gewehre. Für Marie u. Louise Reisekleider. Mehrere eiserne Kreuze.¹⁴⁰⁰

Dass auch die Gegner einesteils als Franzosen, andernteils als Soldaten zu erkennen und also auch zu kleiden sind, hat der Schreiber offenbar zu Beginn vergessen, denn erst am Beginn des zweiten Aktes heißt es: „Die Franzosen müssen halb bäurisch, und halb französisch gekleidet sein, damit sie vom Publikum kennbar sind.“¹⁴⁰¹

Auch noch so realistische Kleidung und Requisiten konnten das dem Medium eigene, herabgestufte Tempo der Präsentation nicht ausgleichen. Bei einer Bühnenöffnung von gewöhnlich zwei mal fünf Metern und einer Gesamthöhe zwischen 3,5 und 4 Metern (die Größenverhältnisse beziehen sich auf das sächsische Wander-Marionettentheater um 1900 und müssen für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts als weit geringer taxiert werden) fand auf der Bühne eine erkleckliche Anzahl von Figuren Platz. Diese wiederum waren in Mitteldeutschland zwischen 70 und 100 cm hoch, hingen an Fäden und wogen fünf bis acht Kilogramm.¹⁴⁰² Spieltechnisch indessen stand das Marionettenspiel schnellen Bewegungsabläufen, zumal von Figuren-Paaren oder gar Gruppen, und mithin auch Szenen des Kampfes, kriegerischer Scharmützel oder Überfälle, gar ganzer Schlachten entgegen. Botenbericht und Mauerschau wiederum, jene aus der griechisch-antiken Dramentechnik stammenden Mittel zur Vermeidung von allzu brutalen und/oder auch spieltechnisch unaufführbaren Szenen, widersprachen in ihrer Behäbigkeit jenem Spektakel, wie es die Theaterzettel marktschreierisch versprochen. Als teichoskopischer Dialog zwi-

1400 Ebenda, S. [4–5].

1401 Ebenda, S. [34].

1402 Vgl. Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 34–35.

schen zwei wenig bewegten Marionetten gerinnt eine Schlacht wie die von Sedan zum nicht eben spektakulären gesprochenen Rezitativ:

„LEITNANT STEIN. Das war wieder ein gloreicher Tag – die Franzosen total geschlagen u[nd] ließen 80tausend Gefangene u. 5 Matrelaisen¹⁴⁰³ in unsern Händen.

HAUPTMANN. Ja es war würrklich eine Lust zu sehen, wie fröhlich u[nd] kampfesmuthig unsere jungen Soldaten gegen den Feind vorrückten – freilich haben auch wir bedeutende Verluste erlitten – die verdammten Mitreleusen, die Kugelspritzen haben mir 20 meiner besten Leute weggebutzt – auch mein treuer Furirschütze Johan ist unter den Todten.

LEITNANT. Ja ich sah ihn fallen – der Angriff auf das Dorf Bazell wahr fürchterlich – die verfluchten Bauern schoßen aus allen Kellerlöchern – sogar auf den Straßen beteiligten sie sich an dem Kampf – ich hieb einen solchen Kerls die Hand ab – gerade als er auf sie loßdrücken wollte.

HAUPTMANN. Ich habe es gesehen – ich danke ihnen mein Leben – es war ein schrecklicher Volkkrieg – Weib u. Kinder beteiligten sich daran.

LEITNANT. Ja ich sah es – wie so eine Megera einen bayrischen Jäger mit einen Pistollenschuß den Kopf zerschmetterte aber die Strafe folgte ihr auf der Ferse nach – den gleich nach dieser That platzte eine Granate in ihrer Nähe u. zerriß ihren Leib in tausend Fetzen.

HAUPTMANN. Das war gut – ihre That ver[d]iente eine solche Strafe.“¹⁴⁰⁴

Wenn der Verlauf eines entscheidenden Gefechts noch dazu aus mehreren Perspektiven erzählt wurde wie in *Deutschland's Erwachen*, wo sich die Teichoskopie in der Handschrift über ganze zehn handschriftliche Seiten erstreckt, kann man sich vorstellen, dass der abschließende Auftritt des lustigen Bayern Goldan dem Publikum durchaus gelegen kam.¹⁴⁰⁵

Wenn der Fundus und die technischen Möglichkeiten es erlaubten, behelfen sich die Marionettenspieler bei Massenszenen jeder Art mit dem dafür besonders geeigneten *Theatrum mundi*, dem „mechanischen Welttheater“, bei dem bis zu 200 bunt bemalte Figuren aus Pappe oder Blech auf mehreren Laufschienen über die Bühne gezogen werden konnten. Im 18. Jahrhundert v. a. von eigenständigen Schaustellern gezeigt, wurde das *Theatrum mundi* im 19. Jahrhundert von den Marionettenspielern für Zwischen- oder Nachspiele genützt¹⁴⁰⁶ – quasi als „Wochenschau vergangener Zeiten“¹⁴⁰⁷ und überdies zum Ausgleich für genrebedingte dramaturgische Defizite. Ein *Theatrum mundi* wurde immer schon auf dem Theaterzettel oder sogar in der lokalen Presse angekündigt, beispielsweise das für den 2. September 1881

1403 Mitrailleuse (französisch „Maschinengewehr“) ist ein manuell bedientes Salvengeschütz und wurde ursprünglich 1850 in Belgien entwickelt.

1404 Schlacht bei Sedan (Widmann / Eisenreich), S. [40–42]. Vgl. auch S. [82–84].

1405 Vgl. *Deutschland's Erwachen* (Müller / Richter / Lippold), S. [63–73].

1406 Vgl. Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 58.

1407 Vgl. Link, *Das Theatrum mundi, die Wochenschau vergangener Zeiten*.



von „Liebhabs Figurentheater“ angekündigte *Theatrum mundi* mit der *Gefangennahme Napoleons und der Mac-Mahon'schen Armee vor Sedan*:

Es „beginnt Tag zu werden, man erblickt die Festung Sedan, davor deutsche und französische Vorposten, die gegenseitig feuern. Die Franzosen rücken mit größter Macht gegen die Deutschen vor und werfen sie zweimal unter starken Verlusten zurück. Aber der Mut der Deutschen sinkt nicht. Sie rücken aufs neue vor unter Anführung des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha, des Prinzen Wilhelm von Württemberg, des Grafen Bismarck, des Prinzen Luitpold von Bayern u. a. und werfen die Franzosen bis in die Festung zurück, worauf König Wilhelm einen Parlamentär in die Festung schickt, um die Stadt nicht gänzlich bombardieren zu lassen [...]. General Reill[e], General-Adjutant Napoleons überbringt den Degen des Kaisers. Es erfolgt die Übergabe der Festung, die Gefangennahme der französischen Armee. Unter Freudentönen und bengalischem Feuerwerk endet die Szene“.¹⁴⁰⁸

Mit „Heute! Der große Schlager. Heute!“ kündigt die „Sächs[ische] Marionetten-Bühne. *Theatrum mundi* und Fantoche-Theater – Dir. Fritz Puder“ auf einem Theaterzettel die Aufführung des Marionettenstücks *Weltkrieg 1914–1918 oder: Kasper als Artillerist an der Westfront. Kriegsepisode mit Gesang in 4 Akten* an. „Dem geehrten Publikum“ wird „zur Kenntnis“ gebracht, „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 befriedigt nach Hause gehen.“¹⁴⁰⁹ Der auf U1 einer Abschrift aus dem Jahre 1928 aufgeklebte Theaterzettel verspricht sogar einen „Lustspiel-Abend! Mit extra dazu gefertigter Garderobe“ sowie: „Die Komik ist gut vertreten“.¹⁴¹⁰ Mitunter überlappen sich in der Präsentation Marionettenspiel und *Theatrum mundi*, wenn es heißt: „Tumult, Signale, schießen, trommeln Weiber und Kinder mit Geschrei rennen auf der Bühne hin und her[.] Und nun im Hintergrund Th[e]atrum mundi. Von den Bergen herab schießen die Franktireurs,^[1411] von unten hinauf die Deutschen. Dann Ruhe“.¹⁴¹² Die dargestellten Schlachtenszenen entsprachen allerdings nicht den realen Verläufen der Kämpfe; nur Sieger und Besiegte, beide an realistischen Attributen wie Militärabzeichen, Farbe der Uniform oder Form des Helms zu erkennen, stimmten.¹⁴¹³

Nur selten wagten sich die Spieler an Kampfszenen mit oder zwischen Gliederpuppen an Fäden – weshalb diese infolge der dazu nötigen Fingerfertigkeit und manuellen Kraft vom Publikum wohl besonders geschätzt worden sein dürften. In

1408 Zitiert nach Küpper, *Aktualität im Puppenspiel*, S. 44–45.

1409 Theaterzettel in TWS Köln, ohne Sign.

1410 1914–1918. *Kasper als Artillerist an der Westfront*, S. [U1].

1411 Als „Franktireurs“, *Francs-tireurs* (von französisch „franc“: „frei“; „tireur“: „Schütze“) wurden die während des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 aufgestellten französischen Freikorps bezeichnet.

1412 Mit fliegenden Fahnen (Röhler/Liebhaver), S. [110–111].

1413 Vgl. Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 59.

Andreas Hofer geht der „PATER in der linken das Kreuz in der rechten die flinde [...] voran, PETER, HANSEL, THURMEIER, KASPER und BAUERN stürmen ihnen mit ihren Stutzen nach, es fallen mehre Schüße.“¹⁴¹⁴ „Beim Aufgang der Gardiene“ ertönt in *Deutschland's Erwachen* am Beginn des dritten Akts „ein Marsch, mehrere FRANZOSEN über die Bühne verfolgt von mehren PREUSSEN dan fallen Franzosen und Preußen auf die Bühne“.¹⁴¹⁵ In der *Schlacht bei Sedan*, dem auch mit *Kasperls kriegerische Heldenthaten* betitelten *militärischen Schauspiel in 4 Abtheilungen mit Gesang und Tanz*, geht es choreographisch hoch her. Wie in den Polichinell-Spielen wird in unterschiedlicher Besetzung fleißig verprügelt, um neben der Aktion auch Komik zu erzeugen:

„Auftritt WIRTHIN u[nd] ZUAWE – beide mit Besen. WIRTHIN [...] *haut drauflos*. Z[U]AWE. Wart du Maledete Kerls – jetzt komen wir dir *haut auch zu*. KASPERL. Ja Herschaft wos moants den ös – aber wart iatz gibts Pumpers *Unter extember zuhauen*. SCHLUSS.“¹⁴¹⁶

Einmal stößt der Kasperl „d[en] ZUAVERN *unter extembere hinaus*“, das andremal seine treulose Analies, von der er „no an Handgreiflichn Abschied nehmen [will], daß a Zeit lang an mi denkst *stößt darauf los*“.¹⁴¹⁷

Die Schlacht von Sedan ist eines der wenigen Marionettenstücke, in welchen Extempores – „Extember“ – vorgesehen sind, und zwar für Kampfhandlungen zwischen Kasperl und dem Turko / Zuaven und generell vor allem am Beginn oder Schluss eines Akts:

„Auftritt von ausen Extember KASPERL“.

„Stößt d[en] ZUAVERN unter extembere hinaus.“

„HAUPTMAN unter extember ab.“

„Auftritt zwei TURKOSS. Dringen auf KASPERL unter extember ein.“

„KASPERL v[on] innen extember.“

„Auftritt mehrere SOLDATEN, darunter auch Taniber gehen über die Bühne in das Wirthaus – ab unter extember.“¹⁴¹⁸

Musikalisch sollten wie erwähnt Soldaten-, Burschenschafts- und Abschiedslieder für Kriegsstimmung und Spektakel sorgen, an Geräuschen kamen wenige und hier naheliegenderweise Trommelgeräusche und Schüsse simulierende Knalleffekte zum Einsatz, mit denen das Publikum überrascht und zugleich erschreckt werden sollte. „Schlacht, es fallen Schüsse (Kasper verbinden) Ein Franzose geht über die Bühne und fällt[.] Martin kommt und sinkt zusammen.“¹⁴¹⁹ Im *Romantischen Schauspiel* um *Antonetta Czerna die Fürstin der Wildnis* zählen der Schuss und das Schießen zu den wichtigsten Motiven überhaupt: Schon die Exposition im ersten Akt endet

1414 Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Johler), S. [78].

1415 *Deutschland's Erwachen* (Müller/Richter/Lippold), S. [62–63].

1416 *Schlacht bei Sedan* (Widmann/Eisenreich), S. [39].

1417 Beide ebenda, S. [34] und S. [38].

1418 Alle ebenda, S. [16] und beinahe wortgleich S. [29], S. [34, 54, 77, 130] und S. [144].

1419 Mit fliegenden Fahnen (Röhler/Liebhaber), S. [52].



nach nur wenigen Repliken mit einem Racheschwur Antonettas und der Anweisung „Spektakel, Schüsse“; unter „Pfeifen und schießen“ bringt Amazone Jella einen von ihr gefangenen Edelmann herein; auf der Fürstin Befehl: „Ihr Amazonen, gebt Feuer!“ fällt ein „Schuss, Malburg fällt, ROSA weint.“ Das eine Mal führt der Schuss in einem von Repliken unterbrochenen Dreischritt zum Szenenwechsel – „Er wird abgeführt, dann !Schuss! [...] Schuss. [...] Alles ab, Pfeifen, Tromeln, Schießen, Marsch“;¹⁴²⁰ dann wieder kippt das Motiv ins Komische, wenn Kasperl einen Schuss hört, umfällt und einem althergebrachten Lazzo aus der traditionellen Comoedie folgend zu faxen beginnt:

„Schuss fällt, KASPERL fällt um.

KASPERL. Auweh, auweh! Bin ich denn wirklich totgeschossen oder lebendig geschossen, auweh! Jetzt kommen sie schon wieder u[nd] ich habe mich noch nicht einmal untersucht, ob ich tot oder lebendig bin; am besten ist, ich stell mich tot.

ROSA *auf*.

ROSA. Er liegt noch da. Sollt ich ihn wirklich getroffen haben? Ja, guter Freund ist er tot?

KASPERL. Nein, noch nicht ganz, es wird aber gleich werden.

ROSA. Ja, wenn du noch sprechen kannst, bist du noch nicht tot.

KASPERL. Ach, das ist ein unmodischer Tod[.]

ROSA. Treibe keine Possen u[nd] steh auf, es war nur ein Schreckschuß.

KASPERL. Lebt ein Streckschuß? Drum streckte er mich hin? Hath sie getrommelt u[nd] gepfiffen, daß ich noch lebe, nun laßt mich aber auskneifen, aha die andern Weiber kommen. *Ab*.¹⁴²¹

Bei Stoffen, in denen der historische beziehungsweise der Kriegsheld standrechtlich erschossen oder mit dem Gewehr hingerichtet wurde, bildeten ohrenbetäubende Knallsalven die dramaturgische Klimax und zugleich das Ende des Stücks. Nachdem Andreas Hofer sich vom Leben, von seinem „schöne[n] Land Tyrol“ und den Kameraden verabschiedet hat, kniet er nieder und ist „zum sterben bereit“. Auf den Befehl „Achtung!“ heißt es im Nebentext: „legt an. Feuer. HOFER stürzt durch schüsse getroffen rütkling in den Graben“.¹⁴²² Weit weniger heldenhaft fällt das Ende des Schurken „Schors Grand Petit“ in *Die Schlacht bei Sedan* aus: Nach dem Schießbefehl gehen „6 Schüsse [...] ab. SCHORS fällt. FELDWEBL ab“ – woraufhin Kasperl dann noch seine Wut am toten Zuaven ausläßt, indem er dem Toten ein paar Hiebe verpasst.¹⁴²³

1420 Alle Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier), S. [4, 21, 50] und S. [24].

1421 Ebenda, S. [62–63].

1422 Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Johler), S. [147–148].

1423 Schlacht bei Sedan (Widmann/Eisenreich), S. [107–108].

Kasperl als Soldat

Als Rolle und Rollenfach bilden „Kasperl als Soldat“, „Kasperl als Rekrut“, einmal sogar „Kasper als Turko“¹⁴²⁴ die figurale Schnittstelle zwischen dem dramatischen Marionetten- und dem Slapstick-artigen Polichinell-Theater mit Handpuppen. Dramaturgisch sind freilich der Lustigen Person Funktionen und Positionen zugewiesen, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten: Stand der Kasperl im Polichinell-Spiel der Jahrmärkte und Messen sowie in den Zwischen- und Nachspielen der Marionettenstücke als Hauptprotagonist nur jeweils einem Antagonisten gegenüber, war er in den Marionettenstücken auf die Nebenfigur oder gar Charge des Dieners oder eben des dienenden Soldaten verwiesen. Vergleiche mit Vorlagen des Personentheaters ergeben, dass die Marionettenspieler die erste Dienerrolle selbst dann mit Kasperl besetzten, wenn diese nicht komisch angelegt war – eine Konzession an das Publikum, das in erster Linie wegen der Lustigen Figur ins Marionettentheater ging, hatte sie diesem doch den Namen, „Kaspertheater“ / „Kasperltheater“, gegeben. Noch in den Stücken mit großen tragischen Helden wie *Andreas Hofer*, *Dreyfus* und selbst noch in der Adaption von Suttners Anti-Kriegsroman *Die Waffen nieder!* taucht eine Kasper-Figur auf, doch ist ihre dramaturgische Funktion hier äußerst reduziert: So tritt „Kaspar Marketender“ in *Deutschland's Erwachen* in nur einer einzigen, erratisch anmutenden Szene auf, singt darin ein Sauflied und verlässt nach kurzem Disput mit Marketenderin Jette um Geld und Liebschaften den Kriegsschauplatz und sozusagen auch das Stück mit der Replik „Reiß aus, Jette reiß aus, jetzt gehts los“.¹⁴²⁵ Jean Kasper heißt er in *Dreyfus Der Verbannte der Teufelsinsel*, ist dort mit der Kammerjungfer Lisette liiert, würde mit dieser auch gerne ein Restaurant aufmachen, doch bleibt Lisette in diesen schweren Zeiten bei ihrer Herrin Charlotte Dreyfus und lehnt ab. Vom alten Spaßmacher ist nur geblieben, dass Jean Kasper zwischendurch gerne einen zu sich nimmt, hier „einen kleinen Cognac“. „Nun“, versetzt Lisette, „so klein kann der Cognac doch wohl nicht gewesen sein, denn wenn man von 9 bis 11 Uhr dazu braucht so kann das schon ein recht anständiger Cognac geworden sein“. Ansonsten, so wird erzählt (aber nicht vorgeführt), „charmirt“ der „Windbeutel“, für den Lisette ihn hält, zwar gerne mit Kellnerinnen in der „Kneipe“, verlangt dauernd „Küsse“ (aber nicht mehr), doch insgesamt besehen ist Jean Kasper „doch ein prächtiger Mensch! Seine kleinen Fehler werde ich ihm schon noch abgewöhnen.“¹⁴²⁶ „Kasper Wilhelm“ nennt sich der Diener in der Marionettenfassung von Overwegs / Suttners *Die Waffen nieder!*, eine Chargenrolle, die weder handlungsmotivierend noch komisch angelegt ist und in welcher der Kasper allenfalls zu fragen hat, was Gräfin weiter befehlen. Aufmerksam wird man auf ihn selbst dann nicht, als er jenes Telegramm überreicht, welches vom Tode Arno Dotzkys berichtet.¹⁴²⁷ In *Maximilian I. Kaiser von Mexiko* scheint auch dieses namentliche Versatzstück aus der Kasper-Tradition getilgt: „Josa Lonetz“ heißt hier

1424 PTS (Dresden), Sign. Ms. D4-347.

1425 Alle *Deutschland's Erwachen* (Müller / Richter / Lippold), S. [63] und S. [73–84].

1426 Alle *Dreyfus* (Werzner / Richter? / Ficker), S. [7, 4, 10] und S. [12–13].

1427 *Die Waffen nieder!* (Engler / Suttner / Apel), Bl. [73].



der Diener, ein „Republickaner“ und vormals revolutionärer „Wiener Student“,¹⁴²⁸ der 1848 hat fliehen müssen und sich nun weigert, für seinen Herrn den Spion gegen den Kaiser zu machen. In einer Variante des beliebten Puppenstücks über *Anna Liese oder: Leopolds v[on] Dessau erste u[nd] einzige Liebe. Schauspiel in 5 Akten von Hermann Hänsch* (recte: Hersch) wird Kasper im Personenverzeichnis als „Kammerdiener“ angekündigt, hat aber im Text keine Repliken zugewiesen – womöglich wurde der Apothekergehilfe Georg, der es auf Anna Liese abgesehen hat, mit Kasper besetzt.¹⁴²⁹

Ganz entschieden setzt sich der Marionetten- vom Polichinell-Kasper durch seine Bravheit ab, mit der er als Soldat dienen, seinen Kameraden helfen, seine Pflicht erfüllen möchte – was ihm freilich wegen seiner sonstigen, figurentypologisch der Tradition entnommenen Eigenschaften meist nicht gelingen will. Ein im Grunde „braver Kamerad“, „guter Junge“¹⁴³⁰ und „verlässiger Bursche“, scheint er dem Hauptmann in der *Schlacht bei Sedan* für den Dienst „in Reih u[nd] Glied [...] doch nicht tauglich zu sein“, zumal sich der Kasper von einem alten Weib mit dem Besen hat verjagen lassen. Außerdem könne man „mit ihm kein ernsthaftes Wort sprechen – u[nd] dabei so verflucht vergessen, daß es ein wahres Maler [Malheur] ist mit im [!]“.¹⁴³¹ Der Hanswurst des 18. Jahrhunderts war ein „Feigling und Prahlhans“ gewesen;¹⁴³² die „Gröste [s]einer Gottheiten“, Hanswurst gab es mitunter offen zu, war die „Furcht“.¹⁴³³ Hierin steht ihm auch Kasper der Marionettensoldat um 1900 in nichts nach. Dieser schaut bei der Schlacht von Sedan lieber „von der Weiten“ zu, „denn in der Entfernung hob i mir denkt – nimt sich do Geschicht viel besser aus“,¹⁴³⁴ und gegen die Amazonen, „diese bösen Weiber“, ja „Satanweiber“, will er schon gar nicht in den Krieg ziehen: „Immer lauft zu, ich gehe nicht mit, nein! Ich werde mich zum Kottelett pochen lassen von den niederträchtigen Weibern u[nd] mich um u[nd] umwenden lassen wie ein Stück Sauerbraten?“ Außerdem hat er genug von der einen, „die mir so liebevoll mit ihren Fingernägeln ins Gesäß reingefahren ist! Na überhaupt Krieg mit Weibern, der ist gefährlich. Ich gehe derweilen runter zum Herd u[nd] nehm den Bratspieß in die Hand! *Ab*“.¹⁴³⁵ Als der Diener eines russischen Obersten einen ausgerissenen Soldaten verfolgt, läuft er stracks „immer vorneweg“. Er muss sich schon dagegen verwahren, keine „Kurasche“ zu haben und nicht „hinschießen“ zu wollen auf den Feind; das Problem bestehe ledig-

1428 Beide Maximilian I. (Müller/Wolf), S. [30] und S. [35].

1429 Vgl. *Anna Liese* (Hersch/Gruhl), S. [U2].

1430 Beide *Mit fliegenden Fahnen* (Röhler/Liebhaber), S. [51] und S. [90].

1431 *Alle Schlacht bei Sedan* (Widmann/Eisenreich), S. [87–88] (Kasusfehler im Orig.) und S. [48].

1432 So die Überschrift des Kapitels in Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*, S. 112–115.

1433 Adalbertus (Payer), S. 243.

1434 *Schlacht bei Sedan* (Widmann/Eisenreich), S. [85].

1435 *Alle Antonetta Czerna* (Derwicz/Niedermeier), S. [18, 52] und S. [17–18].

lich darin, dass „die [...] wieder herschießen täten“.¹⁴³⁶ Ein „Überläufer“ zu sein, das weist er ebenso von sich, „blos ein davon gelaufener“ sei er, das gebe er zu. Schon gar nicht wolle er, wie ihm angedroht wird, zu den Zuaven gesteckt werden, „den ins feier taug ich nicht viel, ich habe das Schreckfieber“.¹⁴³⁷

„KASPER. Nein, ich bin blos ein davon gelaufener, den ich glaube hier in der Festung schießen sie anstadt mit Pulfer und Blei, mit Knakwirsteln und Dreierbrödchen,

LEOGUI. Da bist du falsch berichtet, bei uns wird nur mit Bonben und Granaten geschossen.

KASPER. Desto besser, da fallen gleich ein paar mehr, und mann braucht nicht öfters zuladen.

LEOGUI. bei uns ist aber auch strenge Suberdination,

KASPER. Das ist mir ganz egal, ich esse die Suppe, alle nach der Portion,

LEROGUI. Ach das Wort beteuet, Es wirt jede Widersetzlichkeit bei uns streng bestraft,

KASPER. Das haben mir die Franzosen schon auf den Tyroler Bergen gezeicht dort hatten sie mir, meine Waden gehörig aus gebessert.

LEROGUI. Ich werde dich sofort S Exelenz den General Bisson Houvener dieser Festung melden, und dich ihm vorstellen, dan wirst du einen Zuaven Regiment zugetheilt werden.

KASPER. Was? ich soll Juave werden, und oben drein an ein ganzes Regiment verteilt, aus mir werden sie das mehrste nicht herraus kochen, Nein daraus wird nichts, haben sie den keine Dienerstelle für mich, den ins feier taug ich nicht viel, ich habe das Schreckfieber“.¹⁴³⁸

Zu den fixen Szenen des Handpuppen-Polichinell-Theaters zählte jene mit dem Werber, in welcher der Kasper – in Frankreich, in der Türkei, in Russland – als Soldat angeworben werden soll, beim Exerzieren – aus Blödheit oder mit Absicht? – alles missversteht und falsch macht und mit dem, der ihm soldatische Mores beibringen möchte – der Werber, ein „Unteroffizier“¹⁴³⁹ „russischer Oberst“¹⁴⁴⁰ oder russischer „General“¹⁴⁴¹ –, in einen handfesten Streit gerät und diesen erschlägt.¹⁴⁴² Dass die Szene 1852, gemeinsam mit *Don Juan*, *Frau Kasperl und die Köchin*, *Kasperl und der Teufel*, *Das geheimnisvolle Thier* und *Kasperl und der Tod*, in den von Carl Reinhardt gezeichneten „Münchener Bilderbogen“ aufgenommen worden war, die danach unter dem Titel *Das wahrhaftige Kasperltheater* bis ins 20. Jahrhundert hinein in mehreren Auflagen erschienen, belegt deren populärkulturelle Kanonisierung. Um 1900 fand die Szene sogar ihren Weg ins Puppentheater von und für Kinder, wurde

1436 Beide: Kasper in Rußland (Ganzaug), S. [11] und S. [4].

1437 Alle Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Johler), S. [118–121].

1438 Ebenda.

1439 Rendlös, Kasperl als Rekrut, S. [2]; Eulenspiegel, Kasperl in der Wache.

1440 Kasper als Soldat (Rabe), S. 117–123.

1441 Chaspar als Rußischer Soldat (Barth), S. [1].

1442 Vgl. Reinhardt, Kasperl als Rekrut in der Türkei, S. 4; [Kolb], Kasperl als Soldat, S. 56–57; Chaspar als Rußischer Soldat (Barth), S. [10]; Eulenspiegel, Kasperl in der Wache, S. 29.



doch *Kasperl als Soldat* mit den drei Szenen *Kasperl und der Werber*, *Kasperl und der Franzose* sowie *Kasperl und der Turko* als Nummer 4 in die Reihe „Kasperle-Spiele“ des im Bereich Kindertheater ungemein erfolgreichen Schreiber-Verlags aufgenommen.¹⁴⁴³

Fürs Erste hält der Kasperl den „Werber“ für „a Färber, a Färber“¹⁴⁴⁴ – was den Spaßmacher sofort für den Werber einnimmt, ist er doch selber „ein Blaufärber“ –, dann für einen „Sperber“, schließlich für einen „Gerber“ – was die Anwerbung nun aber gänzlich unmöglich macht, denn „i laß’ meine Haut nit gerben“.¹⁴⁴⁵ Endlich hat er ein Einsehen und will (wohl auch auf Zuruf der Kinder im Publikum) „Salat“ („Soldat“) werden, aber keine „Eier legen“ („Eid leisten“), da er ja keine Henne sei. Schließlich „schmier[t]“ („schwört“) er doch, nämlich „bei [s]einer Großmutter zerbrochenen Latern“ („bei Gott dem Herrn“) als auch bei seinen „vier zerrissenen Hemden“ („bei allen Elementen“), dass er „ein tapferer Milchmann“ („Militärsmann“) werden will.¹⁴⁴⁶ Statt dann zu „exerzieren“, möchte der Kasperl doch lieber „vexieren“¹⁴⁴⁷ (foppen, schurigeln, ärgern); als er damit nicht durchkommt, macht er einfach auf stur: Bei „Ganzes Bataillon, stillgestanden“ denkt er nicht einmal daran, das auf sich zu beziehen – „i habe gedenkt, ein ganzes Bataillon wär’ gemeint“; bei „Faßt das Gewehr an! [...] schlägt“ er, den Befehl wörtlich nehmend, „mit den Händen an’s Gewehr“.¹⁴⁴⁸ Auf „1 und 2“ versetzt der Chaspar „Stroh und Heuh“, auf „3 und 4“ „Lagerbier“, auf „5 und 6“ „das Ding geht schlecht, ja es geht sehr schlecht“.¹⁴⁴⁹ Letal für den Werber/General/Unteroffizier endet die Szene auf jeden Fall: Der Kasperl erschlägt ihn mit der Flinte¹⁴⁵⁰ oder mit dem Gewehr, währenddessen „Schlagt an! schlägt an! schlägt an!“ ausstoßend,¹⁴⁵¹ „schlägt den General Todt“ und kündigt noch an: „komm ich Spieß Dich uff und nehme Dich mit“;¹⁴⁵² „sticht den Unteroffizier nieder“, der noch schreien kann: „Ich sterbe des Todes. der Kerl hat mich erstochen“.¹⁴⁵³ Damit nicht genug, hängt der Kasperl den Feldmarschall, der ihn nun wegen des Mordes an seinem Werber hängen will, trickreich selber auf, „nimmt den Galgen mit dem Feldmarschall und schlägt damit den Sultan tod“.¹⁴⁵⁴ Ob sich aus derlei Szenen eine Widerständigkeit oder gar antimilitaristische Sub-

1443 Zur Reichweite sowie zur Erfolgsgeschichte des Verlags vgl. Pflüger/Herbst, Schreibers Kindertheater.

1444 Reinhardt, *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, S. 3; auch [Kolb], *Kasperl als Soldat*, S. 49.

1445 Alle [Kolb], *Kasperl als Soldat*, S. 49–50. Vgl. auch Eulenspiegel, *Kaspers Anwerbung*, S. 19–20.

1446 Alle Chaspar als Rußischer Soldat (Barth), S. [6–8].

1447 Reinhardt, *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, S. 4.

1448 Beide Eulenspiegel, *Kasper in der Wache*, S. 25.

1449 Chaspar als Rußischer Soldat (Barth), S. [9–10].

1450 Vgl. Reinhardt, *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, S. 4.

1451 [Kolb], *Kasperl und der Werber*, S. 83.

1452 Chaspar als Rußischer Soldat (Barth), S. [10].

1453 Eulenspiegel, *Kasper in der Wache*, S. 29.

1454 Reinhardt, *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, S. 6.

versivität des Kasperls ableiten lässt,¹⁴⁵⁵ ist zumindest für die Polichinell-Spiele des 19. Jahrhunderts mehr als fraglich – zumindest findet sich kein einziges Zeugnis, keine einzige Notiz dazu. Gerade in den althergebrachten Handpuppenstücken traten die kriegerisch-militärischen Motive und das Soldatische an den Figuren dermaßen in den Hintergrund, dass aus Kasperls Unwillen oder Unfähigkeit, sich anwerben zu lassen, oder der Tötung eines „Unteroffiziers“ oder „Generals“ durch Kasperl mitnichten eine pazifistisch-antimilitaristische Haltung abzulesen ist. Allerdings stellte dies schon eine Kritik an den bestehenden Verhältnissen dar. Bei diesen Szenen verdiente der Puppenspieler gut, allerdings nicht so gut wie beim Totschlag des Polizisten. Nach 1933 wurden die Szenen mit Werber, Polizist und Henker von den NS-Behörden nicht mehr geduldet.¹⁴⁵⁶

Zurecht wurde das Rollenspektrum des an die Polichinell-Stücke anknüpfenden Weltkriegskasperls von E. Zechner als „Jahrmarktskünstler und Entertainer“, „Kind und Mann“ und „Gewalttäter und ‚Schimpfgranat‘“ beschrieben.¹⁴⁵⁷ Im Marionettentheater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hatte der Kasperl diese Rollen weitestgehend verspielt – infolge einer genrebedingt anderen Dramaturgie, die ihn auf bedeutungslose Dienerfunktionen verwies, einer auch aus den (historischen) Kriegsstoffen und -motiven erklärlichen Beschneidung des Komischen im Stück, schließlich infolge von übergeordneten zivilisatorischen Prozessen, die auch im Marionettentheater als Zähmung und Dämpfung ihres ursprünglich stets gewaltbereiten und nun vergleichsweise friedlichen Hauptprotagonisten Kasperl wirksam wurden.¹⁴⁵⁸ Von der Logik des Typus her ist dem Hanswurst / Polichinelle / Kasperl der Krieger ebenso eingeschrieben wie der Kriegsverweigerer beziehungsweise -flüchtling, denn je nach Situation und Lage lebt er das eine Mal seine Lust am Zuschlagen aus, während er das andre Mal seine Flucht aus Feigheit mit Friedlichkeit verbrämt – denn friedlich ist er grundsätzlich nur aus Ängstlichkeit und Verfressenheit:

„KASPERL. Muß der Henker mich auch heraus führen, mit gegen die Östreicher zu kämpfen! Ich nicht, aber mein Herr, ich muß als Diener immer bei ihm sein. Ach wenn's nur diesmal überstanden wäre; aber dismal geht's zu als wenn Fleisch zum Verkauf gehackt würde und ich, ich kann kein Blut sehen. [...]

JELLA. Was stehst denn du hier u[nd] ganz allein ohne Waffen?

KASPERL. Au weh! Wer erschreckt mich denn so? Ich brauche keine Waffen, bei mir geht alles in Güte.

JELLA. Mit Güte richtet man im Krieg nichts aus.

1455 Vgl. Weinkauff, *Der rote Kasper*, S. 21.

1456 Für diesen Hinweis danke ich Lars Rebehn.

1457 Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S. 58, 60 und S. 63.

1458 Vgl. das Kap. „Kasperls zivilisierter Körper“ in Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*, S. 187–193; sowie Müller-Kampel, *kasperl, henker, räuber und der tod*.



KASPERL. Ei das versteht ihr nicht! Müssen denn die Menschen tot geschossen werden? Das hat keinen Zweck. Einen Ochsen ja – das laß ich mir gefallen, den kann man in 1000 Granatstücke zerhauen u[nd] ans Feuer richten braun braten u[nd] tüchtig Wein dazu, da bin ich stets dabei da kriegt man auch keine Wunden, höchstens eine[n] Affen.¹⁴⁵⁹

1459 Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier), S. [34–35].

Der Sultan und sein Pfeifistophiri, Graf Paquafil und Fürst Torello unter türkischen Christenschlächtern und Sklavenhaltern

Türkisch-islamische Völkerstereotype im Puppentheater

In die Türkei, nach Ägypten oder Äthiopien – Neunte Novelle/Zehnter Tag. Aus dem *Dekameron* von Giovanni Boccaccio – Images und Mirages. Zur Methodik – Türken und Türkisches auf der Puppenbühne des 19. Jahrhunderts – Methodologische Zwischenbemerkung – Türken und türkische Imagotypen: Vom 19. Jahrhundert bis Luther: 19. Jahrhundert – 18. Jahrhundert – Aus der *Steirischen Völkertafel* – 17. Jahrhundert – 16. und 15. Jahrhundert – Luther über die Türken – Kasperl in der Türkei: Ethnische Komik und die Lustige Person im Puppentheater – „A Spitzbua wie der andere“. Kasperl unter den Türken – Kasperl schlägt den Sultan tot und wirft ihn ins Publikum

In die Türkei, nach Ägypten oder Äthiopien

Migration im Sinne von politisch, ökonomisch, sozial oder kulturell motivierter (Aus-)Wanderung wird im 19. Jahrhundert kaum einmal Thema des populären Puppentheaters – der Fremde oder die Fremdheit eines Landes beziehungsweise in einem anderen Land, oft auch Kontinent, sehr wohl. Kaum ein Stück des Kaspertheaters/Kasperltheaters kam motivisch wie figural ohne die Begegnung mit dem Fremden aus – sei es, dass die vorgeführte Geschichte topographisch oder historisch in die nähere oder weitere Ferne führte, sei es, dass die stets als bodenständig-einheimisch konturierten Hauptfiguren mit Fremden zu tun bekamen (und meist auch Probleme, denen entlang der Faden der Handlung gesponnen wird). Die meisten Repertoirestücke und darunter alle Zugnummern zählten überdies zu theatralen Gattungen, die zur möglichst bunten Vorführung von Ländern und Menschen aus exotischen und/oder historisch fernen Kulturen geradezu einluden: Ritter-, Sagen- und Märchenstücke (wie *Aschenbrödel*, *Frau Holle*, *Hänsel und Gretel*), Räuber- und Wildererdramen (über den Schinderhannes, den Bayerischen Hiesel, Karl Stülper oder Johannes Karasek, den sogenannten Böhmisches Hansel), Klassik- oder Opern-Adaptionen (Schillers *Räuber*, Webers/Kinds *Freischütz*), Stücke mit älteren Quellen wie zum Beispiel Volksbücher (*Genovefa*),¹⁴⁶⁰ unterfüttert oder überformt mit mythologischer und historischer Motivik; schließlich Stücke rund um historische Herrscherpersönlichkeiten und deren Liebesgeschichten und Heiratssachen (Kunz von Kauffungen, Anna Luise von Dessau [geb. Föhse], Gustav II. Adolf, Königin Luise). Auch die beliebtesten tagesaktuellen Stoffe boten reichlich Gelegenheit, des sicheren Effekts halber Images und Mirages zu entwerfen: von Frankreich in Stücken um die Herzogin Françoise „Fanny“ de Choiseul-Praslin (Konstantinopel 1807 – Paris 1847), die 1847 von ihrem Mann Charles de Choiseul-Praslin (Paris 1805 – Paris 1847; Suizid durch Gift), den sie leidenschaftlich geliebt und dem sie zehn Kinder geboren hatte, erdolcht worden war; vom finsternen katholischen Polen bei Barbara Ubryk (Węgrów, Woiwodschaft Masowien 1817 – Krakau 1891), der

1460 Zu Gattungen und Repertoires vgl. im Überblick Bernstengel, *Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*, S. 44. – Zu *Genovefa* siehe S. 101–140.



eingemauerten Nonne, die 1869, durch die Entbehungen des Kerkers wahnsinnig geworden, in einem Karmeliterinnenkloster in Krakau gefunden worden war;¹⁴⁶¹ von mexikanischen Revolutionären, französischen Intriganten und katholischen Dunkelmännern bei Maximilian, Kaiser von Mexiko;¹⁴⁶² von Verschwörern beim Mord am serbischen König Aleksandar Obrenović (Александар Обреновић; Belgrad 1876 – Belgrad 1903) und dessen Frau Draga (Gornji Milanovac 1861 – Belgrad 1903) im Juni 1903; wiederum von Frankreich in jenen Stücken, die im Zeitalter Napoleons III. (Paris 1808 – Chislehurst bei London 1873), im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und im Ersten Weltkrieg 1914–1918 spielten; von Buren und Engländern beim Burenkrieg 1880/81; von China beim Boxeraufstand 1899 bis 1901.¹⁴⁶³

Bereits die Corpusbildung, durchgeführt mittels Schlüsselbegriffen, Eigen- und Ortsnamen¹⁴⁶⁴ in den das Theatergenre Puppentheater im 19. Jahrhundert in extenso widerspiegelnden Katalogen der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln führt in Korrelation mit der Unterscheidung nach theatralen Genres zu einem ersten Ergebnis: Das Osmanische Reich beziehungsweise Türkenfiguren lagen innerhalb der puppentheatralen Beliebtheitsskala von exotischen Mirages weit vorne¹⁴⁶⁵ – was sowohl für das Polichinell-Theater mit Handpuppen als auch für die mit Marionetten gespielte, nachmittag- oder abendfüllende Dramatik galt.¹⁴⁶⁶

1461 Z. B. Barbara Ubryk (Dresto/Kapphahn).

1462 Z. B. Maximilian I. (Müller/Wolf).

1463 Vgl. alle Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 107, sowie bes. Kap. „Kriege“, S. 28–57. – Siehe auch S. 232–267.

1464 Wie „Türk[]“; „Sultan“, „Konstantinopel“, „Serail“, „Soliman“, „Süleyman“.

1465 An deren Spitze rangierten indessen Frankreich und die Franzosen.

1466 Türkenmotivische Stücke in den Beständen der PTS Dresden und der TWS Köln in alphabetischer Reihenfolge: Der 7-jährige Kriegsgefangene, oder: Die Christenverfolgung in der Türkei (TWS 903s); Alexander oder Unter Türken (PTS 1314); Amalisa, die schöne Sklavin oder Die Entführung aus dem Serail (PTS 0037); Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail oder Christ und Türke. Ein Lustspiel in drey Acten von Bretzner (PTS D4-111); Casperl unter Russen und Türken (TWS 1277); Christ und Türke (PTS D4-113); Die Entführung aus dem Serail (PTS 0309, TWS 176); Fürst Alexander aus Pavia oder: Kasper in der Türkei. (Innentitel; Außentitel: Kaspar in der Türkei) (PTS D4-644); Fürst Alexander oder Kasper unter den Türken (PTS D4-654, PTS D4-655); Fürst Alexander von Pavia (PTS 0386); Fürst Alexander von Pavia oder Kasper in der Türkei (PTS 0387); Fürst Alexander von Pavia. Graf Paquafil (d. i. Graf Paquafil [Alexander von Pavia] Schmidt/Kralik/Winter); Fürst Dorello. oder Kaspar in der Türkei (PTS D4-653); Fürst Thorello oder: Der Seeräuber von Kairo oder: Casper in der Türkei (TWS 1365); Die Fürstin aus den Christensclaven in Constantinopel (2. Stück in PTS D4-544); Die Giftmischerin oder Casper muß mit Laätzen (Torrello; PTS D4-643); Greifenstein oder: Zulimma die schöne Türkin (TWS 1156 und 1157); Großmuth und Edelsinn, oder Die Seeräuber in Kairo, Türkisches Lustspiel (PTS D4-648); Der großmütige Seeräuber, oder: Kaspar in der Türkei (TWS 962); Hans in der Türkei (PTS 0123); Kaspar in der Türkei (PTS D4-459) (Innentitel: Mordnacht); Kaspar in der Türkei (PTS 0840, PTS D4-640); Kasperle in der Türkei (PTS D4-521); Kaspers Reise nach der Türkei (PTS 0855); Die Kreuzfahrer, oder: Hänneschens Tapferkeit in der Türkei (TWS 1296); Die Kreuzritter oder Kaspar unter den Türken (PTS 0806); Mordnacht in Aethiopien oder: Kaiser Orosman (TWS 481); Mord-

Vor dieser motivgeschichtlichen Folie und in bewusster Anknüpfung daran schrieb der „Kasperlgraf“ Franz von Pocci auch die beiden Versionen des Puppenstücks *Kasperl in der Türkei*, wobei er, die imagotypischen Konturen des Polichinell-Schemas verschärfend, die erste mit dem Untertitel *Ein grausames Lustspiel* (1854 im Almanach *Was Du willst* erschienen), die andere mit *Ein konstantinopolitanisches Lustspiel in zwei Aufzügen* versah (erschieden in Poccis *Lustigem Komödienbüchlein*, 1859).¹⁴⁶⁷

Im Repertoire der Marionettenspieler bezogen sich Titel wie *Kasper in der Türkei* oder *Kasper unter den Türken* meist auf zwei Dramen(-Gruppen) ganz unterschiedlicher Handlung und Motivkreise: auf *Fürst Torello (Dorello) / Graf Paquafill / Alexander von Pavia* respektive *Sultan Achmet*. Versehen mit dem Untertitel, das heißt einer Parallelhandlung *Kasper in der Türkei*, basierten sie allesamt auf der neunten Novelle des zehnten Tages in Boccaccios *Decamerone*.¹⁴⁶⁸

Neunte Novelle / Zehnter Tag

Aus dem *Dekameron* von Giovanni Boccaccio

„Saladin wird, als Kaufmann verkleidet, von Messer Torello freigebig bewirtet. Der Kreuzzug findet statt. Messer Torello verlangt von seiner Gattin eine Frist, vor deren Ablauf sie sich nicht wieder vermählen soll. Er gerät in Gefangenschaft. Dadurch, dass er Falken abrichtet, hört der Sultan von ihm, der ihn wiedererkennt und ihm, nachdem er sich ebenfalls zu erkennen gegeben hat, die höchsten Ehren antut. Messer Torello erkrankt und wird durch magische Künste im Laufe einer Nacht nach Pavia versetzt, wo eben die Hochzeit seiner Gattin gefeiert wird. Er wird von ihr wiedererkannt und kehrt mit ihr nach Hause zurück.“¹⁴⁶⁹

Die Marionettenstücke gehen nicht direkt auf Boccaccios Novelle, sondern auf ein vor 1600 in England entstandenes, von den Englischen Komödianten mitgeführtes und durch Jacob Ayrer (Nürnberg 1544 – Nürnberg 1605) wiedergegebenes Stück zurück: auf die *Comedie vom Soldan von Babilonia vnnnd dem Ritter Torello von Pavia, wie es jme auff seiner Reisz zum Heiligen Land ergangen*.¹⁴⁷⁰

nacht oder: Kaspar in der Türkei (TWS 710); Mordnacht, oder Kaspar in der Türkei (PTS D4-455); Die Piraten, oder Fürst Dorello. Akt II: Szene im Theatrum mundi: Die Seeschlacht gegen türkische Piraten (PTS D4-652); Der Ring als Lebensretter (PTS D4-650); Der Sklavenmarkt zu Konstantinopel (PTS 1326); Die Seeräuber, oder: Der Sklavenmarkt zu Kairo. Türkisches Lustspiel (TWS 1364); Selima das geraubte Türkenmädchen (PTS D4-580); Sultan Achmed (PTS 1315); Sultan Achmed oder Die Christensklaven in Konstantinopel (PTS D4-642); Sultan Achmet (PTS D4-646); Sultan Achmet Kaiser der Türken oder Grossmuht und Edelsin (Innentitel; Außentitel: Sultan Achmet) (PTS D4-645); Sultan Achmet. Lustspiel in 2 Acten (PTS D4-647); Sultan Achmeth, von Egiebten (PTS D4-651); Torello oder: Kasper in der Türkei (TWS 1366).

1467 Vgl. Pocci, *Kasperl in der Türkei* [I]. Ein grausames Lustspiel; und Pocci, *Casperl in der Türkei* [II]. Ein constantinopolitanisches Lustspiel.

1468 Vgl. i. d. F. Müller-Kampel, *Unter türkischen Christenschlächtern*.

1469 Boccaccio, *Dekameron*, Bd. II, S. 485–511, hier S. 485–486.

1470 Vgl. Rebehn, *Hamburger Marionettenspieler im 19. Jahrhundert*, S. 89. – Vgl. Ayrer, *Torello*. Vgl. auch Sikora, *Zur Geschichte der Volksschauspiele in Tirol*, S. 343–345.



In der zweiten, stofflich ganz anders ausgerichteten und im 19. Jahrhundert nur mehr selten gespielten Stückgruppe¹⁴⁷¹ bedeutete *Kasper in der Türkei* auch *Kasper in Äthiopien / Aethiopien*. Oft unter dem Haupttitel *Die Mordnacht in Äthiopien* gegeben, wurde das Stück, um das Publikumsinteresse gehörig zu steigern, mit mehrgliedrigen Untertiteln wie [...] oder: *Kaiser Orosmann* beziehungsweise [...] oder *Der dreifache Liebesmord* oder *Der hungrige Gast im leeren Wirthshaus* oder *Kasper in der Türkei* ausgestattet; Johann Georg Geisselbrecht gab es unter den Titeln *Die Mordnacht von Äthiopien. oder Der dreifache Liebesmord. Schau- und Trauerspiel in 3 Aufzügen. mit sehr lustigen Auftritten des Caspers verbrämt*,¹⁴⁷² *Der dreifache Liebesmord* und *Der hungrige Gast im leeren Wirthshause, Lustspiel in 3 Aufzügen*.¹⁴⁷³

Images und Mirages. Zur Methodik

Methodisch-methodologisch sind bereits die Detektion und noch weitaus stärker die Analyse von ethnischen Bildern und ihrer Komik in einer Vielzahl disziplinärer Bereiche angesiedelt: in der (historischen) Stereotypenforschung und deren komparatistischer Subdisziplin, der Imagologie;¹⁴⁷⁴ in der Vorurteilsforschung, Alteritätsforschung und der Interkulturalitätsforschung, die sich dem Verfahren einer „interkulturellen Hermeneutik“¹⁴⁷⁵ verpflichtet sieht und sich stets als „kulturwissenschaftliche Xenologie“¹⁴⁷⁶ versteht. So unterschiedlich ihre Gegenstände benannt sind – „Images“ und „Mirages“, das ethnisch „Eigene“ und „Fremde“, nationale „Stereotype“ und „Nationalcharaktere“, „Selbst- und Fremdbilder“, „Auto- und Heteroimages“ beziehungsweise „Auto- und Heterostereotypen“, „exotistische Klischees“ und „Vorurteile“, denen man in Anknüpfung an Manfred Bellers „eingebildete Nationalcharaktere“¹⁴⁷⁷ noch die von Benedict Anderson für die Historie entwickelten „imagined communities“,¹⁴⁷⁸ eingeschränkt auf Kunst und Literatur, hinzufügen könnte –, so verbindet sie doch zweierlei: Zum einen werden darin „Nationalcharaktere“ als Konstruktionen gefasst und diese damit zumindest potentiell in das Reich der Fiktion verwiesen; zum anderen wird dabei ebenso kritisch wie engagiert deren Dekonstruktion und Destruktion betrieben. „Die literaturwissenschaftliche Erforschung der Stereotypen hat sich fast durchgehend als deren Kritik profiliert. Stereotype erscheinen als Verzerrungen, wenn nicht gar Verfälschungen fremder Wirklichkeit in guter oder böser Absicht – eben als Lügen der Dichter.“¹⁴⁷⁹

1471 Vgl. Rebehn/Richter, Verzeichnis, S. 227.

1472 Vgl. *Der hungrige Gast im leeren Wirthshause (Mordnacht)* (Geisselbrecht).

1473 Für die Hinweise zu Geisselbrecht danke ich Lars Rebehn.

1474 Die sich mittlerweile vom Verdacht einer verkappten Völkerpsychologie hat freimachen können; vgl. Dyserinck, *Komparatistische Imagologie*, S. 17–18.

1475 Programmatisch der Titel von Nell, *Reflexionen und Konstruktionen des Fremden in der europäischen Literatur. Literarische und sozialwissenschaftliche Studien zu einer interkulturellen Hermeneutik*.

1476 Vgl. Wierlacher, *Kulturwissenschaftliche Xenologie*.

1477 Vgl. den Sammelband von Beller, *Eingebildete Nationalcharaktere*.

1478 Vgl. Andersons sprichwörtlich gewordene *Imagined Communities*.

1479 Brenner, *Die Lügen der Dichter*, S. 12.

Schon definitorisch basiert der Über- und Schlüsselbegriff „Stereotyp“ als „ein strukturiertes System von zugeschriebenen Merkmalen, das relativ wenige, eine bestimmte Gruppe charakterisierende Merkmale enthält, auffällige, häufig sogar zu Unrecht zugeschriebene Merkmale betont“ und „zumeist mit negativer oder positiver Wertung belastet ist“, auf Ab- und Eingrenzung.¹⁴⁸⁰ Der Gegenstand, den das „Stereotyp“ als Wahrnehmungsmuster in Texten wie als Instrumentarium der Analyse eben dieser Texte konstruiert, ist dualistisch, antagonistisch, dichotom angelegt¹⁴⁸¹ – nach dem kanonisch gewordenen Begriff des Historikers Reinhart Koselleck in „asymmetrischen Gegenbegriffen“.¹⁴⁸² An der nach dem Prinzip dualistischer Stereotypisierung erfolgenden Verfertigung des „Fremden“ aus dem „Anderen“ sind auch „kleinteilige [] Vorurteile“ am Werk, „durch welche die Stereotypen der jeweiligen aktuellen politischen Situation ebenso wie der individuellen Reisesituation angepaßt werden“.¹⁴⁸³ Nach Peter J. Brenner kann das duale/dichotome/bipolare Schema

„in mannigfacher Weise aufgefüllt werden; in der Literatur der Frühen Neuzeit dominieren konfessionelle und religiöse Dualismen; seit dem 18. Jahrhundert treten nationale, aber auch kulturelle und ethnische Abgrenzungen in den Vordergrund; mit der Französischen Revolution kommen politische Entgegensetzungen hinzu, die sich später auch als Klassengegensätze oder rassistische Antinomien konkretisieren können.“¹⁴⁸⁴

Bei der in der Folge vorgenommenen Detektion, kontextuellen Analyse und Taxonomisierung ‚türkischer‘ Figuren im Puppentheater des 19. Jahrhunderts wird demzufolge stets zu beachten sein, dass „Stereotyp“ nicht nur ein strukturierendes, sondern ein schon vorab strukturiertes Prinzip ist – und dass man es zugleich mit einem Begriff zu tun hat, dessen ontologischer Status und dessen Referenzialität höchst ungeklärt sind. Hermeneutisch und interpretatorisch bediene ich mich der vom Komparatisten Manfred Beller, einem der Gründerväter der Imagologie, entwickelten „Technik des Vergleichs in der Imagologie“, enthaltend die Feststellung und den kontrastiven Vergleich (a) von Analogien, (b) von Antithesen/Dualismen und (c) von Reziprozitäten in der bei der Konstruktion von Images und Mirages vorgenommenen Distribution von Charakteristika und Werten.¹⁴⁸⁵

Türken und Türkisches auf der Puppenbühne des 19. Jahrhunderts

Ob nun Marionettendrama oder Polichinell-Handpuppen-Sequenz, in keinem türkenmotivischen Stück des 19. Jahrhunderts fehlt der Sultan, diese auf den Puppentheatern als Repräsentant und Personifikation alles Türkischen agierende Figur.

1480 Enders, Stereotyp und Vorurteil, S. 39.

1481 Vgl. Brenner, Die Lügen der Dichter, S. 12.

1482 Vgl. Koselleck, Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe.

1483 Enders, Stereotyp und Vorurteil, S. 43.

1484 Brenner, Die Lügen der Dichter, S. 12.

1485 Beller, Die Technik des Vergleichs in der Imagologie.



Grausam und voller Willkür, blutrünstig und erbarmungslos, fackelt der selbstherrliche Selbstherrscher bei der Bestrafung von christlichen Feinden und aufmüpfigen oder auch nur ungeschickten Untertanen nicht lange herum und befiehlt meist Marter mit abschließender Tötung. Sultan Achmet aus einem gleichnamigen Stück kündigt an: „ich werde ihn“ – den Gefangenen – sogleich „martnern [!] und peinigigen lassen“, weidet sich geradezu an der Vorstellung von den Marterqualen des Fürsten Alexander, dieses „Christenhunds“, und ordnet an: Zuerst solle dieser eingemauert werden ohne Wasser, Brot und Licht, dann, „wenn der Tod ihn [!] naht, lasst ihn mit Schwefel und Pech bestreichen so daß er in der letzten Nacht, meinen Leuten als Fackel dienen soll, wie es bei uns in der Türkei der Gebrauch ist mit Christenhunden umzugehen, und mein Auge soll sich ergötzen an den Qualen, hast du verstanden Deutscher?“ Daraufhin repliziert Fürst Alexander (und spricht damit ein als „deutsch“ konturiertes Autostereotyp gelassen aus): „Macht mit mir was ihr wollt, den [!] ich bin bereit zum Tode, ich sterbe ja Gott zur Liebe und Deutschland zur Ehre.“¹⁴⁸⁶ Vor diesem in den Türken-Puppenstücken mehrfach variierten elendiglichen Ende als lebende Fackel haben die Delinquenten meist Unsägliches zu erleiden: „Die Christen, die wir bekommen, werden gespießt und auf heißen Kohlen gebraten“, wünscht sich Mustafa, Soldat und Hofschranze des Sultans, und Zipitan, sein Kumpan, fährt beim Anblick des schlafenden Kasperls dasselbe ins Hirn: „A, da schläft schon so ein treuloser Christ. Den wollen wir gleich anpacken und vor unseren Kaiser schleppen. Dann soll er auf heißen Kohlen gebraten werden.“¹⁴⁸⁷ Kurz darauf droht er abermals an: „in einer halben Viertelstunde [!] werdet ihr alle beide“ – Kasperl und sein Herr, Fürst Alexander – „gespießt und gebraten werden“.¹⁴⁸⁸ In einem Stück überlegt sich der Sultan, dem Fürsten die „Zunge heraus reißen [zu] lassen“,¹⁴⁸⁹ im anderen ereilt genau dieses Schicksal einen Sklaven, der die Wache angefallen und fliehen hat wollen, und außerdem soll er noch auf ein Zackenbrett geworfen werden und dort einen elendiglichen Tod sterben.¹⁴⁹⁰ „Hier fragen sie den Hencker darnach, obs einen Kopf mehr oder weniger in der Welt giebt. Bastonade und Strick um den Hals sind hier wie ein Morgenbrod“, betont Pedrillo sowohl in Stephanies/Bretzners Libretto zur *Entführung aus dem Serail* also auch in einer von Albert Apel gespielten Fassung für Marionetten.¹⁴⁹¹ In Poccis *Kasperl in der Türkei [I]* will man den Spaßvogel „mit glühenden Zangen zwicken“ lassen,¹⁴⁹² und im niederösterreichischen *Graf Paquafil* dürstet der Sultan sogar gereimt nach Christenblut:

1486 Alle Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [31, 36, 38–40, 49] und S. [36–37].

1487 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 54.

1488 Ebenda, S. 68.

1489 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [38].

1490 Kasperl in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [28].

1491 Mozart/Bretzner/Stephanie: *Die Entführung aus dem Serail*, I. Aufzug, 9. Auftritt und Belmont und Constanze (Stephanie-Bretzner/Apel), S. [23–24].

1492 Poccis, *Kasperl in der Türkei [I]*, S. 76.

„SULTAN. [...] Bald da erstill ich den Durst und den Mut, wohl ganz und gar durch Christenblut. Daher auf, hauet, senget, brennet, metzelt Alles nieder! Was uns entgegen ist, das steht uns auch zuwider. [...] Zieht daher an das Land, wie auch das Meer, und die Christen, die ihr bekommt, lebendig die Haut abziehn, mit Salz einstippen!“¹⁴⁹³

Als sich der Kasperl dem Sultan gegenüber als Heide ausgibt, soll er zur Strafe dafür bis zum Kopf eingegraben und getötet werden, indem ihm ein Pferd den in eine Schlinge gelegten Kopf abreißen soll. Als Jude, der er daraufhin sein will, möchte ihn der Sultan in einen Topf mit kochendem Öl schmeißen – all das mache dem großen Herrscher nämlich große Freude, wie er bekennt: „Ha, Ha, Ha!“¹⁴⁹⁴ In seinem Furor verliert der Sultan allerdings den Überblick darüber, was physiologisch an Folter möglich ist: „Ein Theil laßt man ihn erhängen, ein Theil auf Spießen stecken und ihn dann auf heiße Kohlen braten, das wird sein Urtheil sein.“¹⁴⁹⁵

Willkür und Grausamkeit, und diese vorwiegend in der Behandlung von Feinden und der atavistischen Zurichtung ihrer Körper, stehen an der Spitze des puppentheatralen türkischen Eigenschaftskanons und grundieren alle weiteren Attribute des idealtypischen Marionetten-Türken – ein *grausames Lustspiel* nennt Franz von Pocci augenzwinkernd die erste Fassung seines Stücks *Kasperl in der Türkei*. Als ähnlich selbstverständlich und charakteristisch wie die türkische Willkür und Grausamkeit werden türkische Sklaverei und Sklaven vorgestellt. So fürchtet ein Getreuer des Fürsten Alexander, dieser werde „hinaus ziehen in die Türkei um als Sklave tort zu sterben und nie wird er Deutschland wieder sehen“.¹⁴⁹⁶ Wahrhaft bemitleidenswert ist das Schicksal deutscher christlicher Sklaven bei den Türken, wie ein Gärtner aus eigener leidvoller Erfahrung zu erzählen weiß:

„O, mein Freund wenn du noch kein Sklave bist, so rette dich, denn du weißt nicht was die deutschen Sklaven zu dulden haben, teilweise werden sie als Wächter, wie die Hunde an eine Kette gelegt, oder sie werden an ein Pflug gespannt und müssen den Feldbau betreiben und dabei werden sie gezeißelt, das Ihnen das Blut vom Leibe trieft.“¹⁴⁹⁷

Selbst des Sultans Lieblings-Mohrensklavin Mimikatzi ist vor Willkürstrafen nicht gefeit: Als ihr nämlich die in einem Lied genannten drei Nummern, die der Sultan in der Lotterie setzen will, nicht mehr einfallen wollen, beginnt dieser auch gegen sie zu rasen: „Fort mit dir, falsche Katze! In dem tiefsten Kerker sollst du schmachten bis dir die Nummern einfallen. Fort mit ihr!“¹⁴⁹⁸ Mögen türkische Sklaven für

1493 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 46 (Sperrung im Original).

1494 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. 40. – Variante in Mordnacht (Lorgie/Rebhn), S. 33–34.

1495 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 57–58.

1496 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [6].

1497 Ebenda, S. [46–47].

1498 Pocci, Kasperl in der Türkei [I], S. 74.



eine noch so harmlose Arbeit abgestellt sein, nämlich das Putzen und Anzünden der Sultanspfeifen, so schützt sie dies nicht vor drakonischen Leibesstrafen. Wie das ethnische Stereotyp des grausamen, willkürlichen, Sklaven haltenden Türken nach den Strukturmustern von Kontrast, Inkongruenz und Fallhöhe ins Komische kippen und dennoch aufrechterhalten werden kann, belege als erstes Beispiel ein Schlagabtausch zwischen Sultan und Sklave „Pfeifistophiri“ aus Poccis *Casperl in der Türkei* [I].

„SULTAN: Heda! Meine Pfeif geht mir aus. Wo ist mein Tabaksanzünder? Wo ist mein Sklave Pfeifistophiri? Muß ich wieder ein Dutzend köpfen lassen, damit der Dienst ordentlich geht? Beim großen Propheten Muhamet, ich will euch Mores lehren. Mumurikarbatschi, Hofprofos! Man schleppe mir den Pfeifistophiri herbei und gebe ihm fünfzig auf die Fußsohlen.

PFEIFISTOPHIRI *fällt auf die Knie*: Großer Sultan, verzeiht! Ich war eben beschäftigt, Eure Galapfeife zu putzen! Habt Gnade!

SULTAN: Ausflüchte, leere Ausflüchte! Wenn der Sultan raucht, hast du nicht Pfeifen zu putzen, Mumurikarbatschi, es bleibt dabei: fünfzig auf die Sohle!¹⁴⁹⁹

In der zweiten Version von Poccis *Casperl in der Türkei* hat dann die Pfeife „keinen Zug“, was nun gar „hundert Streiche“ zur Folge hat, die der Delinquent Pfeifistophiri auch noch „auf Stempelbogen abzuquittieren“ hat.¹⁵⁰⁰

Wohl richten sich die Grausamkeit und Willkür des imagotypischen Türken im Puppentheater mitunter gegen eigene Leute, meist Sklaven, weit häufiger jedoch gegen gefangene Christen, stets „Christenhunde“ genannt.¹⁵⁰¹ „Wir Türken brauchen nicht euer Geld, wir brauchen nicht euer Gut, unser Herr strebt nach Christenblut. Christenblut wollen wir nur.“¹⁵⁰² Ob das Motiv des Glaubenskampfes beziehungsweise Religionskriegs nun, als bloßes handlungsvorantreibendes Element, der auto- oder heterostereotypen Konfessionalisierung des dargestellten Konflikts oder der komisierenden Herabsetzung des Türken dient – ohne es kommt kein Puppenstück mit Türkenthematik aus. In den *Torello*-Stücken wird mit Kreuzzug und Glaubenskampf sogar der Knoten der Handlung geschürzt: „so höre denn“, erklärt der Fürst beim Abschied von seiner Gemahlin am Beginn des Stücks, „ich binn noch rüstig und stark, und will mich an des Kaisers Herr [!] [...] anschließen um gegen die Türken zu kämpfen, zu kämpfen und streiten für Unglauben und Aberglauben. Die Verblendeten auf die rechte Bahn der Gottheit der Gottheit [!] zu führen“. Und dem Sultan gegenüber beteuert der Gefangene, er sei „nicht in Euer Land gekommen, um es zu verheeren [...], sondern ich binn gekommen Eure Götzenbilder zu zerstören, Euch von den Unglauben abzuführen, und auf die rechte Bahn des wahrhaftigen Gottes zu bringen.“¹⁵⁰³ Dem von Brutalität, Bestialität und Blutdurst

1499 Ebenda, S. 71–72.

1500 Poccis, *Casperl in der Türkei* [II], S. 176.

1501 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [36, 38–40, 49] und S. [87].

1502 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 55.

1503 Alle Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [10–11] und S. [32].

gekennzeichneten Imagotyp des Türken, der in einer Willkür- und Sklavenhaltergesellschaft lebt und einem Glauben anhängt, aus dessen Schriften „nichts“ als „ein blanker Teufel“ spreche,¹⁵⁰⁴ wird die Lichtgestalt des von lauterem, weil christlichen Absichten getragenen Kreuzritters entgegengestellt.

Auf zwei für christliche Begriffe hervorstechende Kennzeichen dieser ‚mohammedanischen‘ Türkenwelt lassen sich die Marionettenstücke und darin v. a. die Lustige Person Kasperl geradezu liebevoll ein – wohl weil diese im 19. Jahrhundert generell zu den hervorstechendsten Merkmalen dessen zählten, was man mit der Türkei und dem Islam verband, und weil damit auf der Bühne auch trefflich Komik zu erzeugen war: Polygynie und Alkoholverbot.

Bei einer figurentypologisch und -historisch als Lüstling, Schürzenjäger und Weiberheld gezeichneten Lustigen Person wie dem Kasperl nimmt es nicht wunder, dass die türkische „Vielweiberei“ ihn begehrlieh stimmt. Mit der Aussicht, „sechs bis sieben Weiber“ haben zu können, willigt der Kasperl sofort ein, „ein braver Muselmann“ zu werden, denn: „Is das a fideles Leben. Bei uns hat man Eine, die is eim bald zwider. [...] A, i wirf Alles dani, wenn i nur die Weiber krieg.“¹⁵⁰⁵ Wohl aus Gründen der Moral und (Selbst-)Zensur wird das auf der Bühne nicht weiter umgesetzt; im Gegenteil enden die *Torello*-Stücke mit der glücklichen Wiedervereinigung von Fürst und Gemahlin, Kasperl und seinem „Weibel“, nach dem dieser sich letztlich doch immer gesehnt hat. Eine solche Liebe, wie sie zwischen Fürst und Gemahlin herrscht, lässt selbst den Sultan neidisch werden: „Ihr habt nur diese Eine, Ich aber habe 300 Weiber und werde nicht so geliebt als ihr von dießer einen.“¹⁵⁰⁶

Ähnlich verfahren die Puppenspieler bei der Motivkombination aus Kasperls figurentypischer Faulheit und Sauflust und dem türkenimagotypischen Alkoholverbot zum Zweck des komischen Kontrasts. „Freÿlich könnt ihr armen Schlucker das nicht begreifen, daß es so ein herzlich Ding um ein Gläsgen guten alten Lustigmacher ist“, meint Diener Pedrillo sowohl in Stephanies/Bretzners Libretto also auch in der Apel’schen Bearbeitung der *Entführung aus dem Serail* für Marionetten. „Wahrhaftig, da hat euer Vater Mohamet einen verzweifelten Bock geegeschossen [!], daß er euch den Wein verboten hat.“¹⁵⁰⁷ In Poccis *Casperl in der Türkei [II]* ernennt der Sultan den Kasperl zum „Hofgartenbostandschi“, d. h. zum „Leiter der sämtlichen Gärten [...] im Range eines Paschas von zwei Roßschweifen mit weißem Turban!“ Als „constantinopolitanischer Hofgartner“ ist er im Großen und Ganzen zufrieden:

„Schlafen kann ich soviel ich will; z’essen hab ich auch g’nug, aber mit dem Trinken, da sieht’s schlecht aus. Nix als Lemonad und Mandelmilch! Der Wein ist in der mahonitanischen Religion verboten. Bisweilen laßt mir der Ober-

1504 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 57.

1505 Ebenda, S. 61–62.

1506 Beide Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [85] und S. [91].

1507 Belmont und Constanze (Stephanie-Bretzner/Apel), S. [53], und Stephanie/Bretzner/Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, II. Aufzug, 8. Auftritt.



kellermeister ein Flaschl zukommen; denn der Großsultr sauft heimlich, was er nur grad mag; aber die Sklaven und sonstigen Untertanen krieg'n Schläg, wenn sie sich unterstehn, einen Wein zu verkosten. Wenn's aber niemand sieht, g'schieht's doch; grad als wie bei uns z' Haus mit die Fastenspeisen.¹⁵⁰⁸

Als weiterer türkisch-islamischer Topos des Puppentheaters ist das Tabakrauchen zu nennen, das weder als lasterhaft noch gar als gesundheitsschädigend angeprangert wird, sondern der exotistischen Folklore dient. Mit einem normalen „Packerl Tabak“ kann sich der Kasperl von seinen Schergen nicht freikaufen, wie er hofft, denn Türken sind offenbar überaus anspruchsvolle Raucher: „Wir Türken rauchen euren Tabak nicht. [...] Wir rauchen nur echten türkischen Knaster, Knastertabak.“¹⁵⁰⁹ In Poccis *Kasperl in der Türkei [I]* sieht das Publikum beim Aufgehen des Vorhangs „Sultan Schurimuri auf dem Thron“ sitzen; der „raucht Tabak“, und gerade geht ihm die Pfeife aus. Schuld daran ist wie erwähnt ein unverlässlicher Sklave, „Pfeifistophiri“ mit Namen und nur dazu da, dem großen Sultan die Pfeife zu stopfen, anzuzünden und zu putzen.¹⁵¹⁰

Methodologische Zwischenbemerkung

Das Ergebnis imagologischer Forschung ist ernüchternd: „Dichter lügen auch nicht anders“¹⁵¹¹ – nämlich anders als Trivialgenres wie etwa auch das populäre Puppentheater, denen man die Konstruktion von nationalen und konfessionellen Schwarz-Weiß-Schemata immer schon unterstellt hatte. Und dass den literarisch-theatralen Images und Mirages nur bedingt Referenzialität zukommt – oder womöglich gar keine? –, hat in Verbindung mit deren möglicher Funktionalisierung, der Verhetzung mittels Feindbildern, oft dazu geführt, bei deren Kritik Halt zu machen. In der Tat ist das Diskriminierungs-, Aggressions- und Propagandapotential ethnischer Stereotype immer und überall und auch auf der Bühne gegeben. Und auch psychologisch dokumentieren die Images und Mirages mit ihrem „Neben- und Ineinander der idealisierenden und der begehrliehen Blicke“¹⁵¹² eine Spannung zwischen Schrecken und Begehren, Angst und Lust. „Das Abstoßende des Anderen dient nicht zuletzt der Stärkung der eigenen Identität.“¹⁵¹³ Die Stereotypen bloß der Fiktivität, also der Lüge zu überführen, reicht jedoch nicht aus, um deren Bedeutung und Reichweite zu verstehen und v. a. ihre Wiederaufbarkeit auch nur im Ansatz zu bannen. Images und Mirages haben nämlich (nach Hugo Dyserinck) eine

„Macht, die trotz aller Fiktivität von ihnen ausgeht. [...] D.h. sie sind keine Spiegelungen, geschweige denn Widerspiegelungen von bestehenden Realitäten, sondern haben einen eigenen ontologischen Status, sind von Menschen

1508 Pocci, Casperl in der Türkei [II], S. 182–183.

1509 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 54.

1510 Vgl. Pocci, Casperl in der Türkei [I], S. 71–72.

1511 Brenner, Die Lügen der Dichter, S. 14.

1512 Koebner/Pickerodt, Der europäische Blick auf die andere Welt, S. 7.

1513 Eybl, Typus, Temperament, Tabelle, S. 29.

geschaffen worden und wirken beziehungsweise entfalten sich im Raum der Geschichte u[nter] U[mständen] auch in Richtungen und mit Intentionen, die von ihren Urhebern weder beabsichtigt noch vorhergesehen waren.“¹⁵¹⁴

Stereotypenbildung ist insofern nicht nur Teil der Erkenntnistheorie und der Psychologie, sondern auch der Mentalitätsgeschichte,¹⁵¹⁵ und in ihren historischen Ausprägungen zählen Auto- und Heteroimages zweifelsohne zum kollektiven Gedächtnis.¹⁵¹⁶ Mithin fungieren Stereotype nach Hubert Orłowski, dessen theoretisch-methodologische Vorschläge ich in der Folge aufgreife, „nicht nur als Indikatoren für Zustände, Haltungen usw., sondern können auch in der Funktion bewegender Faktoren des Gruppenbewußtseins auftreten“, und deren Erforschung ist nur kontextuell und historisch-semantic möglich.¹⁵¹⁷ Gerade in Bezug auf die türkisch-islamischen Heteroimages im Puppentheater des 19. Jahrhunderts lohnt es sich, eine ideen- und mentalitätsgeschichtliche Schneise zu schlagen – zu erkunden, wie es dazu kommen konnte, dass deutschsprachige und hier vor allem sächsische, bayerische, österreichische und böhmische Wandertruppen erfolgreich und über Jahrzehnte hinweg Türkenstereotype auf die Bühne brachten, die nur so strotzten vor stets auch anti-muslimisch getönten Attributen der Brutalität und Bluttrüchtigkeit, des Glaubenswahns und Glaubenskriegs, wo doch weder die Puppenspieler noch ihr Publikum auf persönliche Erfahrungen mit Türken oder Moslems zurückgreifen konnten und in Deutschland und dem habsburgischen Österreich die ‚Türkengefahr‘ auch insofern in die Vergangenheit gerückt zu sein schien, als Kriege mit den Osmanen nur mehr vom zaristischen Russland geführt wurden und überdies auf der Krim, in Griechenland und auf dem Balkan stattfanden.

Türken und türkische Imagotypen: Vom 19. Jahrhundert bis Luther

19. Jahrhundert

Folgt man dem Faden ethnischer Stereotype von unserem thematischen Ende, dem 19. Jahrhundert her (und betreibt Historie sozusagen im Krebsgang), so erstaunt der Kontrast zwischen den türkischen Schreckenskammern und ewig wutschnaubenden türkischen Christenschlächtern auf den Puppenbühnen einerseits, und andererseits dem mit dem Orient sympathisierenden Exotismus unter europäischen Künstlern und Intellektuellen. Eine „Quelle der Inspiration“, speiste sich dieser Orientalismus aus einer gesteigerten Reisetätigkeit von Gelehrten und Künstlern nach Ägypten, Syrien und auch nach Jerusalem. Sowohl unter den restaurativ als auch den liberal-revolutionär gestimmten Romantikern war es zu einer wahren „Orientbegeisterung“ gekommen – wovon freilich der am Maßstab der ‚wahren‘ Religion, des Christentums, gemessene Islam ausgenommen blieb,¹⁵¹⁸ ebenso aber auch „das“ Türkische,

1514 Dyserinck, *Komparatistische Imagologie*, S. 25.

1515 Vgl. Brenner, *Die Lügen der Dichter*, S. 13.

1516 Vgl. Krnić, *Erinnerung an den Anderen*, S. 127.

1517 Orłowski, *Die Lesbarkeit von Stereotypen*, S. 16, und vgl. ebenda, S. 22.

1518 Vgl. Hodkinson, *Der Islam im Dichten und Denken der deutschen Romantik*, S. 80.



gegen das die europäischen Intellektuellen mit Blick auf den griechischen Unabhängigkeitskrieg 1821 bis 1829 eine grundsätzliche Abwehrhaltung einnahmen. (Man erinnerte sich dabei an das Ende Lord Byrons in Griechenland.) Eher reaktiviert als reflektiert oder korrigiert wird damit das Bild des türkischen Gewaltherrschers und Schlächters, der nichts anderes kennt, als Feinde zu martern, Sklaven mit Leibesstrafen zu belegen und ewig lüstern durch seinen Harem zu streifen.

18. Jahrhundert

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts hatte das türkische Herrscherbild schon einmal positive Züge angenommen, und zwar durch den aufklärerischen Zeitgeist der Toleranz, aus dem heraus der türkische Erbfeind zum Verbündeten im Geiste und das Volk der Türken zum Brudervolk avancieren konnten – „so wurden die einst abschreckenden Tyrannenbilder abgelöst durch ein idealisiertes Toleranzporträt“.¹⁵¹⁹ In dem Maße, wie das Selbstbewusstsein gegenüber dem Osmanischen Reich stieg, im Gegenzug dazu sich aber auch die kritische Haltung gegenüber dem ‚Eigenen‘ verstärkte – Katholizismus und Protestantismus, auch gegenüber dem absolutistischen Staat –, wurden „die“ Türken zu Demonstrationsobjekt und Projektionsfläche des Toleranzkonzepts.¹⁵²⁰ Dafür stehen Lessings *Nathan der Weise* – wie generell Lessings „*kalkulierte oder strategische Aufwertung* [...] verachteter, ja diskriminierter religiöser Minderheiten“, in der der „Islam als Religion der Vernunft“¹⁵²¹ firmiert –, Goethes *Iphigenie*, Wielands *Oberon*, nicht zuletzt Mozarts Figur des Bassa Selim aus Johann Gottlieb Stephanies des Jüngeren nach Christoph Friedrich Bretzner geschaffenen Libretto *Die Entführung aus dem Serail*. Eurozentristisch und exotistisch getönt waren diese Images und Mirages des Türkischen gleichwohl, und nicht selten verbindet sie mit den Schreckbildern des Türkischen sowohl der geheime Adressat – die deutschen Fürsten, der König, der Kaiser, der Klerus, der absolutistische Staat – als auch die Funktion:

„Im Fall der Negativbilder waren es Folien, vor denen sich die christlichen Habsburger umso lichter absetzten. Die türkischen Despoten, Lüstlinge und Schwächlinge waren Bilder einer Propaganda, die den Feind herabsetzten, um ihn desto wirkungsvoller bekämpfen zu können – als Inbegriff der Negativität. Motivation für die Entwicklung von Positivbildern war die Kritik an den politischen Zuständen in Deutschland [...] sowie die Kritik an der christlichen Orthodoxie und ihren konfessionellen Varianten. Das Bild des großmütigen Sultans diente als Instrument im Kampf um Toleranz und gegen christliche Ideologisierung. Dieser Glaube an die Macht der Vernunft kannte keine rassistischen und keine religiösen Vorurteile.“¹⁵²²

1519 Grimm, Soliman – Schwächling und Despot, S. 60–61.

1520 Vgl. Berman, Orientalismus, Kolonialismus und Moderne, S. 28–29.

1521 Kuschel, Lessings Bilder vom Islam, S. 23 und S. 29 (Kursivierung im Orig.).

1522 Grimm, Soliman – Schwächling und Despot, S. 60–61.

Die orientalistisch-imagotypologischen Diskurse gingen im 18. Jahrhundert mit der sukzessiven Entmachtung des Osmanischen Reiches einher: Zwischen der Belagerung Wiens 1683 und dem Jahr 1792 führten Russland und das habsburgische Österreich 41 Jahre lang Krieg gegen die Türken;¹⁵²³ im Einzelnen sind Zahl, Dauer und Schauplätze wie auch die wechselnden Bündnisse der Kriegsparteien gegen das Osmanische Reich nur schwer zu überblicken: 1710/11 findet der 4. Russische Türkenkrieg statt; zwischen 1714 und 1718 der Venezianisch-Österreichische Türkenkrieg mit dem 8. Venezianischen und dem 6. Österreichischen Türkenkrieg; 1736 bis 1739 der Russisch-Österreichische Türkenkrieg mit dem 7. Österreichischen und dem 5. Russischen Türkenkrieg; 1768 bis 1774 der 6. Russische Türkenkrieg; 1787 bis 1792 schließlich ein weiterer Russisch-Österreichischer Türkenkrieg mit dem 8. Österreichischen und dem 7. Russischen Türkenkrieg. Kriegs- und massenpsychologisch grundiert wie auch propagandistisch umgemünzt wurden sie alle vom alten Türkenbild, das „nicht selten weiter beibehalten und reproduziert“ wurde; in der „Literatur erscheint es vielfach sogar verschärft“.¹⁵²⁴

Dass darin das kulturelle Gedächtnis, wie es Kunst und Literatur repräsentieren, vom kollektiven Gedächtnis nur graduell abwich, dokumentiert die *Steirische Völkertafel* aus dem frühen 18. Jahrhundert. Mittels einer Kreuztabelle aus gemalten Repräsentanten von europäischen „Völckern“ und ihren verschriftlichten „Aigenschafften“¹⁵²⁵ entsteht eine „Nationalitätenrevue“ dergestalt, dass die jeweilige „Konvergenz beziehungsweise Differenz von Auto- und Heterostereotyp“ – insgesamt zwischen „Teutschem“ einerseits und „Spanier“, „Frantzoz“, „Wälisch“, „Engeländer“, „Schwöth“, „Boläck“, „Unger“, „Muskawith“, „Tirk oder Griech“ – besonders sinnfällig wird.¹⁵²⁶ Im kontrastiven Vergleich mit allen anderen Nationen ergibt sich bei den letztgenannten Türken ein denkbar schlechter Befund – erstaunlich mutet nur an, dass Brutalität, Grausamkeit und Lust an der Folter, „Vielweiberei“, Alkoholverbot und auch das Tabakrauchen, welche die Künste und das Theater des 18. Jahrhunderts je nach Perspektive ausgemalt oder als Atavismen zu entlarven getrachtet hatten, gar nicht vorkommen: Als größte türkisch-griechische Untugenden werden Verrätertum und Betrugerei angeprangert: Türken und Griechen seien „noch Verräterischer“ als der „Muskawith“ (der „Gar Verätherisch“ sei). Der „Tirk oder Griech“ verhalte sich „Wie das Abrilwetter“, sei also wetterwendisch-unberechenbar, weiters sei er ein „Ein Lung Teüfel“ und „Ein Falscher Bolliticus“. „In betrug“ zu sterben sei überhaupt die für den Türken typische Todesart. Im Krieg, man liest richtig, sei der Türke „Gar faul“ – womöglich hängt dies mit seiner zugleich behaupteten „Zärtlich[keit]“ und „Selbsteigne Lieb“ zusammen, mit den „zart Undweichensachen“, die die Türken im „Überfluß“ hätten, und mit dem „Liebreiche[n]“ Land, das sie bewohnten?¹⁵²⁷

1523 Vgl. Berman, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*, S. 28.

1524 Kleinlogel, *Zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur*, S. 302.

1525 *Steirische Völkertafel*.

1526 Eybl, *Typus, Temperament, Tabelle*, S. 34–35.

1527 Alle i. d. F. *Steirische Völkertafel*.



Aus der Steirischen Völkertafel

NAMEN	TIRK ODER GRIECH
Sitten	Wie das Abrilweter
<i>Natur Und Eigenschaft</i>	Ein Lung Teüfel
<i>Verstand</i>	Oben Auß
<i>Anzeugung deren Eigenschaften</i>	Zärt-lich
<i>Wissen-schaft</i>	Ein Falscher Bolliticus
<i>Tracht Der Klaidung</i>	Auf Weiber Art
<i>Untugent</i>	noch Veräterischer [als der Russe]
<i>Lieben</i>	Selbsteigne Lieb
<i>Krankheiten</i>	An Schwachheit
<i>Ihr Land</i>	Ein Liebreiches
<i>Krigs Tugente</i>	Gar faul
<i>Gottesdienst</i>	Eweneinsolchen [wie der Russe]
<i>Erkennen für Ihren Herrn</i>	Ein Thiran
<i>Haben Überfluß</i>	an zart Undweichensachen
<i>die Zeit Vertreib</i>	Mit kränkeln
<i>Vergleichung Mit denen Thiren</i>	Einer Katz
<i>Ihr Leben Ende</i>	In betrug

Im Vergleich mit dem Türken-Imagotyp in der Wiener Haupt- und Staatsaktion vom *Türckisch-bestrafften Hochmuth, oder Das año 1683. von denen Türcken belagerte und von denen Christen entsetzte Wienn, und Hans Wurst, die kurzweilige Salve-Guarde des Frauen-Zimmers, lächerlicher Spion, und zum Tode verdampter Mißethäter* nimmt sich das in der zeitgleichen *Völkertafel* gemalte Bild verklärt aus. Die Verteidiger Wiens nennen den Feind darin stets nur „den Türckischen Blut-Hund“; vor allem gegen die „Blutdürstigkeit“ und „Grausamkeit“ von „denen Türckischen Hunden“ müsse das Volk gewappnet werden – zurecht, denn Kara Mustapha kann es gar nicht erwarten, sich „noch heute in der Christen Blut [zu] waschen“.¹⁵²⁸

Er schwört „bey dem großen Mahomet und bey dem Tulban des Groß Sultans, daß ich diese elende Mücken völlig vertilgen und ihre Hütten in Staub und Asche verwandeln will.“¹⁵²⁹ Nachdem er „denen Burgern die Köpffe abgeschlagen“, werde er nicht einmal „ihres obersten Priesters [...] nicht verschonen, sondern ihm mit eygener Faust den Schedel herunter hauen, und seinen Kopff nach Constantinopel senden, damit der Groß-Sultan seine Freud daran sehe, und wann dieser hin, wird alles von ihm selbst der wahren Lehre des Alcorans unterwürfig, und dem großen Mahomet fußfällig werden.“¹⁵³⁰

1528 Alle Türckisch-bestraffter Hochmuth (Bukner), S. 23, 24, 29 und S. 38.

1529 Ebenda, S. 37.

1530 Ebenda, S. 66.

Eine Reflexion und Korrektur gängiger Türken-Images intendierte das bei Johann Heinrich Zedler zwischen 1732 und 1754 erschienene *Grosse vollständige Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. Mit seinen 64 Bänden, vier Supplementbänden, 63.000 Seiten und 284.000 alphabetisch geordneten Einträgen bot das *Zedler'sche Lexikon* einen synchronen Schnitt des Wissens, in seinen von aufklärerischem Ethos getragenen Bezugnahmen auf gängige Meinungen darüber hinaus einen Überblick über imagotypologische Diskurse und Feind-Stereotypen. Zur „Gemüths-Beschaffenheit der Türkischen Nation“ heißt es zuallererst, dass man „insgemein einen abscheulichen Concept sich von ihnen zu machen pfeget“.¹⁵³¹ Wer die Türken kenne, wisse zwar, dass sie tatsächlich „unterschiedlichen Lastern ergeben“ seien, „hingegen auch nicht wenig an ihnen zu loben sey“. Man sage ihnen Hoffärtigkeit, Rachgier und Grausamkeit, Geiz und Geilheit nach, „wazu ihnen ihre Religion und Gesetz, krafft deren sie nicht nur 4 Eheweiber zu gleicher Zeit, sondern auch so viel Concubinen, als sie wollen, halten dürffen, gute Gelegenheit giebt“. Andererseits seien sie zugleich „ehrlichen und aufrichtigen Gemüthes“, würden vor allem im Privaten niemanden betrügen noch jemandem auch nur unrecht tun. Im Essen seien die Türken „gar sparsam und mäßig“, in der Religionsausübung so „eyfrig“, dass sie darin viele Christen beschämen könnten, gegenüber ihrem „Kaysers“ (wie er hier genannt wird) ehrerbietig und gehorsam, in den Wissenschaften von gutem und natürlichem Verstande – „daß also, die Wahrheit zu sagen, die Türcken in vielen Stücken so gar Barbarisch nicht sind, als man sich einbildet“.¹⁵³² Worum Zedlers anonymer Lexikograph sich hier bemüht, ist eine gerechte Verteilung von Licht und Schatten, wogegen er sich verwahrt, sind die offenbar weitest verbreiteten Klischees und Stereotype jenes Türken, wie er als kollektive Memorabilie noch um 1900 auf den Puppenbühnen herumwütet.

17. Jahrhundert

Das Schreck- und Feindbild des türkischen National- auch als eines Konfessionscharakters wurzelte im panischen Schrecken, den die Expansion des Osmanischen Reichs im 17. Jahrhundert verbreitet hatte. Besonders die zweite Türkenbelagerung Wiens 1683 „hinterließ als traumatisches Ereignis Spuren in der kollektiven österreichischen Erinnerung“¹⁵³³ – nicht nur der österreichischen, ist hinzuzufügen, kennt doch auch das 17. Jahrhundert eine ganze Reihe und beileibe nicht auf das Gebiet der Habsburgermonarchie begrenzter Türkenkriege, beginnend mit dem 1. und dem 2. Polnischen Türkenkrieg (1620–1621 und 1633–1634) über den 6. Venezianischen (1645–1669), den 4. Österreichischen (1663–1664), den 3. Polnischen (1672–1676), den 2. Russischen (1676–1681) bis hin zum „Großen Türkenkrieg“, bestehend aus dem 4. Polnischen, dem 5. Österreichischen, dem 3. Russischen und dem 7. Venezianischen Türkenkrieg (1683–1699), an dessen Beginn Wien vom 14. Juli bis zum 12. September 1683 vom osmanischen Heer unter Sultan Mehmed IV. (Konstan-

1531 Zedler, Bd. 45, Sp. 1689.

1532 Alle ebenda, Sp. 1689–1690.

1533 Stellvertretend Bermann, *Orientalismus, Kolonialismus und Moderne*, S. 25.



tinopel 1642 – Edirne 1693) eingeschlossen worden war (Zweite Wiener Türkenbelagerung). Entsprechend diesem kollektiven Trauma zeichneten Kunst, Literatur, Theater, aber auch die populäre Alltagsmythologie den Typus des Sultans als „grausamen, sexbesessenen, fanatischen und irrationalen Unmenschen“¹⁵³⁴ und personifizierten in ihm zugleich den türkischen National- und Konfessionscharakter. Am Ende von Daniel Casper von Lohensteins Schauspiel *Ibrahim Sultan* (ED 1653, UA 1650 während des Breslauer Faschings) wird die Titelgestalt, ein pervorses Sexmonster, in die Hölle gestürzt: „Der geile Sultan wird betagt/Von Teuffeln/in den Höllen-Schlund./Ihr Teufel greiff und plagt den Huren-Hengst und Hund.“¹⁵³⁵ In einer barocken sadistischen Phantasie werden dem Sultan in der Hölle „Zerschmolzen Ertzt/entflammte Schwefeltraencke“ serviert und weitere Marterqualen angesagt:

„Is! Bluthund/iß! schmeckt dir der Vorschmack nicht?
 So sihe wie durch Teuffel dort von ferne
 Dir wird die rechte Taffel angericht!
 Diß sind nur Hülsen/jenes sind die Kerne.
 Ihr Teuffel kommt! setzt stracks ihn auff den Stuhl/
 Der in dem Hartzt/wie seiner schwamm im Blute.
 Kommt Teufel/werfft ihn in den lichten Pful!
 Peitscht ewig ihn mit eurer Schlangen-Rute.
 Denn wer durch Brunst dem Teuffel sich vermählet;
 Dem wird die Glut zum Braut-Bett außerwehlet.“¹⁵³⁶

16. und 15. Jahrhundert

Innerhalb der christlichen Theologie hatte Mohammed von alters her als sexueller Wüstling und Gewalttäter gegolten. In Verbindung mit der Osmanischen Expansion und dem 1423 einsetzenden Venezianischen Türkenkrieg, dem ersten einer nicht mehr abreißenden Kette von Eroberungskriegen, etablierte sich im 15. und 16. Jahrhundert die Koppelung von Gewalt und Geilheit „als die Hauptmerkmale im westlichen Bild des Moslems überhaupt“.¹⁵³⁷ Noch im 15. Jahrhundert waren dem 1. Venezianischen Türkenkrieg (1423–1430) der 2., in dem am 29. Mai 1453 Konstantinopel von den Türken eingenommen worden war, und der 3. Venezianische Türkenkrieg gefolgt (1463–1479); im 16. Jahrhundert die Belagerung von Rhodos (1522–1523), der 4. Venezianische und der 1. Österreichische Türkenkrieg (1526–1555), in dem es zwischen 26. September und 14. Oktober 1529 zur Ersten Belagerung Wiens kam; 1565 besetzte ein osmanisches Heer unter Sultan Süleyman dem Prächtigen (Trabzon 1494, 1495 oder 1496 – vor Szigetvár 1566) Malta und in weiterer Folge fanden statt: der 2. Österreichische Türkenkrieg (1566–1568), der 1. Russische (1568–1570), der 5. Venezianische (1570–1573) und der 3. Österrei-

1534 Ebenda, S. 27.

1535 Lohenstein, *Ibrahim Sultan*, S. 117 (Claudia).

1536 Ebenda, S. 117 (Die höllischen Geister).

1537 Wilson, *Humanität und Kreuzzugsideologie*, S. 17.

sche, der sogenannte „Lange Türkenkrieg“ (1593–1606). Schon vor 1453, dem Jahr der für die christlichen Potentaten traumatischen Einnahme Konstantinopels durch ein etwa 80.000 Mann starkes Heer unter Sultan Mehmed II. (Edirne 1432 – bei Gebze 1481), waren die Kriege gegen die Osmanen nicht nur als Abwehrkampf und Nachbarschaftshilfe gedacht gewesen, sondern hatten auch der „Konzeption eines christlichen Europa in der Auseinandersetzung mit dem Glaubensfeind“¹⁵³⁸ gedient, waren mithin als Kreuzzüge angelegt, die auch theologisch, kulturell, künstlerisch, jedenfalls propagandistisch geführt wurden. Bezeichnend dafür scheint, dass das älteste vollständig erhaltene gedruckte Buch überhaupt, der 1454 bei Gutenberg in Mainz gedruckte und nach seinem Strukturschema, einem nach Monaten gegliederten Aufruf zum Türkenkrieg genannten *Türkenkalender*, schon im Titel *Eyn manung der cristenheit widder die durken* ausspricht.¹⁵³⁹ Die turcothematische Literatur des 16. Jahrhunderts, auch „Turcica“ oder „Türkendrucke“ genannt, umfasst unglaubliche 2.000 Titel¹⁵⁴⁰ und speiste sich ihren Imagotypen nach aus den Schreck- und Schockbildern, wie man sie aus den Türkenkriegen mitgenommen hatte, aus deren psychologisch-traumatisch erklärbaren Mythisierungen und Dämonisierungen, aus dem römischen Barbarenbild,¹⁵⁴¹ vor und über allem jedoch aus christlich-theologischer Propaganda.

Luthers Schriften *Vom Kriege wider die Türken* und *Heerpredigt wider den Türken*, die erste 1529 unmittelbar vor, die zweite unmittelbar nach der Ersten Wiener Türkenbelagerung erschienen, formulierten ein Türkenbild aus, dessen Wirkmacht nicht groß genug eingeschätzt werden kann. Nach Luther personifizierte „der“ Türke nichts anderes als den Antichristen, und wer gegen ihn kämpfte, kämpfte gegen den Teufel:

„Aus dem kann nun ein iglicher sein gewissen richten und versichern, wo er zum streit widder den Türckern gefoddert wird, wie er gedencken und sich halten sol, Nemlich, das er keinen zweifel haben sol, Wer widder den Türcken (so er krieg anseheth) streit, das er widder Gottes feind und Christus lesterer, ja widder den teuffel selbs streit“¹⁵⁴²

„Der Türke“ sei „Gottes rute und des Teueffels diener, das hat keinen zweifel“, schlimmer noch: „des wuetenden Teueffels knecht“; der Koran ein „faul schendlich buch“¹⁵⁴³ und ein Lügengebäude; der moslemische „Heilige Krieg“ nichts als permanenter Mord, der friedliches Leben und Wirtschaften nicht einmal vorsehe. Die Polygynie bringe nicht nur die vollständige Nichtachtung der Frau mit sich, sondern daraus erkläre sich auch, dass Frauen und Kinder wie Sklaven gehalten und gehandelt würden. Was Wunder, wenn auch die Christen in der Türkei wie das Vieh

1538 Hohmann, *Türkenkrieg und Friedensbund im Spiegel der politischen Lyrik*, S. 132.

1539 Vgl. ebenda, S. 143.

1540 Vgl. die dreibändige Bibliographie von Göllner, *Turcica*.

1541 Vgl. Wiegand, *Hodoeporica*, S. 129.

1542 Luther, *Heerpredigt wider den Türken*, S. 173.

1543 Alle Luther, *Vom Kriege wider die Türken*, S. 116 und S. 122.



und die Säue gehandelt würden. Und unter der Religiosität der Türken verberge sich nichts als Kriegslüsterheit, Blutrünstigkeit, Teufelsanbetung, unaussprechliche und für einen Christen unvorstellbare Sodomie, Greuel und Laster aller Art:

Luther über die Türken

„Wie nu die uegen verstoeret den geistlichen stand des glaubens und der warheit, Also verstoeret der mord alle weltliche ordnung, so von Gott eingesetzt ist. Denn es ist nicht mueglich, wo morden und rauben ynn ubung ist, das da ein feine loebliche weltliche ordnung sey. Denn fur krieg und mord können sie des friedes nicht achten noch gewarten, wie man bey den kriegern wol sihet, darumb achten auch die Tuercken des bawens und pflanzens nicht gros.“¹⁵⁴⁴

„Das dritte stuecke ist, das des Mahomeths Alkoran den ehestand nichts acht, sondern yderman zu gibt weiber zu nemen wie viel er wil. Daher der brauch ist bey den Tuercken, das ein man zehen, zwentzig weiber hat Und widderumb verlest und verkeufft welche er wil und wenn er wil, das die weiber aus der massen unwerd und veracht ynn der Tuerckey sind, werden gekaufft und verkaufft wie das viehe.“¹⁵⁴⁵

„Man verkeufft ynn der Tuerckey die gefangene Christen wie das viehe und wie die sew, achtet nicht Wer hie vater, mutter, kind odder weib sey, Da wird das weib dorthin, der man hieher verkaufft, Also gehets auch mit elltern und kindern zu, das keins bey dem andern gelassen wird, wie die keuffer und verkeuffer wollen.“¹⁵⁴⁶

„Darnach auch solch bluthunde sind, so gewlich viel blut vergiessen und mord begehen, ynn so viel lendern, als nie auff erden gehoeret ist, Dazu solch Welsch und Sodomisch unkeuscheit treiben, das nicht zu sagen ist fuer zuechtigen leuten, von was das ist, das sie die ehe so gar nichts achten, Sind dazu die aller groessesten reuber und verderber aller land und leute, Und wer wil alle solche gewel erzelen, der sie doch keine fuer sunde halten, sondern alles fuer eitel tugent? Das heisst blindheit uber alle blindheit Und wird solchs alles mit dem eusserlichen schein (wie gesagt) also geschmueckt, das viel Christen abfallen und zu yhrem glauben und zu solchem gewlichen heslichem schoenen teuffel williglich sich geben, Und zwar, wo solche falsche heiligkeit ist, da muessen alle laster auff eym hauffen sein.“¹⁵⁴⁷

Mit diesen im 15. und 16. Jahrhundert formulierten türkisch-islamischen Images, Stereotypen, national-konfessionellen Volkscharakteren (wofür hier stellvertretend Luther stehen soll) ist zeitlich der Beginn und thematisch quasi der Bodensatz unserer historischen imagologischen Detektion erreicht. Was am allermeisten überrascht, sind die Permanenz und Persistenz des kulturellen, konfessionellen und nationalen

1544 Ebenda, S. 126.

1545 Ebenda.

1546 Luther, Heerpredigt wider den Türken, S. 185.

1547 Ebenda, S. 191.

Stereotyps. Als ob die Puppenspieler des 19. Jahrhunderts sich direkt an Luthers Türkenbild orientiert hätten, ja als ob die Images keinerlei Wandel oder Variation unterworfen und überhaupt keine ‚Geschichte‘ durchlaufen hätten, lassen die Spieler ihre Türkenfiguren wie eh und je als wutschnaubende, gewalt- und foltergeile Lüstlinge, Mordbuben, Sklavenhändler, „Christenschlächter“ über die Bühne (oder im Handpuppentheater: über die Spielstätte) toben. Was sie freilich ganz entschieden von den Türkendruckern von einst abhebt, das ist die Komik, mit der die Puppen-Sultane, -Sklaven und -Haremsfrauen dem Verlachen preisgegeben werden – eine Komik, die mit dem tradierten ethnischen Stereotyp operiert, es bricht oder verstärkt, in welcher jedoch „der Türke“, „das Türkische“ und deren kanonische Attribute auch als bloße Synonyme für exotische Ethnien gleich welcher Art und Herkunft dienen können. „Das Türkische“ wäre somit zur puppentheatralen Leerformel geworden, gerade exotisch genug, um es jenen umzuhängen, mit denen der Kasperl in einen komischen Konflikt gerät.

Kasperl in der Türkei: Ethnische Komik und die Lustige Person im Puppentheater

Seit der Seeschlacht von Lepanto 1571, in der die christlichen Mittelmeermächte mit Spanien an der Spitze einen Sieg über das Osmanische Reich verbuchen hatten können, und dann wieder nach der Niederlage Kara Mustaphas 1683 ergoss sich „eine wahre Flut von Spott und Hohn über den geschlagenen Feind“.¹⁵⁴⁸ Wenn nun der fiktive türkisch-„mohamedanische“ Gewaltherrscher, seine Krieger und Sklaven immer öfter als Papiertiger (eigentlich Holztiger) über die Bühne stolperten und zum Verlachen einluden, und wenn man Sultans-Figuren „Trotteligkeit attestierte“, so geschah dies zwar nach wie vor im Sinne einer „Traumaverarbeitung“,¹⁵⁴⁹ doch zählte zu deren Techniken nunmehr auch das Lachen als Waffe und als Entlastung¹⁵⁵⁰ zugleich. „Der osmanische Krieger war nicht länger furchterregend, er wurde zum Popanz.“¹⁵⁵¹ Als solcher ist beispielsweise schon die Titelfigur aus August von Kotzebues *Sultan Wampum, oder: die Wünsche. Ein orientalisches Scherzspiel mit Gesang* von 1794 zu verstehen, das den im 18. Jahrhundert entwickelten Grundbestand an figuralen Orientalismen versammelt und verhandelt und mit ihm einen entsprechend grausamen, stets wutentbrannt drohenden Despoten auf die Bühne stellt – aber auch komisiert:

„Ich sage dir, der Hammelbraten war nicht braun genug. – Laß dem Koch 200 Streiche auf die Fußsohlen geben. [...] Und hundert dem Gärtner, weil er sich unterstanden hat, mir Granatäpfel auf den Tisch zu setzen, an welchen die Sperlinge genascht hatten. [...] Und die Sperlinge sollen hiemit auf ewig

1548 Vgl. Csendes, Glaubenskampf und Türkenkrieg in Österreich, S. 405, nach Witzmann, Türkenkopf und Türkenkugel.

1549 Grimm, Soliman – Schwächling und Despot, S. 59.

1550 Vgl. Müller-Kampel, Komik und das Komische, S. 24–25.

1551 Csendes, Glaubenskampf und Türkenkrieg in Österreich, S. 405.



aus meinem Reiche verbannt seyn. [...] Auch die Raupen will ich nicht länger dulden; ich kann die zerfressenen Blätter nicht leiden.¹⁵⁵²

Wie populär der komische Türke im 18. Jahrhundert auch in der Wiener Comödie geworden war, belegen zum Beispiel ein Stich aus der Zeit des „Wienerischen Hanswursts“ Gottfried Prehauser, auf dem das Theater nächst dem Kärntnerthor mit einem rauchenden Türken davor dargestellt ist, eine Reihe von motiv-einschlägigen Arien in den ebenfalls aus den 1730/40ern stammenden *Teutschen Arien*, Karl Friedrich Henslers *Das Tapfere Wienermädchen. Ein Gelegenheitsstück in drey Aufzügen* (1787) oder das von einem Souffleur Geiger für das Theater in der Leopoldstadt verfasste „militärische Gelegenheitsstück“ *Etwas aus dem Türkenkriege, oder: Kasper, der muntere Husar*.¹⁵⁵³ Spielintern entsteht auch im Marionettentheater des 19. Jahrhunderts die Komik in erster Linie durch Kontrastierungen zwischen dem Erhabenen, Würdevollen, Feierlichen, Bedeutenden, hier oft auch dem Furcht-, Entsetzen-, Grauen-Erregenden, das Türken und Türkisches einflößen, einerseits und andererseits der Unangemessenheit, mit der der Kasper/Kasperl darauf reagiert, nämlich: unwürdig, charakterlos, ehrlos, niederträchtig, unsinnig, albern, närrisch, jedenfalls „lächerlich“ in dem Sinne, dass er unpassend und ungehörig fühlt, redet und handelt – ob nun aus Furcht oder bloß Dummheit, bleibt meist unentschieden. Die komische Fallhöhe zwischen „Hoch“/Erhaben und „Niedrig“/Gemein setzt bevorzugt an der närrischen Inadäquatheit an, mit der der Kasperl auf Bedrohungen und Feinde reagiert. Schon als sein Fürst ihm befiehlt, in den Krieg gegen die Türken mitzuziehen, repliziert der geborene Feigling und Drückeberger, er denke nicht daran, „ich latsche nicht mit, ne der Spaß bleibt weg“.¹⁵⁵⁴

„CASPER. Daß wäre mir ein schöner Spaß, wenn ich mich soll morpseln lassen, ne da wird nischt draus, ich latsche nich mit sehen Sie Vater Vater [...] Fürstel, wens e mal zu einem recht großen Schmause geht, da hat noch kein kein [...] Mensch gesagt, Casper du gehst auch mit, aber jetzt wo's was zu wurzeln giebt, da is Casper hinten und vorne ich wäre mich aber hüten, und mir lassen daß Cotlett ausgepochen . [...]“

FÜRST. Aber ich befehl es dir.

CASPER. Nu, nu, davon steht kein Wort in unseren Contrakte“.¹⁵⁵⁵

Ein andermal flunkert er, er würde nichts lieber tun, als in den Krieg „mit latschen“ – nur das „totschießen“, die herumfliegenden Köpfe und seine Heimkehr als kopfloser Kasperl mit Hut unter dem Arm machen ihm Angst:

„Tausendelemend noch einmal, mit latschen möcht ich wohl aber ich, ich fürchte mich fürs totschießen, denn das Hinschießen möcht wohl gehen, aber das dumme Herschießen. das hab auf dem Zuge, ach du Herje, wenn die Köpfe fliegen wie Kartoffel Stückel und meiner runter kollerte wie ene Ruckelrübe,

1552 Kotzebue, Sultan Wampum, S. 50. Wampum geht nicht, sondern „watschelt“. Ebenda.

1553 Vgl. Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien. 1892, S. 47.

1554 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [6].

1555 Ebenda, S. [15–16].

und ich komme nachher wieder nach Deutschland und hab kein Kopf mehr und hab mein Hut unter den Arm, und ich weiß vor lauter Angst nicht wo ich ihn soll hinsetzen ne daß wär ein schöner Spaß“.¹⁵⁵⁶

Auch die turcomotivische Ethnokomik schließt durchwegs an Kasperls typologisch vorgegebenes Schwanken zwischen Großsprecherei und Angst an: Seine türkischen Häscher beschimpft er grundsätzlich nur als „Küm-meltürken“ und schleudert ihnen bei jeder Gelegenheit „ihr türkischen Seeräuber, ihr türkischen Hallunken“, „türkischen Dickköpfe“ und „türkische[n] Dicknischel“ entgegen. Dabei raubt ihm die Angst vor Türken und Türkenkrieg den letzten Rest von Verstand: Jetzt soll er „zu den türkischen Häringen“ in den Krieg hinaus, „die beißen mich in 1 Minute 10 mal tot“. Dabei hat er doch einen ganz anderen Auftrag erhalten: „100,000 Türken auf einmal totbeisen“. Wenn er denn schon sein muss, dieser Kriegszug „naus zu den türkschen Dickköpfen“, so nimmt er sich vor: „[W]enn ich einen erwische, den schlag ich in 1 Minute 15 mal tot, stoppen aus, und hängen in die Luft“.¹⁵⁵⁷

Von ihrer komischen Struktur her ganz ähnlich sind jene Szenen gebaut, in denen Kasperl sein Gegenüber falsch versteht – ob aus Angst, Berechnung, Streitlust oder bloßer Blödheit, bleibt auch hier ungewiss. An dieser Stelle gerät nun Ethnisches ins komische Visier und dabei besonders der imagotypische glaubenskämpferische Geist der Türken sowie der Islam. Indem der Schrecken, der von den Türken ausgeht, durch Kasperls falsches Hörverständnis ins Banal-Materielle heruntergebrochen wird, verliert dieser freilich sein bedrohliches Potential und kippt ins Lächerlich-Belachbare. Als Mustafa der Türke „Christenblut. Christenblut“ verlangt, hört der Kasperl stattdessen „Krebsenblut“ und empfiehlt: „Da müssen S' in d'Apotheken gehn. I hab kans.“¹⁵⁵⁸ Statt „Türken“ versteht er schlicht „erwürgen“;¹⁵⁵⁹ statt „türkische[s] Gebiet und türksche[n][...] Grenzen“ „ich läg auf einer Mietz und türkschen Schwänzen“; auf „Himmel“ reimt er „Lümmel“, auf „Gott Muhamed“ „Topp voll Wurschtfett“.¹⁵⁶⁰

Stets gibt die Ethno-Kasperlkomik des Puppentheaters auch Grundelemente der islamischen Konfession der Lächerlichkeit preis. Es beginnt mit der Bezeichnung „Mohamedaner“, die der betrunkene Kasperl zu „Mahonimetaner“¹⁵⁶¹ verhunzt. Besonders sinnfällig werden die Techniken der ethnischen Verlachkomik in jenen Szenen, in denen der von Türken gefangene Kasperl zwangsweise zum „mohamedanischen Glauben“ übertreten, dafür erst lernen und beten und dann schwören soll und dabei wieder einmal alles missversteht – oder tut er nur so und ist renitent? Denn den „Mohamed“, den „Momomo“, den „mag“ er eigentlich „net“; weder kann er auf ein „wahres goldenes Kalb“ schwören, denn die Kälber, die „wir haben,

1556 Ebenda, S. [18].

1557 Alle ebenda, S. [28, 45–46, 62, 84–85, 88 und 92], S. [21, 23] und S. [28].

1558 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 55.

1559 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [53–54].

1560 Alle ebenda, S. [53–54] und S. [57].

1561 Pocci, Kasperl in der Türkei [I], S. 203.



werden alle aufgefressen“, noch beim „ewigen Gesetz“, diesem Schuh-„Absatz“ „Kaffeersatz, Kaffeesatz“; weder „Bei den Mond und Sternen“, dieser nach Kasperl „brochenen Latern“, noch beim „großen Mohamed Geist Gott“, diesem „großen weißen Laib Brot“.¹⁵⁶²

Indessen nehmen ethnokomische Elemente in der Verknüpfung des Geschehens zur Geschichte einen weniger prominenten Platz ein, als die bisherigen Beispiele es vermuten lassen. Im noch aus dem späten 18. Jahrhundert stammenden und wenig veränderten Repertoire kasperlischer Typenkomik dienen das fremde Volk und dessen Konfession weniger als Quelle denn als Folie einer auch auf andere Ethnien applizierbaren Komik. Wirksam wird diese in kurzen und handlungsmäßig ausgedünnten Sequenzen, die gleichsam als topologische Textbausteine oder dialogische Lazzi aneinandergereiht werden. In unterschiedlicher Kombination werden über Jahrzehnte hinweg die immer gleichen Szenen mit Kasperl, dem unter die türkischen Christenschlächter geratenen „Spießmian“ („Spion“)¹⁵⁶³ aneinandergereiht – das Ethnisch-Konfessionelle sorgt dabei für exotisches Kolorit, für Abwechslung und gibt damit der Komik zusätzlichen Schwung.

„A Spitzbua wie der andere“. Kasperl unter den Türken

„KASPERL: A weh, jetzt is aus'm Kasperl gar a Spießmian [Spion] worden. Jetzt soll i hintri gehn zu die türkischen Türken. A, das thu i nit. Da müßt i a Narr sein. Da leg i mi lieber nieder und schlaf mi gut aus. Und dem Grafen, dem sag i, i war dorten. O weh, den Schlaf den i hab! No, meiner Geselchts, i lieg aber gar nit gut dada. *Er schnarcht.*

MUSTAFA und ZIPITAN *treten auf.*

MUSTAFA: Nunmehr ist alles glücklich ausgegangen. Zipitan, an das Ufer, an das Meer, um nur Christen zu bekommen! Die Christen, die wir bekommen, werden gespießt und auf heißen Kohlen gebraten.

ZIPITAN: A, da schläft schon so ein treuloser Christ. Den wollen wir gleich anpacken und vor unseren Kaiser schleppen. Dann soll er auf heißen Kohlen gebraten werden. Auf, Christ, heda, wach auf! Auf von der Erde!

KASPERL: Was wünschen denn Sie? Ui Jegerl! Da is aner! *Er springt auf und stoßt auf den andern.* Ui Jessas, da is a aner!

ZIPITAN: Wer bist denn nachher du?

KASPERL: Jetzt geht's gut. Wer san denn Se?

ZIPITAN: Ein Türke.

KASPERL: Und du?

MUSTAFA: Auch ein Türke.

KASPERL: A Spitzbua wie der andere. Was wünschen denn Sie von mir? Sie, bester Herr, san S' so gut, i geb Ihna a Packerl Tabak, lassen S' mi fortrennen. Was thun S' denn mit mir.

ZIPITAN: Wir Türken rauchen euren Tabak nicht.

KASPERL: Na, na, was denn?

1562 Alle Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 63.

1563 Ebenda, S. 53.

ZIPITAN: Wir rauchen nur echten türkischen Knaster, Knastertabak.

KASPERL: Der muß Anten [Enten] gespeist haben vor lauter: Kna, kna!

MUSTAFA: Er muß in Ketten gelegt und gespießt werden.

KASPERL: Hör auf mit lauter Ketten und gespießt werden! I geb dir drei Kreuzer.

MUSTAFA: Wir Türken brauchen nicht euer Geld, wir brauchen nicht euer Gut, unser Herr strebt nach Christenblut. Christenblut wollen wir nur.

KASPERL: Krebsenblut wollen S'? Da müssen S' in d' Apotheken gehn. I hab kans. — Machen S' kane Dummheiten, kruziwuzi kapuzi!

Er wird unter Raufen und Prügeln abgeschleppt. / GRAF tritt auf.

[GRAF.] Ach Himmel, was hörte ich doch? Einen Hilferuf über die ganze Haide von meinem armen Kaspar. Vielleicht ist er ihnen als Spion in die Hände gefallen. Das wäre ein Unglück. Himmel, es kommen Türken von allen Seiten, Himmel, ich bin gefangen!

MUSTAFA *mit TÜRKEN kommt.*

[MUSTAFA.] Halt, widersetzt Euch nicht, Ihr seid umringt, Ihr könnt nicht entweichen, Ihr seid gefangen, gebt Euch gutwillig.

GRAF: Liebe Männer, ich gebe euch ein großes Stück Geld; ich glaube, daß euch das lieber wäre, als mich meines Lebens so schändlich berauben.

MUSTAFA: Von uns geschieht dir nichts; aber zu unserem Kaiser wirst du gebracht. Er mag gütig genug sein, dir auch das Leben zu lassen.

GRAF: Ach Himmel, ich bin ein Gefangener geworden.

ALLE *ab.*

KASPERL *aus der Ferne.* Ui Jessas, jetzt haben s' mein Herrn a derkrappelt.¹⁵⁶⁴

Wie schematisch das Puppentheater bei den Dialogen, deren Abfolge und Arrangement verfuhr, belege jene topische und vermutlich jahrhundertealte Szene, in der die Lustige Person nach Herkunft, Alter, Beruf und oft auch nach der Konfession gefragt wird. Er sei, bekennet Kasperl erst einmal variantenreich und unabhängig von Schauplatz (er kann sich da gerade auch in „Rußland“ befinden), von Thema und Stoff, „meiner Mutter ihr Goldsohn“ oder „mein Vater sein Goldsohn“, antwortet auf die Frage, wer denn seine Mutter/sein Vater sei, „Mein Vater seine Frau“ / „Mein Vater ist meiner Mutter ihr Mann.“ Wie der Vater denn heiße? „Grade, so wie ich.“ Und sie alle beide? „Einer wie der andere“. Kasperls „zu Hause“, „das liegt bei uns derheme“; „sein Alter“ (Vater), „der ist tot“; und sollten die Jahre gemeint sein, dann sei er „zwischen 17 und 70“.¹⁵⁶⁵

Zu den Topoi turcomotivischer Stücke zählt auch das spaßhafte Verhör, in dem sich der Kasperl zu einer Konfession – Christentum, Heidentum, Judentum und „Türkentum“ (Islam) – bekennen soll. In seiner Angst, es sich mit dem fragenden Sultan zu verderben oder für die wahre Antwort, er ist natürlich Christ, bestraft, gefoltert, getötet zu werden, versucht er sich herauszuwinden, verheddert sich dabei und rechnet in spielintern höchst gefährlicher, in Bezug auf das Publikum unfrei-

¹⁵⁶⁴ Ebenda, S. 53–55.

¹⁵⁶⁵ Alle Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [64–65], und Kasper in Rußland (Ganzaug), S. [19–21]. Zur fiktiven Herkunft des Kasperls siehe S. 344–349.



williger Komik mit der Religion ab.¹⁵⁶⁶ In mehrmaliger Wiederholung, auch sie ein Strukturmuster des Komischen, verbindet sich makabre mit Typenkomik und ethnischer Komik. Den Abschluss der Verhöre bildet nicht Ethnokomik durch Zitation des vorweg aufgebauten Stereotyps – Grausamkeit, Willkür, Folter, Sklaverei, Vielweiberei des Sultans –, sondern eine überraschende sprachkomische Wendung, die sich aus Kasperls Verständnis von seinem, dem „deutschen“ Türkentum ergibt: Es gäbe nämlich, erklärt er dem Sultan, in Deutschland mehr Türken als in der Türkei, „viele Tausend“ sogar; sie hielten sich „bei den Jägern, Fleischer, Förster, Metzger, vorzüglich bei den größten Oecenomen“ auf, der „Bauersmann hat’s an der Ketten, dem Metzger treibt er die Kalbln nach“, und diese Türken „müssen die Spitzbuben und Bettelleute in die Waden beißen“ und sprächen immer „Hau, Hau, Hau“. „Das sind ja Hunde“, meint der Sultan konsterniert in beiden Varianten des Stücks, und in der sächsischen zieht der Casper sogar das Fazit: „Ja bei uns sind die Türken lauter Hunde.“¹⁵⁶⁷ Die Pointe beziehungsweise die ethnokomische Inkongruenz zweier Scripts¹⁵⁶⁸ ergibt sich aus der auto-antonymen Semantik des Worts „Türke“, das einerseits den Angehörigen eines Volks und im Puppentheater auch des Islam meint, im deutschen Sprachraum jedoch auch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zur Benennung von Hunden diente. Weit verbreitet waren im 19. Jahrhundert speziell in der deutschen Jägersprache Hundennamen wie „Soliman“ für männliche Leithunde, „Mustapha“, „Osman“, „Sultan“ und „Türk“ für Hatzhunde oder „Achmet“ für Windhunde.¹⁵⁶⁹

Kommt in den Marionettenstücken der Sultan und mit ihm „der Türke“ durch Kasperls gewitztes Narrentum auf den Hund, so schlägt Kasperl jenen in den Polichinell-Spielen ohne viel Federlesens tot. In *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, dem zweiten Stück des erstmals 1852 unter dem Titel *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken* erschienenen „Münchener Bilderbogens“ von Carl Reinhardt, hat der Sultan wieder einmal Appetit auf Christenfleisch, lässt seinen türkischen Feldmarschall Rekruten ausheben, der damit wiederum einen „Werber“ befugt. Letal endet die Sequenz für alle drei, denn Kasperl erschlägt den Werber, erhängt den Feldmarschall, der ihn seinerseits hat aufhängen wollen, schlägt mit dem Galgen, an dem noch der Feldmarschall hängt, den Sultan tot und „geht singend ab. radi ridi rulala – rulala – lala“.¹⁵⁷⁰ Franz von Poccis Kasperl verfährt mit dem Sultan so wie Punch aus den englischen *Punch and Judy*-Shows mit seinem schreienden Kind: er erwürgt / erschlägt es und wirft es beim Fenster hinaus (ins Publikum):

1566 Vgl. bes. Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [65–68], Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 58–60, und Kasper in Rußland (Ganzauge), S. [19–21]. – Siehe auch S. 355–362.

1567 Alle Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [64–72], und Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 59–60.

1568 Vgl. zur Script-Theorie von Komik grundlegend Raskin, *Semantic Mechanisms of Humor*.

1569 Vgl. Hartig, *Lexikon für Jäger und Jagdfreunde*, S. 259–260.

1570 Reinhardt, *Kasperl als Rekrut in der Türkei*, S. 6.

Kasperl schlägt den Sultan tot und wirft ihn ins Publikum

„SULTAN. Wenn du mich belogen hast, so werde ich dich sogleich spießen lassen, wie eine Wachtel!

KASPERL: Da hast du eine Tachtel. *Schlägt ihn.*

SULTAN: Verwegener, du bist des Todes!

KASPERL: A la Mode – da hast du wieder eine! *Schlägt wieder.*

SULTAN: Zu Hilfe, zu Hilfe! Wache herbei!

KASPERL: Eins, zwei, drei! *Schlägt ihn wieder.*

SULTAN *schwach*: Zu Hilfe, ich sterbe!

KASPERL: Wart, wenn du noch muxen willst! *Schlägt ihn mit einem Prügel ganz tot.*

KASPERL: Mein Opfer ist gefallen! Jetzt will *ich* den Sultl vorstellen.

KASPERL *wirft den SULTAN ins Publikum hinaus, nachdem er sich dessen Turban aufgesetzt.*

KASPERL: So! jetzt geh ich wieder nach Deutschland zu meiner Grethl nach Haus. Dieser türkische Bund wird mir den gehörigen Respekt verschaffen. Zuvor aber such ich mir noch einige Sklaven heraus; und aus der sultanischen Schatzkammer nehm ich mir so viele Dukaten mit, als ich schleppen kann. Juhe! und jetzt ist die Comödie aus!

*Der Vorhang fällt.*¹⁵⁷¹



Noch heute meint „türken“: „fälschen, fingieren, manipulieren, nachmachen“, und „einen Türken bauen“ oder „stellen“: „vorspiegeln“. Vermutlich stammt die Wendung aus dem militärischen Bereich, wo „Türke“ Terminus technicus „für eine eingedrilte Gefechtsübung gegen einen angenommenen Feind und für das parademäßige Vorexerzieren bei militärischen Besichtigungen, aber auch für die taktische Erfindungsgabe der Kommandeure bei solchen Übungen“ war.¹⁵⁷² Womöglich besteht auch ein Zusammenhang mit dem „Türkenkopfstechen“, wo beim turnierartigen Spiel ein sogenannter „Türke“, ein geschnitzter und gefasster Kopf, das Ziel des in vollem Antritt getätigten Degenstichs war.¹⁵⁷³ Die alten Imago­typen haben sich in die Idiomatik zurückgezogen, gegen die die Politische Korrektheit verbissen vom Leder zieht. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert tollten sie personifiziert und komisiert über die Bühne. Als ob es die Zurückdrängung des Osmanischen Reiches, den aufklärerischen Diskurs um die Ebenbürtigkeit von Kulturen und Konfessionen und dann den romantisch getönten Orientalismus nicht gegeben hätte, scheint auf den Puppen­bühnen des 19. Jahrhunderts die ‚Türkengefahr‘ weiterzuleben – und

1571 Pocci, Kasperl in der Türkei [I], S. 79–80. In der zweiten Fassung wird die Sequenz motivisch derart abgewandelt, dass der Sultan den Casperl als „Leibsnakewache“ mit besonderer „Schnakenvertilgungsmaschin“ (dessen großem Prügel) gegen die lästigen Mücken engagiert und von Kasperl unter dem Vorwand, er jage ja nur die Mücken auf der Nase des Sultans, totgeschlagen wird. Vgl. Pocci, Casperl in der Türkei [II], S. 186–187.

1572 Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 5, „Türke“, S. 1651–1653, hier S. 1652.

1573 Vgl. ebenda.



zwar im Schreckbild des türkisch-islamischen Christenfressers, Sklavenhalters und Folterknechts.¹⁵⁷⁴ Indessen hat das kollektive Gedächtnis, wie es sich in den populären Genres wie dem Puppentheater weitaus stärker sedimentiert als in den Künsten und der ‚hohen‘ Literatur, den Schrecken mittels Komik gebannt. Vielfach scheinen die Topoi, die in den Stücken zwischen Ethnien, Konfessionen und Ländern sozusagen hin- und herwanderten und bald dem typologischen Franzosen, dann wieder dem Spanier, Russen, Ungarn und eben auch dem Türken übergestülpt wurden, entgegen den Titeln, den Personennamen und den Schauplätzen ent-ethnisiert. So, wie der Regionalwitz als Genre sich motivisch aus trans- und internationalen Motiven speist,¹⁵⁷⁵ ist ethnische Komik nicht unbedingt nach Ethnischem strukturiert. Dies erweist sich an der auf die pure Unterhaltung abzielenden Kasperlkomik der Puppentheater, bei der das Ethnische dermaßen überzogen und karikiert erscheint, dass darin weder eine übergeordnete „Politik kultureller beziehungsweise nationaler Identität“ noch eine „Strategie“ erkennbar wird, „mit Mitteln der Komik, die einige Merkmale als ethnisch ausweist, die sozialen Positionen von Gruppen [zu] bestimmen“.¹⁵⁷⁶ Auch C. Kleinlogels Vermutung, dass der imagotypisch-stereotype „Nachweis der moralischen Unterlegenheit der Osmanen [...] eine stabilisierende Doppelfunktion“ erfülle: zum einen „die Möglichkeit einer topischen und rhetorischen Affirmation eigenkultureller Werte wie Einehe und Triebregulation“, zum anderen die Herstellung eines „kollektiven Überlegenheitsgefühls“,¹⁵⁷⁷ scheint mir nur für die literarischen Türkenbilder der frühen Neuzeit und nicht mehr für jene im Puppentheater des 19. Jahrhunderts zu gelten. Um eine „Form sublimierter Aggression“¹⁵⁷⁸ handelt es sich nach wie vor, und wie im ethnischen Witz, der mit lokalen Typen und Personifikationen operiert,¹⁵⁷⁹ bildet das Objekt des ethnischen Hohns eine Figur, der Sultan. Bis auf sein exotistisches Kostüm aus prächtigen wal-lenden Gewändern und riesigem Turban, seine verschleierte Haremsfrauen und die Motive des turco-islamischen Christenschlächtertums wanderten imagotypische Repliken, Dialoge oder ganze Szenen als Textbausteine zwischen unterschiedlichen Stücken verschiedenartiger Türkenstoffe hin und her: Kasperl trietz mit denselben Faxen das eine Mal osmanische „Türken“ oder algerische „Turkos“, dann wieder einen zuavischen Söldner aus der französischen Armee, dann wieder bei Sewastopol

1574 Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts scheint es in den nationalistisch-deutschtümelnd aufgeladenen Kasper-Stücken für Kinder noch verschärft; vgl. stellvertretend Schmidtver-beek, *Kaspar in der Türkei*.

1575 Vgl. Röhrich, *Der Witz*, S. 224.

1576 Beides Marx, *Formen ethnischen Humors im deutschsprachigen Theater*, S. 457–458.

1577 Kleinlogel, *Zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur*, S. 52. Zur Psychoanalyse und Identitätstheorie verunglimpfender Komik vgl. allgemein Ferguson / Ford, *Disparagement humor*.

1578 Marx, *Formen ethnischen Humors im deutschsprachigen Theater*, S. 458. – Dies gilt ebenso für die Orientstereotype, wie sie z. B. im Wiener Fürsttheater im Zuge der Okkupation Bos-niens (1878) reaktiviert wurden; vgl. Herfert, *Die Verhandlung der Okkupation Bosniens*, S. 162.

1579 Vgl. Röhrich, *Der Witz*, S. 218.

einen russischen Oberst, der bei einem durch den Boxeraufstand stofflich nötigen Schauplatzwechsel durch einen Chinesen ersetzt wurde.¹⁵⁸⁰

Was überrascht, ist die Archaik, mit der der idealtypische Exot als turco-islamischer Glaubensfeind und Gewaltmensch koloriert wird – ganz so, als ob sich die Puppenspieler darin die Stereotype der hass- und angsterfüllten Türkendrucke und Luthers Tiraden wider die Türken zum Vorbild genommen hätten. Doch hat man es beim Marionetten- und Polichinell-Theater des 19. Jahrhunderts weder mit moralischem Bildungs- noch mit künstlerisch avanciertem Theater zu tun, und dessen Träger entstammten sozial den unteren und den kleinstädtisch-ruralen Schichten und waren, wie die von Drucken und unbrauchbar gewordenen Rollenbüchern abgeschriebenen Handschriften belegen, gerade einmal alphabetisiert. Von intertextuellen Bezügen oder Zitation wird folglich nicht auszugehen sein. Worauf ihre imagotypologische Archaik weit eher zurückgeht als auf direkte Vorbilder und Einflüsse, ist das kollektive Gedächtnis. Die Persistenz und Permanenz turco-islamischer Stereotypen, die sich noch in deren komisch-karikierender Brechung halten, werden aus der mit jedem der zahlreichen Türkenkriege wieder aufgeflammt und propagandistisch genährten Angst zu erklären sein, die sich dem kollektiven Gedächtnis geradezu eingebrannt hatte – und der Spaß, den sich der Kasperl damit machte, mit der Entlastung, die sich durch die Verhöhnung und Vernichtung des Angstgegners ergab.

1580 Vgl. Zechner, „Kasper saust von Sieg zu Sieg“, S. 18–19.



Casperl Larifari als Professor und Nachtwächter, Porträtmaler und Stiefelwichser, Turner und Garibaldi

Im Münchner Marionetten-Theater von Papa Schmid und Franz von Pocci

Puppentheater für wen? – Das „Münchner Marionetten-Theater“ und Franz von Pocci
Kasperl-Komödien – Reihe „Pocci: Kasperl-Komödien.“ 1–45. Für die Volks- und Jugend-
bühne eingerichtet von Demetrius Schrutz. Bonn: Anton Heidelbergmann [1911–1912] – Die
Figurenpopulation in Poccis Puppenkomödien – Im Figuren-Kabinett des „Kasperlgrafen“
Franz von Pocci. Status, Berufe und Funktionen ... – ... Chargen und stumme Rollen –
Pocci Casperl Larifari: Plumpsack und Tölpel – Raufbold und Mordbube – Nimmersatt
und Schluckspecht – Schwätzer, Aufschneider, Schleimer, Feigling, Faulpelz – Komik –
Casperl Larifaris Rollen und Rollenwechsel – Rollen und „Sozialfiguren“ – Eine Parodie:
Casperl in der Zauberflöte

Puppentheater für wen?

Ab wann das Publikum des Handpuppen- und Marionettentheaters im deutschsprachigen Raum „kindlich“ in dem Sinne wurde, dass in erster Linie Jugendliche und Kinder mit Begleitpersonen die Jahrmarktsbuden und Theatersäle in Gastwirtschaften besuchten, wird nicht mehr zu klären sein, ja selbst eine Einengung auf mehrere Jahrzehnte fällt schwer. Erste Tendenzen zeigten sich 1853 in Berlin, als Karl August Görner, Nestor der Genres Kinderkomödie und Weihnachts-Komödie, an das Friedrich-Wilhelmsstädtische Theater in Berlin engagiert wurde, und in Hamburg, wo Schwiegerling 1853 und Julius Linde 1854 Gastspiele gaben. Die weitere Entwicklung hin zum Marionettentheater als Kindertheater zog sich über 150 Jahre hin, und in Sachsen zielten die Spieler noch nach 1945 auf ein erwachsenes Publikum ab. Auf dem Programm für Kinder standen bevorzugt dramatisierte Märchen, Sagen, Legenden und Ritterstücke.¹⁵⁸¹

Nicht früher, aber rascher als das öffentliche setzte sich das Heimpuppentheater als Medium für Kinder durch. Heimpuppentheater war auf wohlhabende Familien aus Adel und Bürgertum beschränkt – wie beispielsweise die Familie Goethe, in der klein Johann Wolfgang 1753 zu Weihnachten ein Puppentheater geschenkt bekommen hatte.¹⁵⁸² Die meisten Heimbühnen waren einfachste Marionettenbühnen mit kleinen Figuren an einem Draht und einer Standfläche ohne aufwendige Bewegungsmöglichkeiten.¹⁵⁸³ Seit den 1830ern wurde das Heim- als „Papiertheater“ – Miniaturtheater in Form von Ausschneidebögen, die man auf entsprechend zugeschnittene Holzplättchen oder Pappendeckel klebte – auch für den kleinbürgerlichen Haushalt erschwinglich und äußerst beliebt.¹⁵⁸⁴ Geringe Kosten, einfa-

1581 Daten und Hinweise nach Lars Rebehn, dem ich dafür danke.

1582 Dessen Gehäuse ist noch heute im „Puppentheater-Zimmer“ des Frankfurter Goethe-Hauses zu sehen.

1583 Vgl. i. d. F. Lars Rebehn, dem ich für diese Ergänzung danke.

1584 Vgl. generell Dettmar, Theaterzauber, S. 33–54, und Pflüger/Herbst, Schreibers Kindertheater.

che Spieltechnik und das biedermeierliche Konzept des Theaterspiels als Erbauung, Unterhaltung und Bildung im eigenen Heim bedingten den durchschlagenden Erfolg des Papiertheaters als publizistischen Dauerbrenner: Darauf spezialisierte Verlage überschwemmten den deutschen Sprachraum mit Ausschneidebögen: Gustav Kühn und Oehmigke & Riemschneider in Neuruppin, Joseph Scholz in Mainz, am auflagenstärksten und noch heute aktiv: Schreiber in Esslingen am Neckar.¹⁵⁸⁵

Das „Münchner Marionetten-Theater“ und Franz von Poccis Kasperl-Komödien

Ein zumindest vordergründig auf Kinder zugeschnittenes Theaterkonzept gründete auch die Planung des ersten stehenden Marionettentheaters in München durch den gelernten Buchbinder und Kanzlisten Joseph Leonhard Schmid (Amberg 1822 – München 1912) und den Münchner Hofmusikintendanten, Lyriker, Erzähler, Dramatiker, Feuilletonisten, Komponisten, Maler und Zeichner Franz Ludwig Evarist Alexander Graf von Pocci (München 1807 – München 1876).¹⁵⁸⁶ Zwar wurde Schmid's Ansuchen um „Errichtung eines ständigen Marionettentheaters für Kinder“ zurückgewiesen, da „ein eigentliches Kindermarionettentheater nicht gestattet werden dürfe, wohl aber ein Marionettentheater überhaupt“.¹⁵⁸⁷ Eröffnet wurde das Theater am 5. Dezember 1858 unter der Bezeichnung „Marionetten-Theater“, und wohl in Rücksicht auf die Behörden wurde im Eröffnungsprolog zwar um Jugendliche als Publikum geworben, doch darauf festlegen wollte sich Pocci, der Festredner, darauf nicht:

„Wenn auch die Welt, wie man zu sagen pflegt, in ihrem Umschwung zeitweise anders wird, so bleibt dennoch *eine* Wahrheit, daß die Menschen immer dieselben sind. Die Jungen bleiben die Jungen, die Alten – die Alten, und alles geht den althergebrachten Weg, wenn auch in wechselnder Form. Laufs der letzten Jahrzehnte läßt sich aber nicht selten die Klage vernehmen, daß die Jungen nicht mehr jung sein wollen und selbst die Kleinen ihre Köpfelein höher recken möchten, als geziemend ist. Woher mag's aber kommen? Die Superklugkeit [!] möchte allüberall das Regiment führen, und Einfalt oder Naivität scheint wirklich als altmodisches Möbel in die pädagogische Rumpelkammer gestellt worden zu sein. In Anbetracht dieser Umstände wagt der ergebenst Unterfertigte den Versuch, unterstützt von der freundlichen tätigen Beihilfe erprobter Jugendfreunde und Schriftsteller, wieder ein Stückchen guter Praktik ins Leben zurückzurufen, und hat zur Lust und Freude der Jugend es unternommen, hier ein ständiges MARIONETTENTHEATER zu errichten.“¹⁵⁸⁸

1585 Zu Schreiber vgl. ebenda.

1586 Zur Entstehungsgeschichte des „Münchner Marionetten-Theaters“ vgl. Nöbel, Franz Pocci – Ein Klassiker, S. 48–66.

1587 Zitiert nach ebenda, S. 48–49. – Vgl. i. d. F., überarbeitet und aktualisiert, Müller-Kampel, Reproduktion als Prinzip der Figuration.

1588 Zitiert nach Goepfert, Franz von Pocci, S. 109.



Insgesamt schrieben um die 40 Autoren für Schmid's Bühne; Pocci steuerte 53 Stücke¹⁵⁸⁹ und davon 45 *Kasperl-Komödien* bei (die bereits früher verfassten Handpuppenstücke steuerte Pocci nicht für die Bühne bei).¹⁵⁹⁰ Den Medien- als Gattungskonventionen des Figurentheaters folgend, boten Poccis Stücke für Handpuppen locker gefügte Szenen mit Casperl Larifari als zentralem Lustigmacher, während jene für Marionetten eine Haupt- und eine Nebenhandlung boten, mit dem Casperl als „unheldische[m] Widerpart zum Kunsthelden.“¹⁵⁹¹

Mit dem „Münchner Marionetten-Theater“, dem „Kasperlgrafen“ Pocci, wie dessen Hauptautor, und „Papa Schmid“, wie der Theaterleiter genannt wurde (ein Zeichen der Zuneigung, des Erfolgs und der Kanonisierung¹⁵⁹²), begann im deutschsprachigen Raum die Ära des literarischen Kasperl-Marionetten- und -Handpuppenspiels speziell für Jugendliche und einer darauf zugeschnittenen, vorerst nur für diese Bühne bestimmten Literatur. Poccis Kasperl-Komödien wurden nach 1900 Klassiker der Puppentheater-Literatur, des überregional von Theatertruppen und im Puppen-Heimtheater praktizierten Puppenspiel-Kanons und auch klassisch in dem Sinne, dass sie „in Form von Klassiker-Ausgaben vorgelegt wurden.“¹⁵⁹³ Bereits zu Lebzeiten erschien eine erste Gesamtausgabe der Kasperliaden in sechs Bänden (München: Lentner, später Stahl 1859–77); 1909 und damit drei Jahre nach Erlöschen der Urheberrechte legte der Verlag Etzold eine weitere Gesamtausgabe der Kasperliaden in drei Bänden vor, *Franz Pocci's Sämtliche Kasperl-Komödien*, und ließ ihr bereits 1910 eine zweite in sechs Halbbänden folgen, beide in Bindung, Format, Material, Umschlaggestaltung und Typographie als Klassiker-Ausgabe gehalten und durch eine Einleitung *Pocci und das Marionettentheater* von „Dr. P[ater] Expeditus Schmidt (München)“ (Carl Hermann Schmidt; Zittau 1868 – Würzburg 1939) mit dem Stempel der Seriosität versehen.¹⁵⁹⁴ Die sechs Halbbände erschienen in je unterschiedlichen Auflagen bis in die 1920er in Etzolds Reihe „Bücher für die Familie und die Jugend“ und zählten zum klassischen Buchbestand des bildungsbürgerlichen Haushalts mit Kindern. Dass Poccis Kasperl-Komödien seit Ende des 19. Jahrhunderts so etwas wie eine gattungs- und marktbeherrschende Stellung im deutschsprachigen Puppentheater erreicht hatten, belegen die schwer überschaubaren Einzel- und Nachdrucke, Bearbeitungen und vor allem die handlichen, für die Schullektüre und zum Rollenstudium geeigneten Ausgaben in Heft-Reihen, allen voran „Reclams Universal-Bibliothek“, in der 1910 als Nr. 5247 das „1. Bändchen“ *Puppentheater von Franz Pocci* erschien, mit *Prolog, Muzl, der gestiefelte Kater* und

1589 52 nach der Zählung von Nöbel, *Kasperl redivivus?*, S. 25; nach Wegner, Joseph Leonhard Schmid, S. 150–151, waren es 53 Pocci-Stücke, über die Schmid als Rechteinhaber verfügte.

1590 Dank an Lars Rebehn für diesen Hinweis.

1591 Nöbel, *Kasperl redivivus?*, S. 26.

1592 Des praktizierten Kanons wohlgermerkt und nicht des ästhetischen. Vgl. zur Unterscheidung Günther, *Die Lebensphasen eines Kanons*, S. 139.

1593 Nöbel, *Franz Pocci – Ein Klassiker*, S. 58. – Vgl. Pocci/Nöbel, *Franz von Pocci. Verzeichnis der Werke, 1821–2006*, das bis 2006 1.336 Titel zählte.

1594 Vgl. Schmidt, *Pocci und das Marionettentheater*, S. V–XIV.

Kasperl unter den Wilden, einem Vorwort und „Fingerzeigen für die Aufführung herausgegeben von Max Eickemeyer“; 1912 als Nr. 5375 das „2. Bändchen“, mit *Die Zaubergeige* und *Die drei Wünsche*; schließlich 1915 als Nr. 5819 das „3. Bändchen“ mit *Kalasisis, die Lotosblume, oder Kasperl in Ägypten* und *Kasperl in der Türkei*. Eine auf Vollständigkeit hin angelegte, „für die Volks- und Jugendbühne“ eingerichtete Reihe von Kasperl-Komödien legte 1910 bis 1912 der Bonner Verlag Anton Heidelbergmann vor – nebenbei ein beeindruckendes Dokument von Poccis Produktivität, seiner überbordenden Rezeption und ein Überblick über jene Kasperl-Stücke, deren Figuren und Ensembles in der Folge vorgestellt werden sollen.¹⁵⁹⁵

**Reihe „Pocci: Kasperl-Komödien.“ 1–45. Für die Volks- und Jugendbühne
eingerichtet von Demetrius Schruz.**

Bonn: Anton Heidelbergmann [1910–1912]¹⁵⁹⁶

Zwei Prologe zur Eröffnung lustiger Komödienabende. Mit einem Vorwort versehen von Demetrius Schruz (1)

Doctor Sassafras oder Doktor, Tod und Teufel. *Ein Märchen* in drei Aufzügen (2)

Muzl, Der gestiefelte Kater. Märchen in drei Aufzügen (3)

Prinz Rosenrot und Prinzessin Lilienweiß oder die bezauberte Lilie. Romantisches Zauberspiel in drei Aufzügen (4)

Die Zaubergeige *oder Kasperl als Virtuos*. Märchendrama in vier Aufzügen mit Gesang und Tanz (5)

Wald-König Laurin oder Kasperl unter den Räufern. Schauerliches Drama mit Gesang in drei Aufzügen (6)

Das Eulenschloß *oder Kasperl als Minister*. Ein mit unglaublicher Zauberei vermishtes Drama in vier Aufzügen (7)

Ritter Blaubart. Ein furchtbares Spektakelstück aus dem finsternen Mittelalter in drei Aufzügen (8)

Hansel und Gretel oder Der Menschenfresser. Dramatisches Märchen in *fünf* 2 Aufzügen (9)

Kasperl als Prinz. Moralische Komödie in drei Aufzügen (10)

Die drei Wünsche *oder der Zauberring*. Ein lehrreiches Beispiel *in zwei Aufzügen* (11)

Undine, die Wassernixe. Romantische Sage in vier Aufzügen mit Gesang (12)

Das Märchen vom Rotkäppchen. *Ein Zauberspiel* in *fünf* zwei Aufzügen (13)

1595 Zitiert wird i. d. F. hingegen nach der im Allitera Verlag (München) herausgegebenen Werkausgabe nach den Erstausgaben.

1596 Kursivierter beziehungsweise durchgestrichener Text markiert i. d. F. Abweichungen von den Titeln der Erstausgaben (Streichungen und Hinzufügungen/Ergänzungen). – In den Erstausgaben meist „Casperl“ statt „Kasperl“.



Aschenbrödel *oder Der goldene Pantoffel*. Märchenspiel in ~~fünf~~ vier Aufzügen *nebst einem Vorspiel* (14)

König Drosselbart. Märchenspiel in drei Aufzügen mit Musik (15)

Die sieben Raben. Märchendrama in drei Aufzügen mit einem Vorspiel (16)

Die stolze Hildegard *oder Asprian mit dem Zauberspiegel*. Großes Ritterschauspiel in drei Aufzügen (17)

Herbed, der vertriebene Prinz. Romantisches Zauberspiel in drei Aufzügen (18)

Albert und Berta *oder Kasperl im Sack*. Grausames Ritterschauspiel in drei Aufzügen (19)

Dornröslein. Romantisch-humoristisches Märchen in drei Aufzügen (20)

Der artesische Brunnen *oder Kasperl bei den Leuwutschen*. Patriotisch-musikalisches Drama in drei Auf- und Zuzügen (21)

Kasperl wird reich. Schicksalsdrama in vier Aufzügen (22)

Die Erbschaft. *Komödie Zwischenspiel* in zwei Abteilungen (23)

Das Glück ist blind *oder Kasperl im Schuldturm*. Zauberspiel mit Gesang in drei Aufzügen (24)

Madam Kasperl. Ein Schauspiel, in welchem auch der Teufel in Person vorkommt (25)

Die geheimnisvolle Pastete. *Lehrreiche Komödie in zwei Aufzügen Intermezzo in einem Aufzuge* (26)

Der Zaubergarten. *Ein Scherzspiel in einem Aufzug (Zwischenspiel)* (27)

Heinrich von Eichenfels *oder Das gestohlene Kind* Drama in drei Aufzügen nach Chr[istoph] Schmid's Erzählung mit einem Vorspiel (28)

Kalasisir, die *verwunschene* Lotosblume *oder Kasperl in Ägypten*. Zauberdrama in ~~fünf~~ vier Aufzügen (29)

Schuriburiburischuribimbampuff, *der Berggeist* *oder Kasperl als Bergknappe*. Zauberspiel in ~~vier~~ drei Aufzügen (30)

Die Taube *oder Der schwarze Dietrich*. Schauspiel in vier Aufzügen, nach einer Erzählung von Christoph Schmid ~~Nach einer Erzählung von Christoph Schmid in vier Aufzügen dramatisch bearbeitet~~ (31)

Der gefangene Turko *oder Ein Kasperlstreich aus dem Jahre 1870*. Schauerhaftes Drama in einem Akt im Wirtshaus *nebst einem Vorspiel im Wald in zwei Aufzügen* (32)

Kasperl in der Türkei *oder Der Sultansmörder*. Eine konstantinopolitanische *Posse in einem Aufzug Lustspiel in zwei Aufzügen* (33)

Kasperl in China. *Ein chinesischer Unsinn in einem Akt* (34)

- Kasperl unter den Wilden. Ein kulturhistorisches Drama in zwei Aufzügen (35)
- Die Prüfung *oder Der wieder lebendig gewordene tote Kasperl*. Ein beispielloses Spektakelstück ~~in einem Akt~~ (36)
- Kasperl als Professor. Ein philosophisches Lustspiel *in einem Akt* (37)
- Kasperl als Turner. *Ein frisch-fromm-fröhlich-freies Spiel* ~~Zwischenspiel~~ in einem Aufzug (38)
- Kasperl als Porträtmaler. Ein malerisches Lustspiel *in einem Akt* (39)
- Kasperl als Nachtwächter. Ein Nachtstück *in einem Akt* (40)
- Schimpanse, der Darwinaffe. *Lustige Komödie in einer Wandlung nebst drei darauffolgenden Verwandlungen* ~~Intermezzo in einem Aufzuge~~ (41)
- Kasperls Heldentaten. Ein Ritterstück aus dem finstern Mittelalter *in zwei Verwandlungen* (42)
- Krokodilus und Persea oder der verzauberte Krebs. *Ein Zaubermärchen* in drei ~~Akten~~ ~~Aufzügen~~ (43)
- Kasperl in der Zauberflöte. Europäisch-Ägyptisches Drama mit klassischer Musik *und dito Ironie* in drei Aufzügen (44)
- Kasperl als Garibaldi. Ein politisches *Schauspiel* ~~Frauerspiel~~ *in drei Verwandlungen* aus dem Italienischen übersetzt (45).

Pocci und noch systematischer sein Bearbeiter, der Schriftsteller, Schauspieler und Theaterleiter Demetrius Schrutz (Wien 1856 – Schweinspoint 1938), verfahren in der Betitelung der Kasperliaden ganz in der Manier des traditionellen wie zeitgenössischen Lach- und Kasperltheaters, bauten diese oft zweigliedrig (etwa *Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiß* oder *die bezauberte Lilie, Sassafras* oder *Doktor, Tod und Teufel, Die drei Wünsche* oder *der Zauberring* u. a.) und stellten vor allem Eigennamen in den Mittelpunkt: bei Märchengestalten teils mit Personenstands- oder Funktionsbezeichnung, beim Casperl oft verbunden mit „als“ und einer Tätigkeit oder einem Beruf – sozusagen ein bereits im Titel festgeschriebenes Versprechen, den Casperl im Stück als verkleideten, verstellten, verzauberten vorzuführen, „[...] als Virtuos“, „Minister“, „Prinz“, „Bergknappe“ u. a.

Die Figurenpopulation in Poccis Puppenkomödien

Aus Poccis Personnage fielen der theaterhistorischen Rezeption immer wieder auf: Nachtwächter, Kinder, Bauern, Musikanten, Hirten, Jäger, Postillone, Klausner, Wichtel, Hunde, Katzen, Vögel, Türken und Chinesen,¹⁵⁹⁷ Fürsten, Ritter, Burgfräulein, Knappen, Einsiedler, Gelehrte, Bürger, Bauern; „aber auch Feen, Magier und Zwerge gehörten dazu sowie fahrende Musikanten und irrende Jünglinge mit dem unstillbaren Ideal im teutschen Herzen. Es war eigentlich eine Welt ohne Arbeit; es sei denn – ganz am Rande – die der Tagelöhner oder kleinen

1597 Vgl. Dirrigl, Franz Graf Pocci, S. 66–67.



Handwerker“.¹⁵⁹⁸ Hier lohnt, gerade im Hinblick auf eine Soziologie von Poccis puppentheatralen Gesellschaften und ihrer fraglichen (Anti-)Aktualität, ein genauerer Blick auf die Berufe und Funktionen der Figuren.

**Im Figuren-Kabinett des „Kasperlgrafen“ Franz von Pocci
Status, Berufe und Funktionen ...¹⁵⁹⁹**

- Adjutant (*Casperl bei den Leuwutschen*)
Affe (*Schimpanse der Darwinaffe*)
Aktuar (*Casperl in der Zauberflöte*)
Amtmann (*Das Schusserspiel*)
Astrolog (*Kasperl im Sacke*)
Baron (*Casperl als Bergknappe, Die Zaubergeige*)
Bauer (8: *Doctor Sassafras*, 3 in *Das Eulenschloß*, „Der Wiesenbauer“ in *Muzl, Rothkäppchen, Die stolze Hildegard*, „Stoffelbauer“ in *Die Zaubergeige*)
Bauernsohn („Lenzelsbauernsohn“ in *Casperl bei den Leuwutschen*)
Bediente / r (5: *Doctor Sassafras, Casperl als Bergknappe*, 2 in *Casperl im Schuldthurm, Casperl in der Zauberflöte*)
Beduinenhäuptling (*Kasperl in Ägypten*)
Berggeist (2: *Die Zaubergeige, Casperl als Bergknappe*)
Der Böse (*Kasperl in Ägypten*)
Botanikus (*Der Zaubergarten*)
Bürgermeister (3: *Casperl unter den Wilden, Casperl als Garibaldi, Schimpanse der Darwinaffe*)
Ein Delphin (*Casperl unter den Wilden*)
Dichter (*Dornröslein*)
Diener (11: *Die sieben Raben, Dornröslein, Casperl in Doctor Sassafras, Casperl in Der Zaubergarten*, 3, darunter Casperl, in *Casperl bei den Leuwutschen, Casperl in Kasperl in Ägypten, Herbed, Undine*, „Lohndiener“ in *Kasperl in Ägypten*)
Doktor (3: *Doctor Sassafras, „Dr.“* in *Casperl als Turner, Hansel und Grethel*)
Dolmetsch (*Kasperl in Ägypten*)
Drache (*Prinz Rosenroth*)
Einsiedler (3: 2 in *Heinrich von Eichenfels, Casperl im Schuldthurm*)
Eltern (*Rothkäppchen*)
Erzieher (2: *Aschenbrödel, Herbed*)
Farbenreiber (*Casperl als Porträtmaler*)

1598 Nöbel, Franz Pocci – Ein Klassiker, S 59.

1599 Ohne stumme Rollen. – Die Schreibung von „Casperl“ / „Kasperl“ erfolgt nach den Erstausgaben. – Die Ziffern beziehen sich auf die Anzahl der Stücke und die Häufigkeit der Figuren.

Fee (9: *Die sieben Raben, König Drosselbart, Crocodilus und Persea, Prinz Rosenroth*, „Die gute Fee“ in *Dornröslein*, „Die schöne Fee“ in *Die drei Wünsche*, 2 „böse Feen“ in *Dornröslein*, „Waldfee“ in *Rothkäppchen*)

Feuerwehrkompanie-Kommandant (*Die Erbschaft*)

Fischer (*Undine*)

Flötenspieler (*Casperl in der Zauberflöte*)

Förster (*Rothkäppchen*)

Frau (12: „seine“ oder „dessen“ in *Die Taube, Casperl in der Zauberflöte, Casperl wird reich, Die Erbschaft, Casperl als Garibaldi, Casperl als Prinz, Crocodilus und Persea, Schimpanse der Darwinaffe*, „Frau Moosmayerin“ in *Casperl wird reich*, „Frau Schnipfelhuber“ in *Casperl wird reich*, „Eine alte Frau“ in *Dornröslein*, „Kasperls Frau“ in *Casperl als Turner*)

Fräulein (2: „Fräulein Blaustrumpf“ in *Schimpanse der Darwinaffe, Prinz Rosenroth*)

Freiherr (*Aschenbrödel*)

Freund (Kasperl in *Die drei Wünsche*)

Gartenbesitzer (*Der Zaubergarten*)

Gärtner (2: *Heinrich von Eichenfels*, „Obergärtner“ in *Kasperl in Ägypten*)

Geheimrat (*Das Eulenschloß*)

Geist (4: „Der böse Geist“ in *Kasperl im Sacke*, „dienstbarer Geist der Göttin des Glückes“ in *Casperl im Schuldthurm*, „Waldgeist“ in *Casperl unter den Räufern*, „Wassergeist“ in *Undine*)

Gelehrter (*Casperl bei den Leuwutschen*)

Gemahl (4: *Crocodilus und Persea, Die sieben Raben, Dornröslein, Heinrich von Eichenfels*)

Gemahlin (*Casperl in der Zauberflöte*)

Genius des Lebens (*Casperl im Schuldthurm*)

Gerichtsdienstler (*Hansel und Gretel, Schimpanse der Darwinaffe*)

Gerichtsschreiber (*Die Zaubergeige*)

Gespens ohne Kopf (*Casperl wird reich*)

Göttin der Nacht (*Kasperl in Ägypten*)

Göttin des Glückes (*Casperl im Schuldthurm*)

Graf (*Die sieben Raben, Heinrich von Eichenfels*)

Gräfin (*Heinrich von Eichenfels*)

Großmutter (*Rothkäppchen*)

Gutsbesitzer, reicher (*Blaubart*)

Häuptling (*Casperl bei den Leuwutschen*)

Haushälterin (*Hansel und Gretel*)

Hausherr (*Schimpanse der Darwinaffe*)

Hausknecht (2: *Das Eulenschloß, Casperl als Bergknappe*)

Hausmädchen (*Casperl als Bergknappe*)

Herold (*Dornröslein*)

Herzog (3: *Die Zaubergeige, Muzl, Undine*)



- Herzogin (*Die sieben Raben*)
Hexe (2: *Die stolze Hildegard, Casperl unter den Räufern*)
Hirtenjunge (*Heinrich von Eichenfels*)
Hofastrolog (*Kasperl in Ägypten*)
Hofdame/n (4: *Die Zaubergeige*, 3 in *Casperl in der Zauberflöte*)
Hoffräulein (2: 2 in *König Drosselbart*)
Hofkavalier (*Kasperl als Prinz*)
Hoflakai (*Muzl*)
Hofmarschall (*Die Zaubergeige*)
Hofprofos (*Casperl in der Türkei [II]*)
Hofrat (*Prinz Rosenroth*)
Holzhauer (3: *Die drei Wünsche, Casperl unter den Räufern*, „ein armer Holzhauer“ in *Hansel und Gretel*)
Inhaber einer Menagerie (*Crocodilus und Persea*)
Insulaner, mehrere wilde (*Casperl unter den Wilden*)
Jäger (5: *Die Erbschaft, Casperl in der Zauberflöte, Heinrich von Eichenfels*, „Oberstjägermeister“ in *Muzl*, „Revierjäger“ in *Der gefangene Turko*)
Jude (*Die Zaubergeige*)
Kamelführer (*Kasperl in Ägypten*)
Kaminfeger (*Casperl wird reich*)
Kammerherr (*Muzl*)
Kapellmeister (*Casperl in der Türkei [II]*)
Kater (*Casperl wird reich*)
Kellner (*Die Zaubergeige*)
Kellnerin (4: *Das Eulenschloß, Der gefangene Turko, Casperl als Bergknappe, Casperl als Turner*)
Kinder (*Hansel und Gretel, Das Schusserspiel*, „Dorfkinder“ in *Das Schusserspiel*)
Knappe (7: *Die Taube, Die sieben Raben, Die stolze Hildegard, Heinrich von Eichenfels, Prinz Rosenroth, Undine, Casperl in Blaubart*)
Knecht (4: *Kasperl in Kasperl im Sacke, Kasperl in Rothkäppchen*, 2 in *Crocodilus und Persea*)
Köchin (*Die Erbschaft*)
Köhler (*Die stolze Hildegard*)
König (5: *Prinz Rosenroth, Dornröslein, Casperl unter den Räufern, König Drosselbart*, „König von Memphis“ in *Kasperl in Ägypten*)
Königin der Nacht (*Casperl in der Zauberflöte*)
Königssohn (*Dornröslein*)
Krokodil (*Casperl unter den Wilden*)
Ladenmädchen (*Die Erbschaft*)

- Leibarzt (*Muzl*)
- Leibkoch (*Undine*)
- Leibmohr/ in (3: *Kasperl als Prinz, Casperl in der Zauberflöte*, „Leibmohrin“ in *Casperl in der Türkei [II]*)
- Löwe (*Casperl in der Zauberflöte*)
- Madame (2: „Madame Stimpferl“ in *Casperl wird reich*, „Eine Madame“ in *Casperl als Porträtmaler*)
- Magier (7: *Kasperl im Sacke, Aschenbrödel, Die geheimnißvolle Pastete, Herbed, Casperl in der Zauberflöte, Crocodilus und Persea*, „böser Magier“ in *Herbed*)
- Magistratsdiener (*Schimpanse der Darwinaffe*)
- Magistratsrat (*Schimpanse der Darwinaffe*)
- Majordomus (*König Drosselbart*)
- Maler, deutscher (*Kasperl in Ägypten*)
- Mann, ein alter (*Casperl im Schuldthurm*)
- Medizinalrat (*Casperl als Turner*)
- Meergott (*Casperl unter den Wilden*)
- Menschenfresser (*Hansel und Gretel*)
- Mohr (*Kasperl in Ägypten*)
- Mond, Der (*Casperl als Bergknappe*)
- Müller (*Crocodilus und Persea*)
- Mülleresel (*Muzl*)
- Müllersöhne (3: darunter Kasperl in *Muzl*)
- Mündel (*Doctor Sassafras*)
- Mutter, Aschenbrödels (*Aschenbrödel*)
- Nachbar (*Kasperl in Die drei Wünsche*)
- Nachtwächter (2: *Kasperl als Nachtwächter, Casperl unter den Wilden*)
- Naturforscher (2: *Hansel und Gretel*, „reisender Naturforscher“ in *Casperl unter den Wilden*)
- Nichte (*Doctor Sassafras*)
- Nixe (*Undine*)
- Notar (*Die Erbschaft*)
- Pfeifenstopfer (*Casperl in der Türkei [II]*)
- Polizei-[...] (7: „Polizeidiener“ in *Casperl wird reich, Die Erbschaft*, 2 in *Casperl in der Zauberflöte, Casperl im Schuldthurm*, „Polizeidirektor“ in *Casperl in der Zauberflöte*, „Polizei-Kommissär“ in *Casperl als Porträtmaler*)
- Porträtmaler (*Casperl als Porträtmaler*)
- Prinz (5: *Aschenbrödel, Herbed, Kasperl als Prinz, Casperl in der Zauberflöte, Prinz Rosenroth*)
- Prinzessin (3: *Muzl, Die Zaubergeige, Prinz Rosenroth*)
- Privatier (2: *Casperl als Turner, Casperl in Die geheimnißvolle Pastete*)



Professor (7: *Muzl, Der Zaubergarten, Die geheimnißvolle Pastete, Hansel und Grethel, Casperl bei den Leuwutschen, Schimpanse der Darwinaffe*, „Professor der Turnkunst“ in *Casperl als Turner*)

Ratschreiber (*Casperl als Garibaldi*)

Räuber (8: *Casperl unter den Räufern*, 2 in *Die Zaubergeige*, 4 „Raubgesellen“ in *Die Taube*)

Reisender (*Schimpanse der Darwinaffe*)

Riese (2: *Muzl, Dornröslein*)

Ritter (16: *Prinz Rosenroth, Die stolze Hildegard, Die Taube, Casperl im Sacke, Aschenbrödel, Blaubart, Das Eulenschloß, Die sieben Raben*, 3 in *Die stolze Hildegard, Die Taube, Casperl unter den Räufern, Undine*, 2 in *Blaubart*)

Scharfrichter (*Die sieben Raben*)

Schneider (3: *Casperl wird reich*, „wandernder Schneidergeselle“ in *Hansel und Grethel*, „Schneidermeister“ in *Casperl als Garibaldi*)

Schuhmacher (Casperl in *Herbed*)

Schullehrer (*Der gefangene Turko*)

Schusterbube (*Casperl wird reich*)

Schwager (*Die sieben Raben*)

Sekretär (*Doctor Sassafras*)

Sklavenhändler (*Herbed*)

Sohn (3: *Casperl im Sacke, Die stolze Hildegard, Rothkäppchen*)

Spielmann (*König Drosselbart*)

Staatsrat (3: *Casperl bei den Leuwutschen, Das Eulenschloß, Casperl in Ägypten*)

Stadtrichter (*Die Zaubergeige*)

Stallmeister (Casperl in *Aschenbrödel*)

Steiger eines Bergwerks (*Casperl als Bergknappe*)

Stiefelwichser (Casperl in *Casperl als Porträtmaler*)

Sultan (*Casperl in der Türkei [II]*)

Tagelöhner (2: *Die geheimnißvolle Pastete, Das Schusserspiel*)

Teufel, Der (3: *Der gefangene Turko, Casperl im Schuldthurm, Prinz Rosenroth*)

Tirolerin („Die Tiroler Walburg“ in *Das Schusserspiel*)

Tochter/Töchter (20: *Die stolze Hildegard, Casperl im Sacke, Die Zaubergeige, Casperl in Ägypten, Prinz Rosenroth, Undine*, 2 in *Aschenbrödel, Crocodilus und Persea, Die Taube, Muzl, Der Zaubergarten, Casperl als Bergknappe, Casperl bei den Leuwutschen*, 2 in *Blaubart, Dornröslein, Casperl bei den Leuwutschen, Casperl unter den Räufern, König Drosselbart*)

Tod (*Doctor Sassafras*)

Torwart (Casperl in *Die Taube*)

Totengräber (*Doctor Sassafras*)

Trommler (2: *Casperl in der Türkei [II]*, „Trommler der Bürgergarde“ in *Casperl unter den Wilden*)

- Trompeter (*Undine*)
 Turmwart (*Die Taube*)
 Usurpator (*Herbed*)
 Verlobter (*Casperl unter den Räufern*)
 Vertrauter (*Kasperl in Ägypten*)
 Wächter des Zaubergartens (*Prinz Rosenroth*)
 Waldbauer (2: *Kasperl im Sacke, Rothkäppchen*)
 Waldfrau (*Kasperl im Sacke*)
 Weib, „dessen“ oder „sein“ (6: *Rothkäppchen, Die drei Wünsche, Die geheimnißvolle Pastete, Hansel und Grethel, Undine, Kasperl im Sacke*)
 Wirt (5: *Der gefangene Turko, Casperl als Bergknappe, Casperl als Garibaldi, Casperl im Schuldthurm*, „Gastwirth“ in *Casperl bei den Leuwutschen*)
 Witwe (2: *Die Taube, Die sieben Raben*)
 Zauberer, Der böse (*Prinz Rosenroth*)
 Zigeuner (3: 2 in *Heinrich von Eichenfels*, „Zigeunermutter“ in *Heinrich von Eichenfels*)
 Zwerg (*Rothkäppchen*).

Die, wenn man so will, Population in Poccis Kasperl-Komödien ist streng feudal geschichtet; zahlenmäßig stehen Ritter und Diener / Bediente an ihrer Spitze, gefolgt von Feen, Bauern, Räufern, Knappen, Magiern, Polizisten unterschiedlichen Grades und Professoren – Letztere ein erster Hinweis darauf, dass Poccis Puppenstücke thematisch-motivisch auch Aktualitätsbezüge aufweisen. In abnehmender Häufigkeit konturiert Pocci seine Puppenfiguren ständisch-beruflich als Jäger, Könige, Prinzen, Wirte (5-mal), Geister, Hofdamen, Kellnerinnen, Knechte (4), Bürgermeister, Doktoren, Einsiedler, Herzöge, Holzhauer, Leibmohren, Müllersöhne, Prinzessinnen, Schneider, Söhne, Staatsräte, Teufel und Zigeuner (3). Es ist eine archaische Welt aus Prinzen, Rittern, ihren Knappen und vor allem aus Domestiken, denn Dienerschaft – „Bediente“, „Knechte“ und „Hausknechte“ zusammengezählt – bildet mit 22 Besetzungen die stärkste Gruppe überhaupt. Weit eher als Zeitgenossen dringen Zauber- und Märchenwesen in diese vorrangig von Dienern bevölkerten Puppenwelten ein: Feen (9), Magier (7), Geister (4), Berggeister, Hexen, Riesen (je 2) und dreimal der Teufel in Person. Die weibliche Personage kennzeichnen, auch dies keineswegs eine figurative Besonderheit Poccis, sondern typisch und charakteristisch für die Geschlechtsrollenbesetzung der zeitgenössischen Puppenkomödie wie auch des Puppenmärchens, aus deren Motivreservoir sich Pocci ja bediente, Angaben zum Personenstand und allenfalls zum Status. Dabei sind die wenig spezifischen Bezeichnungen „dessen / seine Tochter“, „dessen / seine Frau“ am allerhäufigsten (32-mal) zu finden, außerdem noch allenfalls „Prinzessin“ (3), „Fräulein“, „Madame“ und „Witwe“ (je 2). Seine Haupt- und Nebenfiguren umgibt Pocci, vor allem gegen das Ende der Stücke hin oder im Schlusstableau, mit stummen Rollen, oft Figurengruppen, die die dargestellten Situationen illustrieren, mit



Aktion anreichern und das Publikum optisch beeindrucken sollten. Es sind dies (nach den Stücken geordnet):

... Chargen und stumme Rollen

- Bauern (*Rothkäppchen*)
- Bediente (*Casperl als Bergknappe, Das Eulenschloß*)
- Beduinen (*Kasperl in Ägypten*)
- Burgleute (*Die stolze Hildegard*)
- Dienstleute (*Heinrich von Eichenfels*)
- Eingeborene (*Casperl bei den Leuwutschen*)
- Erscheinungen (*Doctor Sassafras, „Verschiedene Erscheinungen und Verwandlungen“ in Casperl im Schuldthurm*)
- Fische (*Undine*)
- Frauen (*Undine*)
- Geister, böse (*Herbed*)
- Geistererscheinungen (*Kasperl im Sacke*)
- Genien (*Aschenbrödel, Herbed*)
- Hoflakaien (*Die Zaubergeige, Casperl als Prinz*)
- Jäger (*Rothkäppchen, Die stolze Hildegard*)
- Kamel (*Kasperl in Ägypten*)
- Knappen (*Die stolze Hildegard, Casperl unter den Räubern, Die sieben Raben, Casperl im Sacke*)
- Knechte (*Die Taube*)
- Krieger (*Herbed*)
- Krokodil (*Kasperl in Ägypten*)
- Leuwutschenteufel (*Casperl bei den Leuwutschen*)
- Mond (Personifikation; *Hansel und Grethel*)
- Mops (*Rothkäppchen*)
- Nacht (Personifikation; *Hansel und Grethel*)
- Polizeidiener (*Casperl als Bergknappe*)
- Räuber (*Die Taube*)
- Reisige¹⁶⁰⁰ (*Casperl unter den Räubern, Die sieben Raben, Casperl im Sacke, Die Taube*)
- Ritter (*Undine*)
- Sklaven (*Casperl bei den Leuwutschen, Casperl in Ägypten*)
- Trabanten (*Die Zaubergeige*)
- Volk (*Herbed, Die sieben Raben*)
- Waldgeister (*Casperl unter den Räubern*).

1600 Reisiger, Reiseige, Reißige: gewappnete Dienstleute oder berittene Begleitpersonen.

Wassergeister (*Undine*)

Wolf (*Rothkäppchen*)

Zigeuner (*Heinrich von Eichenfels*).

Schichten- und klassensoziologisch hat man es mit einer ebenso simplifizierten wie schablonenhaften Feudalgesellschaft märchenhaften Zuschnitts zu tun, mit „einer anderen, längst verschwundenen Welt, in der eine mittelalterlich verbrämte Idealgesellschaft scheinbar intakt [...] war“.¹⁶⁰¹ Die vorgeführten Personen und Gruppen wie auch deren stückinterne Beziehungen und Konflikte weisen historisch und ideologisch zurück – und ihren Autor als konservativen Spätromantiker aus und nicht, wie dies auch und gerade anhand des Komödienwerks behauptet wurde, als subversiven Kulturrebellen wider das zeitgenössische Hoftheater und dessen Normen und Ansprüche.¹⁶⁰² Wenn sich denn Pocci (in der feldtheoretischen Begrifflichkeit Bourdieus) im Feld des zeitgenössischen (Münchener) Theaters als Avantgardist und Häretiker positioniert haben sollte, so allenfalls durch die Verkehrung künstlerischer Kategorien und Wertmaßstäbe, nach welchen nunmehr das „abgegriffene“, „geistlose“, „seichte“, „triviale“ und als zotenhaft verschriene Kasperl-Theater mit seinen tausendfach verwendeten Typen, Phrasen und Späßen zur Kunst, das jugendliche Publikum als kunstfähig erklärt, aber auch intellektuell Vergnügliches für Erwachsene geboten wurden.

Pocci Casperl Larifari

Plumpsack und Töpel

Den Beginn von Casperls Auftritten lädt Pocci nicht selten mit einem situationskomisch nutzbaren Attribut auch des Casperls der Tradition auf: dass er ständig stolpert, stürzt, im doppelten Sinn „auf die Nase fällt“. So „plumpst“ er „von der Ofenbank“, „aus der Luft herab“¹⁶⁰³ oder „durch die Thüre herein“,¹⁶⁰⁴ und zwar stets „auf den Boden“.¹⁶⁰⁵ Tempo erzeugt auf der Bühne in erster Linie der Casperl Larifari, wenn er etwa in einer Affenmaske herein „springt“, jemanden „über den Haufen“ „rumpelt“ und „die tollsten Sprünge“ macht;¹⁶⁰⁶ oder, von zwei Wassergeistern an Land geworfen, „auf den Bauch hinfällt“. Er „[f]ährt im Zimmer wüthend herum, schlägt an alle Thüren. Indem er hinausstürzt, trifft er mit dem zugleich eintretenden Koch zusammen, der Art, daß Beide rückwärts hinfallen.“¹⁶⁰⁷ Gegen Ende der Aufzüge steigert sich das von Casperls schusseligem Geplumpse und Gerumpel angerichtete Tohuwabohu mitunter zum allgemeinen „Geschrei. Möbel

1601 Nöbel, Franz Pocci – Ein Klassiker, S. 52.

1602 Dies die Grundthese der Studie von Valenta, Franz von Pocci Münchener Kulturrebellion.

1603 Pocci, Casperl bei den Leuwutschen, S. 50 und S. 75.

1604 Pocci, Schimpanse der Darwinaffe, S. 152.

1605 Pocci, Casperl bei den Leuwutschen, S. 75 und S. 28; Pocci, Schimpanse der Darwinaffe, S. 152.

1606 Ebenda, S. 161.

1607 Beide Pocci, Undine, S. 11 und S. 22.



fallen um. Schlagen und Stoßen. Unter furchtbarem Lärm und Wirrwarr fällt der Vorhang.¹⁶⁰⁸ „Die Balgerei wird allgemein, bis Alle hinfallen.“¹⁶⁰⁹

Raufbold und Mordbube

Am häufigsten lässt Pocci die Aufzüge seiner Kasperl-Komödien ebenso abrupt wie dramaturgisch effektiv durch das ausklingen, was den Casperl Larifari am allerstärksten charakterisiert: eine unbändige Lust, sich zu balgen, zu prügeln, Ohrfeigen auszuteilen. „Prügelt den Schusterbuben.“¹⁶¹⁰ „Giebt ihm [dem Müller] eine Ohrfeige.“¹⁶¹¹ „Gibt ihm [dem Hausherrn] eine Ohrfeige.“ „Schlägt den Professor.“¹⁶¹² „Casperl haut um sich, allgemeine Balgerei mit Geschrei. Alle ab.“¹⁶¹³ Casperl ist Raufbold und Rabauke durch und durch, rauft mit dem Metzger wegen der hohen Fleischpreise und mit dem Bäcker wegen der hohen Brotpreise, wird von beiden aus dem Wirtshaus expediert und vom Gendarmen in Empfang genommen.¹⁶¹⁴ Als er in Poccis *Zauberflöten*-Parodie „mit einem schwarzen Tuch verhüllt“ in die Freimaurerloge aufgenommen werden soll, klopft Sarastro der üblichen Zeremonie entsprechend auf den Tisch. „Plumps!“ repliziert der Casperl. „Das kann ich auch. *Schlägt mit dem Fuß auf den Tisch und den Sarastro auf den Kopf.*“ Als Sarastro abermals mit dem Hammer auf den Tisch schlägt, wiederholt sich Casperls Reaktion, und so kommt es zu einem Duett der besonderen Art: „Nun schlagen Sarastro mit dem Hammer und Casperl mit seinem Fuß abwechselungsweise auf den Tisch; schließlich Casperl auf Sarastro, daß dieser bewußtlos vom Stuhle herabfällt.“¹⁶¹⁵

In Poccis Handpuppenstücken schreckt Casperl Larifari selbst vor dem Totschlag nicht zurück – und fügt sich damit nahtlos in die brachiale Polichinell-Tradition ein. Nachdem er sich „einen halben Dusel“ angetrunken hat, nämlich mit „Kirschwasser“, das er einem Eremiten unter Todesdrohungen abgepresst hat, versetzt er diesem zum Dank eine „Maulschelle“, „schlägt ihn wieder“ und „stößt ihn mit seinem Fuße“. Es kommt zu einer gegenseitigen „Prügelei und Geschrei, endlich nimmt Casperl einen Anlauf und rennt dem Eremiten die Hellebarde durch den Leib.“¹⁶¹⁶ Zur Krönung dieser „Heldenthat“ nimmt Casperl „den Speiß, an welchem der Eremit steckt, über die Schulter“ und „geht singend ab.“¹⁶¹⁷ In den späteren, nach damaligen Begriffen ‚kindgerechten‘ Kasperl-Komödien für das „Münchner Marionetten-Theater“ Papa Schmidts verzichtete Pocci zwar auf derlei hanswurstische Lei-

1608 Pocci, Casperl in der Zauberflöte, S. 67.

1609 Pocci, Casperl als Turner, S. 94.

1610 Pocci, Casperl wird reich, S. 110.

1611 Pocci, Crocodilus und Persea, S. 133.

1612 Beide Pocci, Schimpanse der Darwinaffe, S. 151 und S. 158.

1613 Pocci, Crocodilus und Persea, S. 133.

1614 Vgl. Pocci, Casperl in der Zauberflöte, S. 41 (Exposition: Erzählung des Casperls).

1615 Beide Pocci, Casperl in der Zauberflöte, S. 69–70.

1616 Alle Pocci, Casperl's Heldenthaten, S. 19–20. Eine Zeichnung davon befand sich auf U1 von Poccis *Neuem Kasperl-Theater* (1855).

1617 Pocci, Casperl's Heldenthaten, S. 20.

chenschändung – auf Casperl als Totschläger freilich nicht. In *Crocodilus und Persea* ist es der Inhaber einer Menagerie, dem Casperl den Garaus macht – nebenbei ein Beispiel für ein weiteres aus den Traditionen der Lustigen Person übernommenes Attribut: absichtlich oder aus Blödheit Worte und Wendungen misszuverstehen, zu verdrehen und übertragene Begriffe direkt zu verstehen.

„LÖWENMAJER. Ich verlange mein Eigenthum zurück und dringe darauf, daß Sie mir das Crocodil ausliefern.

CASPERL. Was ausliefern! Ich bin kein Lieferant.

LÖWENMAJER. So muß ich Gewalt brauchen.

CASPERL. Was Gewalt? Sie, Flegel Sie! *schlägt ihn.*

LÖWENMAJER. Sie fordern mich heraus, mein Herr! *pufft ihn.*

CASPERL. Es scheint, daß Sie nur mit Bestien umzugehen wissen. *prügelt ihn.*

LÖWENMAJER. Allerdings, wie es scheint!

Balgerei. CASPERL *schlägt ihn todt.*¹⁶¹⁸

Im, wie der Untertitel des frühen Einakters lautet, „Nachtstück“ *Kasperl als Nachtwächter* legt er sich gar mit dem Tod an; im „Handgemenge“ prügelt er ihn zu Tode, dieser „fällt und verschwindet“. Nun verhöhnt der Kasperl den getöteten Tod – „Da liegt der Lümmel, dem hab’ ich den Garaus gemacht“ – und ruft statt der Stunde sein Heldenstücklein aus:

„Ihr Herr’n und Frauen laßt Euch sagen,
Der Kasperl hat Ein’n todt geschlagen!“¹⁶¹⁹

Bei der Tötung des Todes durch die Lustige Person schließt Pocci an eine jahrhundertelange Motivtradition des europäischen Lachtheaters an, in welcher der Meister Hämmerlein, der italienische Pulcinella, der französische Polichinelle und der englische Punch – „es sind eigentlich alle ein und dieselbe Figur“ (Lars Rebehn) – den Statthalter und Agenten des Todes, den Henker, aufhängen.¹⁶²⁰ Sicherlich kannte Pocci auch die erstmals 1852 als „Münchener Bilderbogen“ erschienenen Kasperl-Darstellungen und -Dialoge von Carl Reinhardt, die später unter dem Titel *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken* eine erstaunliche, über mehrere Jahrzehnte gehende Breitenwirkung entfalteten (die letzte 17. Auflage erschien 1924). Im letzten Stück, *Kasperl und der Tod*, zerschlägt eine mit Spitzmütze, Krause und Säufernase durchaus mit Poccis Casperl Larifari vergleichbare Lustige Person den Tod – ein Skelett – in seine vielen Knochen.¹⁶²¹

1618 Pocci, *Crocodilus und Persea*, S. 145.

1619 Pocci, *Kasperl als Nachtwächter*, S. 62.

1620 Vgl. Müller-Kampel, *kasperl, henker, räuber und der tod*, S. 107–120.

1621 Reinhardt, *Kasperl und der Tod*, S. 39.



Nimmersatt und Schluckspecht

„Ich machte aus ihm“, erläuterte Pocci das Konstruktionsprinzip des Casperl Larifari, „den humoristischen Realisten, dessen Lebenszweck so ziemlich lediglich Essen und Trinken; vermied dabei aber alles Zotenhafte.“¹⁶²² Das im gesamten europäischen Lachtheater übliche Hauptcharakteristikum der Lustigen Person, das pantagruelische Fressen und Saufen, stufte Pocci entsprechend seinem Prinzip der Vermeidung alles Zotenhaften – wohl auch in Rücksicht auf das jugendliche Publikum – stilistisch herauf. „Fressen“, „saufen“ und ähnlich niedrigkomisches Vokabular wird man in Poccis Komödien vergeblich suchen, und auch die Dimensionen, in denen der Casperl Larifari es sich gut gehen lässt, haben sich im Vergleich mit dem alten Hanswurst gemäßigt und gedämpft. Seine Forderungen an das Leben gehen nicht mehr ins Maßlose, sondern sozusagen ins Doppelte oder Mehrere. So will er nicht „ein gutes Bett“ für die Nachtruhe, sondern „eigentlich zwei“, nicht ein Stück Brot, sondern „ein annehmbares Essen[,] und nicht einen, sondern mehrere Trünke; Wein oder mindestens Hofbräuhausbier, wenn’s nicht ausgegangen ist“. Was ihn existentiell bedroht, das ist das Fehlen eines Wirtshauses – „ein dem Menschen unentbehrliches Bedürfnis“ –, der Mangel an Kellermeister und Köchin, die ihn versorgen – „Laßt mich da stehen mir nichts, dir nichts! Voll Hunger und Durst – Das ist keine Manier. *Schreit*. Heda, holla! ho – wo ist der Kellermeister? wo die Köchin? Schlipperment! Ich bin der Casperl Larifari.“¹⁶²³ –, und der Mangel an Appetit und Durst. Wenn es an dem hapert, muss der Doktor ins Haus.

„DOCTOR. [...] Wie steht’s eigentlich mit’m Appetit; denn das ist immer die Hauptsach bei’m Menschen.

CASPERL. Gar nit gut. Wenn ich sechs Leberknödel in der Suppen und acht Paar Bratwürst’ auf’m Kraut gegessen hab’, da is mit’m Appetit schon vorbei.

DOCTOR. [...] Nun – und wie steht’s mit dem Durst?

CASPERL. Miserabel! So a halb’s Dutzend Liter, wie man’s jetzt heißt – die tuen’s noch; aber da kann ich höchstens noch a paar Maßl draufsetzen nach’m alten Maaß.“¹⁶²⁴

Materialist, der er ist, sieht er die Realität sub specie des Essens und Trinkens. Das hübsche „G’sichtl“ einer Frau erinnert ihn an „ein Kupferpfannl, in dem man die Schmalznuidl backt“;¹⁶²⁵ in einem „Zaubergarten“ versorgt er sich mit Allerlei zum abendlichen Bier: „Die schönen Zwiefel! und die Petersili zu die sauern Erdäpfel! Und einen Rettig, Radi genannt, hab’ ich mir heimlich in’ Sack gesteckt für heut Abend zum Bier“;¹⁶²⁶ und selbst den Vollmond hält er für einen Säufer, „denn sein Gesicht ist ja ganz burgunderweintransparent und seine Nasen glüht wie Karfunkel“.¹⁶²⁷

1622 Zitiert nach Nöbel, Franz Pocci – Ein Klassiker, S. 63.

1623 Alle Pocci, Undine, S. 6, 4 und S. 22.

1624 Pocci, Casperl als Turner, S. 84.

1625 Pocci, Casperl bei den Leuwutschen, S. 64.

1626 Pocci, Der Zaubergarten, S. 122.

1627 Pocci, Casperl als Nachtwächter, S. 59.

Wasser, davon ist der Casperl Larifari wie alle seine historischen wie zeitgenössischen fiktiven Kumpane aus dem europäischen Lachtheater überzeugt, ist ein „[m]iserables – geistloses Fluidum“, „ein Element, / Das ein gescheidter Mensch nicht kennt“.

CASPERL. „Das Wasser ist ein Element,
Das ein gescheidter Mensch nicht kennt;
Zum Waschen laß ich's noch passiren,
Zum Trinken muß man's ignoriren.

Das Wasser ist sehr ungesund,
Drum bring' ich's niemals in den Schlund;
Wozu läg' denn das Bier in Fässern,
Um sich die Gurgel nur zu wässern!

Und warum gäb es wohl den Wein?
Da müßt man doch ein Esel sein,
Sich noch mit Wasser abzugeben,
Wenn ringsum blüh'n die schönsten Reben!

Drum geschätztes Publikum,
Hoff' ich, daß Sie nicht so dumm,
Mit purem Wasser sich zu laben,
Wenn Bier und Wein Sie können haben.“¹⁶²⁸

Dementsprechend oft führt Pocci den Casperl als angeduselt oder mit seinem topischen Requisit, dem Maßkrug, vor; als Lebensdevise gilt: „Ich meinerseits flücht' mich ins Wirthshaus und versteck mich hinter einem Maßkrug.“¹⁶²⁹ „Casperl sitzt bei einem Krug Bier am Tisch“,¹⁶³⁰ kommt „etwas benebelt“ auf die Bühne¹⁶³¹ oder reichlich verspätet „aus'm Wirtshäusl raus“, wo er sich „ein kleines Räuscherl“ ange-trunken hat und nun das Schlüsselloch nicht findet.

„Jetzt komm ich halt grad aus'm Wirtshäusl raus,
Ich hab ein kleines Räuscherl und mach mir' nix draus!
Du herzliebe Grethl, laß mich jetzt hinein,
Der Hausschlüss'l sperrt nit, das Loch ist zu klein!
Grethl, Grethl! Herzallerliebstes Weiber! Mach mir's Hausthor auf! Ich hab
mich ein bißl verspätet auf dem Spaziergang!“¹⁶³²

Als geradezu postmodern anmutende Konkretisierung von Kasperls Beziehung zu seinem besten Freund, dem Maßkrug, gestaltet Pocci den Tempel der „Wilden“ in *Der artesische Brunnen oder Casperl bei den Leuwutschen* aus, wohin der Casperl durch einen zu tief gegrabenen Brunnen auf die andere Seite der Erde gerutscht

1628 Alle Pocci, *Undine*, S. 34.

1629 Pocci, *Casperl wird reich*, S. 115.

1630 Exposition in ebenda, S. 97.

1631 Ebenda, S. 114.

1632 Pocci, *Casperl als Nachtwächter*, S. 57.



ist: „Das Innere eines Tempels. In der Mitte auf 3–4 Stufen steht ein steinerner Maßkrug mit zinnernem Deckel. / Anfangs der Scene ist der Krug noch von einem Vorhange verdeckt, der sich leicht aufziehen läßt.“ In der Tiefe dieses Maßkrugs verkündet eine Stimme: „Ich bin ich und du bist du; aber in meiner Tiefe ruhet auch dein Geist; dies ist das Geheimniß des Lebens.“ Nach Casperls anfänglicher Begeisterung entpuppt sich der Geist als ein Leuwutschen-Teufel, den Casperl kurzerhand tottritt, genauer: totspringt.

„indem er es tut [den Vorhang zurückzieht], zeigt sich der Krug von magischem Schimmer erleuchtet.

CASPERL *ungeheuer erstaunt.* Ja-ja-ja – was erblick’ ich? Du bist also dieses ‚Ich‘ und ich bin dieses ‚Du‘. Himmlische Erscheinung! Wonnevolles Zeichen der Heimat! Ha! *fällt auf den Bauch.*

CASPERL *aufspringend.* Oh, sei begrüßt! sei willkommen! *springt an dem Krug auf und ab. dann hinauf. öffnet den Deckel und schaut in den Krug.*

VON INNEN. Prrrrr! / *Ein LEUWUTSCHENTEUFEL, der aus dem Krug schaut. nimmt CASPERL beim Schopf.*

CASPERL. Auweh! Auweh! – Ist der auch wieder da?

TEUFEL. Wart Spitzbub! Was thust du da herunter?

CASPERL *wieder unten.* Und was thust du da oben?

TEUFEL. Prrrrrrrr!

CASPERL. Ja, ‚Prrrrr!‘ *springt zu ihm hinauf. Balgerei. Casperl reißt den Teufel herab, springt auf ihn etc., bis der Teufel todt daliegt. Ungeheurer Donnerschlag. Speifeuer aus dem Krug.*¹⁶³³

Schwätzer, Aufschneider, Schleimer, Feigling, Faulpelz

Wie die Pulcinella, Hanswurst, Kasperl der plurikulturellen Komiktraditionen gibt Poccis Casperl Larifari nichts als „Geschwätz“ von sich und wird auch als „Schwätzer“ tituliert;¹⁶³⁴ ist ein eingebildeter Aufschneider, der sich beim Fein- und Gelehrttun und mehr noch im gehobenen Sprechstil gewaltig vergreift;¹⁶³⁵ ein submissiver Schleimer, Heuchler und Speichellecker, der seine „ungeheuren Reverenzen“ mit Floskeln wie „[g]horsamer Diener, ghorsamer Diener, bitt recht sehr“ unterstreicht;¹⁶³⁶ ein Feigling, der beim Anblick eines Hasen oder ganz generell „aus lauter Kurasch’ davon[läuft]“;¹⁶³⁷ nicht nur notorischer Faulpelz, den man zu Beginn eines Stücks auch wohl auf einem Stuhl in der Mitte der Bühne sitzen sieht, schnarchend, wie sich Frau Gretel empört,¹⁶³⁸ sondern sogar Faulheitsphilosoph:

1633 Alle Pocci, Casperl bei den Leuwutschen, S. 68–70.

1634 Vgl. z. B. Pocci, Undine, S. 4–5.

1635 Z. B. Pocci, Schimpanse der Darwinaffe, S. 153; Casperl bei den Leuwutschen, S. 80; Crocodilus und Persea, S. 135; Casperl in der Zauberflöte, S. 53.

1636 Z. B. Pocci, Casperl wird reich, S. 103; Undine, S. 20; Casperl als Turner, S. 89.

1637 Vgl. Pocci, Hanswurst, S. 39; Die Erbschaft, S. 85.

1638 Vgl. Pocci, Schimpanse der Darwinaffe, S. 149.

„CASPERL *gähmend und sich reckend*. Es ist ganz einerlei, wo und wie und warum der Mensch liegt; wenn er überhaupt nur liegt, da bekanntlich und auch nach ärztlicher Anordnung das Liegen sowohl dem Kranken, wie auch dem Gesunden eine äußerst gesunde und vorteilhafte Bewegung oder vielmehr Lage ist. Übrigens kann es der Jungfer Nanni ganz einerlei sein, wo und wie ich liege; denn gelegen ist gelegen und Gelegenheit ist Gelegenheit, wie ich eben bemerke, weil der Hansl schon in Allerfruh da ist.“¹⁶³⁹

Wirtstochter Nanni bringt Casperls Charakter auf den Punkt: „Ja, a gute Haut; aber a fauler Kerl; und 's Bier war ihm eigentlich sein Arbeit.“¹⁶⁴⁰

Komik

In der Komik seiner Puppenstücke hält sich Pocci strikt an die Konventionen des Polichinell-Theaters mit seiner typenkomisch festgelegten lustigen Person, von der die Typen-, Situations- und Sprachkomik ausgeht. Wie dort dominieren situativ das komische Aneinander-Vorbei durch Verkleidungen, Verwechslungen und Verstellungen¹⁶⁴¹ und Prügelkomik sowie sprachlichkomisch Casperls Missverständnisse, Wortverdrehungen, falsches Verständnis und sinnwidriger Gebrauch von Begriffen und der sprachliche Nonsense von Exoten wie Türken, Leuwutschen, Chinesen, „Wilden“.

Ganz besonders schwer tut Casperl sich mit Fremdwörtern; „citirt“ wird in seinem Verständnis zu „klistiert“, „Konversation“ zu „Converschnation“, „arretiert“ zu „decretirt“,¹⁶⁴² „Famulus“ zu „Fumulus“, „Botanikus“ zu „Topanicus“, „Schikane“ zu „Schikanederie“ (wohl eine ironische Reverenz vor dem Textdichter der *Zauberflöte* Emanuel Schikaneder), „compromittirt“ zu „complimentirt“¹⁶⁴³ (was eigentlich auf das Gegenteil hinausläuft) oder „Qualifikation“ zu „Xalifixation“.¹⁶⁴⁴ Auf die Frage des Arztes, ob er an „Obstructionen“ oder „Constipationen“ leide, entringt sich ihm der Stoßseufzer: „Oh, elend, elend! von den Destructionen und Conspirationen haben S' gar keinen Begriff.“¹⁶⁴⁵ Was es heißt, eine „Visitkarte“ abzugeben, weiß er ganz genau: Eine „Spielkarte abgeben: den Schellnobar oder den Eichelzehner oder was Sie sonst bei der Hand zu haben beluben, oder zu beluben haben, huben, hiben, hüben, heben, br br und so weiter.“¹⁶⁴⁶ Abstraktes erklärt er nach seiner eigenen, der materialistisch-gastrosophischen Fassung: Darüber, dass nur „Eingeweihte“ Einlass in das ägyptische Domizil der Magierfamilie Sarastro aus der *Zauberflöte* fänden, kann sich Casperl nur wundern: „Was? nur Eingeweichte? Ja, wo kann man sich denn

1639 Pocci, Casperl bei den Leuwutschen, S. 50–51.

1640 Ebenda, S. 77.

1641 Zum Aneinander-Vorbei sowie zu Verwechslung, Verkleidung und Verstellung als Grundformen des Komischen vgl. Müller-Kampel, Komik und das Komische, bes. S. 19.

1642 Alle Pocci, Casperl wird reich, S. 97 und S. 100–101.

1643 Pocci, Der Zaubergarten, S. 121, 123 und S. 125.

1644 Pocci, Schimpanse der Darwinaffe, S. 153.

1645 Pocci, Casperl als Turner, S. 85.

1646 Pocci, Casperl wird reich, S. 111.



vorher einweichen lassen; damit man nachher Etwas zu essen bekommt:¹⁶⁴⁷ Der „Stuhl“ als metonymischer Euphemismus für menschlichen Kot (aus der mittelhochdeutschen Wendung „ze stuole gān“: „zum Nachtstuhl gehen“) ist ihm selbstredend fremd. So kann er auch auf die Frage des Arztes, wie es denn mit dem „Stuhl“ stehe, der „in Ordnung“ sein solle, nur antworten: „Ja, ich muß halt seit acht Tag immer auf'm Lehnssessel hocken, weil an dem Stuhl in mei'm Schlafkammerl zwei Füß brochen sind und der ist noch bei'm Tischler zum Leimen“.¹⁶⁴⁸

Pocci's Situations- und Sprachkomik ist in den Kasperl-Komödien so gut wie ausschließlich auf das Verlachen von Typen und Gruppen hin angelegt, ob es sich nun um die lustige Person Casperl oder die Hauptfiguren der Professoren- und Gelehrtensatiren *Schimpanse der Darwinaffe* oder *Casperl bei den Leuwutschen* handelt, um *Die Zaubergeige*, in der Richard Wagner und die Zustände am Hof, oder *Dornröslein*, in dem Emanuel Geibel von Pocci satirisch aufgespießt werden.¹⁶⁴⁹ Pocci's Gelehrte, Ärzte und Professoren entstammen dem Figurenarsenal der Typenkomödie und reichen in das 18. Jahrhundert zurück. Der Wirtstochter Nanni gelten sie schlicht als „narret“, und so verhalten sie sich, sprechen sie, sehen sie im Figurenkabinett des Franz von Pocci auch aus. Der eine, Turnprofessor, trägt „lange Haare. Vollbart. Turnerkleidung“;¹⁶⁵⁰ der andere, mit Namen Zwiebelmaier, tritt „mit einer ungeheuren Schlafmütze [...] gravitatisch“ auf;¹⁶⁵¹ der dritte, Gerstenzucker, ist Darwinist und trauert gerade um seinen verstorbenen Versuchsaffen und verkündet: „Der lebendige Beweis des Darwinismus, das evidenteste Subject für die Theorie, daß das Menschengeschlecht seinen Ursprung nur im Affen zu suchen hat“.¹⁶⁵² Sie alle verbreiten Wissenschaftskauderwelsch um sich wie Zwiebelmaier, der doziert: „Hören Sie nur: ich bin bereits an der Erdschichte angelangt, wo das chaotische Fluidum vulkanischer Confusion sich mit dem Amalgam der Wasserregion verbunden zu haben scheint; der Mischungsbrei hat sich gezeigt, die Capillarröhren haben sich geöffnet.“¹⁶⁵³ Und Medizinalrat Doktor Fiberer ist der typenkomische Stümper und Scharlatan, wie ihn schon die *Commedia dell'arte* und die alte *Comédie-Italienne* kannten:

„Jetzt kurier ich schon ein halbes Jahr an Herrn Casperl und ich kenn' mich eigentlich selber noch nicht aus, was ihm fehlt. So was darf sich aber ein praktischer Arzt nicht anmerken lassen, aber zu was hätt' ich denn erst vor 2 Monaten den Medizinalrathstitel bekommen? Wir Ärzte müssen zusammenhalten, besonders wegen der Homöopathen, die aber so zu sagen auch nichts wissen; allein die möchten uns Allopathen ganz ruinieren.“¹⁶⁵⁴

1647 Pocci, Casperl in der Zauberflöte, S. 54.

1648 Pocci, Casperl als Turner, S. 85.

1649 Vgl. Valenta, Franz von Pocci's Münchener Kulturrebellion, Kap. 10.5. und Kap. 8.2.1.

1650 Beide Pocci, Casperl als Turner, S. 87.

1651 Pocci, Casperl bei den Leuwutschen, S. 53.

1652 Pocci, Schimpanse der Darwinaffe, S. 152.

1653 Pocci, Casperl bei den Leuwutschen, S. 60.

1654 Pocci, Casperl als Turner, S. 83.

Casperl Larifaris Rollen und Rollenwechsel

Am häufigsten spielt der Casperl Larifari die Rollen des Dieners, Knechts, Hausknechts (*Casperl bei den Leuwutschen*, *Casperl in Ägypten*, *Der Zaubergarten*, *Doctor Sassafras*, *Casperl als Professor*, *Casperl im Sacke*, *Rothkäppchen*, *Die Zaubergeige*, *Casperl unter den Räufern*) und des Knappen (*Die stolze Hildegard*, *Casperl's Heldenthaten*, *Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiß*, *Blaubart*, *Undine*). An weiteren Berufen, Funktionen und Rollen weist Pocci ihm Handwerksberufe wie Bergknappe (*Casperl als Bergknappe*), Farbenreiber und Stiefelwichser (*Casperl als Porträtmaler*), Schneidergeselle (*Hansel und Gretel*) und Schuhmacher (*Herbed, der vertriebene Prinz*) zu, doch übt er diese für gewöhnlich nur scheinbar und widerwillig aus. Sein berufliches Hauptkennzeichen ist nämlich die selbstverschuldete Arbeitslosigkeit, seine Traumexistenz natürlich der Privatier. Als zumindest anfangs oder zeitweise ohne Arbeit und / oder verschuldet agiert er in *Die Prüfung*, *Casperl als Nachtwächter*, *Casperl in der Zauberflöte*, *Crocodilus und Persea*, *Madame Casperl*, *Das Eulenschloß*, *Der gefangene Turko* und in *Schimpanse der Darwinaffe*; als (verschuldeter) Privatier tritt er vor sein Publikum in *Die Erbschaft*, *Die geheimnißvolle Pastete*, *Casperl als Prinz*, *Casperl als Turner*, *Casperl wird reich* und *Casperl im Schuldthurm*. Innerhalb der Stücke spielt er oder wird er fälschlich gehalten für einen Diener, Handwerksburschen, Stallmeister, Knappen, Landarbeiter, Hausburschen, Prinzen, Gelehrten, Geigenvirtuosen, Kunstmaler, Hofbeamten, Staatsminister und nicht zuletzt für einen veritablen Esel.¹⁶⁵⁵ Bei aller Begeisterung für Verkleidung und Verstellung stürzt die vermeintliche Verzauberung seiner eigenen Person ihn doch in einen wahren Identitätskonflikt.

KASPERL. „Ich kenn' mich net aus, bin ich wirklich der Prinz Schnudi oder bin ich der Casperl, der in den Prinzen 'neingefahren ist, oder ist der Prinz in mich 'neingefahren? Das wär' a verteufelte Seelenwanderung. Krieg ich Prügel, so kriegt's der Prinz Schnudi auch, und trifft den Prinzen der Verschlag, so bin ich todt. Vermaledeite Komödie!“¹⁶⁵⁶

Was auch immer ihm an Rollen angeboten und zugeteilt wird, stets bleibt Casperl Larifari der Narr und Diener, der er nach einer weiteren Herkunftslegende Poccis aus freien Stücken geworden ist.

„– Ich weiß nicht, was ich war,
Ich glaub' all' Tag der alte Narr,
Bis ich mir einen Stand erkor'n
Und endlich bin Bedienter wor'n“.¹⁶⁵⁷

Bereits in den fälschlicherweise Joseph Anton Stranitzky zugeschriebenen 14 handschriftlichen, mit 1724 datierten *Wiener Haupt- und Staatsaktionen* sieht sich der Salzburger Sau- und Krautschneider und Diener Hanswurst in eine Vielzahl von

1655 Vgl. die Übersicht bei Nöbel, *Casperl redivivus?*, S. 26.

1656 Pocci, *Casperl als Prinz*, S. 186.

1657 Pocci, *Undine*, S. 23.



Rollen gedrängt.¹⁶⁵⁸ Teils freiwillig, meist jedoch auf Befehl macht er für seinen Herrn „den seltsamen Jäger, lustigen Gallioten, verwirten Briefftreger, lächerlichen Schwimer, übl belohnten Botten“,¹⁶⁵⁹ den „lächerlichen Liebs-Ambasadeur, betrogenen Curiositäten-Seher, einfältigen Meichlmörder, Intressirten Kammerdiener, übl belohnten Beederachsstrager, unschuldigen Arrestanten, Intresirten Aufstecher, wohl exercirten Soldaten und Inspector über die bey Hoff auf der Stiegen Esßende Gallantomo“,¹⁶⁶⁰ den „getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtsinnigen Liebhaber“,¹⁶⁶¹ den „großmütigen Slaven und verschmizten Hoffschrantzen“,¹⁶⁶² „Den betrogenen breutigam, verwirrten Auffstecher, übl belohnten alten Weiber Spotter, gezwungenen Ehmann, Allamodischen Ambasadeur, sehenden Blinden und hörenden Tauben“,¹⁶⁶³ den „Doctor in der Einbildung undt seltsamen Complementario“,¹⁶⁶⁴ oder „seltsamen Großmütigen und übl belohnten Kupler“. ¹⁶⁶⁵ Er ist wohl auch „der seltsam- und lächerliche Jungfrauenzwinger, einfältige Schildwacht, Allamodische Jäger, beängstigste Liebhaber, brallende Duelant, durchtribene Kupler und großmütige Erretter seines Herren“,¹⁶⁶⁶ oder „der listige, iedoch betrogene und zum Galgen verdambte Hausdieb, wohlpracticirter Beederachssträger und Kupler“,¹⁶⁶⁷ einmal gar „der chinesische Oedipus“,¹⁶⁶⁸ An dieser Multifunktionalität der Figur hielt auch Gottfried Prehauser, Stranitzkys Nachfolger in der Hanswurst-Rolle, fest. Während seiner 44-jährigen Tätigkeit in Wien hatte Prehauser als Hanswurst von „Apollo“ bis „Zeitungs-Schreiber“ in sicherlich mehr als die rund 70 dokumentierten Rollen zu schlüpfen.¹⁶⁶⁹ Poccis Figuration, Dramaturgie und Komik des Casperl Larifari spiegeln die älteren Traditionen der Lustigen Person ebenso getreu wider wie das zeitgenössische Wander-Marionettentheater und das Handpuppenspiel: Figuren, Gruppen, Professionen und Schichten entsprechen in ihrer stückinternen Hierarchie, Wertigkeit und Bewertung dem Ideal eines märchenhaft-mittelalterlichen Ständestaats romantischen Zuschnitts. Der Casperl Larifari ist ständisch der Dienerschaft zugeordnet, aber als „der alte Narr“¹⁶⁷⁰ sozial im Niemandsland angesiedelt – was es ihm wiederum nach der Logik der Lustigen Person als statischem und zugleich vielgestaltigem Typus mit rasch wechselnder ‚Identität‘ ermöglichte, in soziale Rollen gleich welcher Schichten zu schlüpfen. Wodurch Poccis Puppentheater von dieser Tradition der soziotypologischen

1658 Vgl. i. d. F. Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 78–80.

1659 Cicero (Payer), Titel.

1660 Atalanta (Payer), Titel.

1661 Pelifonte (Payer), Titel.

1662 Scipio (Payer), Titel.

1663 Adalbertus (Payer), Titel.

1664 Alfonsus (Payer), Titel.

1665 Astromedes (Payer), Titel.

1666 Admetus (Payer), Titel.

1667 Cafena (Payer), Titel.

1668 Teutsche Arien (Pirker), Bd. II, S. 16–21.

1669 Nach ebenda, Bd. I–II.

1670 Pocci, Undine, S. 23.

Simulation abweicht, ist mit Kategorien und Kriterien wie „Figur“, „Rolle“ oder „Typ“ nicht zu fassen, da dies sich in Details verbirgt: in der Nennung renommierter Namen, in Anspielungen auf historische und zeitgenössische Personen aus Kunst und Kultur, in der parodistischen Verhöhnung einzelner Werke oder der farcenhafte Überzeichnung zeitgenössischer Sozialfiguren und sogar in jener Haltung und Gefühlswelt, der Poccis Liebe galt: der Romantik.

Rollen und „Sozialfiguren“¹⁶⁷¹

Der „Kasperlgraf“ unterfütterte die für das populäre, aber auch für sein eigenes Puppentheater charakteristischen archetypischen Orte, Schauplätze und Personen selten, aber markant mit sozio- oder kulturhistorischer Aktualität und nahm diese ironisch, satirisch, karikaturistisch aufs Korn – zumindest soweit dies mit seinem zweifellos nicht unkritischen, aber positiven Standesverständnis als Kammerjuncker, Zeremonienmeister am bayrischen Hof, Kammerherr und seit 1847 Hofmusikintendant, Präsident der Musikalischen Akademie, Oberzeremonienmeister und Oberstkämmerer und auch mit der Zensur vereinbar war. Von der lokalen Tages- und der Weltpolitik hielt Pocci seinen Casperl fern; selbst *Casperl als Garibaldi*, ein laut Untertitel „politisches Trauerspiel. Aus dem Italienischen übersetzt“, führt nicht in die zeitgenössischen Untiefen des italienischen Risorgimento mit seinem Haupthelden Giuseppe Garibaldi (Nizza 1807 – auf Caprera 1882), sondern gibt Casperl Larifari bloß die Gelegenheit, sich einer Gefängnisstrafe wegen permanenter Verprügelung seiner Frau zu entziehen. Nachdem tags zuvor in der Zeitung zu lesen gestanden ist, „daß der Garibaldi schon gegen Tirol rausruckt“, und der Bürgermeister, mit dem der Casperl seit eh und je auf Kriegsfuß steht, „den Garibaldi wie ‘n Teufel fürcht“, beschließt Casperl kurzerhand: „Ich komm’ als Barigaldi mit 50.000 Italiener! Und nachher quartir ich mich beim Bürgermeister selber ein und laß mir auftischen, was mir schmeckt“.¹⁶⁷² Natürlich erkennt Casperls Frau in diesem Fresssack und Säufer sofort ihren Casperl wieder, doch der beharrt auf dem Betrug bis zum Schluss:

„Ich bin der Barigaldi! Schlipperment! Platz da! Wein her, Bier her! Ich laß mich nicht einsperren vom Burgermeister; ich bin der Barigaldi; ich friiß euch Alle mit Haut und Haar auf! Potz tausend Element! Assalini! Tamburini! Baccinetti! Massakrini! Rossini! Paccini! Minutti! – Donnerwetter, ich schlag Alles zsam! – / *Allgemeine Balgerei. / Der Vorhang fällt.*“¹⁶⁷³

1671 Begriff nach Moebius/Schroer, Einleitung, S. 8: „Sozialfiguren sind zeitgebundene historische Gestalten, anhand deren ein spezifischer Blick auf die Gegenwartsgesellschaft geworfen werden kann. Sie sind nicht zu verwechseln mit bestimmten Rollen, die der einzelne im Laufe seines Lebens sukzessive oder auch zu einem bestimmten Zeitpunkt gleichzeitig übernimmt. Eine Rolle läßt sich zumeist einer bestimmten Sphäre des Sozialen zuordnen: Man wird als Wähler im politischen, Vater im familiären, Angestellter im beruflichen Feld wahrgenommen. Die Sozialfiguren dagegen sind dadurch gekennzeichnet, dass sie die verschiedenen Sphären übergreifen.“

1672 Alle Pocci, *Casperl als Garibaldi*, S. 200.

1673 Ebenda, S. 210.



Der Satire fällt nicht Garibaldi als historisches Subjekt, sondern der Rollentypus des im Puppentheater des 19. Jahrhunderts so beliebten Soldaten und Räubers anheim.

Einen direkten namentlichen Bezug zur zeitgenössischen Gegenwart stellen noch *Schimpanse der Darwinaffe* und *Casperl in der Zauberflöte. Europäisch-Ägyptisches Drama mit klassischer Musik in 3 Aufzügen* her. Zwar bekennt sich der „berühmte Reisende“ und „Professor“ Gerstenzucker – wohl eine Anspielung auf Charles Darwins Weltumseglung auf der HMS Beagle 1831 bis 1836 – zum Darwinismus,¹⁶⁷⁴ doch einen wie auch immer gearteten Diskurs darum enthält das Stück keineswegs. Der wegen seiner Evolutionstheorie berüchtigte „Darwin“ im Titel sollte nichts anderes als ein skandalfreudiges Publikum ins Theater locken; der „Schimpanse“ und der angekündigte Affe knüpften an die im 19. Jahrhundert als Genre und geradezu als Rollenfach überaus beliebten Affendarstellungen an.¹⁶⁷⁵

Eine persönliche, kritisch-kommentierende Handschrift zeigt Pocci, der als Illustrator, Graphiker, Maler und lyrischer Feuilletonist im München seiner Zeit durchaus als „Pasquillant vom Dienst“¹⁶⁷⁶ gelten konnte, bei der Besetzung seiner Kasperl-Komödien nur selten. Mit dem romantischen Philister in *Kasperl als Nachtwächter*, dem „Fräulein Blaustrumpf“ in *Schimpanse der Darwinaffe*, den Kaffee trinkenden Möchtegern-Madames in *Casperl wird reich* und *Die Erbschaft* und nicht zuletzt mit „den Herrn Beamten“¹⁶⁷⁷ in *Casperl als Turner* werden aktuelle Sozialfiguren in dem Sinne erkennbar, dass Person und Typus weder mit dem Rollenfach im traditionellen Puppentheater noch mit den historischen sozialen Rollen, Berufen und Professionen ineins fielen. Poccis Blick darauf ist einer „von oben herab“, „immer aus der Sicht eines Aristokraten und Gebildeten“¹⁶⁷⁸ und zumal in der Karikierung des wissenschaftsgläubigen Fräulein Blaustrumpf reichlich misogyn: „Was ist denn das für eine kuriose Figur?“ fragt sich Casperl Larifari als Faxen treibender Affe und streckt spöttisch „den Schwanz in die Höhe“.¹⁶⁷⁹ Im *Staatshämorrhoidarius*, einer erstmals 1845 in den *Fliegenden Blättern* (München) erschienenen und 1857 als Buch publizierten satirischen Typologie des Beamten aus Fallbeispielen und Karikaturen, hatte Pocci dem schon Mitte des 19. Jahrhunderts grassierenden Widerwillen gegen die als faul, willkürlich, selbstgerecht und eingebildet verschrienen Beamten Ausdruck verliehen. Explizite Kritik übt in den Kasperl-Komödien an ihnen nur Nanni, Kellnerin in dem von Offizieren und Beamten frequentierten „Adler“:

„Die Herrn Beamten sitzen wieder z’ lang beim Schöppeln. Denen ihre Bureauxstunden sind auch kurz gemessen. Um 9 Uhr da ziehn’s emal auf; um ½ 12 Uhr geht’s zum Schöppeln, um Eins zum Essen, nacher zum Caffé, nach a paar Stündeln aufs Bureaux, den Einlauf durchsehen, wie ich’s immer reden

1674 Vgl. Pocci, *Schimpanse der Darwinaffe*, S. 152.

1675 Vgl. Valenta, Franz von Poccis Münchener Kulturrebellion, S. 282.

1676 Nöbel, Franz Pocci – Ein Klassiker, S. 56

1677 Die Kellnerin Nanni süffisant in Pocci, *Casperl als Turner*, S. 87.

1678 Nöbel, Franz Pocci – Ein Klassiker, S. 64.

1679 Pocci, *Schimpanse der Darwinaffe*, S. 155.

hör'; nacher zum Nachtessen z' Haus. Da werden die Buben gebeutelt, wer einen hat. Um 8 Uhr in die Herrngsellschaft bis 11 Uhr. Das ist der Lebens- oder Tageslauf eines Staatsdieners, und wenn er's einige Jahrln so durchgmacht hat, dann bekommt er einen Verdienstorden.¹⁶⁸⁰

Nur über die Kenntnis der Romantik als Haltung, Schreibweise und symbolisches System wird die Sozialfigur des romantischen Philisters fassbar: wenn beispielsweise der Vollmond als Figur sich davor fürchtet, einem Poeten zu begegnen, denn: „Mein Zimmer ist austapeziert/ Mit Liedern, die mir dediziert!“ Was er an den Poeten verachtet, die Vers- und Reimeschmiederei, wird dem Mond dann freilich selber zum Verhängnis: „Jetzt hörn's auf mit dem Versmachen da!“ herrscht ihn der betrunkene Nachtwächter Kasperl an. „Ich versteh' keinen Spaß. *Sticht ihm mit der Hellebarde in's Gesicht, welches verdunkelt.*“¹⁶⁸¹ Mit dem Mond als Figur „parodiert und karikiert Pocci romantisches und eben auch biedermeierliches Gehabe [...], die allgemeine romantische, auf den Mond fokussierte Reim-Sucht, die Mode des Gelegenheits- und Widmungsgedichts, die der Kritiker freilich selbst auch pflegte.“¹⁶⁸² Überdies wird dahinter eine Sozialfigur erkennbar: jene des romantisierenden Philisters, die Pocci, dem Spätromantiker, als Verkörperung des Verrats an der „eigentlichen“ Romantik erschien.

Eine Parodie: *Casperl in der Zauberflöte*

Seine parodistische Fortsetzung von Wolfgang Amadeus Mozarts und Emanuel Schikaneders *Zauberflöte*, Mitte des 19. Jahrhunderts eine der beliebtesten Opern im deutschen Sprachraum überhaupt, führt Pocci nach allen Regeln der komischen Fallhöhe aus: Casperl gerät in das ägyptische Reich der *Zauberflöte*, wo Tamino dauernd Flöte spielt und Pamina damit schon langweilt – „PAMINA *spottend*. Dudl, dudl, dudl. Das Stückchen hast Du ja schon tausendmal gespielt.“ Sarastro, in „langem ägyptischen Schlafrock und hohe, steife, weiße Mütze auf“, spielt mit einem „Lowerl“ („Löwerl“) und ist in der Besetzung und Instrumentation der eigenen Oper nicht recht firm: Als Tamino des dauernden Transponierens beim Flötespielen überdrüssig wird, schlägt Sarastro vor: „Nun, so blasen's halt ein anders Stückl. ‚Der Vogelfänger bin ich ja‘ oder so was.“¹⁶⁸³ Zwischendurch schaut die Königin der Nacht nach dem Rechten; ihrem Namen entsprechend verfinstert sich die Bühne immer sogleich – „TAMINO. [...] Ich seh' ja die Noten nicht mehr bei der Dunkelheit, die Sie immer mitbringen.“ –, und mit einem Auftritt der Königin der Nacht beschließt Pocci auch seine Parodie: „KÖNIGIN DER NACHT *vortretend*. Ja, ich bin's. Ich wünsch' dem geehrten Publikum eine recht gute Nacht! *Der Vorhang fällt. / Ende des Stückes.*“¹⁶⁸⁴

1680 Pocci, Casperl als Turner, S. 87.

1681 Beide Pocci, Kasperl als Nachtwächter, S. 50 und S. 61.

1682 Franz, Franz Poccis Puppenspiel *Kasperl als Nachtwächter*, S. 40–41.

1683 Pocci, Casperl in der Zauberflöte, S. 63.

1684 Alle Pocci, Casperl in der Zauberflöte, S. 56, 55, 63 und S. 76.



Der Nachwelt gilt Franz Graf von Pocci als kritischer Humanist,¹⁶⁸⁵ lachender Moralist,¹⁶⁸⁶ Spätromantiker,¹⁶⁸⁷ Klassiker der Puppenkomödie,¹⁶⁸⁸ letzter Ritter des romantischen Puppenspiels,¹⁶⁸⁹ der in bewusstem „Rückgriff auf die *Barock*-traditionen, nicht auf die der Romantik“, die „der Dichter bereits als veraltet, ja für tödlich erkannt“ hatte, einen spätfudalen und zugleich einen „Endzeit-Kasperl“¹⁶⁹⁰ gefertigt hätte. Als geborener „Sauf- und Freßanarchist“¹⁶⁹¹ sei er subversiv und wie generell Poccis Muse operativ angelegt¹⁶⁹² und teile mit dem zeitgenössischen Münchner Dult-Kasperl das karnevaleske Potential.¹⁶⁹³ „Pocci demonstriert geradezu die Destruktion des bürgerlich-aufklärerischen Komödientyps durch die Jahrmarktsgattung der Farce.“¹⁶⁹⁴ Unser figuren-, rollen- und typenanalytischer Zensus von Franz von Poccis Kasperl-Komödien, die Vergleiche der figuralen „multiplicità“ des Casperls Larifari mit jener seiner Vorfahren Stranitzky-Hanswurst, Prehauser-Hanswurst und der zeitgenössischen Namensvettern aus dem populären Puppentheater, ergibt kein anderes Bild, doch eine andre Deutung: dass Pocci in seiner Verweigerung mimetischer Modernität vor allem in der Figurenauswahl, Figurenkonstruktion und Figurenkonzeption nicht als Erneuerer, sondern Konservator, ja fast schon Archivar gelten kann. Was sein Casperl Larifari dem erwachsenen und jugendlichen Publikum im Unterschied zur Lustigen Person des Wandertheaters bot, mag im Detail – in den Wortwechseln, Repliken, Anspielungen – intellektuell vergleichsweise anspruchsvoll und rhetorisch ausgefeilt gewesen sein; in Pragmatik und Funktion gleichen sie einander aufs Haar, nämlich in der Absicht, Spaß durch Lachen zu bereiten und das Lachen durch die Komik des Typus hervorzurufen, der als fiktiver, mythischer, jedenfalls un-realistischer wiedererkennbar ist und so rasch und so oft wie möglich in die Rolle eines anderen schlüpft. Darin karnevalistisches Potential zu vermuten, lässt die Funktionsgeschichte der Figur nicht zu.

1685 Vgl. Franz, Franz Poccis Puppenspiel *Kasperl als Nachtwächter*, S. 33.

1686 Vgl. Schmidt, Pocci und das Marionettentheater, S. VIII.

1687 Vgl. Nöbel, *Kasperl redivivus?*, S. 7.

1688 Vgl. Nöbel, Franz Pocci – Ein Klassiker, und schon 1921 Schmidt, Pocci und das Marionettentheater, S. X.

1689 Vgl. Dirrigl, Franz Graf Pocci, S. 78.

1690 Alle Nöbel, *Kasperl redivivus?*, S. 7, 36 und S. 8.

1691 Nöbel, Franz Pocci – Ein Klassiker, S. 65.

1692 Dies die Grundthese von Valenta, Franz von Poccis Münchener Kulturrebellion, bes. S. 21.

1693 „Karnevalisierung des Dramas aus dem Geiste der Dult: Das *Neue Kasperl-Theater* [von Pocci].“ Titel von Kap. 6 in ebenda, S. 118.

1694 Ebenda, S. 23.

Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hänneshen, Peterl und Polichinell

Personalien, Habitus und Komik der Lustigen Puppen-Person im 19. Jahrhundert

Personalien

Name? – Kasperl-La Roche – *Casperl ein Tischler-Gesell* – Caspar/Casper/Chaspar/Gáspár/Kaspar/Kašpárek/Casperchen/Kasperchen/Käspchen/Kasper/Káspor ... – ... Casperl/Casperle/Kasperl/Kasperle/Käspere – Der Casperl Larifari von Franz von Pocci – Hans/Hanns/Hannswurst/Hanswurst/Hans Wurst/Hw/H. W. – Pimper/Pimperl/Pimperle/Pimprle – Johannes Knoll, Das Hänneshen/Henneschen/Hennesgen – Komische Urväter: Pickelhering ... – ... und Polichinelle – Ein kasperlisches Double: Der Peter/Das Peterl aus Hötting bei Innsbruck in Tirol – Geboren? Alter? – Vater? Mutter? Geschwister? – Die Großmutter – Verheiratet? Name der Frau? – Kinder? – Religion? – „Was hast du für eine Religion?“ – Profession? – Von „Amerika-Sepp“ bis „Zollvisitor“. Kasperls berufliches Spektrum – Zum Ersten: Nachtwächter – Zum Zweiten: Schneider und Spion oder Der Schneider als Spion – Zum Dritten: Vom Ei-Geborenen zum Inneren Emigranten. Hanswursts Karriere bei Franz von Pocci – Zum Vierten: Von der „Schneiderprozession“ zum Opernbankrotteur. Hanswursts Karriere in Geisselbrechts *Schinderhannes* – Zum Fünften: Kasperls berufliches Entrée im Puppen-*Faust* – Staatsangehörigkeit? Nationalität?

Name?

Um wen es sich bei diesem auf die Bühne laufenden oder stürzenden, holpernden oder stolpernden Kerl handelt, weiß das Publikum ganz genau. Die ahnungslosen Figuren freilich müssen erst eine Personenfeststellung durchführen. Diese stößt oft schon beim Namen auf nicht geringe Schwierigkeiten: Er heiße „wie Euer Gnoden“, der fragende Werber, der schließlich auch „wie Euer Gnoden Herr Vater g’heiß’n hob’n“, nämlich so, „wie mein Herr Vater g’heiß’n hat“. Und wie hätten die beiden geheißen? „Einer wie der andere.“¹⁶⁹⁵ So sehr sie auch drohen, schmeicheln oder fragetechnisch tüfteln mögen, weder der Werber noch Fausts Wagner, weder der Sultan noch der Zar, weder die künftige Amantin noch ein lustiges Alter Ego aus dem Pester Stadtwäldchen, Vitéz László, kommen weiter bei ihrer Befragung der Lustigen Person.

1695 [Kolb], Kasperl als Soldat, S. 52–53.



*Sultan Achmet (Torello) (Apel)*¹⁶⁹⁶

SULTAN. Nun wirst du mir Rede stehen,
wer du bist?

CASPER. Ich, Ich bin meiner Mutter
ihr Goldsohn

SULTAN. Wer ist deine Mutter?

CASPER. Mein Vater seine Frau.

SULTAN. Wie heißt dein Vater?

CASPER. Grade, so wie ich. – –

SULTAN. Und wie heißt du?

CASPER. Wie mein Vater. – –

SULTAN. Wie heißt ihr alle beide?

CASPER. Einer wie der andere. – – –

*Die Teufelsmühle am Wienerberg
(Huber / Apel)*¹⁶⁹⁸

MÄRTCHEN. Also du heißt Kasper?

KASPER. Ich heiße grade so wie mein
Vater.

MÄRTCHEN. Und wie heißt dein Vater?

KASPER. Der heißt grade so wie ich

MÄRTCHEN. Und wie heißt Ihr denn da
beide?

KASPER. Nu einer wie der Andere.“

*Kasper in Rußland (Polichinell)
(Ganzauge)*¹⁶⁹⁷

ZAR. Wer bist du!

KASPER. Ich bin mein Vater sein
Goldsohn

ZAR. Und wer ist dein Vater!

KASPER. Mein Vater ist meiner Mutter
ihr Mann.

ZAR. Willst du mich zum Narren halten,
so werde ich dir die Knute fühlen lassen

KASPER. laß nur das mit deiner Rute sein

Krumpli Miska im Stadtwäldchen bei
Pest¹⁶⁹⁹

Wie heißest du? *herrscht Vitéz László
seinen Widerpart an*

Wie mein Vater, *antwortet Krumpli Mis-
ka Heiterkeit*

Und wie heißt dein Vater? *schreit Jener*
Just wie ich, *repliziert Miska Vermehrte*
Heiterkeit

Wie heißt ihr also Beide? *Brüllt Herr*
Ladislaus erzürnt

Einer ganz so wie der Andere! *Erwidert*
der Geselle

Allgemeine, stürmische Heiterkeit

In aller erheuchelten Unschuld repliziert er auf die Frage, wie er heiße: „Ja, dass weiss ich selber nicht, mein voriger Herr nannte mich Casper“.¹⁷⁰⁰ Dann wieder betont er im Verhör durch einen Richter, der nach dem üblichen Schlagabtausch, der Kasper heiße so wie sein Vater, der wiederum wie er geheißen hätte usw., listig nachsetzt: „Wie nent euch denn der Hiesel“ (gemeint ist der Baierische Hiesel, bei dem er in Diensten steht). „Ja so wie der mich nante so heiß ich nicht.“ Der Richter lässt nicht locker:

1696 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [63–65].

1697 Kasper in Rußland (Ganzauge), S. [19–20].

1698 Die Teufelsmühle am Wienerberg (Huber / Apel), S. 25–26.

1699 Zitiert nach Belitska-Scholtz, Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn, S. 120.

1700 Berliner Faust (Lübke), S. 129.

„RICHTER. Er muß aber doch einen Nahmen haben
 KASPER. Wer.
 RICHTER. Nun er, er,
 KASPER. Ach so ich, Ja wohl, warum nicht, eine ganze Masse. Er, Ihr, du, nun
 fühlt blos noch sie,
 RICHTER. Ach so, Nun wie heisen sie,
 KASPER. Sehr hüpsch von sie, sehen Sie, mein Vater sacht manchmal dummer
 Bengel, fauler Bengel großer Bengel, kleiner Bengel, langer Bengel, kurzer Ben-
 gel, schwacher Bengel, dicker Bengel,
 AKTUAR. Di di — diker Bengel.
 RICHTER. Warten Sie doch bis ich diktiere. Streichen Sie das,
 AKTUAR. Ritz Ratz — fort ist es,
 RICHTER. Weiter, wie nante ihn seine Mutter,
 KASPER. Ihn, ja so mich, die nante mich immer Kasper.
 RICHTER. Schreiben Sie Kasper.
 AKTUAR. Ka ka ka, — — —
 KASPER. Na nicht Kakaka Kasper hat sie gesacht“.¹⁷⁰¹

„Also, wie heißest du?“, fragt Faust den zuvor von Wagner als „Narr“ Titulierten. „Scene ad libitum“, schreibt der Nebentext vor; und weiters: „Forschierung“ (wohl von rheinisch „forschieren“: eine Sache forsch, schnell, gewaltsam betreiben, durchzusetzen versuchen¹⁷⁰² – die Extempore-Szene sollte also mit hohem Tempo, forsch eben, gespielt werden). Die Beispielreihe wie auch der Hinweis darauf, dass die Szene „ad libitum“ extemporiert werden könne, belegen, dass es sich um einen unter den Puppenspielern beliebten typenkomischen Topos, einen dialogischen Lazzo handelt, der nicht nur zwischen dramatischem Marionettentheater und sketchartigem Polichinell-Spiel, sondern auch zwischen unterschiedlichen Typenensembles und selbst Theaterkulturen unterschiedlicher Sprachen wanderte: In den von der Truppe Hincz im Városlige, dem Stadtwäldchen, erst im österreichischen beziehungsweise im deutschen Dialekt der Pester Josefstadt im 19. Jahrhundert¹⁷⁰³ und dann auf Ungarisch gespielten Polichinell-Spielen war es die Lustige Person des Vitéz László, der die strenge Befragung durchführte, und Krumpli Miska (Erdäpfel-Hansl respektive Kartoffel-Hänschen)¹⁷⁰⁴ dessen komischer Antagonist – der dann in quasi gedoppelter Verkehrung der üblichen Rollenverteilung von Vitéz László erschlagen wird: Als Krumpli Miska nämlich antwortet: „Einer ganz so wie der Andere!“, hat er ausgespielt: „Und Piff und Puff: es entspinnt ein fürchterlicher Kampf zwischen Beiden, daß die beiden Holzschädelchen nur so krachen und drohnen [!], bis endlich Krumpli Miska erschlagen auf dem Platze bleibt.“¹⁷⁰⁵

1701 Der Baierische Hiesel (Bahnert / Liebhaber), S. [90–92].

1702 Vgl. Rheinisches Wörterbuch, Bd. 2, S. 708.

1703 Vgl. Glauning, Zum deutschen Dialekt der Pester Josefstadt im 19. Jahrhundert.

1704 „Miska“: Verkleinerungsform von „Mihály“ oder „Mikael“; ungar. „krumpli“: Kartoffel, Erdäpfel (z. B. in Káspor fon kásporsz hauzn [Hincz/Gragger], S. 169, mehrmals „krumpián“; in ostösterreichischen Gebieten noch bis vor kurzem: „krumpirn“).

1705 Ágai Adolf Porzó: Aus dem Stadtwäldchen. Pester Lloyd (1883), Nr. 132, S. 3, zitiert nach Belitska-Scholtz, Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn, S. 120.



Kasperl-La Roche

Ins Marionettentheater ging das Kinderpublikum am Nachmittag sicherlich auch wegen der Prinzessinnen und Zauberer, Feen und Drachen; und abends versprachen sich die Erwachsenen Schauer und Rührung gegen geringes Entgelt. Was sie im 19. Jahrhundert am allerstärksten ins Puppentheater und zu den Polichinell-Buden der Messen und Jahrmärkte zog, war allerdings jener, der dem Genre den Namen gegeben hatte: der Caspar, Kasperl, Käsperle. Namentlich wies die Figur auf jenen Typus zurück, wie ihn nachhaltig Johann Joseph La Roche (Pressburg / Bratislava / Pozsony 1745 – Wien 1806) erst auf seinen Wanderjahren in der Brunianschen Gesellschaft, in der Truppe von Matthias Menninger und schließlich seit 1781 auf der Bühne des Leopoldstädter Theaters in Wien verkörpert hatte – dort bis kurz vor seinem Tod mit 61 Jahren im Jahre 1806. Erstmals genannt wird La Roche in seiner Kasperl-Rolle auf einem Grazer Theaterzettel aus dem Jahre 1768; den Beschluss einer Festvorstellung anlässlich des Namenstages von Maria Theresia sollte, sofern die Zeit es erlaube, „Casperle mit einem lustigen Nachspiel“ bilden.¹⁷⁰⁶ Ob „Casperl ein Tischler-Gesell“, Sänger des Berufsstandsliedes „Tischler die seynd halt vor anderen Leuten“ aus der (nicht erhaltenen) Wiener Comoedie *Der glückliche Hund* aus den 1730er Jahren, mit dem späteren Kasperl zusammenhängt, ja womöglich eine Ur-Form des späteren Typus repräsentiert, wird nicht mehr festzustellen sein; jedenfalls hat man es auch hier mit einer Lustigen Person auf der Bühne zu tun, wie ihr Berufsrollenlied belegt:

Casperl ein Tischler-Gesell

NB. lauter Termini Technici dieser Profession

1.

„Tischler die seynd halt vor anderen Leuten
Mit samt dem Werckzeug vernünfft und gscheid,
Wann mehr Stühl, Bänckerl, und Tischerl arbeiten
So redt a jeds Stuck, es ist nur a Freud,
Erst macht mern Knecht
Just accrat zrecht
da spricht die Rauh-Banck: geh! Kusch di! Kusch di!
dann sagt die Fueg Banck: komm! wisch di! wisch di!
Nach kommt der Stech Beuthel drein
da pflegt der Knüpfel zu platzen: machs fein, machs fein,
Hernacher
Verzapft mers, verleimt mers, verschmiert mers,
Verkeilt mers, verputzt mers, verziert mers,
Und so wirds gemacht
daß anem s' Hertz im Leib für Gscheidheit lacht.

1706 Vgl. Kasperl erstmals erwähnt. In: Landeschronik Steiermark, S. 179. Zur Biographie im Einzelnen vgl. Brandner-Kapfer, Kasperls komisches Habit, S. 56–67.

2.

Kasterl und Trügel die müssen ans singen,
 Bett-stätt und Wiegen die pfeiffen darzu,
 Thuet mer den Werkzeug in d' Leimzwinge bringen,
 Last den Schlicht-Hobel mit leichten kan Ruh;
 Schraufft mers gar fein
 Ins Röffel ein
 da singt die Läng-Sag: die Prazschi pratschi!
 darauf pfeift die Schließ-Sag: iß prizschi prizschi!
 Nach last mern Dräh Bohrer gehn
 dann pfeiget die Rassel zu schreyen: fei schön, fey schön!
 Hernacher
 Verzapft mers, verleimt mers, verschmiert mers,
 Verkeilt mers, verputzt mers, verziert mers
 Und so wirds gemacht
 daß anem s Hertz im Leib für Gescheidheit lacht.¹⁷⁰⁷

Als „theatralische Großmacht“¹⁷⁰⁸ etablierte sich La Roche ab 1781, dem Gründungsjahr des Leopoldstädter Theaters in Wien, wo er bald nur mehr „Kasperl-La Roche“ oder überhaupt „der Kasperl“ genannt wurde und „ein Kasperl“ die 34-Kreuzer-Münze (eine Viertelkrone) den Eintrittspreis für das Parterre im Leopoldstädter Theater meinte.¹⁷⁰⁹ Eine Reihe von Autoren schrieb ihm fortan Kasperl-Rollen auf den Leib, u. a. Ferdinand Eberl (Wien 1762 – Leopoldstadt, heute Wien 1805), Karl Friedrich Hensler (Vaihingen an der Enz 1759 – Wien 1825), Leopold Huber (Nikolsburg/Mikulov, Mähren 1766 – Wieden, heute Wien 1847), Karl von Marinelli (Wien 1745 – Wien 1803) und Joachim Perinet (Wien 1763 – Wien 1816).¹⁷¹⁰

Caspar / Casper / Chaspar / Gáspár / Kaspar / Kašpárek / Casperchen / Kasperchen / Käsperchen / Kasper / Káspor ...

Ob sie nun aus den deutschsprachigen Ländern der Habsburgermonarchie mit Wien oder aus Ungarn, dem deutschsprachigen oder tschechischen Böhmen, aus Sachsen, Bayern, Thüringen, dem Rheinland oder aus Hamburg stammten – die meisten Spieler des populären Puppentheaters gaben ab Mitte des 19. Jahrhunderts ihrer lustigen Zentralfigur nur mehr den Namen Kasper. Je nach dialektaler Prägung der Spieler wie auch des Publikums und auch nach orthographischer Gewohn-

1707 Transkription: Matthias J. Pernerstorfer: Ariensammlung – Edition und Kommentar (laufendes Projekt; siehe <http://www.donjuanarchiv.at/?id=267> [2019-07-01]). Zitiert nach Dialect Cultures. Datenbank bairisch-österreichischer Mundartkunst vor 1800. Hrsg. von Christian Neuhuber [u. a.]: <http://gams.uni-graz.at/o:dic.642> [2019-07-01]. Druck auch in: Teutsche Arien (Pirker), Bd. I, S. 294–295.

1708 Ebert, Der Schauspieler, S. 205.

1709 Vgl. Castelli, Laroche, S. 165.

1710 Eine Reihe ihrer Kasperl-Stücke bietet die Sammeledition *Mäzene des Kasperls Johann Josef La Roche*.



heit schrieb man ihn: Caspar,¹⁷¹¹ Casper,¹⁷¹² Chaspar,¹⁷¹³ Gáspár (ungarisch),¹⁷¹⁴ Kaspar,¹⁷¹⁵ Kašpárek (tschechisch) beziehungsweise übersetzt „Casperchen“ / „Kasperchen“ / „Käspärchen“¹⁷¹⁶ – „so heisst der lustige Bediente in allen böhmischen Puppenspielen“¹⁷¹⁷ –, Kasper¹⁷¹⁸ oder auch Káspor, wie der Spaßvogel zum Beispiel in der ungarischen Transkription der im Josefstädter Dialekt in Pest gespielten Stücke der Familie Hincz¹⁷¹⁹ geschrieben wurde. Dass es weder Schreibern noch Spielern auf eine genaue oder eine einheitliche Niederschrift des Namens ankam, belegt die mitunter keinerlei Regel folgende Verwendung mehrerer Varianten innerhalb eines einzigen handschriftlichen Textbuchs.¹⁷²⁰

- 1711 I. d. F. jeweils Beispiele aus unserem Corpus: Caspar: Faust (Möbius 1 / Bruinier); Aschenbrödel (Görner / Dietrich); Faust (Vinický / Andree); Das Käthchen von Heilbronn (Bonneschky / Kleist).
- 1712 In Alzeste (Geisselbrecht / Ellinger); Die Bauern-Revolution (Möbius / Bonneschky); Faustina (Geisselbrecht); Die Flucht nach Tyrol (Höhlenjäger) (Schmidt); Hamlet (Möbius / Shakespeare); Schlacht bei Jena (Müllerröschen) (Dietrich / Bonneschky); Sultan Achmet (Torello) (Apel).
- 1713 Offenbar eine Eigenheit eines Abschreibers von Chaspar als Panoramabesitzer (Barth), Chaspar als Rußischer Soldat (Barth) und Chaspars Geburtstag (Barth).
- 1714 Kasperl-Marionette der v. a. in Pest auf Deutsch und dann auf Ungarisch spielenden Familie Hincz, entstanden um 1850. Vgl. Belitska-Scholtz, Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn, S. 118. Vgl. auch den ungarischen Theaterzettel der Truppe Pratte aus dem Jahre 1838 in Dubská, Cesty loutkářů Brátů a Pratte, S. 69.
- 1715 In Faust (Möbius 1 / Bruinier); Deutschland's Erwachen (Müller / Richter / Lippold); Gewonnene Herzen (Müller / Lippold / Beier); Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner / Apel); Kasper in Rußland (Ganzauge); Der Müller und sein Kind (Trommer / Raupach); Das Räubernest in Rußland (Buhler / Bille); Rinaldo Rinaldini (Bille / Beier); Sultan Achmet (Torello) (Apel).
- 1716 Vgl. Dubská, Cesty loutkářů Brátů a Pratte, Theaterzettel, S. 53–59, 67 und S. 73. – Nach Lars Rebehn scheint der tschechische Kašpárek eine Umbenennung des Pimperl / Pimperle zu sein, worauf seine Zappeligkeit und besondere Kleinheit hinweisen. Tschechische, geschweige den englische, französische oder italienische Wurzeln hat diese Figur keine (wie in der tschechischen Puppenspielliteratur stets behauptet).
- 1717 Kraus, Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 81.
- 1718 In Andreas Hofer (Gießler / Wunsch / Johler); Anna Liese (Hersch / Gruhl); Der Bayerische Hiesel (Bahnert / Liebhaber); Carl Moor (Schiller / Bonesky); Faust (Seidel / Lewalter / Bolte); Die Geisterfürsten (Aurick / Der rote Jäger) (Zügner / Kapphahn); Das Geisterwirthshaus (Apel); Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann); alle Stücke in der von Rabe herausgegebenen Sammlung *Sünd ji all' dor?* sowie in dessen vermehrter Ausgabe *Kasper Putschenelle*; Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel); Der Müller und sein Kind (Trommer / Raupach); Das Räubernest in Rußland (Buhler / Bille); Kasper in Rußland (Ganzauge); Die Pfarrers' Tochter (Apel); Rinaldo Rinaldini (Schmidt); Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube).
- 1719 Z. B. Der Ungeratene zon (Hincz / Gragger); Káspor von kásporsz hauzn (Hincz / Gragger) und Fauszt (Hincz / Gragger).
- 1720 Z. B. in Kasper in Rußland (Ganzauge); Der Müller und sein Kind (Trommer / Raupach); Das Räubernest in Rußland (Buhler / Bille); Sultan Achmet (Torello) (Apel).

... Casperl / Casperle / Kasperl / Kasperle / Käasperle

Die Verkleinerungsformen „Casperl“ / „Kasperl“, „Cäasperle“ / „Käasperle“, und in einem Beleg aus Nordamerika „Kasparle“,¹⁷²¹ verweisen keineswegs nur auf ein Größenmaß – die Lustige Puppenperson war auch ohne die verkleinernden Suffixe „-l“ / „-le“ meist kleiner geschnitzt beziehungsweise gemacht als die anderen Figuren¹⁷²² –, sondern auch auf die Herkunft des Stücks, der Figur, der Spieler oder Schreiber aus dem süddeutsch-bairisch-österreichischen Raum oder aus dem Schwäbischen.

Das schwäbische „Käasperle“ des gebürtigen Schwaben und zugleich Autors des Alt-Wiener Spastheaters Karl Friedrich Hensler hatte sich erst am Leopoldstädter Theater eingebürgert und durfte sich dann, wenn auch nicht oft, in den stofflich auf Hensler zurückgehenden Puppenstücken, zum Beispiel von Versionen der *Teufelsmühle am Wienerberg*,¹⁷²³ gehalten haben. Im Sinne einer Münze wurde das „Käasperle“ noch in der Geschichte *Wie der Spiegelschwab sich für einen Schatzgräber ausgibt, und die Landsberger um ihr Schatzgeld prellt* aus dem ursprünglich anonym 1827 bis 1830 erschienenen *Volksbüchlein* von Ludwig Aurbacher (Türkheim, Schwaben 1784 – München 1847) verwendet: Die Titelfigur, ein schwäbischer Eulenspiegel, gibt vor, ihr letztes „Käasperle“ mithilfe des Teufels verdoppeln zu können – woraufhin alle Landsberger ihre Schätze dort vergraben, wo der Spiegelschwabe sein „Käasperle“ zu verdoppeln vorhatte. Am nächsten Morgen sind der Spiegelschwabe und mit ihm die Schätze verschwunden.¹⁷²⁴

Einen „Casperl“ / „Kasperl“, ausgesprochen [ˈkʰɛsp̥ɔrl] oder [ˈkʰɛsp̥ɔl], ließen nur die Spieler aus dem süddeutsch-bairisch-österreichischen Sprachraum über die Bühne tollern. Sollte die Lustige Person aus stofflichen Gründen als „österreichisch“ markiert werden – beispielsweise in sächsischen oder in außerhalb der Habsburgermonarchie gespielten Marionettenstücken über österreichische Persönlichkeiten wie Maximilian I., Kaiser von Mexiko, den Bruder Kaiser Franz Josephs; Kaiser Joseph II. oder Andreas Hofer, über eine *Flucht nach Tyrol* oder eine mit den ungarischen Rebellen gegen die Habsburger 1848 sympathisierende Amazone namens *Antonetta Czerna* –, so reicherte man die Handlung wohl mit einschlägigen Motiven an, doch blieb es meist beim alten Namen „Kasper“ / „Kaspar“ ohne „-l(e)“ oder beim Namen der Lustigen Person aus der Vorlage.¹⁷²⁵ Im Stück von der *Flucht nach Tyrol* geraten in einem ersten dialogischen Lazzo Casper und Pimper, die zweite Lustige Person, auf der Jagd aneinander. Über wortspielerischen Replikenabtausch werden die Figuren typenkomisch grundiert sowie dialektal verortet, wobei sich der Wien-österreichische Casper zum Sachsen erklärt. Was die Komik noch erhöht,

1721 Vgl. Scene aus dem Kasparle-Theater (Anonym, 1849).

1722 Vgl. Rebehn, Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel, S. 36.

1723 Vgl. Hensler/Huber/Müller, Die Teufelsmühle am Wienerberg mit „Käasperle“. Der Name in Die Teufelsmühle am Wienerberg (Huber/Apel) lautet hingegen „Kasper“.

1724 Vgl. [Aurbacher], Ein Volksbüchlein, S. 268–270.

1725 Kasper, „ein Freiheitskämpfer“ in Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Johler), S. [1]; „Casper. Stallmeister“ in Die Flucht nach Tyrol (Höhlenjäger) (Schmidt), S. [3]; Knecht „Michel“ und „Sing-Liesel“ in Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack).



sind die situationskomischen Topoi rund um die Tollpatschigkeit, Blödheit und Angeberei beider Spaßmacher auf der Jagd:

„CASPER *von außen*. Pimper schießt ein großer Steinadler.
 PIMPER *von außen*. Ne ne, das ist ein Rehbok.
 CASPER *von außen*. Das wird ein fetter Braten, kom wir wollen schießen. *Sie schießen Eichhörnchen fällt. Sie kommen dazu.*
 CASPER. Na guk einmal das große Thir, das ist ein wild Schwein.
 PIMPER. Ne ne das ist ein Fuchs, Aber höre mal, wa[s] bist du den.
 CASPER. Ich bin ein Sachs.
 PIMPER. Ach du bist ein Sak.
 CASPER. Ne ne, ich bin ein Sächsischer.
 PIMPER. Richtig du bist ein Sechser aber kom wir wollen unßeren Fuchsbraten fortschaffen.“¹⁷²⁶

Kurz darauf droht Casper zwei Jägern – es scheint ihm nämlich, sie seien „rechte grobe Kerle“ – „Oestreichsche Fautzen“ an (nicht *vulvae*, sondern „Fotzen“, Watschen), „das euch Angst und Bange werden soll“, woraufhin diese schlagfertig versetzen: „Denkst du den, wir haben nicht auch Tyroler Fautzen.“ Es endet damit, dass Casper „Fotzen“ austeilte, ohne von ihnen „Fautzen“ einstecken zu müssen.¹⁷²⁷ Den „Kasperle“ des Potsdamer Marionettenspielers Schütz charakterisierte der Germanist von der Hagen sprachlich vergleichsweise genau: „KASPERLE tritt auf [...] / Er spricht in Oberdeutscher Volksmundart, für a häufig å, den Niederdeutschen und Nordischen Mittellaut zwischen a und o.“¹⁷²⁸

Rar sind die Stücke, in denen die Schreiber dem Personennamen Kasper / Kasperl usw. einen Nachnamen oder Vornamen hinzufügten; wenn doch, ergab sich dies aus einem namensspielerischen Lazzo – er sei „Kaspar Zornebock [...] aus der weltberühmten Seestadt Schilda bei Torgau gebürtig“,¹⁷²⁹ kein „Hans Liederlich“, wie ihn der Unteroffizier nennt, sondern der „Hans Kasper“¹⁷³⁰ – oder daraus, dass im Rollenbuch gekennzeichnet werden musste, welche (Diener-)Rolle durch den Spaßmacher zu besetzen sei: „Jean Kaspar“ zum Beispiel ist Diener bei „Lucie“, der Frau von Dreyfus, dem „Verbannten auf der Teufelsinsel“;¹⁷³¹ im Märchen vom Aschenbrödel besetzt der „Caspar“ die Rolle des „Baron von Monte-Contecucolorum“,¹⁷³² in der Puppen-Version des *Käthchens von Heilbronn* jene von „Gottschalk“, „Knecht“ des Grafen Wetter vom Strahl (hier: „Casper Gottschalk, des Grafen Leibknappe“);¹⁷³³

1726 Die Flucht nach Tyrol (Höhlenjäger) (Schmidt), S. [68–70].

1727 Alle ebenda, S. [83–84].

1728 Faust (Schütz / von der Hagen), S. 215.

1729 Gewonnene Herzen (Müller / Lippold / Beier), S. 61–62.

1730 Eulenspiegel, Kasper in der Wache, S. 27.

1731 Dreyfus (Wertzner / Richter? / Ficker), S. [1].

1732 Aschenbrödel (Görner / Dietrich), S. [3].

1733 Das Käthchen von Heilbronn (Bonneschky / Kleist), S. [3]; Kleist, Das Käthchen von Heilbronn, S. 508.

und in *Katharina II.* wird er „Nikolaus Kasparellowitsch“ gerufen und steigt am Ende zum *neuen Paris* des Titels auf.¹⁷³⁴

Als sprechend und noch dazu lautmalend wird man den Nachnamen des vermutlich wohl ewig quasselnden und quakenden Kontordieners Kasper Quake im Kriegsstück *Mit fliegenden Fahnen* einschätzen, hofft dieser doch darauf, den Namen mit seinem Avancement los zu sein: Er sei jetzt „nicht mehr Kontordienner“, sondern „dient nur noch jetzt seinen [!] Kaiser. Jetzt hat das Quake hin, und Quake her aufgehört. Verstanden?“¹⁷³⁵ Oder sein künftiger Herr, der Bayerische Hiesel, hänselt ihn den „Hans Steigimsack“.¹⁷³⁶ Von wiederum anderer Semantik war der ‚Nachname‘ von „Casperl Larifari“ / „Kasperl Larifari“ des Münchner Hofmusikintendanten, Malers, Zeichners und Puppentheaters Franz Graf von Pocci.¹⁷³⁷

Der Casperl Larifari von Franz von Pocci

Seinem „Casperl“ / „Kasperl“ – Pocci verwendete beide Namensvarianten unterschiedslos und beide mitunter in ein und derselben Ausgabe – gab Pocci das Epitheton „Larifari“, eine (nach dem Sprachgebrauch auch des 19. Jahrhunderts) Interjektion zur „zurückweisung eines leeren geredes“, die „wir als eines sinnes entbehrend“ und als „blosze trällersilben in liedern, wol zunächst französischen, ansehen, wobei höchstens die anlehnung an die alte solmisation, an la, fa und re in frage kommt“; als Substantiv bedeute es „dummes zeug, unsinn“.¹⁷³⁸ Als „Kasperl Larifari“ verbreitete sich dieser von Pocci nach mehrerlei figuren- und komikgeschichtlichen Vorbildern wie am Reißbrett entworfene Kasperl im (Wander-)Marionettentheater, (Jugend-)Handpuppentheater, und unter diesem Namen etablierte er sich als traditionsbildende Figur.

In Poccis Werk taucht eine Lustige Person mit Spitzhut und Narrenkrause erstmals 1837 auf der Titelzeichnung des *Festkalenders in Bildern und Liedern, geistlich und weltlich von Franz G. v. Pocci, Guido Görres und ihren Freunden* auf, wo diese mit einer Schar von Kindern vor einem Guckkasten steht.¹⁷³⁹ 1842 zeichnete Pocci in den *Geschichten und Liedern mit Bildern* unter den „Monaten“ den Hanswurst als „Februar“, ließ ihn die karikaturistisch verzerrten Mitglieder der 1827 vom Schriftsteller und Mineralogen Franz von Kobell (München 1803 – München 1882) gegründeten Münchner Gesellschaft „Alt-Anglia“, der auch Pocci angehörte, anführen. Die Zeichnung versah er mit den zwei Strophen:

1734 Katharina II. (Wüstemann), S. [43].

1735 Mit fliegenden Fahnen (Röhler/Liebhaber), S. [15].

1736 Der bayrische Hiesel (Schmidt/Kralik/Winter), S. 196.

1737 Siehe S. 295–321.

1738 Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. VI: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GL01683> („larifari“) [2019-07-01].

1739 Pocci, Die gesamte Druckgraphik, S. 49. Abb. auch in den von Manfred Nöbel herausgegebenen Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden von Pocci, S. 438.



„Der Fasching hat ein Söhnlein,
Hans Wurstl ist's genannt,
Es ist bei Jung und Alten
In aller Welt bekannt,
Und einmal stets im Jahre,
Da zieht der Wurstl aus
Und springt und tanzt possirlich
Und kommt von Haus zu Haus.

Da finden sich beim Zuge
Viel tausend Menschen ein,
Besonders die Verwandten,
Die gehn gern hinter drein,
Und willst du es begreifen,
Wie viel er deren zählt,
So such' und wirst nicht finden
Die Stadt, wo einer fehlt.“¹⁷⁴⁰

Der „Kasperl“, der 1850 in Poccis *Dramatischen Spielen für Kinder* zum Publikum spricht, tut dies nicht als Figur, sondern als Sprecher eines programmatischen Prologs, der Poccis ästhetisches Selbstverständnis als Kinder- und Kasperlautor konturiert:

„Ich darf in heut'ger Zeit nur unbemerkt agieren,
Da auf der Bühne man mich nicht will tolerieren;
Man ist jetzt zu gescheut – ich bin veraltet –
Der Sinn der Welt ist allzusehr erkaltet;
Ich sag es Euch, man schämt beinah sich, zu lachen ...“¹⁷⁴¹

Während im populären Wander-Marionettentheater der Name Kasper/Kasperl usw. jenen des Hanswurst abgelöst hatte, gab der Autor seinen komischen Kreaturen mit Spitzhut, Gurkennase und Narrenkrause bis in die 1850er hinein unterschiedslos beide Namen, und in der Bild-Verserzählung *Kasperl auf der Jagd* heißt es: „Der Kasperl, auch Hanswurst genannt, / Von allen Kindern wohlgekannt“.¹⁷⁴² Die Titelillustration von Poccis *Neuem Kasperl-Theater*, 1855 noch ohne direkten Bezug zur eigenen Theaterpraxis verfasst und publiziert (das „Münchener Marionetten-Theater“ wurde erst drei Jahre später gegründet), zeigte eine zähnefletschende bärtige Person mit Knollennase, weißer Haube und Halskrause, die einen Eremiten mit

1740 Abb. und Text in Poccis, *Die gesamte Druckgraphik*, S. 118. Abb. auch in Poccis, *Kasperls Heldenaten*, S. 437. Vgl. auch Nöbel, *Kasperl redivivus?*, S. 21.

1741 Zitiert nach Nöbel, *Kasperl redivivus?*, S. 23.

1742 Poccis, *Kasperl auf der Jagd* (Hrsg. Nöbel), S. 53. – Auch in Poccis, *Die gesamte Druckgraphik*, S. 369. – Illustration auf: *Kasperl&Co/Bilder*: http://lithes.uni-graz.at/bilder_pocci_druckgraphik_369_kasperl.html [2019-07-01].

einer Hellebarde durchbohrt.¹⁷⁴³ Ihr Name darin war durchweg „Casperl“, und bis auf das sechste und letzte Stück, *Die Prüfung*, fand sich der Name in allen Titeln: *Kasperl's Heldenthaten*, *Kasperl als Professor*, *Madame Kasperl*, *Kasperl als Nachtwächter* und *Kasperl in China*.¹⁷⁴⁴

Vom Hanswurst trug Poccis Casperl/Kasperl Larifari Teile des Kostüms: gelbe Hose mit Hosenträgern, rote Jacke, aufgemaltes Herz auf dem Brustlatz, breiten Gurt, Fallkröse; vom Pulcinella den hohen weißen Spitzhut (mitunter auch Hanswursts grünen Hut). Poccis schrieb seinem Hanswurst-Pulcinella-Casperl mehrere komische Herkunftslegenden, Curricula vitae und autobiographische Phantasmen auf den Leib. So hatten es auch Joseph Anton Stranitzky mit seinem Hanswurst, seines Zeichens Sau- und Krautschneider von Beruf und aus dem Salzburgischen stammend, oder Johann Joseph La Roche mit seinem plurikulturellen Casperl mit zentral- und westeuropäischen Vorfahren gehalten. In der fiktiven Biographie des „Hanswurst“ aus der gleichnamigen Bildgeschichte von 1842 überkreuzen sich Figurengeschichte(n), theatrale Mythen sowie Programm, Poetik und Symbolik von Poccis eigener Kreatur: Nach Hanswursts Geburt aus einem Ei, auf dem Bild trägt der bereits Erwachsene Bart, Krause und Hose und wird von einem lächelnden Vogel mit Spitzhut begrüßt,¹⁷⁴⁵ gerät Hanswurst in den Käfig eines Vogelfängers, reißt aus, findet sich in einem Kramladen mit Kinderspielzeug wieder, wird verkauft und muss in einem Puppenspiel alle Hausknechtsrollen übernehmen, brennt abermals durch, geht zu den Soldaten, wo ihn das ewige Wachestehen ärgert – und auch, dass er ständig Prügel einstecken muss. Schließlich wird er von den Franzosen gefangen genommen, läuft heim nach Deutschland, doch ist die Welt eine andere geworden. So zieht er sein Kostüm aus und kehrt „sein großes Herz nach innen. / Bisweilen läßt er sich bei guten Kindern noch blicken und macht ihnen ein Späßlein vor, die bösen aber meidet er“.¹⁷⁴⁶ „Von Geburt an“, versichert er in seinem Auftrittsmonolog in *Herbed, der vertriebene Prinz*,

„war ich nehmlich gar Nix, als der Casperl Larifari; allein allmählig drohte die Cultur des modernen Zeitalters mich abzuschaffen, so daß ich mir nix dir nix z'nach und z'nach verhungert und verdurst wär; aber so was halt der Casperl nit aus. Pumps dich! war mein Entschluß gefaßt und meine Fassung entschlossen. Die wirthshäusliche Bekanntschaft mit einem gebildeten Schustergesellen regte mich lebhaft an; trotz des Pechs, dessen Umgang mir bevorstand, trat ich in diese stille Werkstätte eines sogenannten Schusters; ich war Schusterjunge und schwang mich *er hüpfte ungeheuer in die Höhe* bald zum Gsellen oder besser gesagt zum ‚Jesellen‘ empor. Jetzt hat's aber gheißen: ‚Casperl auf

1743 Faksimiles des Titelblatts der Erstausgabe von 1855 als U1 der Neuausgabe sowie über dem Titel von *Kasperl's Heldenthaten* in Poccis, Neues Kasperl-Theater (1855/2007), S. [U1], 7 und S. 15.

1744 Vgl. Poccis, Neues Kasperl-Theater.

1745 Abb. auf: Kasperl&Co: http://lithes.uni-graz.at/bilderzw_poccis_kasperl_larifari.html [2019-07-01]. Die weiteren Zeichnungen aus Poccis *Hanswurst* i. d. F. ebenda.

1746 Poccis, Hanswurst, S. 41.



d'Wanderschaft' – ja und denken's Ihna nur, da bin ich halt alleweil gwandert und gwandert bis ich ganz aus der Zeit 'naus marschirt bin zu die alten Indianer, und jetzt bin ich nach Erlangung einer persönlichen Conzession ohne Beeinträchtigung der hier zunftmäßigen Sandalienmacher gewichster Schuh- und Stiefelmacher und zwar königlich indianischer Hofflivreeschuster, insoferne ich der Dienerschaft Sr. Majestät des Königs Schomopulus Juchten- und andere Stiefel zu fabriciren die Öhre habe. *Athmet aus*. So – jetzt wissens meine Lebensgschicht' für heut, mit Respect zu melden.¹⁷⁴⁷

Einen Vornamen und die Wohnadresse gibt er nur einmal bekannt: „Ich heiße Caspar Melchior Balthasar Larifari, Privatier, und logiere im Schneckengaßl Numero 13 über fünf Stiegen hinten naus zu ebener Erd.“¹⁷⁴⁸ „Zu ebener Erd“ logierte, wie es auch Nestroy programmatisch in *Zu ebener Erde und erster Stock* (entstanden 1835) vorführte, Unterschicht – aus Mangel an Licht und wegen der unweigerlich feuchtnassen Mauern.

Hans/Hanns/Hannswurst/Hanswurst/Hans Wurst/Hw/H.W.

Im populären Puppentheater des 19. Jahrhunderts deutet die Verwendung der Abkürzung „Hans“ des im deutschen Sprachraum häufigsten männlichen Vornamens Johannes/Johann sowie der kompositionellen Varianten mit „-wurst“ für die Lustige Zentralfigur weniger auf eine bestimmte typologische Tradition hin, nämlich jene von Hanswurst-Stranitzky, sondern auf die Entstehungszeit und Aufführungsgeschichte der Stücke. Nach Lars Rebehn hängt der seit Mitte des 19. Jahrhunderts zumindest im sächsischen Marionettentheater seltene Hanswurst-Name damit zusammen, „dass die Umbenennung des Hanswurst in Kasper/Kasperle bereits um 1830 sehr weit fortgeschritten, um 1850 wohl abgeschlossen war“.¹⁷⁴⁹ In den handschriftlichen Rollenbüchern und den Editionen wurde „Hans“ stets als (mitunter unausgesprochene beziehungsweise schriftlich nicht fixierte) Abkürzung von „Hanswurst“ verwendet – auch dann, wenn mit einer Kasper-Figur gespielt wurde. Letzteres geht aus der Benennung des Spaßmachers in den von A. Rudolf Jenewein edierten Stücken hervor: Laut Titel handelt es sich um *Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele* und um *Höttinger Peterlspele* (nach dem heutigen Innsbrucker Stadtteil Hötting und der Lustigen Person Peterl); im *Don Juan* heißt er „Hans“, einmal jedoch „Hanswurst“;¹⁷⁵⁰ im *Doktor Faustus* dann „Hanswurst“ im Personenverzeichnis und „Hans“ im Text;¹⁷⁵¹ „Peter“ in der *Genovefa*,¹⁷⁵² „Peterl“ in *Der kranke Wirt*, „Der Peterl“ in *Der Peter im Sterzinger Moos*;¹⁷⁵³ und in der *Brautwerbung* gibt es sogar

1747 Pocci, Herbed, S. 171.

1748 Pocci, Casperl wird reich, S. 103.

1749 Für die Mitteilung danke ich Lars Rebehn.

1750 Innsbrucker Don Juan (Jenewein), S. 76.

1751 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. [94].

1752 Vgl. Innsbrucker Genovefa (Jenewein).

1753 Vgl. Der kranke Wirt (Jenewein); Der Peter im Sterzinger Moos (Jenewein).

zwei lustige Figuren, „Kasperl“ und „Peterl“.¹⁷⁵⁴ „Hw.“ und „Hanswurst“ schreibt er sich noch bei Geisselbrecht¹⁷⁵⁵ und in nicht wenigen der traditionellen und von den Editoren mitunter sicherlich auch darin antikisierenden „Volksschauspielen“.¹⁷⁵⁶ In einer Puppen-Adaption von J. Willhardts *Student und Seiltänzerin oder: Ein verlorenes Leben* ersetzt der Rollename „Kaspar“ erst ab Seite 49 konsequent jenen des Knechts „Hans“.¹⁷⁵⁷

Pimper/Pimperl/Pimperle/Pimprle

Matěj Kopecký (verm. Libčany 1775 – Koloděje nad Lužnicí/Kaladai an der Lainsitz, Distrikt České Budějovice 1847) – wohl der erste und bislang einzige Marionettenspieler Europas, der in einen hochdramatischen Kernkanon aufgenommen wurde, den tschechischen – stellte seine lustige Person als „Kašpárek oder Pimprle“ vor.¹⁷⁵⁸ 1856 wohnte Carl Engel, der Editor der *Deutschen Puppenkomödien*, der Auf-führung eines Faust-Stücks in St. Petersburg bei: „Besonders schlecht war Kasperle (der hier Pimperle hieß) [...]; dieser Pimperle kann wohl aus Böhmen nach Russland eingewandert sein, sonst hängt, den Namen der Teufel nach zu schliessen, der russische Faust mit dem böhmischen nicht zusammen.“¹⁷⁵⁹

Bairisch „Pimpel“, „Pimperl“ meinte nach dem Deutschen Wörterbuch von Grimm einen Hanswurst und den Eichelbuben im Kartenspiel (die Karte mit dem geringsten Wert); heute wird im Bairisch-Österreichischen mit „Pimperl-“ als erster Teil eines Kompositums etwas lächerlich Kleines bezeichnet („ein Pimperl-Betrieb“) oder in der stubenreinen Kindersprache der Penis des kleinen Buben; und „ein Pimperl“ ist ein feiger, schwacher, lächerlicher, nicht ernst zu nehmender Mann, ein „Seicherl“ und „Zniachtl“ zugleich. In Böhmen bedeutete „Pimp(r)l“ neben dem „Kasperl“ die komische Hauptfigur im Puppentheater, aber auch den Kasperl selber und überhaupt das Marionettenspiel – wie im Egerländer Dialekt „Pimp(r)l-gsp(ü)l“. Die dazugehörige Wurzel ist „pimp“: „mit einem (hellen oder dumpfen) getöse umhergeworfen, geschlagen werden, wovon auch pumpern, pimpeln, pem-pern, pampa'n“ stammt; „die figur heisst so als die gehudelte person der stücke“.¹⁷⁶⁰ Nach dem Puppentheaterhistoriker Purschke geht der „Pimper(l)“ auf „Pumpe“, 1671 in München für „Handpuppe“ gebraucht, zurück und hat mit dem Adjektiv „pimpelig“: „klein, zierlich“, dem Verb „pimpeln“: „zimmerlich sein“, am wahrscheinlichsten jedoch mit „pimpeln“: „klimpern, bimmeln“ zu tun.¹⁷⁶¹ Als „pimprl/e“, (Draht-)Puppe, Marionette, und „pimprlata“ (Plural), „Marionettentheater“, dürfte

1754 Vgl. Die Brautwerbung (Jenewein).

1755 Vgl. Schinderhannes (Geisselbrecht/Rebehn).

1756 Siehe S. 537–538, 551–552 und S. 558–559.

1757 Vgl. Ella, die Seiltänzerin (Willhardt/Koppe), S. [49] und passim.

1758 Vgl. Kraus, Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 41.

1759 Zitiert nach ebenda, S. 41–42.

1760 Gradl, zur Kunde deutscher Mundarten [!], S. 54–55.

1761 Purschke, Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas, S. 136–137.



es ins Tschechische entlehnt worden sein. Auf Theaterzetteln aus Böhmen bildete „der kleine Pimperl“ die Attraktion des mechanischen und des Marionettentheaters: Dieser werde „heute nebst dem Kosakentanz zur Abwechslung des Vergnügens, als ein Bettelstudent, Vogelfänger, und lustiger Nachtwächter seinen hohen Gönnern vieles Lachen verursachen“, kündigt Mechanikus Johann Brat der Ältere 1804 auf einem Theaterzettel zu *Doktor Faust* an.¹⁷⁶² Im süddeutschen Sprachraum beziehungsweise im deutschsprachigen Österreich bedeutete „Pimperltheater“ bis weit ins 20. Jahrhundert hinein „Marionettentheater“, auf Wien bezogen jenes im Wurstelprater; im Sächsischen das „Pimpernell Theater“ den „Brügelkasten“ (Prügelkasten), also das Handpuppentheater der Jahrmärkte.¹⁷⁶³

Die zweite Lustige Person des mitteldeutschen, österreichischen und böhmischen Marionettentheaters agiert im Komischen Paar als „batscheter Zwillingbruder“¹⁷⁶⁴ des Kasperls, ist kleiner als dieser, schwer von Begriff und ein Angsthase und Jamerlappen noch dazu – auf der Marionettenbühne des Puppenspielers Peter Kukulka im niederösterreichischen Karnabrunn bis auf den heutigen Tag.¹⁷⁶⁵ Dass er bei den sächsischen Marionettenspielern für gewöhnlich stotterte,¹⁷⁶⁶ geht aus dem vorliegenden Textcorpus nicht hervor. Immerhin möglich wäre, dass der Aktuar in zwei Puppenstücken über den Bayerischen Hiesel Matthias Klostermayr – das eine aus dem Besitz des sächsischen Marionettenspielers Louis Bahnert,¹⁷⁶⁷ das andere, süddeutsche aus dem Besitz von Andreas Henggi – mit dem Pimper besetzt war. „AKTUAR stodert“ oder „stottert“, heißt es in beiden Stücken,¹⁷⁶⁸ was aber nur bei Bahnert textlich fassbar wird: Durch die wort- und typenkomische Stotterei des Aktuars werden alle Verhöre durch den Richter recht kompliziert, angefangen bei jenem des Bayerischen Hiesel persönlich:

„HIESEL. [...] ich heiße Mathias Klostermeier.

RICHTER. Schreiben sie Herr Actuarius.

ACTUAR *stottert*. Mat — Mat — thias Klos — Klos — Klos — ter — Meier — Punk. — tum.

RICHTER. Wie alt sein Sie.

HIESEL. Zwei und dreisig Jahr.

RICHTER. Schreiben Sie, zwei und dreißig Jahre alt,

1762 Dubská, *Cesty loutkářů Brátů a Pratte*, S. 15; vgl. auch S. 27: „Der kleine Pimperl [...] als ein vacirender Schneider“, und S. 31.

1763 Der Marionettenspieler Heinrich Niedermeier in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 97, sowie Rebehn, *Glossar*, ebenda, S. 216.

1764 So die auf einen „Zweiten Hanswurst“ gemünzte Bezeichnung in Radler, „Mali! geh’ schlafen!“, S. [1].

1765 Vgl. *Faust* (Kukulka), in dem der Pimperl Diener des italienischen Nekromanten Dottore Euphemisto Filusi ist, und „Mali! Geh schlafen!“ (Kukulka/Radler), in dem Radlers „Zweiter Hanswurst“ mit dem „Pimperl“, einem „Knecht“, besetzt ist.

1766 Vgl. Rebehn, *Glossar*, S. 216.

1767 Zur Biographie vgl. Rebehn, *Biographien sächsischer Marionettenspieler*, S. 111–119.

1768 Der Bayrische Hiesel (Henggi/Netzle), S. 152; Der Baierische Hiesel (Bahnert/Liebhaber), S. [78].

AKTUAR. Zwei — wei — wei — und dreireißeig Jahr. Punktum,
 RICHTER. Eure Religion.
 HIESEL. Katholisch.
 AKTUAR. Ka — ka — ka — tholisch, Punktum,
 RICHTER. Wo seit ihr geboren,
 HIESEL. Zu Kissingen in Baiern unter den Landgericht Friedberg.
 AKTUAR. Zu Kissingen in Ba — Ba — Ba Baiern, un — umtern La La — La —
 ndgericht zu — zu — Friedberg. Punktum.
 RICHTER. Wie lange wart ihr denn Anführer der Bande.
 HIESEL. Acht Jahr.
 RICHTER. Schreiben Sie, acht Jahre Anführer einer Diebesbande.
 AKTUAR. Steh — steht schon da.¹⁷⁶⁹

Heillose Verwirrung stiften dann die Stottereien des Aktuars in Verbindung mit Kaspers Wurstelhaftigkeit beim Verhör:

„RICHTER. Wie alt bist du.
 KASPER. Wie mein kleiner Finger.
 RICHTER. Und ihr beide.
 KASPER. Einer so alt wie der andere.
 RICHTER. Vernünftig geantwortet, wie alt ist er.
 KASPER. Sehen sie wie ich geboren wurde, da machte mein Vater einen Zaun,
 und von da hat er alle Jahre eine Sprosse dazu gemacht, da dürfen Sie mal nach
 sehen, wie viel es nun sind,
 RICHTER. Es ist mit den Kerl nichts anzufangen, ich schätze ihn etwa 30 Jahr
 KASPER. Das ist mir lieb das sie mich schätzen, das ist mir noch nicht vors
 Gesicht gekommen.
 RICHTER. Welche Religion habt ihr.
 KASPER. Besenbinder.
 AKTUAR. Be — Be — be — Besen — bim
 RICHTER. Was schreiben Sie den da für Dumheiten.
 AKTUAR. Bi — Bi — Bitte, Ritz Ratz aus ge ge strichen.
 RICHTER. Welche Profession.
 KASPER. Katholisch [...]
 RICHTER. Wie lange waren sie bei den Hiesel
 AKTUAR. Wer — — — —
 RICHTER. Du Hallunke, der Kerl stellt meine Getuld auf die probe.
 KASPER. Verzeihen Sie, Sommer und Winter acht Tag
 RICHTER. Was hast du während der Zeit getrieben,
 KASPER. Getrieben hab ich gar nicht. ich hab mich rum getriem.
 RICHTER. Genug, schliesen Sie das Protokoll, und laßen sie den Kerl abführen.
 KASPER. Was hast du denn da zusamm geklekt Herr Akakaturus
 AKTUAR. We We Weg vom Tisch
 KASPER. Ich mögte doch wissen, was das ist, mein lieber Herr Ak ak akturius.

1769 Ebenda, S. 78–80.



AKTUAR. Da da da das nennt man ein Pro pro — Protocolum,
 KASPER. Das heißt auf Deutsch schmeißt den Kerl mit samt den Tisch um.
 AKTUAR *schmeißt Tisch um. / Ende des 3 Aktus*¹⁷⁷⁰

In einem vom Schreiber mit 1898 datierten Schinderhannes-Stück ist dem Pimper, der im Personenverzeichnis fehlenden zweiten Lustigen Figur, nur eine einzige Szene zgedacht, und zwar jene, in der sich der Dreikäsehoch, seines Zeichens Schneider aus Simmern, meldet, um sich als Spion zur Ausforschung der Schinderhannes-Bande zu melden, und den gesuchten Räuberhauptmann, als er ihm gegenübersteht, nicht einmal erkennt.¹⁷⁷¹ Auch in einer Adaption von Schillers *Räubern* für Marionetten tritt er nur einmal auf, nämlich als er den Gehilfen des Kaspers beim Kellnern macht, erst einmal den Schinken für das gemeinsame Frühstück holt, dann die Räuber, dem Kasper nachplappernd, fragt, ob sie wohl genügend Geld hätten, hier zu zechen, und schließlich zweimal nachsetzt: „KASPER [...] sauft wasser. / PRIMPER [!]. Ja a, sauft wasser. [...] KASPER. Unser herr hat befohlen wir soln euch nichts mehr borgen sauft Wasser, / PIMPER. Ja a, sauft Wasser“.¹⁷⁷² Beim ersten Auftritt von „Hansl Mattler“, einem der „aufständische[n] Tÿrolerbauern“ aus Gießlers/Ruttloffs *Andreas Hofer* für Puppen, findet sich mit fremder Hand darüberschrieben: „genannt PIMPER“; die Funktion dieses Hansls/Pimpers beschränkt sich darauf, gemeinsam mit Casper eine Leiche fortzuschaffen.¹⁷⁷³ Als bloßer Name taucht der Pimper im Trauerspiel um *Ella, die Seiltänzerin* auf, in der Hans’/Kaspars Mutter Petronella sich auf Lenes Vorwurf, „Aber Mutter, ihr wolltet mir ja bei den Kleinen bleiben, bis ich mit dem Blumengießen ferdig bin“, rechtfertigt: „Er ist eingeschlafen und ihch hab den Pimper zur Wiege gesetzt, der soll wiegen“;¹⁷⁷⁴ in einer stoffgleichen anderen Version gibt er Hugo, Ellas Sohn.¹⁷⁷⁵ Jedenfalls sind es ausschließlich lustige Chargenrollen, die dem Pimper/Pimperl zugewiesen werden; bevorzugt tritt er auf: als Diener,¹⁷⁷⁶ Bub,¹⁷⁷⁷ Hausknecht,¹⁷⁷⁸ Schneidergeselle,¹⁷⁷⁹ Kellner,¹⁷⁸⁰ Lehrjunge oder Lehrling,¹⁷⁸¹ Küchenjunge (dar-

1770 Ebenda, S. 90–98.

1771 Vgl. Schinderhans (Ruttloff), S. [59–62].

1772 Carl Moor (Schiller/Bonesky), S. [19–20].

1773 Beide Andreas Hofer (Gießler/Ruttloff), S. [66] und S. [70].

1774 *Ella, die Seiltänzerin* (Willhardt/Koppe), S. [55].

1775 Vgl. PTS MüF II 577.

1776 I.d.F. nach dem von Lars Rebehn erstellten und mit Personenverzeichnissen versehenen Katalog der PTS. – *Die Wunderlampe und Kasper Zwiebelfisch*, PTS Sign. Ms. 1522.

1777 *In Der Abschied von Zochau* von Rudolf Gey, PTS Sign. Ms. 0052.

1778 *Der bairische Hiesel oder Kasper vor Gericht*, PTS Sign. Ms. 0111; *Hammet oder der Geisterspuk im Schlosse*, 0537; *Der Kampf mit den Drachen*, 0643, 0784, 0787, 0788, 1596 (dort „Pimper“; im Text: August) und 1648; *Die Nachtwandlerin*, 0662.

1779 *Die drei Wünsche*, PTS Sign. Ms. 0242.

1780 [Das Zauberschwert], Fragment, PTS Sign. Ms. 0310; *Die verzauberte Prinzeß oder Der Kampf mit dem Drachen*, 2002 und 2015; *Doktor Faust*, 2061.

1781 *Die Feuerwehr von Siebenlehn*, PTS Sign. Ms. 0341; *Der Wolf und die sieben Geißlein*, 1553; *Das Spukschloß*, 2021; *Kaspar in 1000 Aengsten*, 1414 und 076 MüF II oN 4; *Das tapfere Schneiderlein*, MüF II ohne Nr.

unter einmal als explizit „Ungeschick[ter] Küchenjunge“¹⁷⁸² Holzfäller oder Holzknecht,¹⁷⁸³ Hundejunge,¹⁷⁸⁴ Hirte,¹⁷⁸⁵ Sklave,¹⁷⁸⁶ „Schneidermeister Pimpernus“ oder „Pimpermus“¹⁷⁸⁷ oder Mühlbursche;¹⁷⁸⁸ einmal sogar als „Wind (Pimper)“.¹⁷⁸⁹ In den immer gleichen Chargenrollen als jammernder und jämmerlicher Diener, Knecht, Lehrbub muss man sich den Pimper / Pimperl / Pimperle überhaupt in allen Marionettenstücken vorstellen, ob es sich nun um Märchenspiele wie ein *Rotkäppchen für Kinder* handelt – „Pimper – stottert“, heißt es im Personenverzeichnis¹⁷⁹⁰ –, um Ritter- respektive Kriegsstücke wie *Drachenstreit*, *Ein treuer Husar*, *Kathinka*, *die frome Dulderin oder vom Glück vergessen*, *Das schöne Müllerlieschen im Steintale*, *Zauberschwert*¹⁷⁹¹ oder *Schinderhannes*-Stücke.¹⁷⁹² „Pampel“ heißt er in einer von Heinrich Apel besorgten Fassung des *Vogelhändlers*.¹⁷⁹³ In *Die Rückkehr der Kreuzritter aus Palästina* findet Kasper, der aus der Gefangenschaft in Algier zurückkehrt, den Pimper als Liebhaber seiner Frau vor.¹⁷⁹⁴

Johannes Knoll, Das Hännischen / Henneschen / Hennesgen

Zwar gingen das Marionettentheater an Fäden und jenes auf Stäben genetisch auf das mechanische und/oder mit Stockpuppen gespielte Krippentheater zurück,¹⁷⁹⁵ doch hatten sich die beiden Genres bis Mitte des 19. Jahrhunderts so weit voneinander entfernt, dass Christoph Winters' „Kölsch Hännischen“ immer weniger als „Kreppche“, Krippentheater, unter dessen Bezeichnung es lief, umgesetzt wurde – ebenso wenig wie das „Steyrer Kripperl“, das sich nach und nach als kabarettistisches Puppentheater für die Handwerker und Kleinstädter in und um Steyr etablierte.¹⁷⁹⁶ Spieltechnik und Repertoires wiesen kaum noch Berührungspunkte mit den Krippenspielen auf: Im Hännischen-Theater wurden Zauber-, Märchen- und Ritterspiele sowie schwankartige Alltagsszenen aus „Knollendorf“, fiktiver Idealtypus eines sprachlich und motivisch als „kölsch“ gezeichneten, bäuerlich-kleinbürgerlich geprägten Dorfes, gespielt; im „Steyrer Kripperl“ (mechanisches) Stockpuppen-Thea-

1782 Blondköppchen und Berggeist Rübezahl, PTS Sign. Ms. 0166; Königskind Dornröschchen 1686; Der Froschkönig, 1690; Kaspar im Spukschloß, 128 MüF II 562; Der Froschkönig, 115 MüF II 564; Rübezahl, 023 MüF II 710; Goldhärigen [Goldhärchen], 0500 und 2076.

1783 Rotkäppchen, PTS Sign. Ms. MüF II 554; Der Sohn als Verräter, 1351.

1784 Rückkehr der Kreuzritter aus Palästina, PTS Sign. Ms. 0808.

1785 Frau Holle, PTS Sign. Ms. 2022 und 2138.

1786 Fürst Alexander von Pavia, PTS Sign. Ms. 0387.

1787 Das tapfere Schneiderlein, PTS Sign. Ms. 1405 und 1407.

1788 Der gestiefelte Kater, PTS Sign. Ms. 020 MüF II 721.

1789 Fragment aus: Die Rose von Hartenstein, PTS Sign. Ms. 0078.

1790 PTS Sign. Ms. 0233.

1791 PTS Sign. Ms. 0252a, 0275, 0770, 1369, 1594.

1792 PTS Sign. Ms. 1265, 1267, 1268 und 1269.

1793 PTS Sign. Ms. 1963.

1794 PTS Sign. Ms. 1671.

1795 Vgl. Stifter, Kölner Hännischen-Theater und Steyrer Kripperl.

1796 Siehe bes. S. 89–96.



ter mit kurzen Berufsrollentexten oder -liedern, Szenen aus „Alt-Steyr“ mit Lehrbuben als Lustigen Personen und wenigen, meist stummen geistlichen Szenen.¹⁷⁹⁷

Das Hänneschen trug ursprünglich die lederne Kniebundhose und das wollene ärmellose Wams der Kappesbooren, der vor Köln ansässigen Kohl- und Gemüsebauern; seine Haare waren zum Zopf („Sterz“) geflochten. Bis um 1870 soll Hänneschen dann schwarze Kniebundhose, weiß-rot geringelte Strümpfe, rote Weste und langen blauen Dienerrock getragen haben, danach kurze blaue Jacke mit roten Ärmelaufschlägen, rote Weste mit goldenen Knöpfen, weiße Pumphose und weiß-rot geringelte Strümpfe und anstelle des weißen Perückenzopfes kurzes blondes Haar.¹⁷⁹⁸

Typologische Vergleiche der Figuren und ihrer Komik – nicht nur zwischen den Figuren des Kölner „Hänneschen“ und des „Steyrer Kripperl“, sondern generell der Lustigen Figuren des europäischen Lachtheaters seit dem 18. Jahrhundert – lassen überraschende Gemeinsamkeiten erkennen, etwa zwischen dem Hänneschen und dem Harlekin der Commedia dell’arte: „Beide sind zentrale komische Figuren inmitten ihrer Sippschaft. Beide treten als Diener auf. Sie repräsentieren in dieser Rolle den zwar armen, aber schlauen, witzigen Mann aus dem Volke.“¹⁷⁹⁹ Johannes Knoll, wie er mit ganzem Namen heißt, weist mit der sowohl auf der Bühne als auch in der Rezeption ausschließlich gebrauchten Verkleinerungsform „Hänneschen“ / „Henneschen“ / „Hennesgen“ auf die ebenfalls namentlich verkleinerten „Kasperln“ und „Pimperln“ der zeitgenössischen Marionettenbühne hin. Den im deutschen Sprachraum des 19. Jahrhunderts häufigsten Vornamen Johannes, abgekürzt Hans, hat das Hänneschen indessen mit den Hanswürsten gemein.

Komische Urväter: Pickelhering ...

In Erwägung, dass alle Lustigen Typen im deutschen Sprachraum typologisch einerseits auf den Pickelhering/Pickelhäring der Englischen Komödianten und andererseits auf den Pulcinella der Commedia dell’arte beziehungsweise den Polichinelle der alten Comédie-Italienne zurückgingen, erstaunt die Seltenheit, mit der im Puppentheater des 19. Jahrhunderts die beiden Namen als Rollennamen vergeben wurden. Womöglich versuchten die Puppenspieler, sich von eben diesen Traditionen auch durch entsprechende Namensgebung abzusetzen; oder es waren ihnen die figuren- und komikgeschichtlichen Zusammenhänge ihres Spiels nach und nach aus dem Bewusstsein entschwunden. Oder die Namen waren, wie Lars Rebehn vermutet, schlicht aus der Mode gekommen.

1797 Vgl. zu den „Szenen, Liedern und Texten“ sowie zu „Spielplan und Spielbetrieb“ historisch und aktuell Hinterplattner, Steyrer Kripperl, S. 31–39.

1798 Vgl. Niessen, Das rheinische Puppenspiel, S. 49–50.

1799 Iris Schlüter: Zur Entwicklung und Situation des Kölner Hänneschen-Theaters. München, Univ., Magisterarbeit 1988, S. 12, zitiert nach Kemmerling, Figuren und Typen im Wandel, S. 144.

Pickelhäring¹⁸⁰⁰ war der eher englisch als holländisch oder deutsch geprägte¹⁸⁰¹ Name für den „clown“ und „fool“ der Englischen Komödianten, der sich im frühen 17. Jahrhundert als Synonym für den grob-materialistischen Lustigmacher auf der Bühne eingebürgert hatte. „Diesen Monsieur Pickelhering“, erklärt der *Illuminirte Reichs- vnd Welt-Spiegel* von 1631, „haben die Engelischen erstmaln in Deutschland eingeführet/da es noch in guten Wohlstand/war vnd jederman gerne mit Comœdien vñ andern Auffzügen sich belüstiget/welches nicht mehr viel geschehen wird“. ¹⁸⁰² Der „gepökelte Hering“ stand einerseits für die Maßlosigkeit, mit der dessen Personifikation Fische oder Ähnliches verschlang, andererseits für deren sozialen Status, galt doch der gepökelte Fisch als Arme-Leute-Kost. In Abgrenzung zu dieser Metaphorik kämpfte im mittelalterlichen Karneval die personifizierte Fastenzeit mit Heringen bewaffnet gegen den Wurst-bewehrten „König Karneval“ (zu lateinisch „carnem levare“: das Fleisch wegnehmen).¹⁸⁰³ Einen „Pickelhäring“ verzeichnet in unserem Stücke corpus lediglich der *Ulmer Faust*, doch unterscheidet dieser sich in nichts von den meist Kaspar/Kasper/Kasperl heißenden Hanswurst-Figuren aller anderen Faust-Versionen für Puppen.¹⁸⁰⁴ Ungewöhnlich, aber bedenkenswert scheint die 1891 geäußerte Vermutung des tschechischen Germanisten Arnošt Vilém Kraus, dass „Pik“/„Pick“, ein von Pimperle im böhmischen Puppenspiel der beiden Studenten A. B. zitierter Teufel, eine Abkürzung von „Pickelhäring“ gewesen sei.¹⁸⁰⁵

... und Polichinelle

Joseph Anton Stranitzky wurde 1714, als er durch seine Neujahrsgaben bereits als „Wiener“ oder „Wienerischer Hanswurst“ eingeführt war, auch zu einem Auftritt bei Hof eingeladen, wo das Kaiserpaar am 4. Februar „einer in Policinello Von dem so genannten Hanßwurst gehaltenen Burlesque“ beiwohnte.¹⁸⁰⁶ Schon dieser „Policinello“ ging vermutlich nur namentlich auf den Pulcinella der Commedia dell’arte zurück: den ebenso blöden wie verschlagenen, feigen wie prügelwütigen, gefräßigen wie versoffenen neapolitanischen Bauerntypus. Und wie ihre gemeineuropäischen Namensvettern Polichinelle und Punch sind die Handpuppen „Pulzinella“, „Policinello“, „Putschenelle“, „Pritschenelle“ (in Anspielung auf sein Hauptrequisit und zugleich Lieblingswaffe, die Pritsche), „Porsonelle“, „Porcionelle“, „Pocinella“, „Poncinelle“, „Burtzenel“, „Borzenelle“, „Bonnuitschäneli“¹⁸⁰⁷ nicht als Namen von einzelnen Kasper-Figuren zu verstehen, sondern als Bezeichnung für einen Rollentypus, der älter war als die Commedia dell’arte und das Hanswurst-Theater

1800 Siehe auch S. 392–393.

1801 Vgl. Alexander, Will Kemp, S. 470.

1802 *Illuminirter Reichs- vnd Welt-Spiegel*, S. 83.

1803 Vgl. Kassay-Schuster, *Fools Festooned with Foods in Seventeenth-Century Popular German Theatre and Beyond*, S. 85.

1804 Vgl. *Ulmer Faust* (Scheible/Günzel), S. 9, passim.

1805 Kraus, *Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 81.

1806 Zitiert nach Hadamowsky, *Barocktheater am Wiener Kaiserhof*, S. 21.

1807 Vgl. die Namensvarianten bei Ramm-Bonwitt, *Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne*, S. 65.



Stranitzky'scher Prägung: den prügelwütigen, niederträchtigen Fressack und Säufer; für ein Medium und eine Technik: das Handpuppenspiel; schließlich für ein theatrales Genre: die Aufführung von kurzen, meist rund 20-minütigen Sequenzen mit Kasper / Kasperl als Protagonisten und einer auswechselbaren Figur als Antagonisten. Mit „Polichinell“ war im deutschen Sprachraum synekdochisch immer auch das „Polichinell-Theater“ gemeint, wie einem launigen *Satyrisch-ästhetischen Hand- und Taschen-Wörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts* von 1800 zu entnehmen ist:

„Der Polichinell (Polichinelli ein Italiener von Geburt), ein Kasten ohne Fäden, doch nicht ohne Finger, ist der Liebling des Volks und der Jungen in den Gassen. Des Prinzipals Finger stecken in den Puppen und seine Stimme macht das Accompagnement, die Begleitungsstimme. [...] Die unsrigen neuern deutschen Nevrospasten (wie sie Athenäus nennt) tragen ihr Theater, einen Kasten und alles mit sich herum, und schlagen an den Gassenecken auf. Andre, ohne Kasten, aber nicht ohne Puppen, besuchen die Wirthshäuser in Städten und auf dem Lande, und schlagen in der Gastbude aus Stühlen eine Extemporebühne auf.“¹⁸⁰⁸

Im *Polichinel-Spiel*, wie es der Illustrator Fritz Steub auf dem „Münchener Bilderbogen Nro. 613“ in Schattenrissen 1873/74 vorführt, gerät Polichinell-„Kasperl“ nacheinander an ein „Schnabeltier“, an seine Nachbarin Frau Knack, seine Frau, die „Kasperlin“, den Offizier (Werber) und zuletzt an den Teufel, verprügelt sie alle „und geht dann zum Bier“.¹⁸⁰⁹ Ein solcher Rabauke war im 19. Jahrhundert wohl allen Puppentheater-Publika von Hamburg bis Pest wohlbekannt, doch trat dieser nicht explizit unter seinem alten Namen auf – und auch nicht als „Meister Hämmerlein“, auf welchen sie alle zurückgehen dürften.¹⁸¹⁰ Bei der aus der Sammlung des Apothekers und Puppenspielbegeisterten Wilhelm Löwenhaupt stammenden Handschrift *Polichinelle als Lehrer* handelt es sich um eine Abschrift ohne jegliche Gebrauchsspur; es dürfte damit also nie gespielt worden sein. Das Figurenensemble aus Polichinelle, Cassandre, dessen Sohn Pierrot, dem Wirt Arlequin, einem Gendarmen und dem Teufel deutet in Verbindung mit der sketch-artigen Dramaturgie und einer schematischen Handlungsabfolge mit dem zentralen, schon in der Wiener Komödie beliebten Motiv „Der erwachsene ABC-Schütz“¹⁸¹¹ (hier Pierrot) darauf hin, dass es sich um einen womöglich nicht von einem Spieler, sondern einem gebildeten Kenner geschriebenen satirischen Idealtypus handelt – ähnlich darin der einhalb Jahrhunderte zuvor entstandenen Burleskensatire *Neues Schauspiel von Drey*

1808 Schütze, *Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschen-Wörterbuch*, S. 112.

1809 Vgl. *Polichinel-Spiel* (Steub).

1810 Lars Rebehn's in vielen Gesprächen und mehreren Vorträgen geäußerte These kann als erwiesen gelten.

1811 Vgl. Müller-Kampel, *Die 30-jährigen ABC-Schützen*; Brandner-Kapfer, *Thaddädl und der Tanzmeister*; Großauer-Zöbinger, *Leopoldstädter Bühnenkünstler realisieren Karl Friedrich Henslers Taddädl der dreissigjährige ABC Schütz* (1799); Hensler / Müller, *Taddädl der dreissigjährige ABC Schütz* (Klavierauszug).

Abhandlungen, unter dem Titel: der alte Odoardo, und der lächerliche Hannswurst des Reformers der Alt-Wiener Spaßkomödie Philipp Hafner.¹⁸¹²

Ein kasperlisches Double: Der Peter / Das Peterl aus Hötting bei Innsbruck in Tirol

In Hötting, 1938 eingemeindet und heute eine Katastralgemeinde von Innsbruck in Tirol, gab eine Reihe von Puppenspielergruppen seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis nach dem Ersten Weltkrieg in Gasthöfen und auch in privaten Häusern ihre „Peterlspiel“-Vorstellungen.¹⁸¹³ Wie beim Kölner Hänneschen-Theater und dem „Steyrer Kripperl“ vermutet man engere Beziehungen zum Krippentheater – vor allem wegen der ähnlichen Spieltechnik, wurde doch neben Handpuppen auch mit Stabpuppen gespielt.¹⁸¹⁴ Als einer der ersten Spieler ist der Maurer Josef Heiß fassbar, der zwischen 1850 und 1860 zu spielen begonnen haben dürfte. Sein Nachfolger Peter Vögele (I., Maurer, verstorben 1936) spielte mit eigenen Puppen, trat dann als Gehilfe bei Heiß ein, übernahm 1894 dessen Fundus und sprach bis in die 1930er Jahre nicht nur einzelne Rollen, sondern begleitete auch die Vor- und Zwischenspiele, Lieder und Tanzszenen auf seiner Ziehharmonika mit mündlich überlieferten Melodien.¹⁸¹⁵ Von den 30 Spielfiguren waren nur fünf Handpuppen, bemerkenswerterweise jene, mit denen (komische) Aktion zu erzielen war: Peterl, sein Bruder Hauserl – eine weitere namentliche Verbindung zum Weihnachts- und Krippenspiel, hieß dort doch bisweilen ein komischer Hirte „Haußer“ / „Hauser“¹⁸¹⁶ –, die beiden Teufel und der „Bettelstanzer“ („Bettelrichter“, Dorfpolizeidiener).¹⁸¹⁷ Gespielt wurde im Fasching und während der Fastenzeit in geschlossenen Veranstaltungen für Schulen, für die Feuerwehr, die Schützen- und andere Vereine.¹⁸¹⁸ Das Repertoire¹⁸¹⁹ dürfte nach A. Rudolf Jenewein, dem Editor des *Höttinger Peterlspiels* (1903, 2. Aufl. 1928) und der *Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele. Nachträge zum Höttinger Peterlspiel* (1905, 2. Aufl. 1928), nicht über die 1810er Jahre zurückreichen; nach Jeneweins Vermutung entstanden die Stücke Mitte des 19. Jahrhunderts.¹⁸²⁰

Mochte der Name auch ein anderer sein – dem Kostüm, dem Habitus und der Komik nach war Peterl mit dem Kasperl „eins und dasselbe [...]“. Dabei schaut nun auch insbesondere der Schalk Peterl mit seiner rothen Zipfelhaube und seiner wei-

1812 Vgl. Hafner, *Der alte Odoardo, und der lächerliche Hannswurst*.

1813 Josef Windhager: Puppentheater. In: *Tiroler Heimatblätter VI* (1928), zitiert nach Bischoff, *Alte Puppenspiele*, S. 83.

1814 Vgl. bes. Bischoff, *Alte Puppenspiele*, S. 89 und S. 101. Vgl. i. d. F. ebenda, S. 102.

1815 Vgl. Koch, *Die Musik im Höttinger Peterlspiel*, S. 22–27.

1816 Z. B. in *Weihnachtsspielen aus einer Handschrift aus der Staatsbibliothek Berlin*; vgl. Rindler, *Die Weihnachtsspiele der Handschrift Ms. germ. qu. 1327 der Staatsbibliothek zu Berlin*. Vgl. auch *Die Geburth Jesu. 1839 Oder das Hirtenspiel zusammen gesetzt* (Polheim / Schröder), S. 308–314.

1817 Vgl. z. B. *Die Bettler* (Jenewein), S. 69.

1818 Vgl. Bischoff, *Alte Puppenspiele*, S. 85–86.

1819 Siehe S. 459 und S. 531.

1820 Vgl. Jenewein, [Einleitung], in: *Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele*, S. 9–10.



ßen Spitzenkrause seinem krummnasigen Vetter Kasperl im allgemeinen so ähnlich, wie etwa das Ei von einer braunen Henne dem von einer gelben“.¹⁸²¹

Geboren? Alter?

Reichlich hirnrissig kommt es dem Caspar/Kasperl usw. vor, wenn er nach seiner Geburt gefragt wird: „Jetzt frägt der mich [...] ob ich geborn wär, da ständ ich doch nicht hir wenn ich nich geboren wär“. Gemeint war aber sein „Alter“. Selbstredend missversteht er auch das: „KASPER. der ist tot/ZAR. Dumheit, das will ich nicht wissen, ich meine wie alt du bist./KASPER. ich bin zwischen 17 und 70.“¹⁸²² Für seine Altersbestimmung stellt er überzeugende verwandtschaftliche Rechnungen an: Er müsse „3 Jahre“ alt sein. Naja, eigentlich „bin i 20 Jahre alt und 9 Minuten, aber i hab’ an Bruder, der ist 17, dies von mir ab, bleibt 3 Jahre“.¹⁸²³ Andererseits hat er beruflich schon vieles hinter sich, müsste also schon weit mehr Jahre auf dem Buckel haben, wie einer der üblichen, einmal explizit in einer extemporierten „Lamentationsscene“ endenden Entree-Monologe belegt: „Erzählung von seinem vorigen Dienst und wie er Abschied bekommen“.¹⁸²⁴ Bevor er sich entschlossen hat, „in dem Revier“ als „Offizier [...] vom Landsturm allhier [...] den Schinderhannes“ zu fangen, ist er Schneider gewesen: „Ja, ja, vor 30 – 40 Jahren, zu meiner Zeit, da war bey der Schneiderprozession noch was zu verdienen.“¹⁸²⁵ Jedenfalls steht er als Mann in Saft und Kraft und schaut sich gerne nach vorwiegend jungen hübschen Madeln um, unbeschadet dessen, dass er eine Eehälfte und mehrere Kinder, einmal sogar „12 Buam“¹⁸²⁶ zu ernähren hat. Der Altersangabe des Vaters ist auch nicht zu trauen: „Mein Sohn“, so Vater Cassandre über den Sohn Pierrot, „ist ein alter Esel von 25 Jahren“, woraufhin der Lehrer repliziert: „Das kann nicht sein, daß er ein Esel ist, denn die Esel werden nicht so alt.“¹⁸²⁷ Da beim Verhör „mit den Kerl nichts anzufangen“ ist, schätzt ihn der Richter kurzerhand auf „etwa 30 Jahr“ – was der Kasper sogleich auf seine Art auslegt: „KASPER. Das ist mir lieb das sie mich schätzen, das ist mir noch nicht vors Gesicht gekommen.“¹⁸²⁸

Jedenfalls ist Caspar/Kasperl usw. in bestem zeugungs- und arbeitsfähigem (was in den Kriegsstücken auch heißt: diensttauglichem) Alter, mitunter ein Mann mit reichlicher amouröser Erfahrung, der auf Freierrfüßen geht und zum Happy End die bekommt, der er schon am Beginn nachgestiegen ist, oder ein in die Jahre gekommener Rabenvater, der seine Brut nur schlecht ernähren kann oder will. Aus der

1821 Jenewein, [Vorbemerkung], in: Das Höttinger Peterlspiel, S. 4.

1822 Alle Kasper in Rußland (Ganzauge), S. 20–21.

1823 Eulenspiegel, Kaspers Anwerbung, S. 21.

1824 Augsburger Faust (Scheible), S. 823.

1825 Schinderhannes (Geißelbrecht/Rebehn), Bl. [4’].

1826 Der Bayrische Hiesel (Henggi/Netzle), S. 139.

1827 Polichinelle als Lehrer (Duranty, dt.), S. [11].

1828 Der Baierische Hiesel (Bahnert/Liebhaber), S. [94].

Anmutung und den Kostümen der Puppen ist abzulesen, dass man sich den Kasper von Hamburg bis nach Pest als Erwachsenen vorstellte – im Handpuppentheater als Rüpel mit Knollennase und Pritsche/Prügel, im Marionettentheater mit rollenden Augen und Klappmaul. Im 19. Jahrhundert war er noch durch angeschnitzten Kinn- und Schnurrbart als Erwachsener kenntlich¹⁸²⁹ – ein Attribut, das im Sachsen des 20. Jahrhunderts nach und nach fortfiel, sich beim tschechischen Kašpárek jedoch hielt (auffälligerweise noch vielfach, als die Figur im 20. Jahrhundert phänotypisch längst infantilisiert war).¹⁸³⁰ Der Kasper von „Tante“ Thekla Bille (geb. Franziskus; Eisenberg 1865 – Hochschieztzchen, Kreis Döbeln 1949), erinnert sich der Puppenspieler Erich Kleinhempel, „war ein kleiner, dicker Geselle mit gekräuselttem Haar auf einem etwas unförmig großen Kopfe. Auch er hatte [wie der Kasper des Vaters] bewegliche Augen, die ebenfalls etwas sehr groß erschienen. Entgegen meines Vaters Kasperfigur trug dieser Kasper einen Franzosenbart.“¹⁸³¹

Indessen sind das Kölner Hänneschen wie das Höttinger beziehungsweise Innsbrucker Peterl von Beginn an als jugendlich gezeichnet – als komische Lausbuben, wie man sie aus dem Krippentheater kannte, aus dem sie ja gattungs- und mediengeschichtlich stammten. Hatte das Hänneschen mitunter auch Erwachsenen-Rollen zu übernehmen, so blieben diese kindlich konturiert wie deren Träger – nach Aussage von „Bestva“ Nikela/Nikola/Nikolas Knoll, bei dem er wohnt, ein „Lotterbov“ oder „Labberitz vun nem Jung“.¹⁸³² Hänneschen hatte (wie noch heute) eine „helle Knabenstimme“, redete „rasch und schnippisch, doch recht verständlich“ und agierte „ganz besonders gelenkig“.¹⁸³³

Vater? Mutter? Geschwister?

„Ich muß selbst lachen,“ versicherte Kasperl-La Roche in einem Vorspiel von Karl von Marinelli aus dem Jahr 1774, „wenn ich meinen Stammbaum untersuche. Mein Großvater ein Franzose, mein Vater ein Schwabe, meine Mutter eine Österreicherin, ich ein halber Wiener und ein geborener Preßburger. Hu! ha! ha! Aus einem solchen Mischmasch kommt kein übles boef à la mode“.¹⁸³⁴ Konnte La Roche persönlich auf eine plurikulturelle Herkunft verweisen und in den rund um seine Kasperl-Figur verfassten Stücken entsprechend damit spielen, verloren die hamburgischen, süd-deutschen, sächsischen, böhmischen und österreichischen Kasper-Spieler kein Wort

1829 Vgl. Rebehn, *Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel*, S. 36, sowie Herrmann, *Sächsische Kaspermarionetten*, bes. S. 26.

1830 Vgl. Müller-Kampel, *Komik zwischen den Kulturen*, S. 214.

1831 Erich Kleinhempel in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 172. – „Franzosenbart“: längerer gekräuselter Oberlippenbart. – Die Puppe hat sich im Fundus von Balduin Bille in der PTS Dresden erhalten.

1832 Zitiert nach Niessen, *Das rheinische Puppenspiel*, S. 49. Vgl. auch Schuster, *Das Kölner Hänneschen-Theater im 19. Jahrhundert*, S. 45.

1833 Fritz Hönig: *Kölner Puppentheater*. 3. Aufl. 1913, zitiert nach Schwering, *Das Kölner „Hänneschen“*, S. 34.

1834 Marinelli, *Der Anfang muß empfehlen*, S. 13.



über ihre unmittelbare Provenienz. Stattdessen hielten sie an Elementen hanswurstischer Herkunftslegenden fest, wie sie schon bei den Englischen Komödianten und in der Ära Stranitzkys und der Haupt- und Staatsaktionen geprägt worden waren. Dazu konnte, vergleichbar darin mit der einzigen noch heute weltweit bekannten Lustigen Person aus dem Typenensemble der alten Comoedie, Papageno, gänzlich Unwissen über die eigene Herkunft zählen, wie in einem Don Juan-Stück der sächsischen Truppe Apel: „KASPAR *singt*: Don Pedrillo, so heiß ich; wer mein Vater war, das weiß ich nicht; mein Mutter ist mir unbekannt; darum bin ich auch sehr gewandt.“¹⁸³⁵ „Das weiß ich so eigentlich nicht,“ antwortet er in einem Puppen-*Faust* auf die Frage nach den Eltern; „ich glaube immer, mich haben die Trommeltauben ausgebrütet.“¹⁸³⁶ In den Tiefen biomorpher Schöpfungsmythen verliert sich die Herkunft von Franz von Poccis Spaßmacher:

„Man weiß nicht, wo Hanswurst geboren wurde; soviel aber ist bekannt, daß er aus einem Ei kroch, das ein lustiger Vogel gelegt hatte. Nachdem er das Licht der Welt erblickt, machte er einen fröhlichen Sprung, stellte sich auf den Kopf und sagte: ‚Ich will lustig sein mein Lebenlang!‘ Da zog er eine rote Jacke an, nahm gelbe Höslein und malte sich ein großes Herz auf seinen Brustlatz, damit die Leute gleich von vorneherein wüßten, daß er ein herzhafter Bursche sei.“¹⁸³⁷

„Wo bistu her?“ wird er in einem Puppen-*Faust* aus den 1830ern gefragt. „Ja das weiß ich selber nicht!“ Und der Vater? „Mein vater! das war ein mann.“¹⁸³⁸ Caspar/Kasperl usw. hat auch sein Kreuz mit dem Unterschied von Tod und Leben: „Todt“ sei der Vater „nicht, aber ohne Leben“,¹⁸³⁹ resümiert er das eine Mal; dann wieder betont er umgekehrt: „Ja die [Eltern] leben noch, sie sind aber gestorben“,¹⁸⁴⁰ und einmal weiß er, dass die Mutter, „von weiblicher [!] Geschlecht“, sich „zu Tode gelebt“, und der Vater, „von männlichen Geschlecht [...] gestorben worden“ sei.¹⁸⁴¹

Rar sind die Beispiele, bei denen man den Familiennamen des Vaters erfährt: „Monsieur Stockfisch“, gibt Hans Wurst auf Befragen Wagners bekannt. „WAGNER: Stockfisch? *Lacht*. Ha, ha, ha, Stockfisch!/ HANS WURST: Schauts, der lacht mir meine Familie aus.“¹⁸⁴² Dass sich Hans Wurst darüber wundert, dass Wagner den Namen lächerlich findet, lädt zum Lachen über zweierlei komische Widersprüche ein: die (gespielte?) Unwissenheit der Lustigen Person wie auch den Namen Stockfisch, dieses Schimpfwort für einen tollpatschigen Langweiler und Ziel sprichwörtlicher Verhöhnung wie „Du Stockfisch!“ (seit dem 16. Jahrhundert), „Er ist ein Stockfisch“

1835 Don Juan (Apel), Bl. [3^r].

1836 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 30.

1837 Pocci, Hanswurst, S. 39. Illustrationen auch auf: Kasperl&Co/Bilder: Franz von Pocci: Kasperl Larifari: http://lithes.uni-graz.at/bilderzw_pocci_kasperl_larifari.html [2019-07-01].

1838 Faust (Below), S. [13:V].

1839 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 29.

1840 Faust (Below), S. [15:VI].

1841 Rinaldo Rinaldini (Bille/Beier), S. 84.

1842 Straßburger Faust (Scheible), S. 862.

oder, ganz der Hans Wurst aus dem Beispiel, einen „Stockfisch zum Stammvater haben“. ¹⁸⁴³ Anknüpfend daran und wohl auch in Konkurrenz mit Robert Reynolds, der seit 1616 auf dem Festland den „Pickelhäring“ gab, trat der englische Wanderkomödiant und Schauspieldirektor John Spencer seit 1618 als Lustigmacher „Hans Stockfisch“ auf und bespielte damit weite Teile des deutschen Sprachraums (Brandenburg, Danzig, Nürnberg, Augsburg, Regensburg, Heidelberg, Frankfurt am Main, Köln, Straßburg).

Der hanswurstisch-kasperliche Stammbaum führt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bevorzugt in den Faust-Stücken in die sozialen Untiefen krimineller Milieus: Sein Vater ‚treibe‘ keinerlei Gewerbe, er ‚ziehe‘ es – „er sitzt auf der Galeere“. ¹⁸⁴⁴ Als er selber gehenkt werden soll, wirft er in einem 1809 von Justinius Kerner aufgezeichneten Jason-Stück des Mechanikus Storm in Hamburg ein: „Ach nein! ach nein! ich bitt lieber Mosje König, ich bitt! mein Vater wurde ja schon gehenkt. usw.“ ¹⁸⁴⁵ Knapp acht Jahrzehnte danach erzählt der Kasperl in einem Schinderhannes-Stück des Niederösterreichers Leopold Schmidt bei ähnlicher Gelegenheit, sein Vater sei in der Luft erstickt (man hat ihn gehenkt):

„Meinen Vater haben s’ amal an einem schönen Tag hinausgeführt auf ein hohes grünes Bergl; da is a Säulen gstanden, zu der haben s’ ihn zubigstellt, dann hat einer unter ihm den Schamel weggerissen, da hat er gnack gnack gemacht, das war sein letzter Seufzer. So is er erstickt in der Luft.“ ¹⁸⁴⁶

Über die Gründe für ein solches Ende von Kasperls Vater ist nichts zu erfahren, aber es muss wohl mit dessen Profession, der Schneiderei, zusammengehängt sein – aber nicht von Pelzen und Hosen, denn ein „beltzschneider“ sei der Vater ebensowenig gewesen wie ein „hoßenschneider“: „KASPER: Nichts hoßenschneider, verstehe mich, es war hald so ein mann, er ging auf die iahrmärkte, und wenn er weiter nichts erwüschten konnte, so nahm er mit ein paar schnupftüchern verlieb. / WAGNER: Das ist ia entsetzlich, das nennt man einen beudelschneider“ ¹⁸⁴⁷ – also einen Dieb, der den am Gürtel befestigten Geld- oder Almosenbeutel samt Inhalt abschnitt.

Mag der Vater auch nicht als Verbrecher am Galgen sterben – zu den Begüterten oder auch nur Ehrbaren zählt er fast nie: Einmal hat er sich „als Lumpensammler zu Tote gelebt“, ¹⁸⁴⁸ ein andermal, wie Hans Wurst erzählt, als Lohnkutscher „einen schönen Kreuzer zusammen gespart. Für wen aber hat er gespart. Kein Weib hat er sein Lebttag nicht gehabt, mithin Alles für mich seinen rechtmässigen

1843 Vgl. Wander, Deutsches Sprichwörter-Lexicon: <http://www.woerterbuchnetz.de/Wander?lemma=stockfisch> [2019-07-01]; Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 5, S. 1560.

1844 Straßburger Faust (Scheible), S. 862.

1845 Jason (Storm/Kerner), zitiert nach Rebehn, Mechanikus Storm, S. 10.

1846 Schinderhannes (Schmidt/Kralik/Winter), S. 274.

1847 Faust (Below), S. [14:V].

1848 Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier), S. 61.



Sohn. / SCHIND[ERHANNES]. Ha ha ha! Jawohl rechtmässigen Sohn.¹⁸⁴⁹ Im *Jason* des Mechanikus Storm führt der Drachentöteraspirant ins Treffen, „sein Vater seye – ein Cottondruker gewesen“.¹⁸⁵⁰ Jedenfalls verdankt er „dem alten Eselskopf“¹⁸⁵¹ wenig mehr als eben die Blödheit, für die man den Caspar / Kasperl usw. immer schilt:

„HAMLET. Du bleibst ewig ein Dummkopf.

CASPER. G'rad wie mein Vater, Casper, sagte er oft, du must dum⟨m⟩ bleiben, den ich bin auch dum⟨m⟩, und der Sohn darf durchaus nicht klüger sein, als der Vater.

HAMLET. Dein Vater ist nicht gereis't, und ist im⟨m⟩er hinterm Ofen sitzen geblieben.

CASPER. Gnädigster Prinz, da seid Ihr falsch berichtet worden, in unserer Stube war gar kein Ofen, wie konnte den mein Vater da hinterm Ofen geßeßen haben?“¹⁸⁵²

Nicht viel besser steht es mit Mutter, Schwestern und Brüdern: „ein Sälmele und ein Bärbele [...] seyn [...] auch versorgt wie mein Vater“ – nämlich auf der Galeere als Sträflinge;¹⁸⁵³ der Bruder sei „ein komischer kerl“ gewesen; „wenn er des morgens mit 2 pferden ausfuhr, kam er des Abens mit 4 wider“, war also Pferdedieb; und eine Schwester sei „in der stadt und bügelt manschetten, und verdiente etwas klein geld, nach den trommenschlage“ – was nach üblicher Metaphorik bedeutet: sie verdingt sich als Dirne in der Stadt.¹⁸⁵⁴ Darin fällt die Schwester nicht weit vom Stamm, wie eine Erinnerung Caspers an seine Mutter vermuten lässt:

„Meine Mutter war gut. Und wenn mein Vater nicht zu Hause war, so kahmen im⟨m⟩er fremde Herren, und mit den unterhielte sie sich auf's freundlichste. Die haben stets gesagt, es wär gut mit ihr auszukom⟨m⟩en. – Wie stattlich geputzt ging sie stets, sie dachte im⟨m⟩er, putzen wär die halbe Fütterung. Und wie sie starb, hab' ich bald weinen müßen. Und Alle sagten: so eine Frau kriegten sie nicht wieder. Und wen⟨n⟩ mir Gott das Leben schenkt, so laß ich mich neben ihr begraben.“¹⁸⁵⁵

In zwei Faust-Versionen ist die Mutter gar als Hexe verbrannt worden; in Kaspers / Kasperls Diktion:

1849 Schinderhannes (Geisselbrecht / Rebehn), Bl. [24'].

1850 Jason (Storm / Kerner), zitiert nach Rebehn, Mechanikus Storm, S. 9.

1851 Ulmer Faust (Scheible / Günzel), S. 10.

1852 Hamlet (Möbius / Shakespeare), S. [103].

1853 Straßburger Faust (Scheible), S. 862.

1854 Alle Faust (Below), S. [14:V]. – Zu metaphorisch „bügeln“ für koitieren (neben „bürsten“, „rammeln“, „stöpseln“, „stoßen“, „vögeln“, „wichsen“) vgl. Sommerfeldt, Sprache im Alltag, S. 87.

1855 Hamlet (Möbius / Shakespeare), S. [65].

*Faust (Below)*¹⁸⁵⁶

„KASPER. Meine mutter! die ist lebendigen leibes, mit 10 klaftern holz gen himmel geflogen.

WAGNER. Wie so! wie ist denn möglich?

KASPER: Siech! die leuthe haben gesagt, sie wäre eine hexe gewesen, da wurte ein hoher hauffen holz aufeinander gesetzt, und meine mutter oben drauf gebunden, und das holz unten angezunt, und die tamburs und pfeiffer die machten a lärm, es war zum todtlachen.“

*Der Schinderhannes**(Schmidt/Kralik/Winter)*¹⁸⁵⁷

„LANDRICHTER. Nun, welchen Tod hat denn deine Mutter gefunden?

KASPERL. Einen gspaßigen Tod. [...] Meiner Mutter haben s' sieben Klafter Holz gschenkt, wie s' gestorben is.

LANDRICHTER. Was braucht denn ein Todter ein Holz?

KASPERL. Daß warm eingheizt ghabt hat. Das Holz haben s' naus gfahren auf eine freie Wiesen, haben s' kreuz und quer übereinander gelegt, meine Mutter haben s' aufgesetzt wie eine Königin; die drunten gwesen sind, haben das Holz anzunden, meine Mutter hat zum schwitzen anfangt, die hat so viel gschwitzt, daß kein Bröckerl Beinderl nit mehr gfunden haben.

LANDRICHTER. Also war seine Mutter eine Zauberin, die auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden ist.“

In bürgerliche und zugleich nach märchenhaft-trivialen Mustern konstruierte Familienverhältnisse versetzten die Spieler den Caspar / Kasperl usw. stets in Stücken, die sie aus dem zeitgenössischen Personentheater übernommen und für das Marionettentheater adaptiert hatten. In 1914–18. *Kasper als Artillerist an der Westfront* fragt sich der Titelheld, „wer ich eigentlich bin, denn Vater Reinhard ist doch nicht mein Vater und Mutter Reinhard nicht meine Mutter, aber ich muß doch geboren sein, denn auf einen Baum bin ich doch nicht gewachsen. Aber ich bin doch der glücklichste Mensch, denn wenn ich auf einen Baum steige, habe ich auf Erden nichts mehr zu suchen“.¹⁸⁵⁸ Erst gegen Ende des Stücks wird offenbar, dass Vater Reinhard, wie dieser erzählt, sich vor vielen Jahren eines unbekanntes Weibs, das mit Holzwaren, Sprudlern und Zündern handelte, angenommen hat und dem Gastwirt, der es nicht zur Nacht behalten wollte, Geld zugesteckt hat. Als die beiden nach der Trödlerin gesehen hätten, sei sie im Sterben gelegen,

„und ein kleiner Erdenbürger war angekommen. Ich nahm das Kind mit nach Hause und gab es meinen Drescherleuten zur Erziehung. Als der kleine Junge 2 Jahre alt war, nahm ich ihn zu mir ins Haus. Als er aus der Schule kam, habe ich ihn in den Stall geschickt, damit er den Unterschied zwischen Herr und

1856 Faust (Below), S. [XIII:V-XV:6].

1857 Schinderhannes (Schmidt/Kralik/Winter), S. 275.

1858 1914–18. Kasper als Artillerist an der Westfront, S. 31–32.



Knecht sollte kennen lernen, dann ist er mit meinem Sohn an ein und denselben [!] Tag in den Krieg gezogen.“¹⁸⁵⁹

Die Lustige Person hat sich in dem Maße verbürgerlicht, wie die Geschichten, Stoffe und Motive mit sentimentalem Pseudo-Realismus angereichert wurden.

Die Großmutter

Puppen-Rolle und -Typus der Großmutter, wie sie dann alle Generationen im deutschen Sprachraum bis heute kennen: als grundgütige Oma so lieb, Oma so nett,¹⁸⁶⁰ stießen erst nach 1900 zum Standardensemble des Kasperl-Theaters für Kinder hinzu. „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.“¹⁸⁶¹ Die Puppe freilich – mit faltigem Gesicht, unter dem Kinn gebundenem Kopftuch und, wenn auch im 20. Jahrhundert immer seltener, mit Zahnücke und Warze auf der Nase oder am Kinn – verweist auf die Figur der Hexe, aus der sie typologisch auch entstanden und als die sie nach wie vor verwendbar ist (wenn auch nur in politisch gänzlich unkorrekten Stücken ungedenderten Kindervergnügens). „Des Teufels Großmutter“ ist als sprichwörtliche Redewendung, *Der Teufel und seine Großmutter* als Märchen aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm bekannt. In der Haupt- und Staatsaktion des von Stranitzky gespielten Stücks vom *Türkisch-bestrafften Hochmuth* über die Zweite Türkenbelagerung Wiens 1683 hat die Großmutter nicht, wie in dieser Märchen-Motivkategorie (AaTh 812) üblich, die Rolle der Helferin wider ihren Enkel, den Teufel, inne, sondern schmort als auf dem Scheiterhaufen hinggerichtete Großmutter des Hans Wurst in der Hölle: Jetzt, bekennt „H. W.“, „weil die Vorstädt sollen abgebrannt werden, will ich hingehen und mich auch verbrennen, und in meiner Groß Mutter ihre Fußstapffen treten, welche auch mit 6 Klaffter Holtz gen Himmel gefahren ist“.¹⁸⁶² Vor allem in den Puppen-Faustiana findet sich die Großmutter der Lustigen Person motivisch noch im 19. Jahrhundert bevorzugt in die Hölle versetzt, ob sich nun Kasper tollkühn zum Teufelsbeschwörer aufschwingt und sich ihrer erinnert – „Na ihr Rußputten-gesichter [gemeint sind die Teufel]. *steht auf*. Halt jetzt fällt mir was ein. – Meine blinde Großmutter, die nannten die Leute nicht anders, wie eine alte Hexe. Von ihr habe ich einen Hexenspruch auswendig gelernt. Den werde ich jetzt singen.“¹⁸⁶³ – oder ob er Faust für dessen „Reise ins Plutonische Reich“ Grüße mitgibt – „da wollte ich Sie bitten viele Complimente von mir an meine Großmutter auszurichten, sie

1859 Ebenda, S. 124–125.

1860 Formulierung nach dem Text des Erfolgsschlagers von Heintje (d.i. Hendrik Nikolaas Theodoor Simons, geb. Bleijerheide, Niederlande 1955).

1861 Weinkauff, Ernst Heinrich Bethges Ästhetik der Akklamation, S. 89.

1862 Türkisch-bestraffter Hochmuth (Brukner), S. 25.

1863 Medea (Richter), S. 47.

sitzt linker Hand in der Hölle, Numero Eins und flickt Bärlatzchen“;¹⁸⁶⁴ oder ob Kasper nach einer Höllenreise mit Teufelchen „Putzelfitzel“ zu erzählen weiß, sie hätte neben 1000 Wäsche waschenden „Weibern“ gesessen und „müste alte Berlat-schen fliecken“.¹⁸⁶⁵ Im *Faust* der Truppe Schütz führt ihm ein „kleiner freundlicher Teufel“ zwei Teufelsfuhrwerke vor, nämlich „Sophas“, auf dem Kasperls Schwester und Großmutter ausruhen, denn die zwei hat doch glatt der Teufel geholt. Am Ende „bedauert“ er den Höllensturz seines Herrn nur, weil „er diese gute Gelegenheit versäumt habe, einen Gruß an seine Großmutter aufzutragen“.¹⁸⁶⁶ Fausts Kleider möchte er schon deshalb nicht anziehen, weil ihn dann der „Teufel für den Unrechten anschauen“ möchte und „Scene à gusto: wegen seiner Großmutter, wenn der Teufel in d’Höll komm ec. ec“.¹⁸⁶⁷ Einmal indes widerspricht die Erinnerung an die gute Alte der Versicherung des „Bruder Kukelhan“ (Teufel „Auerhan“), Casper solle doch mitkommen, seine Großmutter befinde sich ja auch „ganz wohl in der Hölle“: „CASPER. Meine Grosmmutter ist auch in der Hölle, was macht denn die alte gute Frau da. / AUERHAN. Sie ist da wo Heulen und Zähneklappern ist. / CASPER. I du dummer Kerl die hat ja keine Zähne mehr gehabt, womit soll sie denn klappern.“¹⁸⁶⁸

Selten findet man die Großmutter im 19. Jahrhundert bereits in ihrer neuen Rolle als Helferin und Wärterin: Im Polichinell-Spiel vom *Docktor Sassa Faska!* des Leipziger Handpuppenspielers Hugo Barth empfiehlt Kaspers Großmutter, bei der der Doktor Logis genommen hat, ihren Enkel als Vertretung des Arztes, der auf Kräutersuche geht. (Wie das enden muss, ist dem Publikum schon vorweg bekannt: Kaspar kuriert den an Kopf- und Brustschmerzen leidenden Patienten mit seiner Pritsche, denn diese „Atznei“ – „Schlagsahne“ nennt sie der Kaspar – „ist für alles gut, für alle Krankheiten“.)¹⁸⁶⁹ In *Die Schlacht bei Jena*, einem *Müllerröschen*-Stück, fürchtet er um ihr Leben, „ich werde wohl meine Großmutter auch nicht wieder zu sehen kriegen, die war Marketenderin, sie handelte mit Streichhölzche und Pücklinge“¹⁸⁷⁰ (was womöglich an den Pickelhering erinnern sollte). Als Nachklang des Motivs der weisen Frau als Hexe mag gelten, dass die Großmutter im Puppen-*Faust* der Truppe Schütz aus Potsdam dem Kasperl das Lesen beizubringen versucht hat – leider vergeblich:

1864 *Faust* (Bonneschky/Hamm), S. 66–67. Im Puppen-*Faust* der Truppe Schwiegerling gibt der Spaßmacher die Grüße an Mephistopheles mit: „Nun lebt wohl, Herr, und wenn Ihr drüben ankommt, da grüsst meine Grossmutter von mir.“ *Faust* (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 22.

1865 *Faust* (Möbius 2/Bruinier), S. 61. – „Bärlatsche“: rauhe Schuhe von geflochtenen Kälberhaaren oder anderem rauhen Material; vgl. Heinsius, *Volksthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, S. 378.

1866 Beide *Faust* (Schütz/Horn), S. 664 und S. 669.

1867 *Augsburger Faust* (Scheible), S. 848.

1868 *Berliner Faust* (Lübke), S. 164–165. So auch in *Faust* (Möbius 1/Bruinier), S. 13: „I, Du Lügenmaul, meine Grossmutter hat ja gar keine Zähne.“

1869 *Docktor Sassa Faska!* (Barth), S. [24–25].

1870 *Die Schlacht bei Jena* (Müllerröschen) (Dietrich/Bonneschky), S. [65].



„Als Kasperl allein ist, blättert er neugierig in Fausts magischem Buche, bemerkt aber leider mit Betrübniß, daß er es in der Kunst zu lesen zu keiner besondern Stärke gebracht habe. Er stößt einige rührende Klagen aus über das Unglück, nichts Sonderliches gelernt zu haben, entschuldigt sich aber mit dem Umstande, daß seine Großmutter, die ihn in der schweren Wissenschaft unterrichtet habe, bereits in seinem neunzehnten Jahre gestorben sey, so daß er viel zu früh und in noch zu zarter Jugend das Studium habe unterbrechen müssen, und unmöglich mit allen Buchstaben bekannt seyn könne.“¹⁸⁷¹

Dass der Typus der Großmutter auch in den Puppenstücken ungarischer Wanderspieler nicht eben mit Schönheit oder Zartheit, sondern viel eher mit, wenn auch altersweise gezähmter, Zänkischkeit verbunden war, belegt das wichtigste Requisit der Narrenfigur Vitéz Laszló aus der Familie Hincz: Als Waffe verwendet er den Knüppel, die Mistgabel oder die Stielpfanne – letztere „der Fächer der Großmutter aus ihrer Jungmädchenzeit“.¹⁸⁷²

Verheiratet? Name der Frau?

„Casperle ist“, wie der Schriftsteller Friedrich Helbig 1873 über das populäre Puppentheater berichtet, in den meisten Stücken „verheirathet; seine Ehe ist aber keine glückliche, sondern eine stete Abwechslung von Schelten und Schlägen“.¹⁸⁷³ Mit der Bezeichnung „Frau Kasperl“ begnügte sich Carl Reinhardt in seinem „Münchener Bilderbogen“ vom *Wahrhaftigen Kasperltheater in sechs Stücken* und betonte schon dem Namen nach den Polichinell-, also den Rabauken-Typus von Kasperls Ehegespons.¹⁸⁷⁴ Sofern die Puppenspieler Frau Kasperls Vornamen nicht der Vorlage aus dem Personen-(Musik-)Theater entnahmen – sie heißt dann zum Beispiel Jette,¹⁸⁷⁵ Analies,¹⁸⁷⁶ Anna,¹⁸⁷⁷ Rosa,¹⁸⁷⁸ Laura¹⁸⁷⁹ oder in der Opern-Parodie *Staberl als Freischütz* dem Libretto entsprechend „Agerl“ / Agathe¹⁸⁸⁰ –, gaben sie ihr allgemein übliche Vornamen wie Rieke beziehungsweise Mariken (im Hamburgischen *Kasper Putschenelle*),¹⁸⁸¹ Katherl¹⁸⁸² und gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer

1871 Faust (Schütz/Horn), S. 656.

1872 Belitska-Scholtz, Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn, S. 121.

1873 Helbig, Ein Rest altdeutscher Volksbühne, S. 341.

1874 Vgl. Reinhardt, Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken, 3: Frau Kasperl und die Köchin, S. [14–17], und 5: Das geheimnisvolle Tier, S. [29–30].

1875 Deutschland's Erwachen (Müller/Richter/Lippold).

1876 Schlacht bei Sedan (Widmann/Eisenreich).

1877 Sultan Achmet (Torello) (Apel).

1878 Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner/Apel).

1879 Der Baierische Hiesel (Bahnert/Liebhaber).

1880 Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl).

1881 Piesecke; De Reis' no Ostindien; Kasper und Mariken; Perlicka! Perlacka!; Fif Mark veertein; Grigri; Die große Wäsche; Rieke und Jette; De Moosbüdel, Die diabolische Dose: alle in Rabe, Kasper Putschenelle; „Rieke“ auch in Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier).

1882 Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter).

häufiger Grethl/Gretchen/Gretl¹⁸⁸³ – wie auch Franz von Pocci,¹⁸⁸⁴ die Spielerfamilie Vögele in Hötting bei Innsbruck, wo sie noch „Great“/„Greath“ oder „Greatl“ und „Greatele“¹⁸⁸⁵ gerufen wird.

Zu einer Ehe haben sich das Kölner Hänneschen und das schnippische Bärbelchen nie verstehen können. „Man wirbt umeinander. Doch Heirat?! Nein!“¹⁸⁸⁶ Zwar schaut auch Hänneschen gerne den Frauen nach und gerät sogar manchmal mit seinem Großvater Bestevader in amouröse Konkurrenz, doch findet er nach und nach seine ewige Verlobte, das Bärbelchen (das nach stofflich-thematischer Notwendigkeit auch die Rolle von Hänneschens Schwester einnehmen kann).¹⁸⁸⁷

Ist Kaspars/Kasperls Personenstand noch „ledig“ (verwitwet ist er nie), so kündigt mitunter der Titel schon an, dass dies in Überzeugungen und Erfahrungen der besonderen Art begründet ist: „Lieber sterben als heiraten“, lautet der Nebentitel des in mehreren Textbüchern erhaltenen Marionettenstücks *Kaspar als scheinotter Bräutigam [...]. Tolles Lustspiel in 4 Akten* von der sächsischen Truppe Ritscher.¹⁸⁸⁸ „Heyrathen? Ey!“ reimte sich in Joseph Felix von Kurz' Comoedie vom *Neuen Krummen Teufel* auf „Narredey“, „copuliren“ gar auf „crepiren“.¹⁸⁸⁹ So krass drückte es Möbius' / Bonneschkys Puppen-Casper ein Jahrhundert danach nicht mehr aus, doch dass die Wahl einer Ehefrau nichts als ein gefährliches Lotteriespiel sei, davon ist auch er überzeugt:

„CASPER. Vor mir heirate wer da will, ich heirate nicht mit. Mit den Frauenzimmern ists bald wie mit der Lotteria; ein Mann gewinnt und hundert gehen leer aus. Denn es giebt Gute, mittle [!], böse und auch gar sapperloter. Lieber will ich 5 baar Ochsen eine Quatrillie lern tanzen, als ein böses Weib zahm machen.“¹⁸⁹⁰

Dann wieder schwankt der Casper zwischen Heiratslust und Heiratsverdruss, wie er Oltenholm / Polonius aus Möbius' Hamlet-„Comödie“ auf dessen Frage „Warum heiratest aber Du nicht?“ auseinandersetzt: „Das will ich Euch gleich sagen. Seht, erstens ist es so eine Sache ums heirathen, und zweitens, möcht ich eigentlich nicht heirathen, und drittens möchte ich wieder heirathen, denn ich habe schon lange

1883 Die Brautwerbung (Jenewein); Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [90], wo sie nur erwähnt wird.

1884 Pocci, Casperl wird reich; Krokodilus und Persea; Schimpanse der Darwinaffe; Casperl in der Zauberflöte; Casperl als Turner; Die Erbschaft; Casperl als Prinz; Casperl als Garibaldi (dort „Margarete“); Madame Casperl.

1885 Innsbrucker Don Juan (Schmidt), S. 265, transkribiert „Greath“ im Innsbrucker Don Juan (Jenewein), S. 97; Die Brautwerbung (Jenewein), S. 196–197.

1886 Schwing, Das Kölner „Hänneschen“-Theater, S. 36.

1887 Ebenda.

1888 Siehe den auf S. [U1] des Rollenbuches von Walter Ritscher aufgeklebten Theaterzettel, PTS Inv.-Nr. C 4270.

1889 Kurz, Der neue Krumme Teufel, S. 120 und S. 116.

1890 Bauern-Revolution (Möbius / Bonneschky), S. [43].



Absichten auf Eine.“¹⁸⁹¹ Letztere könne er aber auch nicht heiraten, weil die ja schon drei Jahre mit einem andern verheiratet sei – womit ein weiterer motivischer Topos rund um Caspars/Kasperls Heirat anklingt: Wohl möchte er heiraten, doch ist entweder die Auserwählte schon vergeben, zeigt ihrerseits kaum Interesse, oder es schießt ihm plötzlich ins Hirn, dass er ja schon verheiratet ist und eine *Madame Kasperl* (so der Titel eines Stücks des „Kasperlgrafen“ Franz von Pocci) zu Hause nur darauf wartet, dass sie den liederlichen Säufer endlich auszanken und verprügeln kann. „Ein Ehemann“, weiß Kaspar, der lustige Fischer ganz genau, „ist doch ein rechtes geplagtes Geschöpf, läßt man den Weibern den Willen nicht. so kann man es nicht aushalten im Hause. und haben sie mal was dummes gemacht. so heißt, kommm Mann patsche mal aus.“¹⁸⁹²

Kinder?

Auf die Frage, ob er „dann schon Kinder“ habe, entgegnet Hanswurst-Stranitzky: „Ey eine gantze Stuben voll. Es wurstlet sich so schön herumb, als wann die Ameisen auf den Kirtag giengen.“¹⁸⁹³ Seit nunmehr zwei Jahren sei er „verheyrathet“, führt er im Stück vom *Türkisch-bestraftten Hochmuth* aus, und so sei es ganz logisch, dass er „schon Eilff Kinder mit [s]einem Weib“ habe.

„LIEBENBERG. Das kan ja nicht seyn, indem ihr noch nicht zwey Jahr verheyrathet seyd.

H. W. Das kan aber wohl seyn, wie ich mein Weib Sechs wochen gehabt da krigt Sie eins, Sie solt schon billig über zwey Dutzent haben, ich bild nur immer ein, Sie thut mich betriegen, weil sie nur erst Eilffe hat.

LIEBENBERG. Dieses kan ich nicht begreifen. Aber nein, saget mir doch wie alt ist das größte Kind?

H. W. Es geht ins dritte Jahr.

LIEBENBERG. Und wie alt ist das Kleineste?

H. W. Es wird bald Neun Jahr alt werden.

LIEBENBERG. Wann ich aber nicht irre, so seyd ihr nicht recht gescheyd, indem ihr in zwey Jahren Eilff Kinder bekommen, davon das größte drey, und das Kleinste Neun Jahr alt ist.

H. W. Ja was weiß ich darvon, ich versteh mich nicht auf die Rechen-Kunst.“

Kurz danach wird er abermals gefragt, ob er schon Kinder habe.

„H. W. Ja der Singularis hat schon Pluralem propagiret, ich hab ä stuck Eilff Kinder, und mit dem zwölfften gehe ich und mein Weib schwanger.

STAHRENBURG. Aber warum du und dein Weib, und nicht dein Weib alleine?

H. W. Wist ihr das nicht, mein Weib wirts euch schon sagen, ob nicht der Mann zwanzig Wochen, und das Weib auch so lang schwanger gehn muß.

STAHRENBURG. Eh du Narr, du bist von deinem Weib betrogen worden, dem ist nicht also.

1891 Hamlet (Möbius/Shakespeare), S. [7].

1892 Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner/Apel), S. [50–51].

1893 Atalanta (Payer), S. 199.

H. W. *kratzt die Ohren*. Wann das wahr ist, was ihr sagt, so werd ich vor meine meiste Kinder noch wohl das Macherlohn schuldig seyn.¹⁸⁹⁴

Der Kasperl-La Roche steht seinem lustigen Vorfahren zumindest in Perinets *Kasperl's neu errichtetem Kaffeehaus* von 1803 kaum nach: Zwei Kinder, beteuert er, hätte er von der ersten, zwei von der zweiten Frau; sechs seien auf Reisen und acht hätte ihm die Katze gefressen.¹⁸⁹⁵ Im 19. Jahrhundert ist von Caspars/Kasperls Lendenfrucht nur mehr selten die Rede, und Hanswurst-Stranitzkys rechen-künstlerische Suaden, wonach dieser in zwei Jahren Ehe 11 rechtmäßige Kinder bekommen habe, sind seltenen harmlosen Anspielungen der Art gewichen, dass Kasper nun, da sein Herr Hochzeit hält, auch seine „kleine Dicke“ heiraten wird: „Ich mansche meine Hochzeit gleich mit nein, es ist ein Aufwasch u. in 4 Wochen drauf ist Kindstaufe.“¹⁸⁹⁶ In dem um 1850 aufgeschriebenen süddeutschen Stück *Mathias Klostermeier vulgo Der Bayrische Hiesel* aus dem Besitz des Puppenspielers Andreas Henggi kommen Kasperl, dem Bauern aus Kasperlshausen, die auf den Wilderer ausgesetzten 150 Taler gerade recht, denn schließlich hat er ein Weib und „12 Buam“ zu ernähren.¹⁸⁹⁷ Geisselbrechts Hanswurst schwärmt von den alten Zeiten „vor dem Krieg“, als seine Zunft, die Schneiderei, ihn gut ernähren konnte: „Mein Weib hat alle Jahr a Kalb, meine Kuh a Kind gebracht.“¹⁸⁹⁸ In *Ella, die Seiltänzerin* hat Hans/Kaspar den ersten nach dem Papa Kaspar, den zweiten Melchior genannt, „und den dritten hab ich jetzt Balthasar getauft. Ich habe die heiligen 3 Könige in der Familie“.¹⁸⁹⁹ In einem der Marionettenstücke vom Sultan Achmet (Torello) ist Casper am Ende froh, mit seinem Herrn gegen die Türken ziehen zu können und eine Weile das häusliche Elend nicht mitansehen zu müssen, denn Geld ist keines im Haus, eines der drei Kinder ist blind, das zweite lahm.¹⁹⁰⁰ Wie er denn Frau und Kinder ernähren wolle, fragt Möbius' Hamlet den Casper.

„CASPER. Ich gehe dann den ganzen Tag mit ihr [der künftigen Frau] spatziren.
HAMLET. Wird dann auch eure Existens gesichert sein?
CASPER. Warum nicht? Es werden sich doch Kinder sehn lassen, und man sagt doch, wo Kinder sind da ist auch Seegen, und so leben wir dann von Seegen und wir sind hergestellt.“¹⁹⁰¹

Das Jockerle, das sich in einer *Mordnacht*-Version aus der Truppe Bonneschky als sein Sohn entpuppt (und sicherlich mit der Pimperl-Marionette besetzt wurde), erweist sich als der noch größere Wurstel, als Casper selber einer ist:

1894 Türkisch-bestrafter Hochmuth (Brukner), S. 26–27.

1895 Vgl. Perinet/Müller, *Kasperl's neu errichtetes Kaffeehaus*, S. 15 und S. 35.

1896 Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier), S. [70].

1897 *Der Bayrische Hiesel* (Henggi/Netzle), S. 139.

1898 Schinderhannes (Geisselbrecht/Rebehn), Bl. [8^v].

1899 *Ella, die Seiltänzerin* (Willhardt/Koppe), S. [63].

1900 Vgl. *Sultan Achmet* (Torello) (Apel), S. [24–26]. Variante: „ANNA. Endweter du läst mir geld genug da, oder nimmst deine 3 Elenden Kinder mit, eins ist blind, eins ist krum, und eins ist stum.“ *Sultan Achmeth* (Torello) (Apel/Preisike), S. [31].

1901 *Hamlet* (Möbius/Shakespeare), S. [49].



„CASPER. Was Teufel ist das gar ein Landsman von mir. Wie hat denn dein Vater geheißent?!

JOCKERLE. Mein Vaterle hat Grethel geheißent.

CASPER *sich besinnend*. Grethel? Grethel? – Wißt ich doch in ganz Pavia keinen der Grethel hieß. – Wie hat denn deine Mutter geheißent?

JOCKERLE. Mein Mutterle? – die heißt Casperle.

CASPER. Du willst vielleicht sagen: dein Vater hat Kasper und deine Mutter Grethel geheißent.

JOCKERLE. Ja, ja, du hast Recht.

CASPER *fällt ihm Ohnmacht*. Ich fall' in Ohnmacht! – *aufstehend* Da bist du ja gar mein großer Sohn der Jockerle?¹⁹⁰²

Als Nachtwächter, der mit den Stunden Fausts Ende anzählt, kann ihm sein ewig quiekendes Balg egal sein (und schrie es selbst im Bass).¹⁹⁰³ So bleibt dem Kind das Schicksal des kleinen Grigri (Gregorius) erspart, der von Vater Kasper Putschenelle im Hamburger Handpuppentheater „zum Fenster hinausgeworfen“¹⁹⁰⁴ wird – eine Szene, die auch in keinem *Punch and Judy*-Spektakel fehlen durfte.

Religion?

Als er auf einem Kreuzzug von den Türken gefangen genommen oder in Russland als Soldat angeworben werden soll, muss der Casper / Kasperl auch in Sachen seiner Konfession Rede und Antwort stehen.

„Was hast du für eine Religion?“

*Sultan Achmet (Torello) (Apel)*¹⁹⁰⁵

SULTAN. Beim größten Allah so einen Narren hab ich noch nicht gesehen, doch was hast du für einen Glauben.

CASPER. Nu, mir e bar grün, und e bar gelblatschige Tauben, – – [...]

SULTAN. Ich frage nicht nach Tauben, sondern nach deinem Glauben.

CASPER. Ja so ich weiß selber nicht, wie ich zu Hause fort bin, da hat mir meine Mutter keinen Glauben mit gegeben, und nachgelaufen ist mir auch keiner.

SULTAN. Du Narr, ein jeder Mensch muß doch einen Glauben haben.

CASPER. Nu, da glaub ich, daß das Fleisch besser schmeckt als wie die Knochen, und das 10 Bier besser sind als eins.

SULTAN. Das ist ja ein Saufglaube.

CASPER. Nu, das ist der beste, dens giebt.

*Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt / Kralik / Winter)*¹⁹⁰⁶

SULTAN. Gleich wird er mir sagen, welchen Glauben er besitzt.

KASPERL. O mit'n Klauben bin i nit behaglich, i klaub Alles zsmmm, was i find.

1902 Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky), S. [35].

1903 Vgl. Faust (Schütz / von der Hagen), S. 218. – Zur Bass-Stimme des Kindes siehe S. 370.

1904 Grigri (Rabe), S. 173.

1905 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [65–66].

1906 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt / Kralik / Winter), S. 59.

SULTAN. Nicht so, nicht so.

KASPERL. Wie denn, wie denn?

SULTAN. Das ist kein Glaube von einer Religion.

KASPERL. Das ist der beste Glaube, weil i nur zsammklaub, was mir gfallt; was mir nit gfallt, laß i liegen.

*Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel)*¹⁹⁰⁷

KAISER. Du bist ein Narr! was hast Du für eine Religion?

KASPER. Was ich für eine Reehestion habe?

KAISER. Ich frage woran Du glaubst?

KASPER. Ich glaube daß das Fleisch besser schmeckt wie das Zugemüse.

KAISER. Ich meine ob Du ein Jude, Crist Heide oder Türke bist.

KASPER. Der sagt mir gleich Das ganze A, B, C. her. Der hat aber viele Glauben, wenn er einen verliert hat er gleich wieder einen andern.

*Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske)*¹⁹⁰⁸

SULTAN. Ich frache was du für ein Glauben hast.

KASPERL. Ich habe gar kein glauben, wie ich bin vortgemacht, hat meine Mutter mit mein Glauben auf den Tisch gelecht, und ich hab in vergessen ein zu stecken, und der dumme Glaube ist mir auch nicht hinten nach gelaufen.

SULTAN. Ein jeder Mensch mus doch einen Glauben haben.

KASPERL. O, ja ich glaube schon etwas.

SULTAN. Was Glaubst du?

KASPER. Das zehn Töpchen Bairisch Bier besser sein, als drei einfache.

SULTAN. Kerl das ist ja ein Sauf Glaube.

KASPER. Das ist bei mir der beste glaube.

SULTAN. Ich frage dic[h] ob du ein Heid, ein Christ oder ein Jude bist.

KASPER. Ob ich ein Heidel ein Christel oder ein Trudel bin.

*Kasper in Rußland (Ganzauge)*¹⁹⁰⁹

ZAR. Was hast du für eine Religion.

KASPER. ich bin Besenbinder

ZAR. und was für ein Handwerk

KASPER. evangelisch

ZAR. Was bist du für ein eigentümlicher Mensch, du sagst ja alles verkehrt, mit deutschen Spionen Z verfährt man bei uns ganz kurz die werden totgeschossen, aber du sollst meine Gnade haben und wirst als Verbannter nach Sibirien verschickt“.

1907 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [37].

1908 Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske), S. [77–79].

1909 Kasper in Rußland (Ganzauge), S. [21].



„Heide?“

*Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel)*¹⁹¹⁰

Haben es denn die Haiden gut?

HOLLEI. Ganz vortrefflich.

KAISER. Nun was bist Du?

KASPER. Ich bin ein Heide.

KAISER. Also ein Heide, so wird ein Loch gegraben, Du wirst hinein gesteckt, daß nur Dein Kopf noch oben heraus sieht, Dann wird ein Pferd angespannt und Dein Kopf heruntergerissen, Das ist unsere Freude Ha, Ha, Ha.

KASPER. Ja ich bin aber doch kein Heide?

KAISER. Nun was bist Du? sagst Du nicht Du wärst ein Heide?

KASPER. Ich habe gesagt ich diene als ein Heiduck bei meinen Herren.

KAISER. Da bist du ja viel zu klein.

KASPER. Es gibt auch kleine Heiducken.

„Christ?“

*Sultan Achmet (Torello) (Apel/Preiske)*¹⁹¹¹

SULTAN. Ich meine, jeder Mensch muß doch eine Religion haben, ob du ein Jude, Heide, oder Christ bist?

CASPER. He, was meint Ihr? – –

SULTAN. Ich meine ob du Christ bist?

CASPER. Nun, wenn ich ein Christel wäre?

SULTAN. Wenn du ein Christ bist, so bekommst du gut zu essen und zu trinken,

CASPER. Saberment das ist was für mich, jawohl ich binn ein Christel

SULTAN. Weißt du aber auch, was später geschieht, wenn die Christen fett gemacht worden sind und gemästet sein, dann werden sie mit Schwefel und Pech bestrichen, und müssen der Staatsfamilie, {sic!} des Nachts als Fackel dienen, das ist unsere Freude, ha, ha, ha.

CASPER. Ach Herr Kaiser, da habt Ihr mich ganz falsch verstanden, ich sagte meine Mutter hieß Christel, aber ein Christ binn ich nicht.

*Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter)*¹⁹¹²

SULTAN. Er muß doch wissen, ob er ein Christ, ein Heide, ein Jude oder ein Türk ist. Was ist er?

KASPERL. Jetzt hat er mir so viel derzählt, daß i gar nix mehr waß. I weiß schon, daß i a Christ bin, aber i trau mir's nit z'sagen. Wann i ihm sag, i bin a Christ, laßt er mi umbringen. Na, lustig glebt, lustig gstorben, is ein Teuxel! – Herr Moaster Koaser, wie wär's denn, wann i a ganz kleines Christel wär, nit größer als der Tisch da? Was könnt mir da gschehn?

SULTAN. Wenn er ein Christ will sein, dann will ich ihm sagen, wie gut, wie angenehm als es die Christen haben.

1910 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [37–38].

1911 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [67–68].

1912 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 59–60.

KASPERL. Ja, wenn Sie's gar so gut haben, dann bin i wegen meiner recht a großer Christ.

SULTAN. Hör zu, hör zu!

KASPERL. Na ja, na ja!

SULTAN. Zum allererstenmal läßt man die Christen aus meinem Reich zusammen kommen.

KASPERL. Ja, san lauter lustige Leut, können Kartenspielen, Kegelscheiben.

SULTAN. Nein!

KASPERL. Net?

SULTAN. Als sie Alle beisammen sind, hab ich bereit einen großen Kessel, angefüllt mit –

KASPERL. Mit Wein, da wird fest trinken.

SULTAN. Auch nicht.

KASPERL. Schon wieder nit.

SULTAN. Mit Schwefel und Pech angefüllt.

KASPERL. Pfui Teuxel, da trink i nit mit.

SULTAN. Da laß ich dann die Christen hineinwerfen.

KASPERL. Na, die werden schön sauber verpickt.

SULTAN. Als sie darinnen sind, müssen sie sieden und braten.

KASPERL. So, das auch noch?

SULTAN. Als sie gesotten und gebraten haben –

KASPERL. Ja, is denn no nit gnua?

SULTAN. Dann laß ich sie herausnehmen, laß sie anzünden, dann werden sie brennen bei meiner Residenz statt's einer Beleuchtung.

KASPERL. Dank schön. A, das ist nit schlecht, der nehmat uns arme Christen zu an Kirzenlicht. – Haben Sie glaubt, daß i a Christ bin? Na, lieber a klaner Spitzbua.

*Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel)*¹⁹¹³

KAISER. Bist du ein Crist?

KASPER. Ja ich bin ein Crist und heiße Kasper.

KAISER. Wenn Du ein Crist bist, so laß ich Dich in einen Zimmer bringen, und laß Dir gute Speisen geben und wenn Du recht satt bei Leibe bist, so laß ich Dich in Schwefel und Pech einkleiden, mit Stroh und Heu umwickeln und wenn wir unser Fest haben, so wirst Du angezündet und mußt voran laufen uns zu leuchten, daß ist unsere Freude Ha, Ha, Ha, Ha.

KASPER. Ja das ist unsere Freude Ha, Ha, Ha, erstickt nur nicht Ihr wollt mir wohl einen feurigen Winterpelz anziehen, den könnt Ihr selber behalten! Ich denke Ihr wollt wissen wie meine Mutter heißt, die heißt Cristel.

*Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske)*¹⁹¹⁴

KASPER zu FAMULUS. Ach du Alte Muppelkusche bist ja auch da, du sag einmal wie habens den bei euch die Christeln

FAMULUS. Ei die hebens ser gut.

KASPER. Kanst es eimal sagen, ich wär ein Christel.

1913 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [41–42].

1914 Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske), S. [79–83].



FAMULUS. Mein Kaiser, er sagt er wär ein Christ.
SULTAN. Was du bist ein Christ, bekommst du gut Essen und zu Drinken, was dein Herz bekert.
KASPER. Juch hei ich bin ein Christel.
SULTAN. Weist du auch was später mit Dir basirt.
KASPER. Nun gut Essen und Drinken vort.
SULTAN. Nein, wen du Gefettet, und gemästet bist, werden dir die Seiten auf geschnitten, und Schwefel und Pech hinein gestreit.
KASPER. Essig und Öll darieber, giebt ein Ruschen Sollat.
SULTAN. Nein, dan wirst du angezintet, und must uns Türken in der Nacht als eine Fakkel dienen.
KASPER. Wer hat den die Genade.
SULTAN. So ein Christ wie du einer bist.
KASPER. Was ich währ ein Christ, da habt ihr mich falsch verstanden, ich bin kein Christ, ich denke du frachst mich, he du kleiner Kerl, wie heist den deine Mutter, da hab ich gesacht Christel, aber kein Christ.
SULTAN. Du sachst doch du wärst ein Christ, was wärst du sonst, bist du ein Heid oder ein Jude.

„Jude?“

*Sultan Achmet (Torello) (Apel)*¹⁹¹⁵

SULTAN. Nun was bist du dann, bist du vielleicht ein Jude?
KASPER. Was wäre es denn, wenn ich Jude wär.
SULTAN. Wenn du ein Jude bist, so wirst du in Öl gesoden, wie es bei uns Türken der Gebrauch ist, mit Juden umzugehen.
KASPER. Ei, bewahre der Himmel ich bin kein Jude, ich sagte ich wär gut.

*Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel)*¹⁹¹⁶

KAISER. Bist Du vielleicht ein Jude?
KASPER. Du habens die Juden gut.
HOLLEI. O ganz vortrefflich.
KASPER. Ich bin ein Jude mein Kaiser.
KAISER. Wenn Du ein Jude bist, so wird ein Kessel voll Öl auf das Feuer gesetzt.
KASPER. Juchhe da werden gewiß Pfannkuchen gebacken, Da bin ich ein großer Patron davon.
KAISER. Du Narr Du wirst lebendig hinein geworfen, daß ist unsere Freude Ha, Ha, Ha.
KASPER. Lacht nur zu ich bin gar kein Jude.
KAISER. Bist nicht ein Jude?
KASPER. Ich habe gesagt ich bin gut.

1915 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [68–70].

1916 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [39–41].

*Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske)*¹⁹¹⁷

KASPER zu FAMULUS. Nu du Muppelkusche, sag mit einmal, wie habens den die Juden, sage mir aber die warheit, sonst hau ich dir eine nein.

FAMULUS. Die Juden habens ser gut mein Freund.

KASPER. Geh mir mit deiner freinschaf weg, na kanst es ihm einmal sagen ich wär ein Jude

FAMULUS. Mein Kaiser er sacht, er wär ein Jude.

SULTAN. Was du bist ein Jude, da laß ich drei Gallichen Bauen, und an den Hechsten wirst du Aufgehenkt.

KASPER. Wer hat den die Pomade.

SULTAN. So ein Jude wie du einer bist.

KASPER. Ich bin doch kein Jude, ich Gott bewahre, ich denke ihr fracht mich, bis du wieder gut. Da hab ich gesacht, ich bin wieder Gut, keine Gedanken von einer Jde.

SULTAN Kerl was bist du dan

„Türke? Ätyopier?“

*Sultan Achmet (Torello) (Apel)*¹⁹¹⁸

SULTAN. Nun Kerl, was bist du dann, ein Heide oder ein Türke?

CASPER zu FAMULUS. Du Rammelochs, was bist du denn?

FAMULUS. Ich bin ein Türke.

CASPER. Ach Herr, Sultan, ich bin ein Türke?

SULTAN. Was du bist ein Türke? Du hast doch keine Sprache, keine Kleider wie ein Türke, was bist du für ein Türke?

CASPER. Ich bin ein Türke, ein deutscher.

SULTAN. Giebt es denn bei Euch in Deutschland auch Türken.

CASPER. Ei, das will ich meinen, mehr wie bei Euch.

SULTAN. Und wo halten sich denn in Deutschland die Türken auf?

CASPER. Nun bei den Jägern, Fleischer, Förster, Metzger, vorzüglich bei den größten Oecenomen.

SULTAN. Was machen denn die Oecenomen mit die Türken.

CASPER. Nu die müssen die Spitzbuben und Bettelleute in die Waden beißen.

SULTAN. So, und was haben Sie für Sprache.

CASPER. Nu was nu so ein großer ist, der machts immer, Hau, Hau, Hau, *springt an den* SULTAN

SULTAN. Schurke du beißt mich ja in die Brust. Das sind ja Hunde.

CASPER. Ja bei uns sind die Türken lauter Hunde.

*Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter)*¹⁹¹⁹

SULTAN. Was denn?

KASPERL. Wann i's recht sagen muß, i bin eh a Türk.

SULTAN. Schweig er, wie kann er ein Türk sein?

KASPERL. No, is mei Kopf nit groß gnua dazu?

1917 Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske), S. [83–85].

1918 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [69–72].

1919 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 60–61.



SULTAN. Da kommt es nicht darauf an. Er hat ja keine türkischen Kleider und Waffen an ihm.

KASPERL. I bin halt a steirischer Türk.

SULTAN. Was, gibt es da auch Türken?

KASPERL. Aber natürl, viele Tausend.

SULTAN. Was thun sie dorten?

KASPERL. Der Bauersmann hat's an der Ketten, dem Metzger treibt er die Kalbln nach.

SULTAN. Das sind ja Hunde, keine Türken.

*Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel)*¹⁹²⁰

KAISER. Bist Du vielleicht ein Ätjöpier?

KASPER. Was ist denn das für'n Ding?

KAISER. Das ist unser Glaube.

KASPER. Ist denn der gut.

KAISER. Das ist der beste von allen.

KASPER. Na da bin ich ein Eichelober.

KAISER. So mußt Du auch unsere Gesetze wissen

KASPER. Wie lauten denn die?

KAISER. Fürs erste darfst Du kein Schweinefleisch essen und zweiteres keinen Wein trinken.

KASPER. Nu hörts auf, was schmeckt denn am besten, als wie ein guter Gurkenbraten mit Schweinesalat und eine Flasche Wein dazu, wenn ich Euch das vorsetze, Ihr würdets gewiß nicht stehen lassen und würdet die großen Zähne recht neinhauen.

KAISER. Dafür bekommst Du andere Getränke, und Weiber kannst Du so viel nehmen wie Du willst.

KASPER. Nu das ist was für mich Da nehme ich mir alle Tage 1 – 2 Dutzend.

KAISER. Du darfst nicht mehr nehmen als Du ernähren kannst

KASPER. Wieviel habt Ihr denn?

KAISER. Ich habe 360 Weiber!

KASPER. Ach Du Herr meines Lebens wenn die nun alle rappelköpfig werden.

KAISER. Ich höre schon Du bist kein Ätjöpier Hollei, der Renegat soll kommen, und diesen Cristen hier in meiner Gegenwart den Kopf abschlagen.

*Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske)*¹⁹²¹

KASPER zu FAMULUS. Dich Rammelochse frage ich nicht mehr, und der hert nicht auf zu fragen, wer bin ich den nun gleich, fallein, fallein. Reingeritten, rein Gefahren, ich bin ein Türke.

SULTAN. Was du wärst ein Türke, du hast ja keine Kleider wie ein Türke, keine Sprage wie ein Türke, was wärest du für ein Türke.

KASPER. Ich bin ein deutscher Türke.

SULTAN. Giebts den in Deutschland bei euch auch Türken.

KASPER. Ach mehr wie bei euch, mir haben die richtichen und wahren Türken, ihr seit blos so eine Pastart [*Bastard*] davon.

1920 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [42–45].

1921 Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske), S. [85–89].

SULTAN. Wo halten sich den in Deutschland die Türken auf.

KASPER. Bei die Herrn Rittergutsbespritzer, bei die Herrn Ekenom, bei die Fleischermeister, die ham lauter solge Türken.

SULTAN. Alla du hörst es, was machen den die mit die Türken.

KASPER. Nun die Mießen die Bettelleute und Spitzbuben in die Wathen beu-
ßen.

SULTAN. Kerl was haben sie den für eine sprage

KASPER *zu* FAMULUS. Was so ein großer ist, wie du, der macht immer, Hau,
Hau, Hau-

SULTAN. Kerl das sein ja Hunde!

KASPER. Ja bei uns sein die Türken lauter Hunde, und die Hunde lauter Tür-
ken, ihr sprecht doch auch über uns so.

SULTAN. Kerl du solst meine Genade haben.

In seiner Angst, es sich mit dem fragstellenden Sultan/Kaiser zu verderben oder für die wahre Antwort, er ist natürlich Christ, bestraft, gefoltert, getötet zu werden, versucht sich Kasper herauszuwinden, verheddert sich dabei typen- und sprachkomisch und rechnet spielintern in höchst gefährlicher, in Bezug auf das Publikum bauernschlau-komischer Manier mit der Religion ab: Den „Glauben“, nach dem er gefragt wird, verwechselt er erst mit „e bar gelblatschige Tauben“, und dann, er „weiß selber nicht, wie ich zu Hause fort bin, da hat mir meine Mutter keinen Glauben mit gegeben, und nachgelaufen ist mir auch keiner“. ¹⁹²² „O mit'n Klauben“, heißt es im niederösterreichischen *Graf Paquafil* für Puppen, sei er „nit behaglich, i klaub Alles zsam, was i find“, und diesen Glauben lässt er sich selbst vom großmächtigen Sultan nicht nehmen, denn das sei „der beste Glaube, weil i nur zsamklaub, was mir gfallt; was mir nit gfallt, laß i liegen“. ¹⁹²³ Als der Sultan nicht loslässt, versucht er es zur Besänftigung mit dem verkleinernden Konjunktiv: „Nun, wenn ich ein *Christel* wäre?“ „Herr Moaster Koaser, wie wär's denn, wann i a ganz kleines Christerl wär, nit größer als der Tisch da? Was könnt mir da gschehn?“ Das klappt freilich genauso wenig wie ein kasperlisches Bekenntnis zum Judentum, denn während die Christen im Türkenland „fett gemacht [...] und gemäset“, dann „mit Schwefel und Pech bestrichen“ werden und „der Staatsfamilie, [...] des Nachts als Fackel dienen“ beziehungsweise in einem mit Schwefel und Pech gefüllten Kessel „sieden und braten“ und dann in der „Residenz“ des Sultans „statts einer Beleuchtung“ brennen müssen, soll er als Jude „in Öl gesoden“ werden, „wie es bei uns Türken der Gebrauch ist, mit Juden umzugehen“. ¹⁹²⁴

Profession?

Die vornehmlich in den *Wiener Haupt- und Staatsaktionen* formierte Herkunftsliegende Hanswurst-Stranitzkys sah die Lustige Person als Bauern, Sau- und Kraut-schneider aus Salzburg, der sich mit wechselnder Fortune ganz woanders – am

1922 Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [65].

1923 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 59.

1924 Alle Sultan Achmet (Torello) (Apel), S. [66–72].



Schauplatz des Stücks, der nie in Salzburg liegt – als Diener verdingt und je nach Befehl oder Gusto in die unterschiedlichsten Kostüme und (Berufs-)Rollen schlüpft. Gottfried Prehauser hatte erstmals 1720 den Hanswurst in Salzburg gegeben,¹⁹²⁵ war 1725 ans Kärntnerthor-Theater in Wien gekommen und hatte dort als „Neuer Wienerischer Hanswurst“ Stranitzky abgelöst.¹⁹²⁶ Während seiner 44-jährigen Tätigkeit in Wien gab Prehauser so gut wie ausnahmslos den Hanswurst – wobei auch er stets in andere Rollen schlüpfte und dergestalt das Hanswurstisch-Komische sozusagen verdoppelte, mitunter verdrei- und vervielfachte. In den in den 1740er Jahren vom Wiener Kärntnerthortheater nach Schloss Krumau gelangten Hanswurst-Burlesken figuriert Hanswurst als „des Valerio Diener“, „des odoardo [!] Diener“, „des Flavii Diener“, als Diener des Leander und des Horatio – sie alle verliebte junge Herrn.¹⁹²⁷ Aus der sogenannten Arien-Sammlung (*Teutsche Arien*) mit Liedern aus Comödien, die zwischen 1737 und 1757 am Kärntnerthor-Theater in Wien aufgeführt wurden,¹⁹²⁸ lässt sich folgendes Rollen-Repertoire erschließen:¹⁹²⁹

Apollo,	Gärtner,	Medicus,	Schnecken-
Armer Student,	Geist,	Musicus,	Händler,
Bacchus,	Granadier,	Nacht-Wacher,	Seeräuber,
Berauschter,	Harun al Raschid,	Notarius,	Sessel-Trager,
Berg-Mann,	Holtzhacker,	Ober-Landischer	Spannenlanger
Beschließerin,	Hungar,	Bauer,	Schweizer,
Besenbinder,	Husar,	Officier,	Stallmeister,
Bettler,	Jäger,	Pallas,	Steyrischer Bauer,
Buchhändler,	Jud,	Philosophus,	Stroh-Schneider,
Capitain,	Juno,	Phoebus,	Taschen-Spieler,
Cavallier,	Jupiter,	Pohlack,	Tischlers-Gesell,
Colombine,	Kaufmann,	Postillon,	Venetianische
Crabatischer	Kellner,	Professor,	Dame,
Hühner-Krammer,	Kind in der	Richter,	Venus,
Cupido,	Wiegen,	Ritter,	Wilder Mann,
Edelmann,	Koch,	Schäfer,	Wirth,
Einsiedler,	Krautschneider,	Schlangen-Fänger,	Zauberer,
Fischer,	Kutscher,	Schneider,	Zeitungs-Schreiber.
Fräulein Zwiefelr,	Mahler	Schuster,	
Galanterie-Meister,	Mars,	Schwäbischer	

Hinter den wechselnden Kostümen und Funktionen stand mehr als bloß der immer gleiche Spieler mit immer demselben Namen, nämlich der Typus des Hanswurst, auf den die Person Prehauser, und die Rolle des Dieners, auf die wiederum Hans-

1925 Vgl. Baar-de Zwaan, Gottfried Prehauser und seine Zeit, S. 181.

1926 Vgl. i. d. F. Müller-Kampel, Die 30-jährigen ABC-Schützen, S. 6.

1927 Vgl. Vom Wiener Kärntnerthortheater nach Schloss Krumau, S. 7, 53, 110, 247, 283, 304, 322 und S. 340, passim.

1928 Datierung nach: Dialect Cultures: <http://gams.uni-graz.at/archive/objects/o:dic.sources/methods/sdef:TEI/get?context=SRC.303> [2019-07-01].

1929 Nach Teutsche Arien (Pirker), Bd. 1–2.

wurst festgelegt war. Die Dreifachidentität des Bedienten/Hanswurst/Prehauser führte dazu, dass jede andere Figur, die Prehauser zu spielen hatte, zu einem Hanswurst umgearbeitet oder als Hanswurst aufgefasst wurde – etwa Mellefonts Diener Norton aus Lessings *Miß Sara Sampson*, dessen Part Joseph Carl Huber (Wien 1726 – Wien 1760) anlässlich der Wiener Erstaufführung für Prehauser hanswurstisiert hatte und der im Publikum für dementsprechende Belustigung sorgte. Lessings Stück hatte man unter dem Titel angekündigt: *Neues bürgerliches Trauerspiel von fünf Handlungen. / Aus dem Englischen gezogen / Betitelt / Miss Sara und Sir Sampson / Mit Hans Wurst / des Mellefonts getreuen Bedienten*.¹⁹³⁰ Dasselbe gilt für Kasperl-La Roche, der seiner Rolle ebenfalls knapp 40 Jahre treu blieb und diese auch dann noch spielte, als Gesundheit und Konstitution nur mehr gemächliche Hausknechts- oder Hausväter-Rollen zuließen.

Unerschütterlich und unberührt von den konzeptionell-poetologischen Änderungen in Hochliteratur und Theater/Drama, hielten die Puppentheatertruppen bis ins frühe 20. Jahrhundert an dieser Professionspoetik der Lustigen Person fest. Eindeutlich belegt dies ein Blick auf die Verzeichnisse der Puppentheater-Bestände der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln und der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden einschließlich der von Netzle für Süddeutschland und von Mayer für Wien gesammelten Kasperliaden.¹⁹³¹ Der Caspar/Kasperl usw. tritt auf als:

1930 Baar-de Zwaan, Gottfried Prehauser und seine Zeit, S. 152.

1931 Rollenrepertoire i. d. F. nach den Handschriften-Katalogen der TWS Köln und der PTS Dresden sowie nach Netzle, Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele, S. 295, und Mayer, Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters.



Von „Amerika-Sepp“ bis „Zollvisitator“. Kasperls berufliches Spektrum

Amerika-Sepp,	<i>Großkapitalist</i> (2),	Prophet,
<i>Apothekerlehrling</i> (5),	Grundstücksverkäufer,	Rätselrader (3),
<i>Apothekerlehrling</i> und	<i>Hafenbinder</i> / <i>Haferbinder</i>	<i>Rastelbinder</i> ,
Bräutigam,	(2),	<i>Rekrut</i> / <i>Reckrud</i> (2),
<i>Artillerist an der Westfront</i>	Hausherr,	<i>Rentier</i> ,
(7; einmal als „Atale-	Heiratscandidat / Heirats-	Robinson,
rist“)	kandidat / Heiraths-Can-	<i>Schirmflicker</i> , lustiger
<i>Arzt</i> ,	didat (8),	Schlachtenbummler,
<i>Astronomgehilfe</i> (2),	Heiratsvermittler, lustiger	<i>Schlauchführer</i> (3),
Baron (7),	(2),	<i>Schmied</i> ,
<i>Bedienter</i> ,	<i>Hofnarr</i> ,	<i>Schneider</i> -Fips [!],
<i>Bergknappe</i> ,	<i>Kommandant</i> / <i>Comandant</i>	<i>Schneider</i> , deutscher, in
Bräutigam,	(bei der Feuerwehr; 5),	Italien (11),
Bräutigam, scheinotter (6;	Kriegsheld,	<i>Schneider</i> , Deutscher, in
Untertitel meist: „oder:	<i>Kunstmaler</i> ,	Venedig,
Lieber sterben als heira-	Lebemann, keuscher (2),	<i>Schofför</i> ,
ten“),	Lebensretter,	<i>Schuhflicker</i> (2),
Brautwerber,	Lord,	Schulbub,
<i>Cowboy</i> (2),	<i>Lumpensammler</i> (4),	<i>Schustergeselle</i> ,
<i>Diener</i> (2),	<i>Lumpensammler</i> , lustiger	Seeräuber,
<i>Doktor Eisenbarth</i> ,	<i>Mädchenhändler</i> (2),	<i>Soldat</i> ,
<i>Dorfbader</i> ,	<i>Marketender</i> / <i>Markedenter</i>	<i>Soldat</i> , Rußischer (2),
<i>Dorfdoktor</i> (3),	(2),	<i>Spannbauer</i> (3),
<i>Druckerei Gehilfe</i> ,	<i>Meister Boxer</i> / <i>Meisterboxer</i>	<i>Spannbauer</i> in Frankreich
Ehemann, geplagter	(3),	(2),
Entdecker des Zauber-	<i>Minister</i> (2),	<i>Spion</i> ,
schlosses,	<i>Mostrichfabrikant</i> ,	<i>Spion</i> in Frankreich (2),
Entführer,	<i>Müllerbursche</i> ,	Sportsmann (3),
Familienvater, glücklicher	<i>Nachtwächter</i> (2),	Stolz der 3. Kompanie,
(2),	<i>Oberfischmeister</i> ,	Strohwitwer (9; Untertitel
<i>Fischer</i> , lustiger (4),	<i>Oberrichter</i> , Krähwinkler	meist: „oder Er macht
<i>Fremdenführer</i> ,	<i>Panorama Besitzer</i> / Pa-	Seitensprünge“),
<i>Friseur</i> / <i>Frisör</i> (2),	norama-Besitzer (2),	<i>Student</i> , lustiger
Gänsekönig,	<i>Polizist</i> ,	Teufelsbeschwörer (2),
Gänswürger,	<i>Porträtmaler</i> (3),	<i>Turko</i> ,
<i>Gärtner</i> ,	<i>Postillon</i> ,	<i>Turmwächter</i> (2),
<i>Geheimdetektiv</i> / <i>Geheim-</i>	Postillon d’amour,	<i>Wunderdoktor</i> ,
<i>Detektiv</i> (3),	Prinz und <i>Schuster</i> (2),	Zauberer und Hexenmeis-
Geist,	Prinz,	ter,
Gespent (2),	Prinz, verwunschener	<i>Zollvisitator</i> ,
Gevatterbitter,	<i>Professor</i> (3),	<i>Zollvisitator</i> , französischer.

Dass der Kasperl „als Diener“ / „Bedienter“ nur dreimal im Titel angekündigt ist, erstaunt weniger, als dass dies überhaupt vermerkt wurde, war doch die lustige Zentralfigur auf kaum etwas so fixiert wie auf Diener-Rollen und -Funktionen. Die-

nerschaft und Knechtschaft boten als figurales Motiv ja reichliche Möglichkeiten, im Rahmen des voraufklärerischen Unterhaltungskonzepts der (Puppen-)Komödie unterschiedliche Handlungsstränge zu konstruieren und zu verbinden und dergestalt die Situationskomik durch Typenkomik zu motivieren und zugleich am Laufen zu halten.

Nach den Titeln des Kölner Hännischen-Theaters besetzte die Lustige Person: wenn sie Hännischen hieß, die Berufsrollen „Kerkermeister“, „Magnetopath“, „Buffon oder Wurstfabrikant“, „Rekrut“; wenn sie Tünnes hieß – im Kölner „Hännischen“ des 19. Jahrhunderts neben Bestevader die zweite lustige Zentralfigur – als „Karresant“, „lieber Ritter“ und ebenfalls als „Magnetopath“. Bestevader wiederum tritt auf als „Kaufmann“, „Künstler“, „König Herodes“, „Witwer“, „Räuber“, „Krüppel“.¹⁹³² Die vergleichsweise abstrakt-antiken Funktionszuschreibungen des „Hanswurst als Teufelsbanner“, „Genie“, „Paperl“, „Soldat“ und „Zauberer“ dürften womöglich damit zusammenhängen, dass die Figur in älteren Traditionszusammenhängen stand als der Caspar / Kasperl.

Obwohl von der Häufigkeit der Nennungen nicht auf jene der zweiten Hauptberufe des Spaßmachers zu schließen ist (sowohl die Zahl der in den Kölner und Dresdener Sammlungen vorhandenen Handschriften als auch die beiden Repertoirelisten von Stücken besagen nur bedingt etwas über deren tatsächliche Rezeption und Dissemination), fallen gewisse Vorlieben der Spieler / des Publikums für die Berufsrollen der Lustigen Person auf: Einerseits sind dies traditionelle (Handwerker-)Berufe wie Schneider, Schuster, Fischer – wobei eine explizite oder implizite Spezifikation den Caspar / Kasperl sozial als untergeordneten Gehilfen ausweist (er ist „Schuhflicker“, „Schustergeselle“, „Müllerbursche“ und nicht „-Meister“) und charakterlich als spaßigen Kerl (er ist der „lustige“ Fischer, Heiratsvermittler, Lumpensammler, Schirmflicker, Student). Zum anderen wird er in Bildungs- und Gelehrtenberufe oder künstlerische beziehungsweise technische Berufe versetzt, in denen er nach dem Prinzip des komischen Kontrasts alles nur falsch machen kann: Apothekerlehrling, Student, Doktor, Bader (auch hier sozial zurückgestuft auf „Dorfbader“ und „Dorfdoktor“), „Oberrichter“, Professor; Porträtmaler und Kunstmaler. In den historischen Marionettenstücken wie auch in den schematischen Soldaten-Sequenzen des Polichinell-Theaters wird er vorgeführt als: „Artillerist an der Westfront“, Kriegsheld, Marketender, Rekrut, Soldat, Spion, Turko – auch dies ein komischer Widerspruch, galten doch die lustigen männlichen Zentralfiguren seit jeher als ebensolche Feiglinge, also als „lächerliche Krieger“,¹⁹³³ wie die Capitano-Figuren der Commedia dell'arte, auf die sie zurückzuführen sind.

1932 Siehe den Hännischen-Katalog der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln (Wahn).

1933 Vgl. De Micheles Aufsatz *Der „Capitano“ der Commedia dell'arte und seine Rezeption und Entwicklung im deutschsprachigen Theater*, in dem für diese Rollen-/Typengruppe der Begriff „lächerlicher Krieger“ etabliert wird. Vgl. zum typenkomischen Profil „Kasperl als Soldat“ bes. S. 262–267.



Am allerhäufigsten ist der Caspar/Kasperl Diener, in den Puppen-Faustiana anfangs auch immer ein „reisender“, das heißt „ein vacirender Bedienter, und sucht einen neuen Herrn“,¹⁹³⁴ ist ein „nachher angenommener Diener bei dem Doctor Faust“,¹⁹³⁵ einmal gar „ein reisendes Genie“.¹⁹³⁶ Nicht selten ist er Schneider (was immer angesprochen, aber kaum einmal vorgeführt wird), Nachtwächter (am Ende der Faust-Stücke) und Spion/Kundschafter/„Parlamentär“. Selten verdingt er sich als das, was er im späten 18. Jahrhundert noch war: „Bauer von Kasperlshausen“,¹⁹³⁷ rar sind vor allem jene Berufe, die er, bedingt durch die aus einem Personenstück übernommene ‚fremde‘ Rolle, ausüben musste, wie „Hofmeister des Königs“,¹⁹³⁸ Kontordienner,¹⁹³⁹ Fensterputzer – „CHASPAR. Kreuz versetzter Latschen jetzt bin ich och noch Fensterputzer geworden“¹⁹⁴⁰ –, „Freiheitskämpfer“,¹⁹⁴¹ Marketender,¹⁹⁴² Pflegesohn und „Knecht“ eines Gutsbesitzers und dann Munitionsfahrer im Krieg,¹⁹⁴³ Mühlbursche,¹⁹⁴⁴ Zimmermann,¹⁹⁴⁵ Stallmeister,¹⁹⁴⁶ „Kammerdiener“ oder „Kammerzofe“;¹⁹⁴⁷ unter dem traditionsträchtigen Alias-Namen „Staberl“ wird er „Freischütz“,¹⁹⁴⁸ als „Polichinelle“ „Lehrer“.¹⁹⁴⁹ Mit gar vielem, aber immer erfolglos, hat er es im *Chemnitzer Faust* und im *Faust* von Möbius versucht: Kasper hat bis jetzt

„11/90 Herrn gedient [...], das Register ist ein bischen lang, wenn Ihr genug habt, sagts nur, ich diene beim Fleischermeister Hackauf, beim Konditor Zuckerdrauf, beim Töpfermeister Topf, beim Fräulein mit dem falschen Zopf! bei Eisenhändler Kraft, beim Schustermeister Stiefelschaft, beim Lohgerber Abendroth, beim Kaufmann Johannesbrod, bei Buttermilch-Hans auf dem Gute, bei der Putzmacherin mit dem 2stöckigen Hute, bei Kammerjäger und Rattenfänger, beim Advocat den Prozeßverlängerer, beim Posamenter Igel, beim Tischlermeister Tiegel, beim Strumpfwirker Porst, beim Gastwirt immer Durst, beim Schornsteinfeger Rauch, beim Buchhalter Doppel Buch, beim Kaufmann muß ich immer laufen, beim Bierbrauer immer saufen.“¹⁹⁵⁰

1934 Faust (Below), S. [24:X], und Faust (Schütz/Horn), S. 56.

1935 Weimarer Faust (Geißelbrecht/Schade), S. 263.

1936 Faust (Bonneschky/Hamm), S. [3].

1937 Der Bayrische Hiesel (Henggi/Netzle), S. 135.

1938 Vgl. Aschenbrödel (Görner/Dietrich).

1939 Mit fliegenden Fahnen (Röhler/Liebhaber).

1940 Chaspar als Panoramabesitzer (Barth), S. [17].

1941 Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Johler), S. [1].

1942 Vgl. Deutschland's Erwachen (Müller/Richter/Lippold).

1943 Vgl. Weltkrieg 1914–18. Kasper als Artillerist an der Westfront, S. [92].

1944 Vgl. Der Müller und sein Kind (Trommer/Raupach), S. [1].

1945 Vgl. Haman und Esther (Engel), S. 37.

1946 Vgl. Die Flucht nach Tyrol (Höhlenjäger) (Schmidt), S. [33].

1947 Die Geisterfürsten (Aurick/Der rote Jäger) (Zügner/Kapphahn), S. [80].

1948 Vgl. Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl).

1949 Vgl. Polichinelle als Lehrer (Duranty, dt.).

1950 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 14.

„Ihr wollt aber auch alles wissen das Register ist nur zu lang wenn ich es euch erzähle, na wen ihr gnug habt sag er ich soll aufhören na jetzt geht es los. Ich diene beim Fleischermeister Hackauf, beim Conditor Zuckerdrauf, beim Schneidermeister Mätzfleck, beim Barbier Werfsweck, beim Lohgerber Abendroth, beim Kaufmann Johannesbrod, beim Eisenhändler August Kraft, beim Schustermeister Stiefelschaft, beim Posamenthier Igel, beim Tischlermeister Tiegel, beim Frisär Haarzopf beim Horndrechsler Pfeifenkopf, beim Kräuterhändler Bilz, beim Hutmacher Filz, beim Töpfermeister Topf, bei Fräuleins mit falschen Zopf, beim Uhrmacher Weisser, beim Buchbinder Gleister, beim Schlosser musst ich laufen, beim Bierbrauer immer saufen.“¹⁹⁵¹

Je ‚realistischer‘ die aus dem Personentheater stammenden Dramen im Vergleich mit den althergebrachten Puppen-Typen-Komödien angelegt waren, desto öfter durfte der Spaßmacher am unrealistischen Happy End mit Doppelhochzeit und Deus ex machina sozial aufsteigen, wie zum Beispiel im Kriegsstück *1914–18. Kasper als Artillerist an der Westfront*: „Da kann man sehen, wie der Mensch avangsiert. Erst war ich Quirljünger“ – nämlich verwaister Sohn einer mit Quirlkram handelnden Trödlerin –, „dann ein Drescherjunge, dann ein Knecht und endlich Gutsbesitzer“.¹⁹⁵² Doch wenn man es genau nimmt, ist er „ein armes Weiselhaus, der nicht viel gelernt hat“, und, weil er „allweil zwenig Lust zu der Arbeit“ hat, bei Rinaldo Rinaldini als Schurke groß werden möchte. Sonst hat er zu nichts Rechtem Talent als zum Gesang und zur Malerei – er bemalt am liebsten Reifröcke von Gärtnersfrauen, Maschinistenfrauen, Schauspielersfrauen.

„KASPERL. [...] Mordstiefel, Kaputolation, wan ich nicht bald aus dem Walde rauskomme, dann Spukts in der Hennasteign, Weis der Schnapssak, wo ich da hingeraten bin. O wan ich nur bei meiner Mutter wäre, nichts zu Essen, an leeren Magen, der schon zappeln anfangt als wie ein Seeungeheur – Aber halt, da kommt einer, der wird angefochtelt.

KASPERL. O mein gnädiger Herr Spitzbua, ich bin ein armes Weiselhaus, der nicht viel gelernt hat.

GRIBS. Dir fehlt es also an Verstand?

KASPERL. O nein, Verstand hätte ich gnug – aber allweil zwenig Lust zu der Arbeit!

GRIBS. Dann bist du ein rechter Schurke –

KASPERL. Nein, mein Herr, noch bin ich keiner, aber wern möchte ich einer, aber ich kann es nicht recht dahin bringen, den ein Erlicher Kerl taugt zu keinem Spizbuam –

GRIBS. Also kanst du kein Metier?

KASPERL. O ja, Melodien kann ich mehrere, nicht blos eins –

GRIBS. Nun, so sage, was kanst du alles

KASPERL. Erstens kann ich die Melodie von *Singt*. Oh du lieber Augustin –

KASPERL. O warum nicht gar, mit der gleichen Wenigkeit geben wir uns gar nicht ab. Ich bin ein Malheur, wennst alles wissen willst.

1951 Faust (Möbius 2/ Bruinier), S. 39.

1952 1914–18. Kasper als Artillerist an der Westfront, S. 127.



GRIBS. Sehr schön. Nun, mit was für Malereien befaßt du dich am meisten?
 KASPERL. Ich befaß mich am meisten mit dem Reifrökmalereien –
 GRIBS. Doch sage mir, was du einer Gärtner-Frau, einer Maschinistenfrau,
 oder einer Schauspielerfrau auf ihren Reifrock malen würdest –
 KASPERL. Derartige Sachen sind einem Künstler von meinem Rang nur eine
 Kleinigkeit, also einer Gärtnerfrau: der mach ich vorn nauf an Nagerlstok,
 und hinten nauf das Mistbeet, einer Maschinistenfrau, der mach ich vorn nauf
 ein Schwungrad und hinten nauf einen Dampfkessel, und einer Schauspieler-
 frau, vorn nauf die Einahmen und hinten nauf die Ausgaben –¹⁹⁵³

Zum Ersten: Nachtwächter

Dass der Kasper den Beruf des Nachtwächters in so vielen Puppenstücken ausübt, geht auf den oft komischen und infolge seines ‚verkehrten‘ nächtlichen Lebens und Werkens immer außergewöhnlichen literarisch-theatralen Typus der Tradition zurück¹⁹⁵⁴ (wie er sich im Puppentheater zeitgleich noch im „Steyrer Krippel“ erhalten hat). Die Reichhaltigkeit der kasperlischen Nachtwächter-Rollen dürfte auch in einer rezeptionsgeschichtlichen Besonderheit beziehungsweise einem Kanonphänomen begründet sein: Die Schlusszene mit Hanswurst/Kasper als lustigem Nachtwächter zählte zu den dramatischen Topoi der Faust-Puppenspiele, die schon früh das besondere Interesse von Sammlern, Editoren, Kulturphilosophen gefunden hatten und dementsprechend gesucht, gesichtet, bewahrt wurden und in vergleichsweise hoher Anzahl vorliegen.¹⁹⁵⁵

Seine notorische Faulheit lässt ihn zwar den Dienst äußerst lasch nehmen – „nickt e bißch’n unterdessen“¹⁹⁵⁶ –, und auch mit einem integren Dienstverständnis ist es infolge seiner Geldgier nicht weit her: Dass der Casper als Nachtwächter nach 10 Uhr für jeden, den er arretiert, zwei Groschen bekommt, scheint ihm zu wenig, weshalb er sie alle gleich wieder laufen lassen möchte, sofern sie ihm nur vier Groschen Trinkgeld geben.¹⁹⁵⁷ In zwei Puppen-Faustiana wird das Motiv des Nachtwächters in ein familiäres Genre-Bild des kasperlischen Haushalts mit zänkischer Frau und quengelndem Kind versetzt: Caspers Frau Gretel beklagt sich in barschem Ton, dass sie der Nachtwächtersgatte nicht schlafen lässt: „Halts Maul Frau,“ fährt er ihr über den Mund, „oder gehst du, und mach die Runde, tritt auf Das ist ein heilloses Weib, wenn sie was thun soll brummt sie“. Kurz danach meldet sich „eine Kinderstimme“: „Mutter, Mutter, der Vater lässt ein gar nicht schlafen“, woraufhin Casper hinter der Szene schimpft: „Mach den Jungen en, Lutschbeutel, von en

1953 Rinaldo Rinaldini (Widmann/Bindl/Rebhn), S. [7–9].

1954 Vgl. die reichhaltigen, sich über Müller-Kampel/Thalmann, Lexikon literarischer Figuren, Personen, Typen und Gruppen, erschließenden Belege aus den europäischen Literaturen.

1955 Die Deutung von Kasperls Nachtwächter-Rollen als Metapher dafür, dass die Lustige Person „die Helligkeit des Tages am Horizont zwar aufgehen sieht, den lichten Tag aber verschläft“, scheint mir zu sehr von den typologischen Traditionen und theatergeschichtlichen Kontexten abzusehen. Vgl. Doering-Manteuffel, Der Volksmephisto, S. 186.

1956 Der Nachtwächter von Boxdorf (Barth), S. [8].

1957 Vgl. Berliner Faust (Lübke), S. 158.

Hauklotz, damit ers Maul hält“.¹⁹⁵⁸ In eine andere Richtung geht die Pragmatik des Komischen im *Faust* des Potsdamer Marionettenspielers Schütz, in welchem „Kasperle als wohlbestallter Nachwächter dieser Stadt“ auftritt und „mit dem Horn und Gesang seit 10 Uhr die Stunden“ ausruft, „so daß sein Weib und Kind davon erwachen und sich laut vernehmen lassen, das Kindlein im tiefen Baß“.¹⁹⁵⁹ Was, wenn die beiden übereinandergelegten Skripts „Kind“ versus „Baß“ nicht auf ein abnormal sprechendes ‚komisches‘ Kind, sondern auf einen sich als Kind tarnenden Amanten von Frau Kasperle hinausliefen?

Um typenkomische Sub-Topoi handelt es sich, wenn Caspar/Kasperl als Nachwächter auf seinen alten Herrn Faust trifft und einerseits den vorgeschlagenen Kleidertausch verweigert (Faust hofft nämlich, Mephistopheles und/oder die Teufel damit täuschen zu können), andererseits auch von diesem „seinen rückständigen Lohn“ fordert.¹⁹⁶⁰ „Jetzt gebt mir meinen Jahrlohn, oder ich schlag Euch die Latern um den Kopf herum, das es Stücke gibt.“¹⁹⁶¹ Schon Molières Sganarelle, der in *Dom Juan ou Le Festin de pierre* (1665) bis zum Ende seines Herrn zumeist die Sache der katholischen Orthodoxie verteidigt hat, sieht sich durch die Höllenfahrt des Sünders bloß um seinen Lohn geprellt¹⁹⁶² – eine Szene, die zusammen mit Juans areligiös-rationalistischem Glaubensbekenntnis im dritten Aufzug, seiner zynischen Rechtfertigung der Frömmerei und schließlich der Szene mit dem Bettler, dem Juan einen Louisdor verspricht, falls er bereit sei, Gott zu fluchen,¹⁹⁶³ dafür gesorgt hatte, dass die inkriminierten Stellen schon nach der zweiten Aufführung gestrichen waren und der *Dom Juan* nach nur 15 Aufführungen vom Spielplan genommen wurde. Als Sakrileg wurde Kasperls abschließendes Lamento wegen des ausstehenden Lohns im 19. Jahrhundert wohl nicht mehr aufgefasst, sicherlich jedoch als komisch in seinem Widerspruch zwischen einem sonst leicht in Furcht und Schrecken zu versetzenden, hasenfüßigen Hanswurst, der am Ende über seiner Geldgier vergisst, feige zu sein.

1958 Berliner Faust (Lübke), S. 159 und S. 161.

1959 Faust (Schütz/von der Hagen), S. 218.

1960 Beide Berliner Faust (Sommer), S. 115.

1961 Straßburger Faust (Scheible), S. 882.

1962 „SGANARELLE: Ah! mes gages, mes gages! Voilà par sa mort un chacun satisfait: Ciel offensé, lois voilées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content. Il n’y a que moi seul de malheureux. Mes gages, mes gages, mes gages!“ („Ah! Mein Lohn, mein Lohn! Einem jeden ist durch seinen Tod Genugtuung geschehen: der beleidigte Himmel, die mißachteten Gesetze, die verführten Töchter, die entehrten Familien, die gekränkten Eltern, die mißbrauchten Frauen, die zum Äußersten getriebenen Ehemänner, alle Welt ist zufriedengestellt. Nur ich allein bin unglücklich. Mein Lohn, mein Lohn, mein Lohn.“) Molière, *Dom Juan*, V. Akt/Szene 6, S. 144–145.

1963 „DOM JUAN: Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. SGANARELLE: La belle croyance et les beaux articles de foi que voici! Votre religion, à ce que je vois, est donc l’arithmétique?“ („DON JUAN: Ich glaube, daß zwei und zwei vier sind, Sganarelle, und vier und vier acht. SGANARELLE: Welch prächtiger Glauben und welch prächtige Glaubenssätze sind das doch! Wie ich sehe, ist Eure Religion also die Arithmetik?“) Molière, *Dom Juan*, III. Akt/Szene 1, S. 70–73. – Vgl. ebenda, III. Akt/Szene 2, S. 76–77, und V. Akt/Szene 1–2, S. 124–137.



Die dramatische Spannung auf das spektakuläre Ende hin, Fausts Höllensturz, steigern jeweils die ihrerseits, nämlich zahlenmäßig, ansteigenden Strophen von Hanswursts Nachtwächterlied: „Er ruft die Stunden aus und singt ein Liedchen, so viel ich davon vernehmen konnte, leidlich unanständig“,¹⁹⁶⁴ berichtet ein Anonymus über Lorgies *Faust*. In welchem Ausmaß und Ton Kasper, der Nachtwächter, seinen Herrn, ohne es zu wollen oder zu wissen, ‚anzählt‘, belegt ein Vergleich der von ihm gesungenen Lieder.

1964 Faust (Lorgie/Anonym), S. 528.

Gesungene Zeit	<i>Faust (Belou)</i> ¹⁹⁶⁵	<i>Faust (Bonneschky/Hamm)</i> ¹⁹⁶⁶	<i>Augsburger Faust (Scheible)</i> ¹⁹⁶⁷	<i>Faust (Möbius 1 / Bruinier)</i> ¹⁹⁶⁸
9 Uhr			Hört ihr Herren und laßt Euch sagen, Die Glocke hat jetzt neune geschlagen, Es fährt eine Hex wohl über den Rhein, A gaisbock der wollt a dabei sein – a Schneider! <i>Ab.</i>	
10 Uhr	[...] Alle meine herrn und laßt euch sagen Unsere glocke hat 10 uhr geschlagen, Bewahret euer hauß und scheur Hürer es vor dieb' und feur. Hat 10 uhr geschlagen. [...]	Alle meine Herren, laßt Euch sagen Wenn Euch Eure Weiber plagen, Hüpft mit ihnen in's Bett Hinein, Glaubt, sie lassen's zanken sein! Es hat zehne geschlagen! Dralalalala! <i>tanz.</i>	[...] Hört ihr Herren und laßt Euch sagen: Die Glocke hat 10 Uhr geschlagen, Der Schinder hat mir mein Pudel erschlagen; Drum bitt i Euch aus Herzensgrund, Schafft's mir halt an andern Hund – a Pudel! <i>Ab.</i> [...]	Hört Ihr Herren u[nd] lasst Euch sagen, bald krieg der Teufel meinen Herrn beim Kragen. Bewahrt das Feuer und das Licht, dass Niemand zu Euren Weibern kriecht. 's hat 10 geschlagen.
„Haufen“ Uhr		Alle meine Frauen, laßt Euch sagen, Ihr müßt sehr viel übertragen, Doch es ist bei Euch nichts neu's; Einmal muß doch brechen das Eis! Es hat einen großen Haufen geschlagen! Dralalalala! – <i>tanz.</i> [...]		

1965 Faust (Belou), S. [47:XXII–48:XXII].

1966 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 64–68.

1967 Augsburger Faust (Scheible), S. 850–851.

1968 Faust (Möbius 1 / Bruinier), S. 26–27.



Gesungene Zeit	<i>Faust (Below)</i>	<i>Faust (Bonneschky/Hamm)</i>	<i>Augsburger Faust (Scheible)</i>	<i>Faust (Möbius I / Bruinier)</i>
10/11 Uhr	Hört ihr männer, und laßt euch sagen Wenn die glocke wird 10 uhr schlagen, Gebt auf eure weiber acht, Das man euch nicht zum schwager macht. Hat 11 uhr geschlagen.	[...] Alle meine Witmänner laßt Euch sagen, Wenn Ihr's wollt' noch einmal wagen, Lobt die erste nicht so sehr, Sonst bekommt Ihr keine mehr! Es hat Eilfe geschlagen. Dralalala. –	Hört ihr Herren und laßt Euch sagen, Die Glock hat eilf geschlagen, Bewahrt das Feuer und auch das Licht, Auf daß der Knecht die Magd nicht sieht – bewahrt eure Weiber! <i>Ab. [...]</i>	Hört Ihr Herren und] lasst Euch sagen, wenn Ihr Euch wollt zum Mädchen wagen, so thut nur leise und recht sacht, damit die Haustür nicht so kracht. 's hat 11 geschlagen.
„Sehr viel“ Uhr	[...] Hört ihr iungfern und laß euch sagen Wenn euch jemand solde fragen, Ob ihr auch noch iungfern seyt; Sagt nur, ial es thut uns leid. Hat sehr viel geschlag'n.			Hört Ihr Jungfern, lasst Euch sagen, wenn Euch Jemand sollte fragen, ob – Ihr – auch – noch – Jungfern – seit – so – sagt – nur Ja – – – aber – – – es thut uns leid.
	[...] Hört alle iunggesellen und laß euch sagen Wolld ihr euch zum mädchen wagen, Geht nur sacht' und gebet acht; Das die mutter nicht erwacht. Sonst setzts pumpes, über pumpes.			Hört Ihr Wittweiber, lasst Euch sagen, Ihr seit wirklich zu beklagen, dass Ihr das entbehren müsst, was Ihr aus Erfahrung wisst. Nu muss ich den alten Weibern auch noch eines singen.
	[...] Hört alle witmänner und laßt euch sagen; Wenn ihrs noch einmal wollet wagen, Lobt die erste nicht so sehr, Sonst bekommt ihr keine mehr, Und seyt zu beklagen.			Hört alte Weiber, lasst Euch sagen, bei Euch da wird's bald nicht mehr schlagen, denn Ihr seid matt und ohne Kraft, wie 'ne Citrone ohne Saft.

Gesungene Zeit	<i>Faust (Below)</i>	<i>Faust (Bonneschky/Hamm)</i>	<i>Augsburger Faust (Scheible)</i>	<i>Faust (Möbius I / Bruinier)</i>
11 Uhr 20		Alle meine Wittfrauen laßt Euch sagen, Ihr seid wahrlich zu beklagen, Weil Ihr das entbehren müßt, Was Ihr aus Erfahrung wißt! Es hat eilfundzwanzig geschlagen! Dralalalal! – <i>tanz!</i> [...]		
12 Uhr		[...] Alle meine Junggesellen laßt Euch sagen! Wenn Ihr's wollt bei Mädchen wagen: Thut gar fein und geht hübsch sacht, Daß die Hausthür nicht so kracht! Es hat zwölf geschlagen! Dralalalal! – <i>tanz!</i>	Hört ihr Herren und laßt Euch sagen, Die Glock hat zwölf geschlagen, Bewahrt das Feuer und das Licht, Dem Teufel engeht mein Fäustling nicht – dem Teufel! <i>Ab.</i>	Hört, alte Männer, lasst Euch sagen, wenn Ihr Euch wollt mit Euren Weibern vertragen[.] So thut nur gut und ja recht fein, dann werdet Ihr auch der Beste sein. 's wird bald 12 schlagen, ich reiss aus.
00 Uhr	[...] Hört alle Wittweiber und laßt euch sagen, Ihr seyt am meisten zu beklagen, Weil ihr das entbehren müßt, Was ihr aus erfahrung wüßt. Hat nichts mehr geschlagen.	Alle meine Jungfern laßt Euch sagen! Wenn Euch jemand sollte fragen: Ob Ihr auch noch Jungfern seid? Sagt nur: ja! es thut mir leid! Es hat Nullnull geschlagen! Dralalalal!		

er tanzt und stößt mit der Laterne an AUERHAHN, welcher aus der Luft herunter kommt.



Eine variantenreiche Dramaturgie der gesungenen Spannungssteigerung wird in Szene gesetzt – vom Nachtwächterlied im frühen, vom Obersten Below 1832 herausgegebenen *Faust*, in welchem der Stundenschlag nicht gesungen, sondern mit einer Glocke angezeigt wurde, über retardierend komische Zeitansagen von „eifundzwanzig“,¹⁹⁶⁹ „halb zwölf“,¹⁹⁷⁰ oder einfach, es habe „sehr viel“, „nichts mehr“¹⁹⁷¹ oder „Nullnull“¹⁹⁷² geschlagen.

Zum Zweiten: Schneider und Spion oder Der Schneider als Spion

Auffällig oft dichteten die Puppenspieler dem Caspar/Kasperl auch eine Berufslegende als Schneider an. Dies wird man aus dem vorurteilsbehafteten Berufs-Sozialtypus ableiten können, bot er doch an Klischees gerade das, womit komische Inkongruenzen beziehungsweise komische Gegenbildlichkeit hergestellt werden konnten. Schneider galten, wie eine Reihe sprichwörtlicher Redensarten, Schneiderspottlieder und sein Gegenbild, das Tapfere Schneiderlein aus dem Märchen, belegen, wegen ihrer wenig körperliche Anstrengung erfordernden Arbeit und der ungesunden Stubenhockerei für „weibisch, verzärtelt, überempfindlich und nicht genügend abgehärtet“.¹⁹⁷³ Weiters hielt man Schneider für diebisch und lügnerisch, faul und nachlässig, furchtsam und feige.¹⁹⁷⁴ So ein Schneider wie Casper der „Schneider Kacetu“/Schneider Kakadu aus dem *Faust* von Johann August Bille weiß wie seine fast unkenntlich gewordene Vorbildfigur Krispin aus Joachim Perinets *Die Schwestern von Prag* im Wortsinn ein Lied zu singen von den Abenteuern eines „Biechel eesen hält[en]“ / „Biegeleisenheld[en]“:

1969 *Faust* (Bonneschky/Hamm), S. 65.

1970 *Oldenburger Faust* (Wiepking/Engel), S. 53.

1971 *Beide Faust* (Below), S. [47:XXII–48:XXII].

1972 *Faust* (Bonneschky/Hamm), S. 68.

1973 Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd. 4, S. 1385.

1974 Vgl. ebenda, S. 1386.

Joachim Perinet (Text);
Wenzel Müller (Musik):
*Die Schwestern von Prag*¹⁹⁷⁵

„[KRISPIN.] Ich bin der Schneider Wetz und Wetz,
Bin g'reist durch d' halbe Welt,
Ich bin vom Hütel bis zum B'setz,
Ein Biegeleisenheld.
Izt komm' ich erst von Eipeldau,
War bey der Mauth just auf der B'schau.
Da hab'ns mich haarklein visitirt,
Als hätt' die Pest mich infizirt.
Doch ich hab' gleich g'habt Rosimi,
Und zeig' mein Kundschaft vor;
Und sag gleich, der und der bin i
Ein G'sell vom Schneider-Chor.
Da hab'ns die Köpf' zusammeng'steckt,
Und waren alle voll Respekt;
Weil, wenn ihr es denn noch nicht wißt,
Ein Schneider gar nichts Mauthbar's ist.“

Johann August Bille:
Docter Faust (1835)¹⁹⁷⁶

„CASPER. Ieh bin der Schneider Kace-
tu bin gereist durch der halbe welt
Und bin fon fus bies {auf} den glätz
ein Biechel eesen hält gätz Kom ich
gleich fon obel dau woll fon der mat
und fon der beschau Da hamsm mih
gleich fieße dierdt alß hät, die Best
mich üfeziert Ich aber hab gleich
Roße mie und zeicht meine konschaft
fohr und sacht gleich der und der bin
ich ein gesel von Schneider kochr gah
da ham Sie Köbe zu samem gestect
und geter hat for mir reschbeck gadas
ihr herr das dich eniht wist ein
Shneider gahr nehst Maulbars ist.“

Carl Reinhardts „Münchener Bilderbogen“ zeigt den idealtypischen „Schneider Zwirn“ als zaundürre spitzbärtige Jammergestalt mit herabhängenden Mundwinkeln, Kulleraugen und in mittelblauem Anzug, dem eine überdimensionale Schere aus der hinteren Hosentasche ragt. Nur eine Replik ist ihm zugedacht, doch bringt diese sowohl das Berufs- als auch das Charakterklischee auf den Punkt: „Und ich bin a Schneider un' hab' kei' Kurasch!“¹⁹⁷⁷ In den böhmischen Puppenspielen vom Doktor Faust ist Kasperl „Schneider und Diener bei Faust“;¹⁹⁷⁸ die Lohnverhandlungen im *Chemnitzer Faust* führt er in Erinnerung an sein Salär beim Schneidermeister Zwirn: „9 Thlr blos, das ist zu wenig. Ich war mal beim Schneidermeister Zwirn und da bekam ich jährlich 12 Thaler und Ihr wollt mir blos 9 geben.“ Wagner hat ihm zwar, wie er ihn korrigiert, monatlich, nicht jährlich neun Taler versprochen, doch will der Rechenkünstler das nicht gelten lassen: „Er wird mirs zählen nicht lernen, 12 ist mehr wie 9.“¹⁹⁷⁹ Als stoff- und typenhistorischer Kenner und puppentheatraler Bastler nutzte Franz von Pocci den Topos des Schneiders als Jammerlappen gleich dreimal: In *Casperl wird reich* ersucht Schneider Knöpfel – schon dem Namen nach

1975 Perinet, *Die Schwestern von Prag*, S. [19–20].

1976 Faust (Bille/ Öllinger), S. [2]. – Um die von Perinet durchaus beabsichtigte sexuelle Assoziation von „Wetzen“ mit dem Koitus zu vermeiden, wurde im dann volkstümlich gewordenen Lied der „Schneider Wetz und Wetz“ durch den „Schneider Kakadu“ ersetzt (so auch im Titel von Beethovens Klaviertrio-Variationen op. 121a über Wenzel Müllers *Ich bin der Schneider Kakadu*).

1977 Reinhardt, *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken*, S. [3].

1978 Kraus, *Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 102.

1979 Beide *Chemnitzer Faust* (Bonesky/ Ehrhardt), S. 17.



ein klein Geratener – um Begleichung angelaufener Schulden und wird von Kasperl dafür verhöhnt – „Ha, bitten S’ soviel Sie wollen. Sie sind und bleiben halt doch ein Schneider. [...] Sie miserable Schneiderseele“. Die Bezahlung erfolgt nach alter Kasperlart: Er „schüttet einen Nachttopf hinunter auf den Schneider aus“.¹⁹⁸⁰ In Poccis *Hansel und Grethel oder Der Menschenfresser* ist Kasperl Larifari selber ein „wandernder Schneidergeselle“, der bettelnd von Haus zu Haus zieht und zur Erklärung ein Berufsrollenlied singt, das unversehens ins kasperlische Vagabundenlied kippt:

„Oh, welche Pein, oh, welche Pein.
Ein hungeriger Schneider sein;
In meinem G’sellenwanderbuch
Steht nix vom leeren Tisch und Krug.

Letzt lauf ich schon sechs Wochen rum,
Und finde kaum des Tags ein Trumm;
Zu essen such ich – Arbeit nicht,
Denn’s Essen ist die erste Pflicht.

Und gibt’s zum Trinken auch Etwas,
So setz ich mich gleich vor das Glas.
Mit Messer, Gabel mach’ ich’s gut;
Ich brauch nit Nadel und Fingerhut.“¹⁹⁸¹

Schneidermeister Bock aus *Casperl als Garibaldi* schließlich führt beim Bürgermeister Klage über seinen Mieter Casperl Larifari: Der hat abends zuvor „wieder so ein Spektakel“ gemacht, dass

„wir die halbe Nacht nicht hab’n schlafen können im ersten Stock. [...] Der Herr Casperl ist wieder nach 12 Uhr mit einem Rausch heimkommen und hat seine Frau geprügelt. Das gschieht alle Wochen ein paar Mal und meine Inwohner haben mir schon gedroht, daß Alle ausziehn woll’n, wenn dem Unfug nicht abgeholfen wird.“¹⁹⁸²

Schulden hat nicht nur der säumige Mieter, sondern auch der Bürgermeister – für die sich der gewitzte Schneider zum Ausgleich „Gefälligkeiten“ wünscht (die er auch erhalten wird).¹⁹⁸³ Schneider, das sind im Marionettentheater des 19. Jahrhunderts – sofern es sich eben nicht um „Kasperl als“ *Das tapfere Schneiderlein* handelt, das von den sächsischen und österreichischen Truppen häufig als Nachmittagsvorstellung für Kinder gegeben wurde¹⁹⁸⁴ – jammernde, hilflose Hungerleider, die ihre Zunft

1980 Pocci, Casperl wird reich, S. 108–109.

1981 Pocci, Hansel und Grethel, S. 9 und S. 15.

1982 Pocci, Casperl als Garibaldi, S. 195.

1983 Ebenda, S. 206.

1984 Vgl. die Bestände der PTS Dresden und der TWS Köln. Bei Netzle, Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele, findet es sich nicht auf dem „Spielplan bayerischer Volkspuppenspieler. Ende des 19. – Anfang des 20. Jahrhunderts“, S. 293–295. In Wien und Umgebung wurde es um 1900 von den Puppenspielern Rudolf

nicht mehr ernährt und die deshalb nach Lohnenderem Ausschau halten (und sei es nach dem Kopfgeld des Schinderhannes). Der Dienst, den sie dafür annehmen wollen oder wozu sie mitunter auch gezwungen werden müssen, ist einer beim Militär – als Soldat, Rekrut und oft auch als Kundschafter, Spion und „Parlamentär“.

Schon stofflich benötigte man einen solchen Spion in den alttestamentlichen Stücken rund um Haman und Ester sowie Judith und Holofernes: „Casper, ein Spion“, „Kasper, assirischer Soldat“ oder „Kasper, assyrischer Krieger“ heißt es auf diversen Theaterzetteln zu *Judith*-Stücken aus dem 19. Jahrhundert,¹⁹⁸⁵ und in der vom Sammler Artur Kollmann 1891 edierten *Judith*, die dem selten aufgeführten alten Schauspiel bei einigen Puppenbühnen zu einer gewissen Renaissance verhalf,¹⁹⁸⁶ wird Kasper in die Rolle des „Spions“ gedrängt – wenn er nur wüsste, was das bedeutet:

„BACHIOR. Du sollst werden ein Spion.
 KASPER. Und ein Kujon.^[1987] Was habe ich denn dabei zu thun?
 BACHIOR. Du besteigst jetzt ein Pferd.
 KASPER. Richtig, ich bin ein Freund vom Reiten, es mag sein, was es will.“¹⁹⁸⁸

In Form einer lazzo-artigen mehrdeutigen katachrestischen Wechselrede, in welcher der Kasperl Wörter gar nicht, direkt oder verdreht versteht und damit, man weiß nicht, sich dumm stellt, sich drücken will oder gar den Krieg kritisiert, wird das Motiv in *Graf Paquafil oder Fürst Alexander von Pavia* des Niederösterreichers Leopold Schmidt umspielt.

„GRAF: Wenn du nicht Soldat werden willst, so würde ich dich zu etwas Anderem verwenden.
 KASPERL: Zu was denn?
 GRAF: Zu einem kleinen Spion.
 KASPERL: Was? Zu an Spielmann taug i nit.
 GRAF: Spion spreche ich.
 KASPERL: Spießmian, was is denn das?
 GRAF: Ein Spion ist ein Mann, der Alles in Obsicht nimmt.
 KASPERL: Der Alles wegnimmt? Das nennt man an Dieb bei uns zu Haus.
 GRAF: Nicht so, nicht so.
 KASPERL: Wia denn, wia denn.
 GRAF: Derjenige Mann muß eingehen in das türkische Lager und muß auskundschaften, wie stark die Armee ist.
 KASPERL: Armee is.
 GRAF: Wie der Feind aufgestellt ist –
 KASPERL: Aufgestellt is.

Storch und Franz Leipert gespielt. Vgl. Mayer, Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters, Nr. 56, Nr. 192 und Nr. 193.

1985 Vgl. Kollmann, Einleitung zu *Judith und Holofernes*, S. 51, 53 und S. 54.

1986 Vgl. Rebehn/Richter, Verzeichnis, S. 225.

1987 „Kujonieren“: quälen, schikanieren, tyrannisieren, unterdrücken.

1988 *Judith und Holofernes* (Kapphahn/Kollmann), S. 59.



GRAF: Wie die Batterien hergerichtet sind, wie viel Stücke sie im Lager haben.
KASPERL: Stücke? I und mein Weiberl hätten a paar Stück.
GRAF: Was für Stücke denn?
KASPERL: An Bock und a großmächtige Gaß.
GRAF: Nicht so. Von solchen Stücken ist ja gar nicht die Rede.
KASPERL: Was denn für Stück?
GRAF: Das sind Kanonen zum Leut Erschießen.
KASPERL: Ui je! Haben's die Prügel a dorten?
GRAF: Gewiß.
KASPERL: Und da muß man sagen, daß man so ein Spießmian is?
GRAF: Nein, man muß sagen, man ist ein Bauer. Wenn man dich fragt, was du bist, so bist du ein Bauer, du führst Holz zur Armee.
KASPERL: Haha, da werden s' aber fragen, wo sind deine Pferd und Wagen und werden sehen, daß Alles derlogen is.
GRAF: Du sagst, Pferd und Wagen sind zwei Stunden rückwärts.
KASPERL: Wenn aber die Türken hinter meiner sind, dann sehn s', daß es erlogen is.
GRAF: Dann hast du Roß und Wagen vorwärts.
KASPERL: Wann aber die Türken vor meiner sind, is schon wieder nit wahr.
GRAF: Von allen Seiten werden die Türken nicht zugleich kommen. Bleibst du ein getreuer Spion, für jede Stunde bekommst du einen Ducaten. Mache deine Sache gut, ich werde mich auf dich ganz und gar verlassen. *Ab.*
KASPERL: Küß die Hand, Euer Gnaden, da sein S' verlassen gnug.¹⁹⁸⁹

Bot sich Caspar / Kasperl, der habituelle Hasenfuß von ausgesprochener Geldgier, in Spionsrollen zur Entfaltung des Typus „lächerlicher Krieger“ an,¹⁹⁹⁰ so ließ die Kontrastkomik sich noch steigern, indem man dem Diener eine dritte berufliche Typenrolle, jene des Schneiders, überstülpte – wie zum Beispiel Johann Georg Geiselsbrecht, der seinen hanswurstischen Jäger des Schinderhannes mit einem Entrée-Lied als Schneider, Offizier, Spion und Kopfgeldjäger in das Stück einführt:

„Erster Aufzug. / Erste Scene. / HANSWURST. kommt als Schneider singend u. kreuzfidel. /

Lustig, allegro, jetzt bin ich a Mann.
Der lustige Streiche vollbringen kann.
Ich bin Offizier, vom Landsturm allhier!
Will fangen den Schinderhannes in dem Revier.

2ter Vers.

Ein Schneider bin ich, voll Muth und voll Kraft!
Hört was mir der Mär des Ortes heut schafft! –
Komm her mein Sohn, und sey ein Spion,
200 fl bekommst du zum Lohn!

1989 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 52–53.

1990 Nach dem von De Michele, Der „Capitano“ der Commedia dell'arte und seine Rezeption und Entwicklung im deutschsprachigen Theater, für den Typus eingeführten Begriff.

3ter Vers.

200 fl, das ist doch viel Geld!

Verdient wohl ein Schneider der heutigen Welt?

Mit allem Beschores vom feinsten Kleid,

200 fl bey dieser Zeit!¹⁹⁹¹

Ähnlich in der Kreuzung komischer Kontraste der feig-dummen Lustigen Person, des hilflos-ängstlichen Schneiders und des lächerlichen Kriegers / Spions verfährt ein 1898 aufgeschriebenes sächsisches *Schinderhannes*-Stück – nur ist es hier der Pimper, der im Auftrag des Bürgermeisters ausgeschickt worden ist, den Räuberhauptmann auszuspionieren. Was die im Vergleich zum Kasper noch kleinere Puppenfigur, „Schneider aus Simmern auf der Suche nach Schinderhans“ und der Größe nach nicht mehr als ein „3 Käse hoher Kerl“, dazu befähigt? Es ist die „Kurasche“, denn auf Befragen „hat halt keiner die Kurasche gehabt, als ich, ich bin a Schneider muß wissen, die Schneider habens halt immer Kurasche mißt wissen. da bin ich halt her kommen in Wald und willn’s Ausspioniren“. Für die schneider-typische Furcht scheint der Schneider-Pimper wiederum zu dumm zu sein, denn er hat keine Ahnung, dass ihm der Schinderhannes gegenübersteht, will die Soldaten aus der Stadt holen, „und da fangen wir gleichs ganze Bandel von Fleke weg.

SCHINDERHANNNS. So nun den Weg will ich dir ersparen, wir werden gleich mit gehn

PIMPER. Na desto beßer da griegen wir gleichs ganze Bandel, muß ich vorne oder hinten nach gehen

SCHINDERHANNNS. Der Spion geht allemahl vorneweg,

PIMPER. Ihr müßt aber Gewiß nach kommen.

SCHINDERHANNNS. Nun Kameraden, da uns die Bürger für so schwach halten, so wollen wir nach Simmern gehn und ich erlaube euch 4 Stunden zu Plündern, weil sie uns so einen Spion geschickt haben.¹⁹⁹²

Zum Dritten: Vom Ei-Geborenen zum Inneren Emigranten. Hanswursts Karriere bei Franz von Pocci

Der „Kasperlgraf“ Franz von Pocci dichtete dem aus einem Ei geborenen Hanswurst eine metatheaterhistorische Berufskarriere an: Er wird von einem Vogelsteller gefangen und mit Amseln, Gimpeln und Zeisigen eingesperrt. Nachdem er das erste Mal eine Bratwurst stibitzt hat, lässt ihn der Vogelhändler frei, denn „das ist kein rechter Vogel, der Fleisch frißt“. Hanswurst gerät „in einen Kramladen zu Kinderspielzeug“, findet dort vor: „Bleierne Soldaten, Kaminfeger, alle Tiere der Arche Noa, Wiegenpferde und dergleichen ohne Ende“. Er wird verkauft

„und mußte in einem Puppenspiel die Hausknechtsrollen übernehmen. Da ward er sehr verdrießlich und ging zu den Soldaten, wo er ganze Nächte lang Schildwache stehen mußte und tüchtig Prügel bekam. Endlich haben ihn gar

1991 Schinderhannes (Geisselbrecht / Rebehn), Bl. [3^v].

1992 Alle Schinderhans (Ruttloff), S. [59–62].



die Franzosen gefangengenommen. Als er eines Tages davonlief und nach Deutschland desertierte, war die Welt anders geworden. Er legte seine rote Jacke ab und seine gelben Höslein und kehrte sein großes Herz nach innen. Bisweilen läßt er sich bei guten Kindern noch blicken und macht ihnen ein Späßlein vor, die bösen aber meidet er.“¹⁹⁹³

Zum Vierten: Von der „Schneiderprozeßion“ zum Opernbankrott. Hanswursts Karriere in Geisselbrechts *Schinderhannes*

Auf die reichste Berufserfahrung kann der Hanswurst Geisselbrechts zurückgreifen, denn er ist nach Erlernung der „Schneiderprozeßion“ (Schneiderprofession) erst ins komödiantische, dann ins Operngeschäft eingestiegen – und hat am Ende Bankrott gemacht.

„Hw. Wie mein Vater tot war, hob ich die Schneiderprozeßion gelernt, [und] kam als Garderobschneider zu einer Gesellschaft Komödianten.

SCHINDERHANNES. Ey! so warst du auch schon Komödiant?

Hw. Das glaub ich! als der Prinzipal verdorben ist, so nahm ich die Lichtputzer, Gardinenzieher, Tischler [und] dergleichen Leut, [und] zog als Directeur in eine Stadt, die ich aus Schmerz nicht einmal nenen mag.

SCHIND. Das wird eine schöne Komödie gewesen sein!

Hw. Oja! wir hatten unsere Sach in Schwank gebracht! denn ich trug die ganze Schaubühne sammt Kleidungen [und] Maschinerien in einer Perückenschachtel.

SCHIND. Ha! ha! da ist auch Euer Wagen nie in Koth stecken geblieben.

Hw. Und doch wäre noch Alles gut gegangen, hätte man mir nicht gerathen in einer Stadt nichts als Opern aufzuführen. Ich glaubte schon ein reicher Mann zu sein, machte es wie viele grosse Prinzipals, schrieb um Leute! liess mir einen Wallachen kommen, einen Hiemaproditen, 2 Kapauen, eine Bassistin, einen Humoristen, [und] einen Fiskulanten, der den Bass gesungen hat, [und] in die Musik die vornehmsten Leute; – Cimbballisten, Violinisten, Fagottisten, Hauptisten, Harfenisten, Bratschisten, Waldhornisten, Trompetisten, Paukisten, Juden [und] Christen, auch liess ich mir noch kommen – einen Liedler, 2 Castratisten, [und] endlich auch einen Tacktschläger; kurz alles Operalisch; alles Majestätisch!

SCHIND. Nun -- [und] weiter --

Hw. Da liess ich dann Opera aufführen, wo mir manchmal eine auf 24 Groschen auch etliche noch darüber gekommen sind

SCHIND. War aber das Publikum damit zufrieden?

Hw. O freilich! Im Anfange war ein solche Zulauf, dass keine Oper konnte gespielt werden, in welcher nicht 3 bis 4000 Menschen sind erdrückt worden.

SCHIND. Ho ho! das war zu arg!

Hw. Endlich verloren die Zuschauer den Operalischen Geschmack! es wurde von Tag zu Tag schlechter, so dass an manchem Tag 6 – 4 – 3 – 2 Personen, zuweilen Niemand – [und] etlichemal noch weniger als Niemand in der Oper gewesen.

SCHIND. Das war betrübt.

Hw. Da fing mein Elend an! Die Operisten, die Musikanten gingen mir fast Alle fort, endlich fing ich an die Kleider [und] Auszierungen zu verkaufen, [und] – ich wollte nur wünschen, sie hätten die letzte Komödie gesehen.

SCHIND. So?! war denn die so sehenswertig?

Hw. O! dergleichen Elend ist bey Mannesgedenken nicht gesehen worden.

SCHIND. Ich bin begierig! –

Hw. Erstens, die Musick; da war nun statt Trompeten [und] Pauken – eine Maultrommel. – Statt dem Klavier eine Leyer; [und] statt dem Waldhorn ein paar Zwiefelschlotten zu hören.

SCHIND. Das war schön! –

Hw. Die Beleuchtung war eben so merkwürdig, ein einziger Page, der der Prima Donna den Schlepp nachgetragen, hatte in der andern Hand ein Stück Kienholz, [und] hat ihr überall nachgeleuchtet, dass man die Triller gesehen hat! Endlich haben mir die Gardinen zerschnitten [und] haben den Frauenzimmern Kleider davon gemacht, da ist oft ein Kleid vorn Wald [und] hinten Saal gewesen.

SCHIND. Das hätt ich sehen mögen!

Hw. Und statt des Schmucks, dass nur etwas glänzen sollte, haben wir zerbrochene Flaschen, Kieselsteine, Ofenkacheln [und] allen Plunder angehängt! Da war schon das Partnern für einen Ggr. – [und] die Kavallerie für einen Dreier —

SCHIND. Das war ja ein großes Elend! –¹⁹⁹⁴

Satirisch spießt Geisselbrecht, das „Puppenspiel-Genie der Goethe-Zeit“,¹⁹⁹⁵ die eigene Zunft der wandernden (Opern-)Truppen auf, gibt auf wortkomisch hohem Niveau Einblicke in das „Elend“ der Komödianten, wie es mehrmals heißt, aber auch in die Gepflogenheiten, wie mit einer Truppe gespielt und verdient werden und wie sie auch wieder abgewickelt werden konnte.

Zum Fünften: Kaspers berufliches Entrée im Puppen-Faust

In den Faust-Puppenstücken erfolgt die Exposition der Lustigen Person als Entrée-Monolog, welcher den einen neuen Dienst suchenden Hanswurst (wie er sich hier noch öfter nennt) / Kasper beruflich, aber auch typenkomisch über die aus seinem Leben als Diener wiedergegebenen Szenen, profiliert. Worin sein letzter Dienst bestanden hat, warum er ihn aufgeben musste und was ihm seither widerfahren ist, gestalteten die Spieler mit viel Liebe zum hanswurstischen Detail aus. Sowohl Geisselbrechts *Faust* als auch der *Straßburger Faust* unterteilen die Entrée-Erzählung davon, dass der Wurstel in seiner letzten Stellung den Buben seines Herrn in die Schule begleitet und ihm die Bücher hat nachtragen müssen, in Kleinsterzählungen, mit denen er sich selber als Tollpatsch, Fresssack, Scheißer (im direkten Sinne des Wortes) und Frechdachs porträtiert, der am Ende noch verprügelt und davongejagt wird. Bei Geisselbrecht erzählt er überdies, wie er einen Esel gefunden habe, auf-

1994 Schinderhannes (Geisselbrecht/Rebehn), Bl. [24^v–30^v].

1995 So der Untertitel von Rebehn, Johann Georg Geisselbrecht.



gestiegen und – ein Narrentopos – von dannen geritten sei, spielt dann die Szene mit dem Disput zwischen ihm, dem Eselsdieb, dem bestohlenen Müller und dem amtshandelnden Schulzen nach und „springt [...] Müller mit dem Hintern auf die Nase, so daß der Müller umfällt, zu gleich schmeißt er den Schulz, der sich auf dem Stuhl gewiegt hat übern Haufen, dies erzählt er in folgendem Satz“.¹⁹⁹⁶

*Weimarer Faust (Geisselbrecht/Eversberg)*¹⁹⁹⁷ *Straßburger Faust (Scheible)*¹⁹⁹⁸

„HANNSWURST kommt mit einem Bündel auf dem Rücken und spricht. Omle omle! meo mecum comporto. Das ist ein miserables Wesen, wenn man ein Studiermachers Gesell ist, und hat seinen Buckel aufm Bündel. –

Da bin ich bei einem Herrn gewesen, und der Herr hat zwei kleine Buben gehabt, bei den Buben bin ich glücklich wieder der Bube gewesen. – Da hab ich alle Tag die Bücher müssen in die Schul tragen. –

Da hab ich auch mal die Bücher in die Schul tragen müssen,

da begegnet mir ein Weib, das hat Zwetschgen feil gehabt, so sag ich Weib! wie theuer gebts eure Zwetschgen? – So sagt, das Hundert gibts um a Groschen, da hab ich mir so a vier hundert runter zählen lassen, und habs glücklich g'fressn

„HANS WURST mit Bündel auf dem Rücken. Omnia mea mecum porto: mein Kopf, mein Fuß, mein Ellenbogen; das heißt man in die Welt fremd gezogen;

ich war bei einem reichen Herrn in Dienst, der hat einen kleinen Buben gehabt, dem hab ich müssen sein Prinzipibi in die Schul hinein tragen;

einmal Morgens, ich hab noch nicht gefrühstückt gehabt, hat er gerufen: Hans Wurst, trag mir mein Prinzipibi in die Schul hinein. Ich das Buch unter den Arm und mit fort ohne Frühstück. Wie ich so ein Weil gegangen bin,

da kam mir auf der Straße ein kleiner Bub entgegen, der hat gerufen: Zwetschgen! Zwetschgen! Ich hab ihn gefragt: Kleiner, was willst für den Korb voll? da hat er gsagt, das Hundert kostet 6 Kreuzer; wann ich aber mehr essen könne, so kosten die andern nichts; da hab ich ihm helfen den Korb auf den Boden stellen *sitzt* und hab mich daran gesetzt und hab angefangen zu multiplizieren, bis der Korb fast leer war. Der Bub hat ein scheeles Gesicht geschnitten, und ich ging fort.

1996 Weimarer Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 168.

1997 Ebenda, S. 166–168.

1998 Straßburger Faust (Scheible), S. 859–861.

Weimarer Faust (Geisselbrecht/Eversberg)

wie ich so weit fort g'marschirt bin, so begegnet mir wiederum ein anderes Weib, das hat Buttermilch feil gehabt, so frag ich, wie theuer gebts eure Buttermilch? – So verlangt's für die Maaß ein Dreier, ich laß mir also für 6 Dreier abmessen, und saufs aus,

wie ich die Buttermilch im Leib gehabt hab, und bin so a weil fort g'marschirt, so fangen die Zwetschgen in meinem Bauch a G'rebellion an, daß ich für Grimmen nicht g'wußt hab, wo ich nauß oder na soll, meine Zwetschgen waren aber nicht faul, die kriegen meine Buttermilch, bei der Parück, die Buttermilch aber, kriegt die Zwetschgen bei der Parabel, und das war a Lärm in meinem Bauch drin, nicht anders als ob a Regiment Tambour drinnen wären; und thäten a Rebell schlagen, und endlich bin wildfuchs g'worden, und hab g'sagt, was habts für an Lärm in meinem Bauch? – Ihr zahlt ja doch keinen Hauszins,

hab meine HinterhausThür aufg'macht, und habs zur hinter Thür nausg'schmissen, zum Unglück hat ich das Schnupftuch vergessen wo man die Renovation mit macht,

g'schwind nahm ich meines Herrn Buch, riß aus der Rentizipi ein Blatt raus, und hab die Renovation mit g'macht, und nahms Blatt, und legs wiederum ins Buch nein, trags ihm in die Schul

auf einmal fängt mein Herr a zu blättern, zu blättern zu blättern, und der Teufel führt ihn mitm Finger grad in Pfifferling nein, – da hat er halt den Plurarum verdorben, daß mer den Singularum nimmer g'kannt hat,

Straßburger Faust (Scheible)

Auf einmal hab ich einen Durst bekommen, einen vermaladraxelten Durst; da kam zum Glück ein altes Mütterle, die hat gerufen: Buttermilch! da hab ich sie gefragt: was kostet der Zuber voll? da hat sie gesagt, ich soll ihr 4 Sous geben und soll davon trinken, was mir schmecken thue. Ich nicht faul, den Zuber an das Maul gesetzt und als gluck gluck hinunter mit; es hat mir wohlgethan bis in meinen Hosenknopf; dann habe ich dem Mütterle zwei Sechser geben und bin fort.

Auf einmal hats in meinem Bauch anfangen machen: pruo pruo pruo, ich hab geglaubt, ich hätt ein ganzes Dutzend Tambouren darin stecken, welche Rebell schlagen. Auf einmal haben die Zwetschgen die Buttermilch beim Kopf erwischt und sind mit ihr die Stieg hinabgepurzelt, und da hab ich halt noch kaum Zeit gehabt, um hin zu kommen, wo König und Kaiser zu Fuß hinmüssen.

Als ich fertig war,

hab ich ein Blättel aus meines Herrn seinem Prinzipibi herausgerissen, das Zündpfännel abgeputzt, wieder hineingelegt und mit in die Schul hinein.

Mein Herr war schon dort; ich legs ihm hin, und er gleich mit fünf Fingern drein getappt.



Weimarer Faust (Geisselbrecht/Eversberg)

wie er aus der Schul kam hat ers halt
gleich dem Papperpa erzählt, wart Kerl,
sagte der, der Johann, der Hausknecht,
soll dir deinen Abschied schreiben, nu ja,
dachte ich, das wird a saubren Abschied
geben, wenn ihn der Hausknecht schrei-
ben soll,

mein Hausknecht kriegt mich beim
Krips, und führt mich die große Schne-
ckentrep runter, und mit mir in Roßstall
nein, und kriegt mich und legt mich
so über die Futtertruhel hinüber, und
kriegt so ne dreizinkete Feder hinter
der Stallthür vor, und schreibt mir so
fünfundzwanzig Buchstaben aufs Hinter
Bergamentfell, daß ich vor Schmerz
nicht wußte was ich machen sollte, die
dreizinkete Feder hat teufelmäßig krazt,
kein Mensch hat sich über mich erbar-
men wollen, Niemand! – außer so en
alter Schimmel ist in Stall g'standen, der
hat g'weint daß ihm die Tränen faustdick
über die Backen runter g'fallen sind.

Jetzt bin ich wildfuchs g'worden hab
meinen Buckel aufn Bündel g'nommen
und bin zum Zölpel aus g'marschirt, wie
ich so a weil g'loffen bin, so komm ich
auf en grüne Wiesen hin, da begegnet
mir ein Esel, der hängt den Kopf zur
Erde, als ob er Philosophie studirte. Ich
ging zu ihm und sagte Bon jour Herr
Pegasus! – Das hat meinem Esel gleich
wohl g'fallen. Drauf hab ich g'fragt, ists
Erlaubt ein Bissel zu reiten? – So hat er
g'sagt I–a. Haha! dachte ich, der Herr
spricht wohl Leckteinisch, er sagt i da! –
Das heißt zu deutsch ja ja. Ich also

Straßburger Faust (Scheible)

Jetzt hat er gerufen: Hans Wurst, trag
mir das Buch nach Haus. Ich mit fort.
Unterwegs hab ich noch einen Schoppen
Schnaps getrunken, um meinen Magen
ein wenig zu kuriren.

Als ich nach Haus kam,

war der Kutscher da und der Stallknecht,
die haben mich in den Stall auf ein
Bund Stroh gelegt und haben mir mein
Hinterviertel so verschlagen, daß es ein
Elend war;

weint es hat sich gar niemand über mich
erbarmen wollen, als der alte Schimmel,
dem seyn die Thränen das Hinterviertel
herabgerollt, accurat wie Pomeranzen so
groß. –

*Weimarer Faust (Geisselbrecht/Eversberg)**Straßburger Faust (Scheible)*

pardauz auf meinen Esel nauf, wie ich ohngefähr so ne' Meile fortgeritten bin, so führt der Teufel den Müller hinter mir her, dem der Esel g'wesen ist, der hat ein Prügel in der Hand wie mein Arm so dick, schlägt mir von Hinten aufs Kreuz, Pardauz bin ich übern Esel runtergepurzelt, drauf sagt er, du Kerl mit deinem spizigen Huth du mußt mit mir ins Dorf zum Schulz! – ohne viel zu spindisiren, kriegt er mich beim Kripps führt mich ins Dorf zum Schulz! Wie wir zum Schulzen kommen, so sitzt der Schulze da, und schneidt Parade, wie die Laus aufm Nudelbrett, seht so ist er da gesessen *er setzt sich auf einen Stuhl und läutet mit den Beinen. Er macht die Stimme des Schulzen nach etwas grob.*

Sagts mal ihr Kerl! wer seid ihr, und was wollts ihr? Jezt bin ich der Müller. *er macht die Stimme des Müllers nach* Ja sehns mal Herr Schulz! – Der Kerl da mitm spizigen Huth, hat mir meinen Esel stehlen wollen! – was hab ich gsagt, Müller! das ist nicht wahr, ich <hab> deinen Esel nicht stehlen wollen, sondern dein Esel hat mich wollen stehlen, denn ich hab deinen Esel nicht fortgetragen, aber dein Esel hat mich fortgetragen. – Jezt binich wieder der Schulz. *wie oben* Hört ihr zwei Kerls, wann ihr nicht wollt g'scheidt und vernünftig werden, so kann ein jeder einen Thaler Strafe, in die Büchse blasen. – Jezt bin ich wieder der Müller. *wie oben* Ja Herr Schulz, wir haben ja keine Büchse nicht! – Jezt bin ich wieder der Hannswurst. Müller! hast keine Büchse? – Da hast meine. *er springt den Müller mit dem Hintern auf die Nase, so daß der Müller umfällt, zu gleich schmeißt er den Schulz, der sich auf dem Stuhl gewiegt hat übern Haufen, dies erzählt er in folgendem Satz.* Dem Müller hab ich was

*Weimarer Faust (Geisselbrecht/Eversberg)**Straßburger Faust (Scheible)*

zu riechen gegeben, und dem Schulzen
hab ichs Gaunscheln *heißt auf deutsch*
Schaukeln vertrieben, bin drauf zur Thür
naus grannt und kein Mensch hat mich
ang'halten:

Jetzt bin ich aber hier in einem Zimmer,
und kein Mensch ist hier zu Hauß.

er sieht die Bücher daliegen. Was Teufels da sind ja Bücher; und eins ist aufg'schlagen; Potz Blitz! wenn ich nur a bissel lesen könnt, nu wart ich will mal a bissel buchstabiren. Das ist a Buchstab der ist so groß wie a Scheunentor. Das ist g'wiß ein a. richtig ein a.

er buchstabirt a, r, s, ch, Schnupfsta-
backsdose. Aha. V, o, tz, Feuerzeug.

B, o, x, box be u beu, t, e, l, tel a
Schneiderg'sell. H, a, a, r, har b, e, u, t, e,
l, tel, a Parükenmachersg'sell;

das erste Schnappittel, wie man kann ma-
chen Flöh und Mäus, Ratten und Läus
a was, Flöh und Läus hab ich so gnug,
Ratten und Mäus brauch ich keine.

Das zweite Schnappittel, wie man kann
machen aus einem alten Weib eine junge
Jungfer, Potz Blitz das muß ich lernen,
was nimmt man denn dazu, laß sehen,
dazu braucht man das Herz aus einem
Amboß, 3000 Zungen von jungen
Flöhen, sechs Maaß Krebsblut, ein
paar Pfund Advokaten Gewissen, einen
Schoppen Jungfernmilch, dieses mit 60
Malter Bäckerrauch angerührt, und mit
6 <Pfund> Glockenklang vermischt,
und zu Pulver gemacht, dem alten Weib
Täglich ein Pulver durch einen Federkiel
hinten eingblasen, o du Schweineigel
von Doctor.“

Jetzt bin ich da in einem Wirthshaus
und hab kein Geld im Sack.

Siebt Bücher. Was Teufels, ich glaub gar,
ich bin in einer Bibliothek. Jetzt ists
Schad, daß ich nur studirt bin bis an den
Hals, in den Kopf hat nichts hinein ge-
wollt. *Buchstabirt.* Das muß ein O seyn,
es hat so ein kleins Wattele. *Extemporirt.*

Jetzt kommen die Artikel, wie man
die alten Jungfern wieder jung machen
kann; – puh, wann ich das lernen thu,
bin ich ein gemachtes Mannsbild. *Liest.*
Man nimmt ein halb Schoppen Jung-
fernmilch, ein halbs Mässel Flöhzungen,
das halbe von einem halben Quintel
Weibertreu. *Redet.* Die Waar muß ver-
dammt rar seyn. *Liest.* Thuts zusammen,
bläst's dann der Alten hinten hinein:
probat, sie ist wieder jung! – *Redet.* Nein,
nein, da wird nichts draus, blas wer will,
aber der Wurstel nicht, da könnt ein
konträrer Wind kommen und einem
ehrlichen Kerl der Staub ins Gesicht
spritzen.“

*Faust (Schmidt/Kralik/Winter)*¹⁹⁹⁹

„Kreuz kruziwuzi kapuzi und noch einmal krawuzi! Is das a Gschicht! Das is mir aber schon zu dumm jetzt. A da muß i bitten. Schauts dir so a Mamlör an! Na freilich, jetzt bin i neugierig, ob i da auch keinen Dienst kriegen wird. Wenn i da auch kein' krieg, nacher geht die Nobleß in Franzen auf. *Zum Publikum:* Mein unterthäniges Compliment! I bin auch da. I war verreist gewesen. Ja, das is a verzweifelte Gschicht. I zerreiß mir die Schuh und auf die Nacht hab i nit amal was zum Schnablirn. Ja das is a Malör mit mir. I hab meinem Herrn den Abschied geben und jetzt hab i's soweit bracht, daß i mein Pinkerl über a Hausdach umi feuern kunnt. Jetzt hab i gehört, daß sie hier einen Pudeldienten brauchen. Und i brauch einen Herrn. – Ja is denn Niemand hier? Meiner Gselchts, das Warten wird mir langweilig. Aber der Kasperl ist kreuzfidel. I weiß, was i tu. I wird mir halt derweil ein Tanzerl singen.

Lied und Tanz: Vor zwanzig Jahrn da war in Wien a ganz anders Leben.“

Der niedrigkomisch-grobianische Detailrealismus in Hannswursts Erzählung von den Folgen erst seines Doppellapsus, zuviel Zwetschken gegessen und dann auch noch darauf Buttermilch getrunken zu haben; dann, ein weiterer Doppelfehler, zur Behebung der fäkalen Unbill eine Seite aus dem Buch des Buben von seinem Herrn benutzt und anschließend in das Buch zurückgelegt zu haben,²⁰⁰⁰ ruft dem Publikum die verkehrte Welt des Narren und mit ihr dessen grob-materialistische Typenkomik in Erinnerung. Dazu gehört nicht zuletzt der vor Euphemismen, Katachresen und Metonymien tiefende Sprechstil des Wurstels, der zum Beispiel, wenn er vom Schimmel spricht, dem wegen der Verprügelung durch den Knecht dicke Tränen über die Backen gekollert seien, metaphorisch eine ganz andere Bilderreihe evoziert, in welcher ganz andere Ausscheidungen über ganz andere Backen rollen.

Dass der Entrée-Monolog der Lustigen Person trotz aller stoffbedingten Schematik auch in Puppen-Faustiana nicht immer über schwankartige selbstbiographische Kleinst Erzählungen erfolgte, belegt Kasperls erster Auftritt im niederösterreichischen *Faust* von Leopold Schmidt. Darin erfolgt die typologische Profilierung zwar auch über das Motiv des neuen Dienstes, den der Kasperl sucht, doch wird dieser als Lustige Person weder über Profession noch Inkompetenz kenntlich gemacht, sondern über den Sprechstil – die Personalfloskeln „Kreuz kruziwuzi kapuzi und noch einmal krawuzi“ und „Meiner Gselchts“ sowie den markanten bairisch-österreichischen Ton –, durch Selbstcharakterisierungen in der dritten Person – „der Kasperl ist kreuzfidel“ – sowie, als Abschluss und Überleitung, durch „Lied und Tanz: *Vor zwanzig Jahrn da war in Wien a ganz anders Leben.“*²⁰⁰¹

1999 *Faust* (Schmidt/Kralik/Winter), S. 162.

2000 Ähnlich in *Faust* (Bonneschky/Hamm), S. 17–19, sowie in *Faust* (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46–47.

2001 Alle *Faust* (Schmidt/Kralik/Winter), S. 162.



Staatsangehörigkeit? Nationalität?

In einem Puppen-*Don Juan* der Truppe Apel antwortet Kaspar in seinem Schreck – oder ist es blödheitsgeborene Weisheit? – auf die Frage nach seiner Herkunft: „Ich, ich, ich bin ein Mensch“;²⁰⁰² im *Oldenburger Faust*: „Ich stamme aus meinem Vaterland“;²⁰⁰³ im *Faust* Bonneschkys: „Aus Italien“, dann genauer: aus „Kalabrien“.²⁰⁰⁴ Ein pluriglotter Kasperl aus den 1830er Jahren bekennt, in der Steiermark geboren zu sein; das erkenne man daran, dass er im Vergleich mit dem Französischen, Böhmischen, Kroatischen und Lateinischen, die er als Vielgereister ja auch sehr gut beherrsche, das „Steirisch[e]“ am allerbesten spreche:

„Steirisch klingt mir in die ohren,
Von den Teutsch das man da spricht!
Denn ich bin auch da gebohren,
Höret mich und lachtet nicht!
S'mädel heist man da a drindel,
Und a buben, bauernlimmel,
Mädel drindel buben limmel,
Mädel drindel buben limmel.“²⁰⁰⁵

Die vierte, dem „Steirischen“ als Kasperls (Sprach-)Heimat gewidmete Strophe seines Entrée-Liedes spielt möglicherweise auf seinen typologischen Ahnherrn Hanswurst-Stranitzky an, der am 10. September 1676 entweder in Knittelfeld oder in Graz, beide in der Steiermark, das Licht der Welt erblickt hatte. Wenn der Chaspar des Leipziger Handpuppenspielers Hugo Barth sturzbetrunken aus dem Wirtshaus kommt, weiß der Leipziger, als der er erkannt wird, weder, ob er aus Deutschland stammt, noch, ob Leipzig denn überhaupt in Deutschland liegt.²⁰⁰⁶ „Deutschland, ja das ist mein Vater und Mutterland“, bekennt Kasper in *Das Räubernest in Rußland*,²⁰⁰⁷ doch bleibt seine Herkunft bei aller Drastik, mit der ein von Autokratismus und Leibeigenschaft gezeichnetes Russland als mögliche nationale Kontrastfolie auf der Bühne ersteht, ein blindes Motiv.

Die fiktive Nationalität und Staatsangehörigkeit sind im populären Puppentheater des 19. Jahrhunderts keine Kategorien, die den Caspar/Kasperl als Lustige Person bestimmten oder mit denen die Spieler durch verlachende Ein- oder Ausgrenzung den Kontakt zum Publikum aufbauten. Eher war es schon die legendarische Heimatstadt des Kasperls, deren Name je nach Aufführungsort ausgetauscht und im Aparte zum Publikum ins Spiel gebracht werden konnte. Expressis verbis vermerkt dies Johann Georg Geisselbrecht in seinem *Schinderhannes*, wenn der Hanswurst

2002 *Don Juan* (Apel), Bl. 20^v.

2003 *Oldenburger Faust* (Wiepking/Engel), S. 42.

2004 *Faust* (Bonneschky/Hamm), S. 17.

2005 *Faust* (Below), S. [10:III].

2006 Vgl. Chaspar als Rußischer Soldat (Barth), S. [5].

2007 *Das Räubernest in Rußland* (Buhler/Bille), S. [29].

die Bühne betritt mit den Worten: „Ich bin der Schneider des Städtchens N. N.“²⁰⁰⁸ Über den paradigmatischen Austausch von Ortsnamen konnten dem Publikum beispielsweise von Stücken mit abschließendem Höllensturz und Teufelsgebrüll mehrdeutige Komplimente derart gemacht werden, dass der Wurstel, wie eben alle Leute aus N. N., für die Hölle nicht zu gebrauchen sei und sich sicher fühlen könne:

*Straßburger Faust (Scheible)*²⁰⁰⁹

Als der erste Teufel den HW mit sich in die Hölle nehmen will: „HANS WURST hebt den Fuß auf: Comprenez vous et connaissez vous cela?

ZWEITER TEUFEL. Sage uns, was bist du für ein Landsmann?

HANS WURST. Ich bin ein Straßburger! *Die beiden Teufel verschwinden mit großem Gebrüll; man hört noch mehr Andere brüllen.*

HANS WURST. Da kann man sehen: sogar der brüllende Teufel hat Respekt vor einem Straßburger!“

*Berliner Faust (Lübke)*²⁰¹⁰

„AUERHAN. Sage mal Casper was bist du für ein Landsmann

CASPER. Ich – Ich bin ein Berliner Kind AUERHAN. Br Br denn kann ich dier nicht brauchen du dummer Casper. *ab*

CASPER *sieht ihm nach*. Na was ist denn das, der Teufel krigt ja das Auskratzen weil ich ein Berliner bin. A ha, jetzt besinne ich mich, kein Berliner holt der Teufel nicht vor die hat er Respekt, das merken sie sich meine Herrschaften, sie können sich immer den Teufel verschreiben, wenn er kommt, so sagen sie nur ich bin ein Berliner gleich kratzt er aus“.

In dem Maße, wie die Spieler aus Überzeugung oder Opportunismus das Kasper-/Kasperl-Theater seit der Wende zum 20. Jahrhundert und vollends mit Kriegsbeginn 1914 ideologisch feldgrau, seit 1918 dann rot und braun einzufärben begannen, steckte man auch die Lustige Figur in ein entsprechendes nationales Kostüm. In Kriegsstücken machte sich diese Tendenz schon im 19. Jahrhundert bemerkbar – wenn zum Beispiel in der *Schlacht bei Sedan* der von Herzblatt Analies despektierlich mit „du bayrischer Knödlfreßer“ Angesprochene zum treudeutschen Fourierschützen aufsteigt.²⁰¹¹

2008 Schinderhannes (Geisselbrecht/Rebehn), Bl. [8^v].

2009 Straßburger Faust (Scheible), S. 883.

2010 Berliner Faust (Lübke), S. 165.

2011 Schlacht bei Sedan (Widmann/Eisenreich), S. [37] und vgl. S. [4].



Habitus und Komik

Caspar/Kasperl usw. ... und das Essen, oder: „Vorwärts, ich will essen, sonst schmeisse ich de ganze Stuwe zum Fenster naus“ – Rückgriff I: Pickelhering/Pickl Häring/Pickelhäring/Bickel Hering/Pikkelhering – Rückgriff II: Hanswurst/Hans Wurst/Hannßwursch/Hans/Bratwurst/Wursthans/Wursthänsel – Wochenmenüs und Speisepläne – ... und das Saufen, oder: „Heut trink i, bis mir die Bimpferln im Bauch wachsen“ – ... und die Courage, oder: „kurás kurás fálosz mi néd van i ti prauh hob i ti néd“ – Poetik und Rhetorik kasperlischer Ausreden in *Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter)* – ... und das Geld, oder: „mein Geldbeutel, der hat die Schwindsucht im höchsten Grade“ – ... und das Lesen und Schreiben, oder: „iaz muaß i giahn probier'n/Ob i hält gor nit kunn öbbes außer buchstabier'n“ – ... und die Arbeit im Dienst, oder: „ich bin ein Freund von Nichtmachen!“ – ... und der Jude, oder: „Pufft ihn.“ „Schlägt ihn.“ „Schlägt ihn tot.“ – ... und die Gewalt, oder: „Nimmt den Stuhl und schlägt den Aktuar nieder, während alle drei raufen, fällt der Vorhang“ – ... und sein verwurster Verstand, oder: „Bauch raus, Brust nein“ – Das Hohe, das Niedrige und das Komische. Kleines Lexikon kasperlischer Wortschöpfungen – ... und die Frauen, oder: „Himmel Sapperment, ich bin Herr im Hause, ich, ich, ich!“ – Kasperls Ehepflichten in *Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter)* – „Die Weiber sind pfiffige Dinger“ – ... und das Extempore, oder: „Scene a la Gusto; endlich beide ab“ – ... und die Seele, oder: „komm morgen früh, da kannst du's ganz warm haben“ – ... und der Henker und der Tod, oder: „nim[m]t die Pritzsche und schlägt ihn tot, und steckt ihn mit in die Schlinge nimmt alles auf die Schulter und verkündet den Schluß“ – Zum Beschluss

Caspar/Kasperl usw. ...

... und das Essen, oder: „Vorwärts, ich will essen, sonst schmeisse ich den ganze Stuwe zum Fenster naus“²⁰¹²

Auf Hanswurst, beziehungsweise, wie er im 18. Jahrhundert noch häufig hieß, Wursthans, Hans Bratwurst, Wursthänsel oder schlicht „die Worst“, taufen die Spieler des 19. Jahrhunderts ihre Lustige Puppen-Person immer seltener, und deren aller typologischer Urahn, der Pickelhering, war aus den Figurenensembles so gut wie verschwunden.²⁰¹³ Die Namen waren nicht nur Metaphern – für einen Vielfraß und Nimmersatt –, Metonymien – für die Beziehung zwischen dieser Person und dem, was sie sich einverleibt –, oder Synekdochen – Pars pro toto von Wurst respektive Pökelhering für alles, was essbar, verschlingbar, genießbar ist –, sondern darüber hinaus Personifikationen eines karnevalistischen Lebensprinzips und Weltkonzepts: Pökelhering und Wurst, ernährungsgeschichtlich Speisen armer Leute, geraten in ihrer spezifisch komischen Personifikation und Typisierung zum Programm eines mitunter grotesken, dann wieder paradiesisch-schlaraffischen, immer jedoch als Wirtschaft, Wirtshaus, Gasthaus gedachten Utopia. Dass der Puppen-Caspar/Kasperl im 19. Jahrhundert gerne isst (eigentlich: frisst) und, wohin er auch kommt, erst einmal glaubt, er befinde sich in einem Wirtshaus, und zu bestellen beginnt; dass zu den von ihm bevorzugten Liebes- und Heiratskandidatinnen Kellnerinnen, Köchinnen oder Wirtinnen zählen oder auch er selber gerne den Wirt

2012 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46.

2013 Als Name und Figur taucht ein „Pickelhäring“, wie er sich hier schreibt, nur im Ulmer Faust (Scheible/Günzel), S. 9, passim, auf.

oder den Kellner macht,²⁰¹⁴ wird man als typen- und rollengeschichtlich symbolisches Kapital wie zugleich als Disposition ansehen dürfen – beides quasi ererbt von einem zutiefst gastronomischen und gastrosophischen Habitus des Schlemmens und Verschlingens, wie ihn Pickelhering und Hanswurst inkarniert hatten. Kultur wie alltagshistorisch besonders bemerkenswert ist, dass Pickelhering und Hanswurst eine bestimmte Speise oder ein Nahrungsmittel im Namen führen – was sie mit jenen Lustigen Personen gemeinsam haben, welche die Englischen Komödianten auf der Flucht vor kirchlicher und staatlicher Verfolgung und Zensur um 1600 aufs Festland gebracht hatten und die hier die sinnreichsten Übertragungen fanden: u. a. Hans Knapkäse, Hans Supp, Jack Pudding, Jean Potage, Jan Posset.²⁰¹⁵ Bei allen handelt es sich um einen einzigen lustigen Typus, den Pickelhering.²⁰¹⁶

Rückgriff I: Pickelhering/Pickl Häring/Pickelhäring/Bickel Hering/Pikkelhering

Die Figur des „clown“ oder „fool“, bei den Englischen Komödianten oft nur „Narr“, „Diener“, „Grobianus“, „Hans, der Bauer“, belegte man im deutschen Sprachraum mit der Bezeichnung „Pickelhering“, ein Name, der sich im Laufe des 17. Jahrhunderts als Synonym für die Lustige Person auf der Bühne einbürgerte. Der vom Kostüm her nicht festgelegte Rollen-Typus kam in den zunächst auf Englisch gespielten Aufführungen nur in Zwischenaktspielen mit mimisch-pantomimischen Faxen zum Einsatz. Dessen Spieler war dann der Erste, der die fremde Sprache erlernte, damit er mit seinen Späßen auch die Handlung begleiten konnte.²⁰¹⁷ Von Beginn an kennzeichnete den Pickelhering habituell eine gewaltige Verfressenheit, wie aus einer nach englischem Vorbild verfassten Haupt- und Staatsaktion um 1600, *Tiberius und Anabella*, sinnfällig hervorgeht. „Hans“, wie er hier heißt, hat beim „Wirdt“ wacker „gefressen vndt gesoffen, vndt nuh er [...] zahlen soll, nuhn will er [...] Fersengeldt geben“. Nach der Rechnung, die nun vorgelesen wird, hat er konsumiert:

„In. primis: ein Weinsuppe von 4 Maas Wein, 3 Pfund Zucker, Zimettrin[de], Negelein vundt Muschaten [...] 8 Pfund Rindfleisch mitt 3 Pfund Schwetzen, ein Hintervirter vom Kalbe gelb gekocht mitt 5 Pfund Rosinen vundt Corinten, 4 junge Huener mitt Muschaten-Blumen, ein gebratene Gans, 12 gebratene Krambsvogell, ein gebraten Schöpsekeull [...] Zum Nachtimbiß: 6 Pfund Rindfleisch, 3 kalte gebratne Huner, einen gebratenen Haßen, ein gebratenen Phasanen, 8 Pfund allerley Confect, 12 Maß Wein [...] Des Mor-

2014 Der Kasperl, erzählt dieser dem Peterl, ist „beim Kaiser Maximilian Leibkoch woarn!“ Peterls Spiele (Jenewein), S. [44]; rund um die Schlacht bei Sedan ist er erst „Kellner im gold. Stern, später Fourierschütze bei Hauptmann Miller“, Schlacht bei Sedan (Widmann / Eisenreich), S. [U2]; mit dem Pimper vertritt er den Wirt auf eine Art, dass sich die Räuber an ihn als „de[n] grobe[n] wirth aus Leipzig“ erinnern, Carl Moor (Schiller / Bonesky), S. [50].

2015 Zu den alimentären Namen der Lustigen Personen im deutschen Sprachraum vgl. Müller-Kampel, Pickelhering und Kumpane.

2016 Vgl. Asper, Hanswurst, S. 21.

2017 Vgl. ebenda, S. 26–27.



gens zum Frühstück: ein Spiegelkuchen von 60 Eyern [...] 8 Peckelhering, einen hollendischen Keeße vndt 25 Pfundt Buttern.“²⁰¹⁸

Für seine „Bruthlacht“ / „Brudtlacht“, die Feierlichkeit nach der eigenen Hochzeit, muss der Pickelhering Johann Clant aus Heinrich Julius von Braunschweigs *Susanna* Folgendes beschaffen (offenbar rechnet er damit, dass alle Gäste ähnlich verfressen sind wie er selber):

„*Nimpt ein Zettel aus der Taschen. Ick kann nicht wal lesen, et is qualick geschreuen, ick muth ein Brill up min Nase setten. Suchet den Brill, vnd setzt jhne auff.* Nun lath sehn, ick wilt nu lesen. Ick sal moten hebbben. Vier Cappunen, Vier Schock Eyer, Thien Perdriss, Achte Hasen, Zuey Hertbock, Vier Rehen, Drei Vesan, Zuentzig junge Huner Fienfftien junge Duuen Ein schock Vogel, groff off klein Vnd allerley Wiltprat und Vogel so thobekomen Ein Oss Ein fett Kalff Vier fette Lammer Zuey Verckens Heckte, Cablau, Stör, Salm, Lampreden, Forellen, Krefft, und allerley Fische, vuat up de Marckt feil kompt. Allerley gewurtz Peffer, Saffran, Eneuer, Sucker, Kannel, Figen, vnd Rosin, Ein halff Foder Wien Ein tonne Botter Ein tonne Kese Dat muth ick dann heffen tho miner Bruthlacht.“²⁰¹⁹

Wie Hanswurst ist der Pickelhering nicht nur verfressen, sondern auch versoffen, zugleich dumm und bauernschlau, prügelwütig und feige, in geschlechtlichen Angelegenheiten immer zweideutig-eindeutig, geldgierig und arm wie eine Maus zugleich.

Rückgriff II: Hanswurst / Hans Wurst / Hannßwursch / Hans / Bratwurst / Wursthans / Wursthänsel

Vorerst redensartlich für Dickwanst oder Schmerbauch gebraucht, erscheint „Hans Worst“ / „Wurst“ als appellativisch gebrauchtes Anthroponym erstmals in der 1519 veröffentlichten zweiten niederdeutschen Ausgabe von Sebastian Brants *Narrenschiff* und bezeichnet hier jemanden, der ungereimt zu einer Sache redet, von der er nichts versteht. Rund zwei Jahrzehnte danach, 1541, gebraucht Luther die schon eingebürgerte Spottbezeichnung für seinen Gegner, den Herzog Heinrich von Braunschweig-Wolfenbüttel, bereits im Titel seiner Kampfschrift *Wider Hans Worst* und fügt auch eine Worterklärung hinzu:

„Ich hab meinen Gnedigen Herrn / Hans Worst genennet [...]. Wer gern lachtet / der kutzelt sich selbs / Also auch wer gern leuget / der mus auch liegen wenn er die warheit sagt / wie Chrysippus sagt. Denn du zorniges Geistlin weist wol / dein besessener Heintz auch sampt ewren Tichtern vnd schreibern / das dis wort / Hans Worst / nicht mein ist / noch von mir erfunden / Sondern von andern leuten gebraucht wider die groben tolpel / so klug sein wollen / doch vngereimbt vnd vngeschickt zur sachen reden vnd thun. Also hab ichs auch oft gebraucht / sonderlich vnd allermeist in der Predigt. [...] Ja weil dein Heintz

2018 Tiberius und Anabella (Bolte), S. 196–197.

2019 Heinrich Julius von Braunschweig, *Susanna*, S. 164.

vnd du solche grobe Toppel seid / das ihr gemeinet / solcher fauler / lamer zote sollte in diesen sachen mir schaden thun / odder euch glimpff bringen / so seid ir beide die rechten Hans worst / topel / knebel vnd Rultze / Vnd will hiemit euch beiden geantwort haben das jhr alle beide / Vater vnd son / seid verzweifelte / ehrlose / verlogene bößwichter / da jr sagt / ich habe meinen G[nädigen] H[errn] / Hans worst genennet / Keiner antwort darffs mehr auff solche wörstliche kunst. Wol meinen etliche / jr haltet M[einen] G[nädigen] H[errn] darumb für Hans Worst / das ehr von Gottes (dem jhr feind seid) gaben starck / fett vnd volligs leibes ist.“²⁰²⁰

Als dramatischer Narr „Jan Wursthänsel“ erstmals 1597 von den Englischen Komödianten erwähnt, erhielt der Typus die seit den 1720ern übliche Prägung durch Joseph Anton Stranitzky (Knittelfeld oder Graz, Steiermark 1676 – Wien 1726): Das Kostüm bestand aus roter Jacke, Hosenträgern, blauem Brustfleck, gelben Hochwasserhosen, derben Schuhen, Krause („Narrenkröse“), Holzpritsche und grünem Spitzhut. H. W. ist ein habituelles Narr und Galgenstrick, Fresssack und Säufer, Zankteufel und Raufbold, Frauensammler und Sexualphantast, Analphabet und Illiterat, Feigling und Prahlhans, Hosenscheißer und Windmacher und immer auch aufs Geld und junge schöne Madeln aus.²⁰²¹ Der seiner fiktiven Biographie nach gebürtige Salzburger ist von Beruf Bauer, Sauschneider oder Diener mit Vorfahren aus einem Kraut- und Sauschneidergeschlecht, entstammt also sozial der rückbeziehungsweise randständigen Unterschicht. „H. W. Ich bin ein Saltzburger meiner profehsion und von Geburt ein Wurst Schütz“, erklärt er im *Türkisch-bestrafften Hochmuth*,²⁰²² und in den mit dem Vermerk „1724“ versehenen sogenannten *Wiener Haupt- und Staatsaktionen* reimt er die „schönste Braut“ auf „sauer Kraut“,²⁰²³ die fürstliche Losung „Krieg und Todt“ mit „Quarck und Speck“. ²⁰²⁴ Mit einem solchen Subjekt haben es die Frauen schwer; „den gantzen Tag“, jammert Hanswursts Braut, „seye er in Bierheusl, sauffe und schmauche Toback“. ²⁰²⁵



In dem von Carl Engel literarisch bearbeiteten *Don Juan* der einer oldenburgisch-holsteinischen Truppe Wiepking „singt und tanzt“ Hans Wurst ein Entrée-Lied nach dem Text:

„Immer lustig! Buben, Mädle,
S’ giebt zur Hochzeit Speck und Knödel!
Schnaps und Knackwurst, saure Klöße,
Auf der Kirchweih Püff und Stöße.
Trallala, Hopsasa,

2020 Luther, *Wider Hans Worst*, S. [6–9].

2021 Vgl. Müller-Kampel, *Hanswurst*, Bernardon, Kasperl, S. 86–127.

2022 *Türkisch-bestraffter Hochmuth* (Brukner), S. 55.

2023 *Nepomuk* (Homeyer), S. 194.

2024 *Gordianus* (Payer), S. 15.

2025 *Cosroes* (Payer), S. 448.



Pimpel, pampel, pumps! –
 Heisa! lustig jubiliren,
 Alle Weine durchschnab'liren,
 Wirthshaus, Bratwurst, volle Becher!
 Sind Hans Wurstens Sorgenbrecher.
 Pimpelorum, trallala,
 Liebe, Hiebe, Bumbs! – *Fällt auf den Hintern.*
 Sapperment nich noch mals! –²⁰²⁶

Etwas „ordentlichs zu Essen und zu trinken, [...] das ist bei mir die Hauptsache“²⁰²⁷ und „meine größte Freude, und davon laß ich mich auch nicht abbringen.“²⁰²⁸ „Also die Sittenlehre!“, doziert Polichinelle als Lehrer: „Bist du zum Essen eingeladen, friß bis zum Platzen.“²⁰²⁹ Nicht nur, weil den Caspar/Kasperl usw. ein beständiger Appetit plagt, sondern weil er die ganze Welt sub specie gulae, der Völlerei und Schwelgerei, sieht, glaubt er sich als vazierender Bedienter auf Arbeitssuche fürs Erste immer in ein Wirthshaus versetzt – auch wenn die Bücher oder chemisch-technischen Gerätschaften Fausts ihn eines Besseren belehren müssten: Nach einem Dialog zwischen Faust und Wagner

„belebt sich die Scene auf eine lustige Weise, indem Kasperl in den öden Saal hinein tritt und auf eine seltsame Weise seinem Unmuth Luft macht, daß es hier mit der Wirtschaft so schlecht bestellt sey. Er ist ein vacirender Bedienter, und sucht einen neuen Herrn, will sich aber erst durch Essen und Trinken stärken, und staunt sehr, als er durch Wagner erfährt, daß hier kein Wirthshaus sey, wo man für Geld Speise und Trank bekommen könne“.²⁰³⁰

„He, da, Wirthshaus. Ist denn kein Mensch zu Haus? Heda, aufgetischt! Markuer!²⁰³¹ Ein paar Schüsseln Sauerkraut, ein paar Poutellin Knoblochswürste! Ich habe kannibalischen Hunger. Mein Magen ist so leer, wie ein aufgeblasener Tabaksbeutel.“²⁰³²

2026 Don Juan (Wiepking/Engel), S. 28–29. Zu den editorischen Querelen rund um Engels *Deutsche Puppenkomödien* siehe S. 493.

2027 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [25].

2028 Andreas Hofer (Gießler/Ruttloff), S. [50].

2029 Polichinelle als Lehrer (Duranty, dt.), S. [20].

2030 Faust (Schütz/Horn), S. 655.

2031 „Markuer“: nach einer Anm. Lübkes im Berliner Faust (Lübke), S. 124: „Marquis“ oder „Marker“. – Nach einer Vermutung von Lars Rebehn stattdessen als „Marqueur“ zu verstehen: jener, der beim Billardspiel die erzielten Punkte markierte, später Angestellter in größeren Gasthöfen, der für die dort möglichen Spiele, deren Ablauf und für die Spieler zuständig war.

2032 Ebenda, S. 124–125. Variante: Als Kasper im Kerker einlangt, verlangt er erst einmal „eine Boutelle Wein“, kann sich aber zugleich nur darüber wundern, „was Ihr für eine wunderliche Gaststube habt, eiserne Vorhänge die sind gleich feuerfest gemacht und Spin'n'en, Ratten, und Mäuse das sind wohl die Gäste“. Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [14–15].

Die Verwechslung von Fausts Studierstube mit einem Wirtshaus zieht sich als komischer Topos durch die Puppen-Faustiana; einmal herrscht er Wagner auf die Frage, wie er denn hereingekommen sei, an: „Nu, so ne dumme Frage! Nu, uf den Beenen doch, nich uf'm Goppe.“ Und wo sonst solle er denn gelandet sein als in einem „Gastzimmer“? Also: „[...] heda Wirthschaft raus oder ich schneiss [!] die Scheiben zum Fenster naus denn ich habe Hunger und Durst, Schnaps, Bier, Brod, mit Wurst Heda Wirth du alte Haut bringe Schweinebraten mit Sauerkraut mach schnell sonst steck ich dir ein Zinken ich brauch bloss ein Fässchen zu trinken.“²⁰³³ „Vorwärts, ich will essen, sonst schmeisse ich den ganze Stuwe zum Fenster naus.“ „Hunger haww ich nich,“ beteuert er, „awwer Appetit“; dementsprechend gering sei sein Begehrt: „wenn ich 16 Pfund Brod, 14 Stickchen Budder, 25 Käse, 30 Pfund Schinken und 60 Glas Bier hawwe, da bin ich ungefähr satt.“²⁰³⁴ Nach einem Schiffbruch an der spanischen Küste plagen ihn, zumal er nicht einmal, sondern „wenigstens 9 mal ersoffen“ ist, ein ganz besonderer

„Hunger und Durst im Leibe, hier ist aber auch niemand der mir was zu essen und zu trinken geb'! – doch halt, ich muß einmal rufen, einmal rechten Skandal machen, – vielleicht kommt doch ein Hausknecht oder Kellner, der mir ein paar Töpfchen Bier und eine Portion Butterbemchen mit Schinken bringt!“²⁰³⁵

Als es ihn ins Staatsgefängnis von Orosmann, dem „Kayser von Aethiopien“, verschlägt, geht ihm nichts als das „schnabuliren und gluckeriren“ durch den Kopf – und wie viel er jetzt dafür auslegen könnte:

„CASPER *allein*. Nun das weiß der Geyer, ich lauf schon in der ganzen Stadt herum, und kan doch nirgends einen Gasthof finden, es ist eine miserable Sache. Ich bin bey einen Herrn 10 Jahre in Diensten gewesen, und habe des Jahres 40 Gulden Lohn bekommen, und da habe ich manchmal etwas vorausgenommen zum schnabuliren und gluckeriren. Heute haben wir nun zusammengerechnet, da habe ich gerade herausgekriegt Summirum Summarum 36 xer. und die will ich heute vollends verwixen, aber wo bin ich den, ich glaube gar das ist ein Gasthof, da seh ich auch ein Nebencabinettel, da wird ich gleich hinein gehen und den Wirth heraufrufen, daß er mir was vorn Schnabel giebt. Hierinnen ist scharmant, aha! Da ist auch ein Stuhl, da kann man sichs kommode machen, da sitzts sichs prächtig. Aber das muß was seyn, in den Cabinet ist nichts Schöneres als die Aussicht, hier müssen die Gäste einmal Streit gehabt haben, da ist auch nicht eine einzige Scheibe ganz, es ist hübsch luftig! He da! läßt sich den niemand sehen Herr Wirth, oder Marqueur raus da, es ist ein vornehmer Patsascher hier, und will eine Bouteille Wein zu 5 xer haben.“²⁰³⁶

Kaspar, dem lustigen Fischer, geht es nie um sich – „Um mir{ch} is mirs gar nicht“, drückt er das aus –, sondern „ums Essen und trinken. und wenn ich mich mal recht

2033 Faust (Möbius 2/Bruinier), S. 37.

2034 Alle Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46–47.

2035 Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [82–84].

2036 Mordnacht (Lorgie/Rebehn), S. [10–11].



duteldick satt gegessen habe, nachher wird sich ein paar Tage aufs rechte Ohr gehau, und dann geht von vorne los^{.2037} Die aus dem Hunger, Appetit und der Gefräßigkeit des Spaßmachers hervorgehende Komik beruht auf zweierlei Kategorien komischer Fallhöhe beziehungsweise der komischen Inkongruenz: Zum einen auf der typologisch festgelegten Unangemessenheit, mit der Caspar / Kasperl auf Katastrophen und Tragödien des Lebens reagiert – nämlich mit Mordshunger auf Mord und Totschlag, Schiffbruch und Höllensturz. „Dir macht nur immer Essen und Trinken Noth“, wird ihm vorgeworfen. „KASPAR. Essen und Trinken hält Leib und Seele zusammen, ich glaube, wenn ich nicht mehr Essen und Trinken sollte, ich wäre in 14 Tagen todt, mausetodt!“²⁰³⁸ „[...] wenns zu Essen und Trinken giebt, da binn ich recht flink“, bekennt der sonst eingeschworene Faulpelz.²⁰³⁹ Seine Verfressenheit siegt über die Höllenangst: „wenns ans essen und trincken geht, da geh ich mit und wenns auch in die hölle geht“.²⁰⁴⁰ Selbst als er um das Leben seines Herrn fürchten muss – „sone Angst hab ich jetzt, und mein Armer Herr ist vielleicht schon längst eine tode Leiche“ –, plagt ihn „ein Hunger wie ein Wolf, gebt mir was zu schnapneliren und etwas zu gluckeriren, ach wenn ich doch e bißal Gurkenbraten hätte und ein bial [!] Schweinsalat“.²⁰⁴¹ Mit dem Akzent des Hamburger Kasper Putschenelle: „Ick heff en Wolfshunger. / MARIKEN: Nun, Kasper, was meinst du zu Braten und Salat? / KASPER. Broden un Solloot? Jo, dats’ wat for min Snobel. – Oder sonst richt di up Swemmklüten un Peerfleesch“.²⁰⁴² Gilt es, sich einen Leitspruch vorzusagen, hat auch der unweigerlich mit Nahrung und Speisen zu tun: „KASPER. Nur Gedult, Vernunft und Sauerkraut mit Schinken überwind alles“.²⁰⁴³

An die feststehende Begriffsstutzigkeit und Blödsinnigkeit, die den Wurstel immer alles falsch oder schief verstehen lassen, knüpft die zweite Kategorie des mit Alimenter-Kulinarischem spielende Komik an.

Wochenmenüs und Speisepläne

*Faust (Schwiegerling/Bielschowsky)*²⁰⁴⁴

Dieses Wochenmenü hat Kasperle noch ganz genau „im Kopfe. Montag haben wir Kartoffeln gehabt, Dienstag hats Kartoffeln gegeben, Mittwoch haben wir Kartoffeln schnabliert, Donnerstag wurden wieder Kartoffeln gegessen, Freitag haben wir Kartoffeln gehabt, Sonnabend haben wir Kartoffeln gespeist, aber

2037 Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner/Apel), S. [39].

2038 Der Müller und sein Kind (Trommer/Raupach), S. [7].

2039 Berliner Faust (Lübke), S. 128.

2040 Faust (Below), S. [19:VIII].

2041 Die Teufelmühle am Wienerberg (Huber/Apel), S. [71]. – „Schweinebraten mit Gurkensalat“ verlangt Kaspar auch, als er in Fausts Haus gerät und dieses sogleich für ein Wirtshaus hält; vgl. Faust (Möbius 1 / Bruinier), S. 6.

2042 Kasper und Mariken (Rabe), S. 134. – „Swemmklüten“: Schwemmklöße/Mehlnockerln; „Peerfleesch“: Pferdefleisch.

2043 Das Räubernest in Rußland (Buhler/Bille), S. [28].

2044 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 15.

Sonntag zu Mittag hatten wir Kartoffeln mit Häring und am Abend Häring mit Kartoffeln.“

*Die Teufelsmühle am Wienerberg (Huber / Apel)*²⁰⁴⁵

„JERIEL *kommt geflogen*. Ei du hungricher Erdenmensch, was willst du?

KASPER. Ei Sabberlot eine feine Wirtschaft wo die Kellnerinnen gleich durch die Luft g[f]logen kommen.

JERIEL. Das ist bei uns so die mode!

KASPER. Ach so, du hast du [!] wohl oben in Wolken eine Stehbierhalle eröffnet
JERIEL. Keine schlechten Witze Kasper also was willst du.

KASPER. Nu wenn du mich also wirklich bedinen willst, dann sage mal dein Speißeregister her, das beste will ich haben Sage mal wie alt bist du?

JERIEL. Nu so a zwanzig Jahr hab ich auf meinen Rücken.

KASPER. Sakrament, wenn du so fort wächsd du wirst a wahrer Rieße, also sag her was zu Essen giebt.

JERIEL. *Nommero 1. Suppe mit Trüffeln*

KASPER. Was für Zeug Suppe mit Wäffeln

JERIEL. *Nomero 2. Braten mit Erdbeersaft –*

KASPER. Was, ein gebratnen Stiefelschaft?

JERIEL. *Lenden mit Aprikoßen –*

KASPER. Was, Hemden mit Lederhoßen?

JERIEL. *Gespickte Haaßen –*

KASPER. Was geflickte Naaßen

JERIEL. *Karbonate mit Kohlkaninchen*

KASPER. *Haarbomade mit Strohseilchen? Nein deine Speißen [sind] mir zu unvertaulich sage mir a baar andere*

JERIEL. *Na du bas auf ich will dir meinen Speißezeitel vorsingen.“*

LIED

„Ein Suppen mit Fleckerln steht hier auf geschrieben

Ein Rindfleisch mit Semmelgreen und rothen Rüben

Ein Kraut mit Poffeßen Ein Eingemachtes mit Krebsen

Gebratne Tauben ein Rachu von Schöpsen

Kapauneln und Hüneln, gebratne Vöglein

Ein Antel ein Gansalre [!] ein Kalbenes Schleglein

Ein guts Karbonatsl

Ein gefüllts Roßbratel

Ein gestopfs Indianerl

Ein schönes Fasanerl

das wäre for dir wohl ein köstlicher Schmauß, Wär nur von allem ein Bissen zu Haus. *ab.*“

2045 Die Teufelsmühle am Wienerberg (Huber / Apel), S. [52–57].



Hensler / Huber / Müller: *Die Teufelsmühle am Wienerberg*²⁰⁴⁶

„Ein Suppen mit Fleckerl, steht hier auf geschrieben,
 Ein Rindfleisch mit Semmelkren und rothen Rüben.
 Ein Kraut mit Pofesen, ein Eing'machts mit Krebsen,
 Gebratne Tauben, ein Ragou von Schöpsen,
 Kapäuneln und Hühneln, gebratene Vöglerl.
 Ein Antel, ein Gansel, ein kälbernes Schleglerl.
 Ein guts Karmonadl,
 Ein g'fülltes Rostbratel,
 Ein g'stoppt's Indianerl,
 Ein schönes Fasanerl.
 Gebackene Karpfen, gesottene Forellen,
 Ein wälsches Salatel mit frischen Sardellen –
 Pasteten und Torten,
 Von allerley Sorten.
 Das wäre für euch wohl ein köstlicher Schmauß,
 Wär nur von dem Allem ein Bissen zu Haus. *ab*“

Wonach ihn gelüftet, wovor ihm graust, aber auch, was er nicht kennt und deshalb missversteht, ist sowohl kulturell als auch sozial codiert: Die ewigen Kartoffeln beim Kartoffelbauern, zu denen es sonntags Hering, nichts als Hering gibt, stehen in krassem Gegensatz zur schlaraffischen Menükarte der Geister respektive in Wurstels Phantasie. In besonderer Weise gilt dies für die Adaption der ursprünglich auf ein Wiener Publikum hin geschriebenen *Teufelsmühle am Wienerberg* von Friedrich Hensler nach Leopold Huber durch den sächsischen Puppenspieler Heinrich Apel,²⁰⁴⁷ der beim Abschreiben des auch sprachlich wienerisch getönten „Speißzettels“ zwar sorgfältig verfuhr, sich aber, wohl infolge der begrifflichen Exotik, einige Male verschrieb. Spezifika der regionalen Küche zogen die Puppenspieler sonst nur selten zur kulturellen Typisierung einer Figur heran – wie zum Beispiel, wenn ein intriganter Burgverwalter fragt: „Sage einmal, ißt du gerne Spargel, mit Butter-sosse?“²⁰⁴⁸ und das kölsch Hänneschen antwortet: „Uh! Dat is meine Leibspeis!“²⁰⁴⁸ Meist will er „eine Wurst essen – und das ist doch meine Leibspeis von Haus aus, weil ich der Wurstl bin“;²⁰⁴⁹ weiters „Blutwurst, da lassen sie mal 10 Portionen her kommen denn das ist grade so mein Futter, ich brauch nicht viel, meine bar bis-sen kann man in ein Bettug wikeln“;²⁰⁵⁰ „Sauerbraten“, den er sich auf der Jagd schießen will;²⁰⁵¹ eine „Schöpsenkeule“;²⁰⁵² „Schweinebraten mit Sauerkraut, mach geschwind, sonst steck' ich Dir ein Zinken, ganze Fässer voll zum Trinken, brauchst Dich auch nicht zu überladen, ich brauch höchstens ein, 2, 3 Braten, etwas gekoch-

2046 Hensler / Huber / Müller, *Die Teufelsmühle am Wienerberg*, S. 32.

2047 Vgl. den Schreibervermerk in *Die Teufelsmühle am Wienerberg* (Huber / Apel), S. [52–57].

2048 Eine gestörte Kölner Kirmes (Hänneschen) (Niessen), S. 229.

2049 Pocci, *Madame Kasperl*, S. 43.

2050 *Der Baierische Hiesel* (Bahnert / Liebhaber), S. [88].

2051 *Die Flucht nach Tyrol* (Höhlenjäger) (Schmidt), S. [66].

2052 *Faust* (Bonneschky / Hamm), S. 29.

ten Schinken, mach geschwind, Gasthof raus, ich schmeiße die Thüre zum Fenster raus. Raus, raus da“;²⁰⁵³ eine Schnepfe „mit Semmelbröseln oder in einer schwarzen Sauce“;²⁰⁵⁴ Knödel, die ihm Madame Kasperl immer wegfrisst – „Schlipperment nochmal! wenn ich sechs Knödl essen will, so kocht s’ mir nur drei und von denen ißt sie selber zwei und den dritten hebt sie zum Nachtessen auf. Frag’ ich: was bleibt nachher mir dem Kasperl? – Die leere Schüssel!“;²⁰⁵⁵ schließlich „Bratwürstel“: „Weil du nix tust, als raufen, saufen und Bratwürstel essen“, will den Kasperl im vierten Stück von Reinhardts *Wahrhaftigem Kasperltheater* sogar der Teufel holen. „I was!“, kann der Kasperl darauf nur replizieren, „dafür bin ich der Hanswurst“²⁰⁵⁶ – der er hier dem Namen nach ja gar nicht mehr ist.

... und das Saufen, oder: „Heut trink i, bis mir die Bimpferln im Bauch wachsen“²⁰⁵⁷

Selbstverständlich sei der Kasper, wie eine holde Prinzessin erst vermutet, weder ein Erd- noch ein Luft- noch ein Wassergeist, sondern ein „Weingeist“, weshalb er stracks „eine Boutelle Wein“ verlangt.²⁰⁵⁸ Zu den fixen Attributen des vazierenden Bedienten Kasper zählt neben der zerrissenen Kleidung der Bierkrug oder die „Shnapsflashe in der Tasche“.²⁰⁵⁹

Niemand wisse, „was ich für durst“ habe – das komme davon, dass „mich meine Mutter mit Heringsmilch hat aufgezogen“.²⁰⁶⁰ Seinen Dienst bei Faust tritt der Hans Wurst mit einem Reim an – „Jetzt lustig darauf los, dem Fressen und Saufen will ich geben einen Stoß“ –, mit einem grobianisch erweiterten Trinkspruch – „Auf gut Fressen und Saufen“²⁰⁶¹ – oder mit der Ankündigung: „Heut trink i, bis mir die Bimpferln im Bauch wachsen“.²⁰⁶² Die mit Wagner ausgehandelten Dienstvereinbarungen schränken ihn zwar empfindlich ein, denn er muss „Holz spellen und Wasser tragen“; sein Alternativvorschlag: „Hören Sie, Herr Famulus, wie wär’s, wenn wir miteinander tauschten. Sie gäben mir den Schlüssel zum Weinkeller, und das Holzspellen und Wassertragen könnten Sie verrichten.“²⁰⁶³ Letztlich ist Kasper zufrieden:

„Juch! das geht lustig zu, das geht wie im paradies, zu fressen und zu trüncken genug. Hyrex tex tex tex, das ist ein leben, guter wein, schöne mädel, gute musi-

2053 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 12.

2054 Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl), S. [49].

2055 Pocci, Madame Kasperl, S. 43.

2056 Reinhardt, Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken, S. 26.

2057 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 166.

2058 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [16–17]. – Variante: Vgl. Mordnacht (Lorgie/Rebehn), S. [14].

2059 Kasper in Tausend Aengsten (Ruttloff), S. [8].

2060 Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske), S. [30].

2061 Beide Straßburger Faust (Scheible), S. 863 und S. 880.

2062 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 166; identisch S. 183. – „Bimpf(erl)“, „Pimpf(erl)“: Knirps, Dreikäsehoch, Trottel, Wicht, Versager.

2063 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 21.



kanden, jetzt gefälld mirs, ich wünsch ich könnte noch 100 iahr da bleiben, iuch das ist ein leben.“²⁰⁶⁴

„Nun, Gurgel, thu Dich auf, jetzt kommt ein Platzregen.“²⁰⁶⁵

„Von Geistern bin ich kein Freund, höchstens von Bier und Schnapsgeistern ha ha ha –.“²⁰⁶⁶

„Na heute bin ich mal ordentlich in Schwung. Heute ist ein großes Diner, da gehts kreuzbigel hoch her. Na freu dich Kasperl deine Gurgel soll leben.“²⁰⁶⁷

Variantenreich beschwört, besingt, verherrlicht der Caspar/Kasperl, dieses personalisierte „Saufhaus“, wie ihn seine Frau nennt: den „Kimmel“ (Kümmelschnaps), den er „so eben für 2 [Reichstaler] [...] gedrunken“ hat, „da bekam ich so eine große Pfütze, daß sich ein Ochse männlichen Geschlechts hätte drinnen baden können“;²⁰⁶⁸ den Schnaps – „Nun soll man sich denn auf einer solchen schönen Erd Kugel nicht freuen, wo es so viel Schnaps gibt, jemehr man trinkt, desto mehr man trinken will! Und am Ende wird man so selig, daß mans im Stehen nicht mehr aushält und sich legen muß“;²⁰⁶⁹ den „90 grädigen“, von dem sich Kasper zu Weihnachten gleich ein ganzes Fass wünscht;²⁰⁷⁰ das Bier – „Schade, daß ich kein Mädle bin, den Brauer Jakob heirathete ich bloß des Bieres wegen. Ach, das müßte ein höchstseeliger Ehestand sein!“;²⁰⁷¹ den „schlampagner“, bei dessen „weinfäß“ ihn Wagner doch hätte suchen sollen, „da hättest du mich gewiß gefunden“.²⁰⁷² „Warum“ soll es dem Casperle am Hofe des Königs von Kreta in Lorgies *Medea und Jason* „nicht gefallen da fließt ja der rothe Wein wie Wasser, ich bin heute mit dem Maul von den Weinfässern noch gar nicht weggekommen“.²⁰⁷³ Nach seinem Blut, mit dem er unterschreiben solle, brauche der Teufel nicht zu fragen, denn „bei mir kommt höchstens Bier oder Schnaps ‘raus“.²⁰⁷⁴ Die Kölner Puppen-„Kappesbooren“ / Gemüsebauern aus Knollendorf und mit ihnen das Hännischen, der Bestevater, Tünnes und Schäl, bevorzugen den heimischen „Appeldrank“ / Äppelwoi / Apfelwein: „Un wenn de Bayer-Kirmes kütt, / Do suffe mer Appeldrank, / Un wer sich nit voll suffe kann / Dä friss sich dann doch krank! / Viderallala usw.“²⁰⁷⁵

2064 Faust (Below), S. [42:XIX].

2065 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 15.

2066 Die Teufelmühle am Wienerberg (Huber/Apel), S. [13].

2067 Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier), S. 7.

2068 Bauern-Revolution (Möbius/Bonneschky), S. [67].

2069 Der Müller und sein Kind (Trommer/Raupach), S. [6].

2070 Ebenda, S. [33].

2071 Alle ebenda, S. [6, 33] und S. [11].

2072 Faust (Below), S. [43:XX].

2073 Medea und Jason (Lorgie), S. [28].

2074 Faust (Möbius 1/Bruinier), S. 17.

2075 Eine gestörte Kölner Kirmes (Hännischen) (Niessen), S. 209.

„8 Tage“ schon, erzählt Diener Kasper, dauert nun ein Fest, „aber so viel kann ich sagen, zu kurz bin ich bei der Geschichte nicht gekommen, gegessen und gedrunken hab ich auf 8 Wochen“.²⁰⁷⁶ Gegen eine „Bouteille“ behält er auch Geheimnisse für sich: „Wickeln Sie mir die Geheimnisse, die ich verschweigen soll, nur jedesmal in ein Stück Braten und einer Bouteille Wein ein, denn so lange mein Mund zu kauen und meine Kehle zu schlucken hat, bin ich so stumm wie ein Fisch.“²⁰⁷⁷ Dann wieder muss er weinen, nicht weil er zu viel getrunken hat, sondern um der Kosten und des unreinen Reimes willen: „STABERL. Ja geweint hab ich: Drei Halbe u[nd] a halbe Flasche Muskateller, der Spaß kost't mich grad drei Thaler“.²⁰⁷⁸ Drei Gründe nennt Casper in Möbius' *Hamlet*, warum er „heute“ nicht trinke: „Erstens, trinke ich überhaupt keinen Wein, zweitens ist auch heute meiner Mutter Sterbetag, und drittens habe ich gleich erst welchen gedrunken. HAMLET. Schafskopf!“²⁰⁷⁹ Im assyrischen Lager vor der Stadt Bethulia will dem typologischen wie habituellen komischen Saufkopf mit roter Trinkernase im Gesicht sogar scheinen: „nichts ist hübscher, wie so ein bißchen Krieg. Trinken kann jeder, so viel wie er will“; und auch das blutüberströmte Bett mit dem kopflosen Leichnam des Holofernes weiß er nicht anders zu deuten als aus Säufersicht: „Hört, Meister Hosenferns, euer Kopf mag sein, wo er will, ihr müßt aufstehen! Der muß aber viel roten Wein getrunken haben, das ganze Bett sieht rot.“²⁰⁸⁰

Zu begreifen ist die hanswurstische Säuferkomik am ehesten durch ihre Kategorisierung als Verlachkomik alten Schlags, wie sie schon Gottsched perhorresziert hatte, also als Ausdruck superiorer Aggression und Degradation, die weder moralischen noch pädagogischen Zwecken dienlich sein kann, aber auch als Mittel zur Entspannung, Entlastung, Befreiung des Lachenden von etwas Beängstigendem und Tabuisiertem, wie Freud 1904 den *Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* interpretiert hatte.²⁰⁸¹ Dass sich das Typenmotiv des Säufers als Lustiger Person und als komischer Topos über Jahrtausende halten konnte (bis zur heutigen psychomoralischen Pathologisierung als „Suchtkranker“, die damit Schluss macht), wird mit den unendlichen Möglichkeiten zusammenhängen, Typus und Rolle über komische Verzerrung und Übertreibung situationskomisch zu variieren und wortkomisch auszus schmücken: Für zuverlässige Lacher sorgte zum Beispiel, wenn der Betrunkene sich mimisch, gestisch, sprachlich ‚daneben benahm‘ – ein Grundmodell des Komischen –, ihm ein und dasselbe in mehreren Varianten ‚widerfuhr‘ und es dadurch zu Verwechslungen und Missverständnissen kam und all dies nach dem Prinzip der Überraschung und des belachbaren Spiels. Den Ursprung der Sprach- und Wortkomik auf der Bühne, die im deutschen Sprachraum Nestroy zu einer ersten Blüte gebracht hatte, wird man generell in der Säuferkomik vermuten dürfen, unterliefen

2076 Die Geisterfürsten (Aurick / Der rote Jäger) (Zügner / Kapphahn), S. [61].

2077 Faust (Bonneschky / Hamm), S. 20.

2078 Staberl als Freischütz (Kind / Weber / Carl Carl), S. [42].

2079 Hamlet (Möbius / Shakespeare), S. [44–46].

2080 Beide Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann), S. 64 und S. 71.

2081 Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*.



dem Pickelhering / Hanswurst / Kasperl doch bevorzugt wortkomische Fehler, wenn er betrunken war.

... und die Courage, oder: „kurás kurás fálósz mi néd van i ti prauh hob i ti néd“²⁰⁸²

Nach den habituellen Attributen von Schreckhaftigkeit versus Unerschrockenheit, Feigheit versus Mut schieden sich im 19. Jahrhundert die Lustigen Personen namens Caspar / Kasperl usw. in zwei nicht nur darin gegensätzliche Typen unterschiedlicher theaterhistorischer Traditionen und Genres: Während der nur namentlich auf den Pulcinella der Commedia dell'arte, typologisch hingegen wohl auf den Meister Hämmerlein zurückgehende²⁰⁸³ Handpuppen-Kaspar- / Kasperl Polichinell / Putschenelle auf Jahrmärkten und Messen wie auch in Nachspielen als rabiater prügelwütiger Totschläger über die Spielleiste wütete, dem Furcht, Angst, Feigheit fremd waren, kennzeichnete den Kasperl der dramatisch ausgestalteten Marionettenstücke wie schon ihr Modell Kasperl-La Roche eine ausgesprochene Hasenherzigkeit. Die Kasperl-Rollen La Roches waren in den letzten Jahren seines Wirkens am Leopoldstädter Theater in Wien als ängstlich, weinerlich und feige gezeichnet gewesen,²⁰⁸⁴ und auch seine von Anton Hasenhut entwickelte Nachfolgeffigur Taddädl / Thaddädl, „ein Geselle oder ein Lehrjunge,“ war „läppisch, furchtsam, dumm“.²⁰⁸⁵

„Hast du Kurasche?“, fragt den Kasperl der Bayerische Hiesel, sein neuer Herr. Kasperls Großspurigkeit steht in direktem Verhältnis zu seiner Feigheit, und so antwortet er: „Ha, gnu!“ Dann solle er zum Amtmann gehen, „dem alten Gimpel“, ihn auffordern, die gefangenen Bauern freizulassen und die Straf gelder zurückzugeben; wenn nicht, „soll es ihm nicht gut gehen; da steck ich ihm die ganze Kaluppen^[2086] in Feuer“. Nachdem der Kasperl versprochen hat, das gleich alles selber zu erledigen, bemerkt der Hiesel stolz: „Nicht wahr, mein Hans Steigimsack hat ziemlich Kurasche?“ Sattler, Hiesels Wildererkumpan, weiß es besser: „Ja, du sagst, er hat Kurasche, aber mit was, mit seinem losen Maul.“²⁰⁸⁷ Nicht einmal Letzteres trifft zu, denn als Kasperl beim Amtmann vorspricht, wahrte er in seiner kleinlauten Furcht alle Höflichkeitsformen – „du sollst so freundli sein und die Bauern herauslassen“ – und gießt Hiesels Drohung in den Euphemismus „Sonst wenn mein Herr kommt, kitzelt er Euch a wengerl“.²⁰⁸⁸ Als der Amtmann droht, „diesen Taugenichts, dieses lose Maul auf den ersten besten Baum“ aufzuhängen, will Kasperl natürlich Fersengeld geben, wird aber vom hinzutretenden Hiesel aus der misslichen Situation geret-

2082 Der Ungeratene zon (Hincz / Gragger), S. 167.

2083 Siehe S. 310 und S. 341.

2084 Vgl. Großauer-Zöbinger, Leopoldstädter Bühnenkünstler realisieren Karl Friedrich Henslers *Taddädl der dreissigjährige ABC Schütz* (1799), S. 13.

2085 Vgl. Castelli, Anton Hasenhut (genannt Taddädl), S. 168.

2086 „Kaluppe“ (österreichisch): kleine Hütte, ärmliches Haus aus Lehm oder Holz, Keusche (von westslawisch „chalupa“ in derselben Bedeutung).

2087 Alle Der bayrische Hiesel (Schmidt / Kralik / Winter), S. 211.

2088 Ebenda, S. 213.

tet. Die Sequenz führt das Schema vor, nach welchem die habituelle Feigheit der Lustigen Person in Szene gesetzt und komisiert wird – wobei das Komische in erheblichem Maße über die Vertrautheit des Publikums mit dem Schema der Lustigen Person als einer bis ins Mark feigen Figur wirksam wird: Im Wissen darum kippt schon Hiesels Frage nach der „Kurasche“ ins Komische. Die erwartbare Antwort erhöht dann die Spannung darauf, wie sich bei der Durchführung des Befehls denn die komischen Missverhältnisse zwischen der Selbsteinschätzung des Kasperls und der Fremdeinschätzung des Hiesel einerseits und andererseits zwischen dem Vorwissen des Publikums und Kasperls Selbstbetrug (er glaubt ja durchaus selber, mutig zu sein) auflösen werden. Häufig und in vielerlei Variationen kommt in den Marionettenstücken dabei das von Sattler angesprochene typenkomische Attribut zum Tragen: jenes des „losen Mauls“ im Sinne eines vorlauten, frechen, prahlerischen Mundwerks. Zahlreich wie einfallsreich sind die Ausreden, Ausflüchte, Schwindeleien, mit denen der Lustigmacher sich herauszuwinden versucht, wenn es darum geht, Courage zu zeigen – bis hin zur psychologisch-philosophischen Sentenz: „I fürcht mi eh nit, wenn’s nit sein muß.“²⁰⁸⁹ Im Besonderen gilt dies, wenn er sich vor dem Kriegsdienst drücken will:

**Poetik und Rhetorik kasperlischer Ausreden in
Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter)²⁰⁹⁰**

„GRAF: Hättest du nicht Lust und Liebe, ein Soldat zu werden?
 KASPERL. Was a Solat? Na, i dank recht schön. I derf kann Solat nit essen auf d’
 Nacht, der thut mir kein Gut nit, i krieg glei das Zwickbauchen.
 GRAF. Er spricht etwas von einem Salat. Ich sage ja: Soldat.
 KASPERL. No ja, Solat, Solat.
 GRAF. Nein, Soldat.
 KASPERL. Was is denn das eigentli?
 GRAF. Ja, das ist ein tapferer Kriegsmann, er muß sich streiten gegen seine
 Feinde.
 KASPERL. Nix, nix, mit mir gibt’s nix zum Streiten. Mit mir kann die ganze
 Welt gut sein; i mag nit streiten.
 GRAF. Das geht nicht so.
 KASPERL. Na, wie geht’s denn?
 GRAF. Man muß Soldat sein, wenn man auch nicht will.
 KASPERL. Sie zwingen Einen, wenn man nit will? Wie, wenn i ka Pulver schme-
 cken könnt?
 GRAF. Das Pulver schmecken, das lernt man ganz leicht. Fehlt ihm denn was?
 KASPERL. Nein, fehlen tut mir grad nix.
 GRAF. Nun, wenn ihm nichts fehlt, dann taugt er auch zu einem Soldaten.
 KASPERL. Fallt mir grad ein, daß i an großmächtigen Fehler hab.
 GRAF. Auf einmal? Nun was hat er denn?
 Kasperl *fängt an zu zittern*. Mich hat’s schon. In die Händ fangt’s an und geht
 gleich in Kopf. Brr, brr.

2089 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 177.

2090 Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 47–49.



GRAF. Ja, was ist denn das?
 KASPERL. 's Fieber im höchsten Grad. Brr, brr. Ja, mi gruselt's, ja, i hab's Fieber.
 GRAF. Ich muß um einen Arzten schicken, du sollst curirt werden.
 KASPERL. Geben's Ihnen keine Müh', für meine Krankheit gibt's kan Arzten.
 GRAF. Das ist ewig schade um einen solchen Mann, daß er nicht gesund ist. Soldaten müssen frische und gesunde Leute sein. *Ab.*
 KASPERL. Ja, i hab mir's eh denkt, freili, hahaha! Der hat sich schön anschmie-
 ren lassen. Ja, so muß man's machen. Wenn man sagt, man hat's Fieber, so
 nehmen s' einen nit zum Soldaten. Da schau i, daß i glei wieder heim find.
 GRAF *kommt zurück.* Halt, du Schurke! Hab ich dich abgelauscht! Du hast ja
 kein Fieber.
 KASPERL. I hab's nur vergessen. Jetzt hab i's erst recht. Brr, brr.
 GRAF. Ja, wie oft greift dich denn das Fieber an?
 KASPERL. So oft als i will, brr, brr.
 GRAF. Was, so oft als er will?
 KASPERL. Na, so oft als i's krieg.
 GRAF. Heda, zwei Corporals, heraus!
 KASPERL. Was wollen S' denn mit die zwei Corporals anfangen?
 GRAF. Sie sollen dir gleich fünfundzwanzig heruntermessen, daß dir das Fieber
 vergeht.
 KASPERL. Na, dank schön, Sie machen's a bissel zu großartig. Lassen S' lieber
 zwanzig weg und Fünf geben S' dem Korporal, daß auf mi nix kommt.
 GRAF. Nun, ist das Fieber schon wieder gut? Nicht wahr, ich kann dir das Fie-
 ber hübsch austreiben?
 KASPERL. O nein, Sie haben mir's noch hitziger gmacht, das Fieber.
 GRAF. Willst du also Soldat werden?
 KASPERL. Mein Gott und Herr, i hab kan rechten Löffel dazu.“

Sequenzanalytisch besteht der Dialog aus einer typenkomisch motivierten Reihe absichtlicher Missverständnisse, die über die Ex-Metapher, ob ihm denn etwas fehlé, in die Simulation einer Krankheit gewendet wird, die mit dem Zittern bezeichnenderweise das verkörperlicht, woran der Kasperl tatsächlich leidet, nämlich Angst und Schrecken davor, in den Krieg zu müssen. Die Entlarvung des kranken Kasperls als Simulant mündet abermals in eine Reihe katachrestischer Ausflüchte, an deren Ende er das offen zugibt, was er verheimlichen wollte – indem er doch wieder zur niedrigkomischen Metapher greift: „i hab kan rechten Löffel dazu“ (man weiß nach der sprichwörtlichen Redensart nicht, keine Lust, kein Geschick oder beides?).

Üblicherweise werden ein dialogischer Schlagabtausch oder ein monologisches Aparte um Caspars/Kasperls fragliche Courage rhetorisch weit simpler ausgeführt; was sie als Skripte freilich immer grundiert, ist das Vorwissen um die Lustige Person und ihren Habitus als Hasenherz: „Courage hob i wie a Teufel“, meint er einmal, „aber mitgeh'n thu i nit. Mein Courage is nit auf den Krieg eing'richt't“; und er verspüre nicht den mindesten Drang dazu, „Lorbeeren zu erwerben“ – schon deshalb (die Assoziation kippt vom Idealisch-Hohen ins Niedrig-Alimentäre), weil er

„schon a Wut“ hat, wenn er „nur so a Lorbeerblattl im Essen derwisch!“²⁰⁹¹ Wohl hat er „das Herz auf dem rechten Pflleck“, nur „manchmal rutschts ins Wadel“.²⁰⁹² Sein „haubt Geschäft“ sei es, „jetzt volle Glässer zuleeren und leere zufüllen“, doch „nebenbei“ hätte er „unbändige Courage, wenn die Furcht nicht dazu kommt“.²⁰⁹³ Mit dem Verständnis des Wortes „Courage“ tut sich der Wurstel generell schwer: Er habe doch, um den Bayerischen Hiesel zu fangen, „nicht blos Muth, sondern auch Kurasche“; diesen „Muth“ habe er auch immer behalten, „aber die Korasche hat mir die Knallschote vone weg getrieben“.²⁰⁹⁴ Die „Kurasch“ lohne sich weder in pekuniärem noch in übertragen-sentenziösem Sinne, denn: „Geld macht Kurasch, aber Kurasch macht den Sack wieder leer.“²⁰⁹⁵ An paradoxe Hintergründigkeit grenzt es, wenn er jene Courage, von der er weiß, dass er sie ohnehin nie gehabt hat und nie haben wird, anruft, damit diese ihn nicht verlässt; das klingt im ungarndeutsch-Josefstädter Dialekt von Pest (heute der VIII. Budapester Bezirk Józsefváros), in dem Káspor, der Puppen-Diener der Familientruppe Hincz, sprach: „kurás kurás fálasz mi néd van i ti prauh hob i ti néd“ (Courage, Courage, verlass mich nicht, wenn ich dich brauch, hab ich dich nicht).²⁰⁹⁶ Und so „zittert“²⁰⁹⁷ und „weint“²⁰⁹⁸ sich Caspar/Kasperl, das „Hasenherz“, der „Hasenfuß“,²⁰⁹⁹ „feichherzig“²¹⁰⁰ durch hanswurstisches Leben und Puppen-Krieg. Dennoch sind auch jene Szenen zahlreich, in denen die Lustige Person schneidig oder verwegen bis zur Tollkühnheit agiert, doch wächst sie dabei nicht im Angesicht und im Wissen um die Gefahr über sich hinaus, sondern erkennt diese schlicht nicht. Insofern gilt für den Caspar/Kasperl typologisch-habituell nicht „Geld macht Kurasch“, sondern „Narrheit macht Courage“ – was selbstredend auch „für ein paar Poteilen Wein“ gilt:

„CASP[ERLE]. Nun soll ich mich gar mit eine ganz Feld voll Trachen herum schlagen, aber mit Hungrigen Magen geth der Kasper nicht mit in die Patalge [Bataille] ich will erst ein paar Poteilen Wein zu mir nehmen, damit ich Korasche bekomme, denn sonst möchte sie in die Wahden hinunter rutschen, Nah ich muß nur machen das ich ford komme, sonst könnte ich für meine Heldenthaten, eine Prügelsuppe von meinen Herrn erhalten. *ab.*“²¹⁰¹

2091 [Kolb], Kasperl und der Patron, S. 3.

2092 Genovefa (Lorgie/Rebehn), S. 50.

2093 Hamlet (Möbius/Shakespeare), S. [8].

2094 Beide Der Baierische Hiesel (Bahnert/Liebhaber), S. [13] und S. [15–16].

2095 Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter), S. 7.

2096 Der Ungeratene zon (Hincz/Gragger), S. 167.

2097 „[...] zittert immer“; Schlacht bei Sedan (Widmann/Eisenreich), S. [68]. – „Und dabei zittre ich am ganzen Leibe“; Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner/Apel), S. [36].

2098 In Die Teufelsmühle am Wienerberg (Huber/Apel) „weint“ er häufig und innerhalb einer einzelnen Szene gleich fünfmal vor lauter Furcht; vgl. S. [21–22] und S. [45].

2099 Beide Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl), S. [67] und S. [68].

2100 Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner/Apel), S. [40].

2101 Medea und Jason (Lorgie), S. [39–40].



... und das Geld, oder: „mein Geldbeutel, der hat die Schwindsucht im höchsten Grade“²¹⁰²

„Ja, ja“, klagt Kasper, der vazierende Bediente, beim Entrée, „das Reisen kostet Geld, das merke ich, denn mein Geldbeutel, der hat die Schwindsucht im höchsten Grade“.²¹⁰³ Auf die Frage, ob er Geld hätte, repliziert er in wortkomischer Wendung: „Nöthig, ja“, findet er doch in seinem Hosensack gerade einmal „3 Pfennig und einen Hosenknoopp“.²¹⁰⁴ „Ich hab kein Geld, und ein Kerl ohne Geld ist just als wie eine Mühl, die kein Wasser hat“, jammert Hans Wurst im *Augsburger Faust*.²¹⁰⁵ Schon den Hanswurst des 18. Jahrhunderts hatte eine beständige Geldnot geplagt, zu deren Behebung er erforderlichenfalls bereit war, jemanden zu verprügeln, beim Heiraten mit einem reichen „alten Rindvih“, also einer vermögenden Witwe fortgeschrittenen Alters, vorlieb zu nehmen,²¹⁰⁶ in den Krieg zu ziehen oder Leichen auszurauben.²¹⁰⁷ Mögen sich die Mittel und Ausdrucksformen, die der Caspar / Kasperl auf den Puppenbühnen des 19. Jahrhunderts bei seiner Jagd nach ausständigem Lohn oder Trinkgeld anwendet, gemäßigt haben und die Beispiele dafür rar geworden sein, so blieben das Motiv der Lustigen Person mit dem leeren Sack wie auch die zugehörigen Teilmotive der Geldheirat, des Diebstahls, des Raubs, der Kopfgeldjagd und selbst der Leichenberaubung als habituelle Topoi erhalten.

Besonderen Spaß macht dem Kasperl der betrügerische Gelderwerb, wenn er dabei in die Rolle seines Herrn schlüpfen oder sich überhaupt für diesen ausgeben kann. Reichlich Gelegenheit bekommt er dazu in den Faust-Stücken, in denen er in der Parma-Episode der Hofgesellschaft vorschwindelt, er sei „Faustens Lehrmeister“ gewesen; ob die Herrschaften Kunststücke sehen wollen? Vielleicht, „daß ein großes Wasser angeschwommen kommt, daß wir alle Drei ersaufen müssen?“ Oder, „daß ein großer Mühlstein aus der Luft herunterkommt, der uns zehn Klaftern tief in den Erdboden schlägt?“ Oder wolle man „eine egyptische Finsterniß in Baumwolle eingewickelt sehen? – Das ist ein ganz feines Stück. – Da brauch’ ich aber vier Wochen Zeit, ehe ich sie in die Schachtel bringe.“²¹⁰⁸ Gegen Geld wolle er alle diese Kunststücke zum Besten geben und am Ende noch einen „Sappermental“ (Salto mortale); da er aber „immer gewöhnlich drei bis vier Monate in der Luft“ bleibe, brauche er sein Geld im Voraus, „damit ich doch mitunter auch einkehren kann“. Am Ende gibt Casper einfach Fersengeld, weil er nicht einmal einen „Kreuzsprung“ beherrscht.²¹⁰⁹ Im *Berliner Faust* fügt er noch frech hinzu: „Nun, wenn ihr eins“ – nämlich ein Kunststück – „sehen müsst, so macht euch allein eines[,] Kasper kann

2102 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 14–15.

2103 Ebenda.

2104 Eulenspiegel, Kaspers Anwerbung, S. 23.

2105 Augsburger Faust (Scheible), S. 838.

2106 Ifigenia (Payer), S. 20.

2107 Vgl. Müller-Kampff, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 122–123.

2108 Alle Faust (Bonneschky/Hamm), S. 44–45.

2109 Alle ebenda, S. 46 und S. 48.

nichts *rennt fort*“ – natürlich mit den erhaltenen Dukaten.²¹¹⁰ Kasperl als Nachtwächter will sich noch schnell sein Geld holen, bevor den „Fäustling“ (Faust) der Teufel holt; „mein Geld muß i kriegen“,²¹¹¹ oder, in submissivem Ton: er melde sich bei „Ihro Insolenz wegen meiner schuldig gebliebenen Gage“, nämlich „weil ich mir noch einiges Handwerkszeug zu meinem neuen Posten“ (er hat ja gerade den Nachtwächtersposten angenommen) „kaufen muß“.²¹¹² In der Version von Schütz aus Potsdam „schreit“ Kaspar „laut auf, als er den Herrn wieder sieht; nimmt sich aber durchaus nicht Zeit zu tragischen Gefühlen, die ohnehin seine Sache nie gewesen sind, sondern des bedingenden Lebensdranges sogleich gedenkend, fordert er – den rückständigen Lohn für drei Monate“.²¹¹³ In Schwiegerlings *Faust* muss der Kasperle vor Antritt der Stelle noch „die Frau des verstorbenen Nachtwächters heiraten“; diese sei zwar nicht hübsch, sondern „hässlich“, habe aber „Geld“, und zwar „viel“. „Na, wenn sie Geld hat, da heirate ich sie, d. h. das Geld heirate ich.“²¹¹⁴ Nachdem Faust die Teufel geholt haben, denkt Kasperl keineswegs daran, die ausstehende Gage für verloren zu geben; wenn schon sein Herr nicht mehr greifbar sei, müssten eben jene bezahlen, die diesen geholt hätten: die Teufel. „Auszahlen, sonst hau i eng die Höll zsamm!“²¹¹⁵ Mit Kasperls Geldverlegenheit und Geldgier machen sich die Teufel nicht selten ihrerseits einen Spaß, locken ihn in einen Topf/eine Kiste, in der er einen Schatz vermutet, und klappen den Deckel über ihm zu. Der Dramaturgie nach handelte es sich dabei um einen für das Polichinell-Spiel typischen Lazzo, in welchem aus einem überdimensionalen Kaffeehäuferl, einer Kiste oder, im „Münchener Bilderbogen“ von Carl Reinhardt, aus einer grünen runden Schachtel einmal Frau Kasperl (allein oder mit vermeintlicher Nebenbuhlerin), dann wieder der Teufel herausspringt,²¹¹⁶ in denen aber der Kasperl meist Geld, viel Geld, vermutet.

An Arbeit im Dienst als Möglichkeit zum Gelderwerb denkt der Spaßmacher grundsätzlich nicht, es sei denn, als Mundschenk mit Schlüsselgewalt über den Weinkeller.²¹¹⁷ Bei den mit Wagner, Faust oder Don Juan geführten Lohnverhandlungen oder der Bilanz seines Dienstes steht die Geldgier bei gleichzeitigem Misstrauen in umgekehrtem (typenkomischem) Verhältnis zu seinen Rechenkünsten. Auf die Frage Don Juans, was er denn für sechs Jahre Dienst bei jährlich 10 Piastern bekäme, verheddert sich der Kaspar: „Nun ja, zehn Piaster, und sechs Jahre hab ich nun gedient, also macht das, 6x10 ist 10x6 – – macht 10x6 – – – , I, der Teufel

2110 Berliner Faust (Lübke), S. 147. – Variante: Kasperl fragt den Diener Karlos, ob er allerlei Erscheinungen herbeizaubern solle, springt um den Diener herum und fragt unausgesetzt, ob der denn nichts sehe; am Ende „versichert er endlich ehrlich, daß er durchaus nichts gelernt habe, und nichts machen könne“. Faust (Schütz/Horn), S. 660.

2111 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 190.

2112 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 65.

2113 Faust (Schütz/Horn), S. 668.

2114 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 18.

2115 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 193.

2116 Vgl. Reinhardt, Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken, S. [20–30].

2117 Vgl. Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46.



mag sich in die Rechnung hinein finden.“²¹¹⁸ Nicht nur mit den Grundrechnungsarten steht Caspar/Kasperl auf Kriegsfuß; er tut sich auch mit dem Fremdwortverständnis schwer: Als ihm Wagner vorschlägt, er solle jedes Quartal 25 Gulden bekommen, fragt er nach: „So! und wie viel quartals haben wir denn des tags?“ Vier, meint Wagner, „und das macht des iahrs 100 gulden“. „Ja so, ich habe gemeint wir hätten alle tage ein stücker 6 quartal.“²¹¹⁹ Mag die Höhe des Gehalts variieren, der Replikenabtausch um das Verhältnis von Grundgehalt und Trinkgeld bleibt stets derselbe und beruht strukturell auf der komischen Inkongruenz, bei der das Skript ‚Forderung nach etwas anderem‘, hier nach höherem Gehalt, mit jenem der ‚Annahme‘, die Forderung sei mit dem Angebot identisch, ohne dass die Lustige Person als Verhandler dies begriffe, in einen komischen Widerspruch gerät: Als Wagner vorschlägt: „50 Gülden Lohn und 20 Gülden Trinkgeld“, rechnet Kasperle nach und erwidert, er wolle nur bleiben, wenn er „50 Gülden Trinkgeld und 20 Gülden Lohn bekomme“.²¹²⁰ Dem ist im *Faust* der Truppe Schütz ein weiterer komischer Widerspruch als Einstieg in die Verhandlungen vorgeschaltet, in dem der Kaspar, seltsam genug, statt „jährlich zwanzig Goldgülden Lohn“ genau „sechs und dreißig Groschen jährlich“ verlangt.

„Wagner erwidert, er thue sich ja selbst den höchsten Schaden, und ist gutmütig genug, ihm nicht allein den Irrthum zu erklären, sondern ihm auch anzubieten: Zwanzig Gulden Lohn, und sechs und dreißig Groschen Trinkgeld. Kasperl aber verlangt mit der größten Entschiedenheit sechs und dreißig Groschen Lohn und zwanzig Goldgülden Trinkgeld, und nun erst sind die Schwierigkeiten bei dem Antritt des neuen Amtes beseitigt.“²¹²¹

Mit mehreren typenkomischen Details wird der dialogische Topos in Leopold Schmidts niederösterreichischem Puppen-*Faust* unterfüttert, angefangen mit Kasperls Präambel, er verlange „hübsch viel“, weil er es „brauchen“ könne, über seine „für sich“ geäußerte Ablehnung einer Livree, das Misstrauen gegenüber der angekündigten „gute[n] Kost“, die vielleicht nur in „einer Zuspeis“ bestünde, der verächtlichen Bemerkung, 50 Taler seien „viel zu wenig“ (in den zeitgenössischen Dimensionen ein astronomisch hoher Lohn), bis hin zur Bedingung, Faust müsse „für ein Vierteljahr drei Vierteljahr zahlen“.

„FAUST: [...] Höre er, was er zu bekommen hat.

KASPERL: Bitt aber nur hübsch viel, i kann's brauchen.

FAUST: Nun, er bekäme einmal das ganze Jahr hindurch die Livree.

2118 Don Juan (Apel), Bl. [5^r–5^v].

2119 Faust (Below), S. [18:VII].

2120 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 15.

2121 Faust (Schütz/Horn), S. 656–657. – Simrock übernahm den Repliken-Lazzo, dass 20 Goldgulden jährlich zu wenig seien; Kasperle verlangt stattdessen 36 Groschen; Wagner erklärt, dass das zu seinen Ungunsten sei; er biete also 20 Goldgulden und Kasperles verlangte 36 Groschen als Trinkgeld. Das komme nicht in Frage, er müsse seine Haut so teuer wie möglich zu Markte tragen, also verlange er 36 Groschen und 20 Gulden Trinkgeld. Vgl. Faust (Simrock), S. 15.

KASPERL *für sich*. Ja nix zum Anlegen.

FAUST: Dann die gute Kost.

KASPERL. Zu einer Zuspeis nix zum Essen.

FAUST. Und alle Jahre seine fünfzig Thaler.

KASPERL. Fünfzig Thaler? Das wär a Manier! O, das ist viel zu wenig. Wenn i gut aufgelegt bin, die vertrink i in einer Nacht; kein Kreuzer bleibt mehr übrig. Wenn Sie machen, wie i sag, bleib i bei Ihnen. Wenn Sie mir für ein Vierteljahr drei Vierteljahr zahlen, dann will i's thun.

FAUST. Wie kann ein Herr im Stande sein, für ein Vierteljahr drei Vierteljahre zu bezahlen?

KASPERL. Sie müssen das annehmen, daß bei mir ein Vierteljahr gleich drei Vierteljahre ausmacht.

FAUST. Das ist nicht möglich.

KASPERL. Das muß möglich sein!

FAUST. Wolan, wenn du im Stande bist, mir das vorzurechnen, sollst du einen harten Thaler bekommen.

KASPERL. Gilt schon, gilt! Merken S' nur auf!

FAUST. Da bin ich begierig.

KASPERL. Nehmen wir, ein Vierteljahr bleib ich bei Ihnen und ein Vierteljahr sind Sie bei mir und ein Vierteljahr bleiben wir alle beide schön sauber beinander. Das sind drei Vierteljahr und das können wir Alles in einem Vierteljahr thun.²¹²²

Caspars/Kasperls auf vermeintlich leichten Gewinn abzielende Nebengeschäfte schlagen indessen fehl, weil er auch hier falsche Rechnungen anstellt oder in Närrisheiten investiert, beispielsweise in eine Weibermühle:

„Ich war in einem Lande, wo eine Weibermühle war, «wo» da aus Böse, Gute gemacht wurden, ich war der Erste dabei, wendete mein ganzes Vermögen daran, und kaufte mir so ein Stücker dausend solche böse Seelen zusammen. Ich glaubte etwas zu vertienen. Aber es war weit gefehlt. Wie die 1000 Stück gemahlen waren, brachte ich zusammen, 20 Stück Böse, 10 Stück mittle und ein *einzig* Gute, das Uebrige war Bodensatz. Nun hätte ich die eine Gute lieber selbst behalten, ich brauchte aber Geld und mußte sie wieder verkaufen, für die Eine bekam ich soviel, was mich vorher die 1000 Stück gekostet hatten. Ich war froh daß ich mein Geld wieder hatte. Man kann mit ihnen machen was man will, man brovitiert nichts.“²¹²³

Als Kopfgeldjäger wiederum „brovitiert“ er nichts, weil er den Gejagten, zum Beispiel den Bayerischen Hiesel oder den Schinderhannes, entweder gar nicht erkennt oder vor ihm beim ersten Anblick davonrennt. In *Judith und Holofernes* stellt der assyrische „Parlamentär“ beziehungsweise „Spion“ erst einmal eine hanswurstisch falsche Rechnung über das Kopfgeld für die beiden „Mädeln“ Judith und deren Magd Abra an: Was ihm am Krieg

2122 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 164–165.

2123 Bauern-Revolution (Möbius/Bonneschky), S. [44–45].



„am meisten gefällt: jeder, wer einen Juden gefangen nimmt, bekommt für jeden Juden zwanzig Stück Piaster. [...] Aber was tausend noch einmal! Da kommen ja ein paar Mädeln, eine Schwarze und eine Weiße, das sind wahrscheinlich Judemädeln, die nehme ich mir alle beide gefangen. Wieviel macht denn das? Das muß ich mir erst einmal ausrechnen. Die schwarze 20 und die weiße 20, das macht 2x20, und 2x20 das ist 20 und 20. Das macht zusammen ... 97.“²¹²⁴

Doch nicht nur die Rechnung, auch die Geschichte im doppelten Sinn des Wortes spricht gegen den Kasper, wird doch die Witwe aus Bethulia zu Holofernes geführt, wogegen er selber von Feldhauptmann Bachior eine saftige Ohrfeige erhält: „BACHIOR. Für jetzt nimm dieses für deinen Lohn. *Schlägt ihm ins Gesicht. Kasper fällt hin.*“²¹²⁵

Prügel zur Entlohnung statt Geld: Damit endet ein weiterer, auch in Marionettenstücken eingesetzter Lazzo des Polichinell-Spiels. In wechselnder Rollenaufteilung des/der Geld Fordernden – in den beiden folgenden Beispielen: Kasper Putschenelles Frau Mariken und Hänneschen – und des/der Geprügelten – Mariken und das Hänneschen, aber auch der zuvor prügelnde Burgverwalter, da das Hänneschen sich nichts gefallen lässt und mit gleicher Münze heimzahlt – schließt der Lazzo jeweils eine Szenensequenz oder einen Akt.

„GRÄFIN. [...] daß du extra von mir 10 Taler Trinkgeld erhältst; komme jetzt in mein Kabinett, nehme das Geld in Empfang! *Gräfin ab.*

HÄNNESCHEN. Jut jehn mer mit ins Kabinett! [...]

BURGVERWALTER. Alle Wetter, der Bursche hats gut verstanden! [...] Ihr sollt nicht sagen, ich sei geizig. Da sollst du von mir auch ein Trinkgeld haben, hier hast du 5 Mark. *Schlägt ihm dabei ins Gesicht.*

HÄNNESCHEN. Zapperjüts, die kann ich ävver nit wächsle. Komm her, krisste von mir e Freßgeld! *Schlägt ihm auch ins Gesicht.*“²¹²⁶

„KASPER. Wat? – Geld wullt du hebben? Ick segg di doch, ick heff keen Geld. Ick heff nich'n roden Dreeling op de Noth.

MARIKEN. Ja, Kasper, wenn ich kein Geld habe, kann ich dir auch nichts zu Mittag kochen.

KASPER. Denn freet ick mi annerwegens dör. Denn kann ick di ni bruken.

MARIKEN. Aber Kasper, ich muß doch Geld haben, wenn ich etwas zu Mittag kaufen sall.

KASPER. Jowoll min Deern. Woveel wullt du denn hebben?

MARIKEN. Nun, gib mir einen preuß'schen Taler.

KASPER. En praischen Doler! *Ins Publikum.* Och herrje! So veel hett jo min ganze Fründschopp nich. – Jowoll min Deern, denn' Doler sast du hebben. *Sucht.* Tjä, en Doler heff ick ober nich. Kann keen' finnen. Kannst du ok anner Geld bruken?

2124 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 64–65.

2125 Ebenda, S. 66.

2126 Eine gestörte Kölner Kirmes (Hänneschen) (Niessen), S. 227–228.

MARIKEN. Gewiß. Ich kann auch kleines Geld gebrauchen.

KASPER *ins Publikum, spöttisch*. Se kann ok lütt Geld bruken.

MARIKEN. Alles blanke Geld.

KASPER *triumphierend*. So! Blankes Geld wullt du hebbben? Jowoll, dat kannst kriegen! *Nimmt sie beim Wickel, hebt trotz ihres Sträubens ihre Röcke hoch und versetzt ihr schallende Hiebe*. Teuf! – – Ick will di – – blankes Geld – – geben! Teuf! – – Teuf man! – – Ick betol allens blank!²¹²⁷

„Hyänen des Schlachtfeldes“ nannte man um 1900 „das Gesindel, das sich in der Regel nach einer Schlacht behufs Beraubung der Gefallenen und Verwundeten einzufinden und, um unentdeckt zu bleiben, selbst vor Tötung von Verwundeten nicht zurückzuschrecken pflegt“.²¹²⁸ Als eine solche Hyäne betätigt sich Kaspar auch in einem so betitelten Puppen-Kriegsstück nicht,²¹²⁹ doch eine Leiche auszurauben, bevor er sie wie anbefohlen fortschafft, ist ihm durchaus nicht fremd.

„[...] sond vidrum áná“, beklagt sich Kaspór, als er über den von Donjuán ermordeten Don Filippo stolpert: „jecz hob i krod a szó án kuádn holczpián pá m távist tész moht obá niksz jécz veá i holt ken saun veá tész isz oijészász tész isz jo ta lipál ná tén véa i sont á kuász pét mohn tész költ unt ti uá nim i ihm veka tan véa i im in kram eini smeiszn“. (Schon wieder einer; jetzt hab ich grad einen so guten Holzbirnbäum erwischt; das macht aber nichts, jetzt werd ich halt schau gehn, wer das ist. O Jesus, das ist ja der Lipperl, na, dem werd ich schon ein gutes Bett machen. Das Geld und die Uhr nimm ich ihm weg, dann werd ich ihn in den Graben reinschmeißen.)²¹³⁰

Im *Innsbrucker Don Juan* wie auch ganz ähnlich im Höttinger Peterl-*Don Juan* fasst Hans / Peterl sein Vorhaben sogar in Verse:

„O ha! wos ist den do, wer liegt den do in Wög? Der Kerl steht nit au, er wartet gewiß auf Schlög. Er riert sie nit, er schlaft; der ist ja völlig toad. Jez nim i ihm sein gwand, sein Hosn, Rock, und Pfoat.“ ²¹³¹	„Holla! Wos liegt denn do in Weg? – Und der Kerl steah nit amol au! – Dear wärtet g’wies auf Schlög. – Er rüahrt si nit – – ah, dear isch já toadt! – Jaz nimmi iahm sei’ Gwandtl Sámmt Hos’n und Rock und Pfoad.“ ²¹³²
--	---

Um die Kosten für ein Begräbnis zu sparen, führt der Marionetten-Kasperl in dem süddeutsch-bayrischen Marionetten-*Don Juan* von Anton Kuhn die Leichen weiterer

2127 Kasper und Mariken (Rabe), S. 164–165.

2128 Meyers Großes Konversations-Lexikon. 6. Aufl., Bd. 5, S. 685.

2129 *Gewonnene Herzen oder Hyänen des Schlachtfeldes* beziehungsweise [...] *Die Hyäne auf dem Schlachtfeld von Sedan* lauten Titel-Varianten des Marionettenstücks nach Hugo Müller; vgl. *Gewonnene Herzen* (Müller/Lippold/Beier), die Titelverweise im Bestand der PTS Dresden, sowie Bernstengel, *Militaria im Puppenspiel*, S. 59.

2130 *Der Ungeratene zon* (Hincz/Gragger), S. 168.

2131 *Innsbrucker Don Juan* (Schmidt), S. 247.

2132 *Höttinger Don Juan* (Jenewein), S. 100.



nutzbringender Verwendung zu: „Den Alten, den hab i do hinten hinterm Schloß in Bärenzwinger nunter geworfen. No die Bären sind weiter net über ihn hergrumpelt, die haben ihn glei mit sammt dem Gwandl g'fressen. Iz san d'Leichenkosten a verspart.“²¹³³ Die in Typenkomik gründende Situationskomik, die das Grauererregende – gerade eben ist eine Figur ermordet worden und liegt als Leiche auf der Bühne – mit Wurstels närrisch-schnöder Reaktion darauf kontrastiert, bricht das Hohe ins Niedrige herunter und fügt dem abschließend noch ein weiteres typenkomisches Detail hinzu: jenes von Wurstels notorischen Ausreden, an die er oft selber glaubt. „Mause Tod,“ diagnostiziert Kasper beim Fund des vom Raubschützen Anderle erschossenen Forstmeisters, den er nun auf Befehl des Hiesel im Gebüsch verscharren soll. „Na nu Vorwärtz mit ihn, aber wozu erst lange ein Butteln, der liegt so auch gut. aber nun will ich die Fälle verkaufen, das ein par groschen Geld in den Beutel kommt.“²¹³⁴ Die Furcht vor dem Geist des Toten, der sich aus dem Grabe heraus das gestohlene Geld holen könnte, hält gerade einmal eine Replik an, und so schließt er sich dem Vorschlag seines Kumpan's gerne an: „Na, die Begräbniskosten sind da, es wird wohl für uns auch noch was übrig bleiben!“²¹³⁵

... und das Lesen und Schreiben, oder: „iaz muaß i giahn probier'n / Ob i hält gor nit kunn öbbes außer buchstabier'n“²¹³⁶

Die Wiener (Personen-)Comoedie der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kannte den Topos von „Bernardon“ / „Hr. von Eselbank“ / „Taddädl der dreyssigjährige ABC Schütz“, dessen dramatische Durchführung stets zwei miteinander verknüpfte Sub-Topoi enthielt: Der komische, weil alte und zugleich renitent-trottelige ABC-Schütz lernt allenfalls die Anfangsgründe des Alphabets und macht darin seinem Namen alle Ehre, stammt er doch aus dem Geschlechte derer „von Eselbank“ und sein Vater heißt Hanswurst. Der Lehrer indessen sieht sich zu drastischen Mitteln schwarzer Pädagogik veranlasst und versucht, dem Kandidaten das Alphabet mit dem „Patzenferl“²¹³⁷ beizubringen, woraufhin dieser die Bücher als Waffe gegen den Lehrer kehrt: Taddädl „erwischt in seiner Bosheit die Bücher, und wirft sie dem Instrukter an den Kopf“²¹³⁸ – wie sich überhaupt aus den Prügeleien zwischen Schüler und Lehrer sowie deren Verprügelung durch andere ein ganzes Variantenarchiv erstellen lässt.²¹³⁹ Dass eine Figur der anderen Bücher an den Kopf wirft und diese dann in einer anschließenden Rauferei hin- und hergeschleudert wird, ist spieltech-

2133 Don Juan (Kuhn/Netze), S. 220.

2134 Der Baierische Hiesel (Bahnert/Liebhaber), S. 33–34.

2135 Der Müller und sein Kind (Trommer/Raupach), S. [58].

2136 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 106.

2137 Auch „Patzenföhl“, von lateinisch ferula: Rohrstock des Lehrers (auch bei Nestroy); vgl. Hunger, Das Denken am Leitseil der Sprache, S. 46.

2138 Hensler/Müller, Taddädl der dreyssigjährige ABC Schütz, S. 20. Ähnlich Kurz, Bernardon der 30 jährige A, b, c Schütz, S. 338–339, und Hr. von Eselbank, S. 7.

2139 „Archiv drei: Wie Schüler und Lehrer zu verprügeln seien. Von den Bernardon, Jackerl & Taddädl, den Odoardo und Kibbutz & Co.“ in Müller-Kampel, Die 30-jährigen ABC-Schützen, S. 41–42.

nisch mit Marionetten kaum umzusetzen. Warum der erwachsene ABC-Schütz als Figurenmotiv im Wander-Marionettentheater überhaupt nicht mehr auftaucht und Titel wie *Kasper in der Schule*, *Kasper als Schulbub*, *Die Dorfschule* rar sind, wird sich indessen aus der Spieltechnik allein nicht erklären lassen. Sozialpsychologisch mag mitgespielt haben, dass dem kaum alphabetisierten Erwachsenen-Publikum eine solche Komik zu nahe ging und den Kindern solch despektierliche Schießbudenfiguren an ABC-Schützen / -Lehrern erspart werden sollten, wären doch typologische Respektspersonen dem höhnischen Gelächter preisgegeben worden. Womöglich wollten sich auch die Spieler selber nicht indirekt zum Gespött machen, waren doch die meisten illiterat und bildungsfern aufgewachsen – die oft von orthographischen und grammatikalischen Fehlern durchzogenen handschriftlichen Textbücher legen ein beredtes Zeugnis davon ab.²¹⁴⁰ Vom einen oder anderen wurde sogar berichtet, dass er überhaupt nicht lesen konnte.²¹⁴¹ Der Faust-Stoff freilich kommt ohne die komischen Skript-Überlagerungen von ‚Gelehrt‘ und ‚Ungebildet‘, faustisch-idealischem ‚Geist‘ und ‚Körper‘ (bei Hanswurst / Kasperl heißt dies gelegentlich: dessen Exkrement) nicht aus. Der erste Lazzo rund um Caspar / Kasperl, den Analphabeten und Illiteraten, bildet den Einstieg in die sprichwörtlich gewordene „Perlicke! Perlocke!“-Szene der unbeabsichtigten hanswurstischen Teufelsbeschwörung wie auch deren Motivation:²¹⁴² Als Hanswurst / Kasperl in einem Buch seines Herrn Faust zu blättern beginnt, kommt ihn die Lust an zu buchstabieren – was er typologisch nicht beherrscht, aber verheimlichen will, sowohl vor dem Publikum wie vor sich selber.

„Heut hab i in mein Herrn sein Zimmer zusammenkehr“, berichtet der Kasperl im niederösterreichischen *Faust*, „da hab i auf dem Tisch ein schwarzes Buch gsehn. I war neugierig, na, Gott sei Dank, lesen kann ich gut, na ja, wenn i amal anfang be u bu, be a be, be e be, so hör i gar nimmermehr auf. Und da hab i verbuchstabizirt, wenn man in einen Wald hineinkommt und einen Kreis liegen sieht, kann man Vogerl fangen. Da wird gleich einigsteigst! – Das ist ja famos! Ja, das is nit zuwider.“²¹⁴³

Im *Innsbrucker Faust* vermutet er, es werde wohl „von mein’ Hearn d’r Katechismus sein“, den er gefunden habe,²¹⁴⁴ und geht mit einemforsch-fäkalen Grobianismus daran, gereimt zu buchstabieren:

2140 Stellvertretend Anna Liese (Hersch / Gruhl), passim, mit phonetischen Umschriften wie „ford“, „fält“, „Führwahr“, „hinreichent“, „Appothecke“, „närisch“, „Vamielien Angelegenheit“ (Familienangelegenheit), „Calisack“ / „Kalisak“ / „Schalisack“, Name eines „Gouwarneur[s]“ / „Guwarnär[s]“ / „Guverneur[s]“, „Leczion“, „Promozion“, „Kadeter Rang“ (Kadetten-Rang), „Brutiqr“ (Boutique), „Millietär“.

2141 Wie Artur Kollmann vom Theatergehilfen August Lißner / Lissner: „[...] denn wie ich genau weiß, konnte er überhaupt nicht lesen.“ Kollmann, *Zum Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 89.

2142 Siehe S. 196–201.

2143 *Faust* (Schmidt / Kralik / Winter), S. 173.

2144 *Innsbrucker Faust* (Jenewein), S. 106; in Schmidts Edition: „meinem Herrns Katachismuß seyn“, *Innsbrucker Faust* (Schmidt), S. 270.



„Leckdeinarsch um und um: iaz muaß i giahn probier'n,
 Ob i hält gor nit kunn öbbes außer buchstabier'n.
 Ve-ve-venite spi-ri-tus in-f-ferni, subito perligg.
 Zum Schrecken des HANS erscheinen jetzt unter Flammen drei schwarzrote TEUFEL.
 Ei, ei, potz fliggement, wos isch denn dös iaz do? [...]
 Von den TEUFELN nun arg bedrängt und herumgestoßen.
 O jö, beim Schlaggerano, wos hob i iaz ung'fäng'n?
 Geah wöck, i bitt di schian, geah wöck von mir!“²¹⁴⁵

„Hm, es ist doch närrisch,“ muss er einmal zugeben, „wenn der Mensch lesen will und kann nicht buchstabieren“, ²¹⁴⁶ und ein andermal wundert er sich: „Ja, das ist ganz sonderbar, das Lesen habe ich wohl gelernt, aber das Buchstabieren habe ich ganz verlernt.“²¹⁴⁷ Am Ende ist es ihm egal, dass er nicht schreiben kann: „Das thut nichts, ich mache blos 3 Kreuze und 4 Striche darunter, mein Gretchen versteht es schon.“²¹⁴⁸

Die zweite Begegnung des Lustigmachers mit den Büchern liegt stückintern in der Vergangenheit und dient im Entrée zur Kennzeichnung des Caspars/Kasperls als eines typologisch-habituellen Wurstels und Ferkels, das gebildet, ja gelehrt tun will und nichts als schüttelreimerischen Unsinn von sich gibt: Er sei mit seinen letzten beiden Herrn, zwei „Endenstuden“ (Studenten), immer „mit nach der Dät“ (Universität) gegangen,

„un da mussde ich immer so ä grosses Buch nachdragen, un mir mussden iwwer eene grosse Bricke, uf der annern Seite war noch eene Bricke, da gam immer so een hibsches Mädchen. Ännes scheenen Dages gingen mir widder iwwer de Bricke, meene Enten vorne wegg un ich hinder her. Ich sehe uf der annern Seite das hibsche Mädchen un mache ihr ä Gusshändchen. Plums, Pardauds lag das grosse Buch im Wasser! Wie das die beeden Enten sahen, da hamm mich die beeden hergenommen und hamm m'r mei Zeignis mit Kanzlei- un Frakturschrift mit nem Stocke uf den Buckel geschriewen, wo ihr es jetzt noch lesen gennt.“²¹⁴⁹

Kasperls „Enten“ (Studenten) folgen derselben kontrastkomischen Logik wie, dass er „strudlirt“ (studiert) hat: Sprachlich beziehungsweise semantisch kippt das (zumindest im 19. Jahrhundert noch) Vornehm-Gelehrte, die „Studenten“, ins Tierische, die „Enten“, gerät das „Studieren“ zum „Strudlieren“, der Herstellung eines Strudels einerseits als Inbegriff von Arme-Leute-Kost, andererseits aber zu einer Tätigkeit, die anstrengend und zugleich ewig lange dauert und deshalb endlich abgeschlossen werden muss: Die Redensart „Das zieht sich wie ein Strudelteig“ meint öster-

2145 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 106–107.

2146 Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 17.

2147 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 29.

2148 Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky), S. [70].

2149 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46–47.

reichisch eine Handlung, bei der weder ein Fortschritt erkennbar noch ein Ende abzusehen ist (wobei die Metapher das Bild insofern ins Negative wendet, als für das Gelingen eines ‚ausgezogenen‘ Strudels entscheidend ist, dass sich der Teig so weit auseinander und so lange ziehen lässt, bis man durchschauen kann). Der zweite in der Strudel-Metapher enthaltene Bildbereich trifft wohl noch stärker auf Kasperls universitäre Aktivitäten zu, denn wenn sich jemand besonders kräfteaubend, aber auch vergeblich abmüht, dann „strudelt er sich ab“ (als ob er in einen Wasserstrudel gekommen wäre).²¹⁵⁰ Warum der niederösterreichische Kasperl des Beispiels seine hanswurstische „Strudelversität“ in Graz lokalisiert – „Ja, i bin in Graz in die Strudelversität gangen“ –, wird wohl nicht mehr zu klären sein. „Gut“ tut dem Kasperl das „Strudlirn“ jedenfalls nicht, „weil ich gleich Kopfweh davon krieg“.²¹⁵¹

Wer nicht schreiben kann, der kann auch seine Seele dem Teufel nicht verschreiben – weshalb der Hanswurst/Kasper/Polichinell quasi durch seine Unbildung dagegen gefeit ist, denselben Fehler zu begehen wie Faust, sein Herr. „Ich kann [...] nicht schreiben“,²¹⁵² beteuert er; oder: „I hab’s Zittern in die Händ vom zu vielen Trinken. I kann nit schreiben.“ Dann werde ihm eben der Teufel die Hand führen, bietet ihm dieser an. „Nein, da lacht die ganze Welt, wens heisst, der Teufel hat dem Kasperle die Hand geführt.“ Dann solle er ihm halt versprechen, dass er ihm gehöre. „Nun, versprechen kann ich’s ihm, der Teufel gilt bei keiner Obrigkeit etwas, ich lüg’s ihm geradezu vor dem Munde weg.“²¹⁵³ Bruderschaft mit dem Teufel trinken will er schon gar nicht: „Thust mir auch zu viel trinken und dann machst mir’s Glasl schwarz.“ Das Fazit von „MEFISTOFILUS. Mit dir ist gar nichts anzufangen. / KASPERL: Mit dir a nix.“²¹⁵⁴

... und die Arbeit im Dienst, oder: „ich bin ein Freund von Nichtmachen!“²¹⁵⁵

Seine Mutter weiß es am besten: Hans ist „das faule Murmelthier“.²¹⁵⁶ Warum er nicht „arweiten“²¹⁵⁷ wolle, „von Arbeiten [...] kein großer Freund“²¹⁵⁸ oder, umgekehrt, „ein Freund von Nichtmachen“²¹⁵⁹ sei, begründet der Spaßmacher in den Puppen-Faustiana mit einer anatomischen Besonderheit: „ich habe an jeder Hand so

2150 Der alimentäre, aus dem Orient über Ungarn in den deutschen Sprachraum gelangte Strudel wurde nach dem gemeindeutschen Wasserstrudel wohl wegen der Form genannt, denn beim Durchschneiden ergibt sich eine schneckenförmige Musterung; vgl. Pohl, Die österreichische Küchensprache, S. 142. – „Strudel“, so heißt auch einer der Räuber in Schinderhannes (Schmidt/Kralik/Winter).

2151 Alle Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 164–165 und S. 162.

2152 Faust (Below), S. [27:XII].

2153 Alle Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 18.

2154 Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 178.

2155 Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [43].

2156 Ella, die Seiltänzerin (Willhardt/Koppe), S. [90].

2157 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46.

2158 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 20.

2159 Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [43].



einen langen Finger, da stoß' ich mich immer dran“;²¹⁶⁰ „ich hawwe an jeder Hand ä grossen Finger, da stoss ich mich dran bei der Arweid, und das dhut so forchtbar weh“.²¹⁶¹ In der *Teufelsmühle am Wienerberg* schützt er, um nicht mitgehen zu müssen mit seinem Herrn, einen „großen Schifer“ (Splitter, Speil) vor, den er sich „mal vor 2 Jahren [...] in die linke Fußzehe getreten“ hätte, „und das merk ich heute noch“. Das lässt sein Herr, der Ritter Günther, nicht gelten, denn: „Ich kenne schon deine Krankheit, es ist eine sogenannte faulheits Krankheit“.²¹⁶² Seinen Arbeitsalltag stellt er sich dementsprechend wie folgt vor:

„Frisch an die Arbeit beim Frühstück und dann in die Kammer und ins Bett, und wenns Mittagessen fertig ist, da weckst Du mich, denn nach dem Essen halt ich mein Mittagsschläfchen, dann kommt der Kaffee! nachher kommt der Abend langsam mit rangeschloppert, daß man von den Mühseligkeiten des Tages ausruhen kann.“²¹⁶³

Seinen Posten als Nachtwächter hat der Kasperl aufgeben müssen, weil „das Nixthun am Tage“ ihm „schon gefallen“ hätte, „allein da muß man auch Nachts seine Ruhe haben. Und das gefiel mi nit“.²¹⁶⁴ Im Möbius'schen Stück von der *Bauern-Revolution* ist dem Casper selbst das morgendliche Aufstehen und das abendliche Zubettgehen zu viel: „Ich habe einen wahren Abscheu vor der Arbeit. Meine Laufarbeit ist schon anstrengend, indem ich mich gegen Mittag aus dem Bette erhebe, und in der Dämmerung mich wieder hinein lege.“²¹⁶⁵ Darin glich das Kölner Hännchen mit seiner Bequemlichkeit und dem Geschick, anstrengender Arbeit aus dem Weg zu gehen,²¹⁶⁶ den zeitgleichen Caspar-/Kasperl-Figuren ebenso wie das Höttinger Peterl, das immer, wie es pleonastisch und gereimt erklärt, „reahr'n“ (weinen) müsse, wenn es „schlafbrig“ sei – weshalb es so oft „reahr'n“ müsse.²¹⁶⁷ Man kann sich denken, warum er so oft aus dem Dienst gejagt wird und am Ende immer einen lange lesbaren „Zettel [...] auf den Buckel geschrieben bekommt“ (verprügelt wird), einmal sogar mit der Peitsche.²¹⁶⁸ Bei der Interpretation dieses seines körperlich-konkret gewordenen „Denkzettels“ wird der Kasperl in Boneskys *Chemnitzer Faust* geographisch und malerisch: „die meisten Zeugnisse haben se mer auf den Puckel geschrieben, denn mein Puckel sein Rücken sieht aus wie eine gemusterte Landkarte, ordentlich Regenbogenfarben, na, wenn ich den Dienst habe, da gebt mir nur

2160 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 20. Variante: „ich habe an jeder Hand einen großen Finger, und stoß ich mich allemal dran.“ Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 15.

2161 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46.

2162 Beide: Die Teufelsmühle am Wienerberg (Huber/Apel), S. 20–21.

2163 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 19.

2164 Eulenspiegel, Kaspers Anwerbung, S. 22.

2165 Bauern-Revolution (Möbius/Bonneschky), S. [28].

2166 Vgl. Schuster, Das Kölner Hännchen-Theater im 19. Jahrhundert, S. 45.

2167 Höttinger Don Juan (Jenewein), S. 93.

2168 Berliner Faust (Lübke), S. 126.

bissel Arbeit, wo ich nicht viel machen darf, ich bringe die Bewegung nicht mehr recht fertig.“²¹⁶⁹

... und der Jude, oder: „Pufft ihn.“ „Schlägt ihn.“ „Schlägt ihn todt.“²¹⁷⁰

In Poccis Polichinell-Spiel *Madame Kasperl. Ein Schauspiel, in welchem auch der Teufel in Person vorkommt*, wütet der Hanswurstl, als der der Kasperl schon deshalb angesprochen werden will, weil die Wurst doch seine „Leibspeis von Haus aus“ ist, von Mord zu Mord, angefangen beim Juden, den er aus nichts als Jux und Tollerei erschlägt:

„JUDE mit einem Sack auf dem Rücken. [...]“

KASPERL. [...] He, Judus, gib mir Deinen Sack.

JUDE. Was soll ich hergeben meinen Sack? Ist der Sack doch mein Sack zum Masematten machen.

KASPERL. Da hast Du ein paar Masematten. *Schlägt ihn.*

JUDE. Auwai geschrie'en! was schlägt mich der Herr!

KASPERL. Ich bin kein Herr, ich bin der Kasperl. *Pufft ihn.*

JUDE. Auwai geschrie'n! Was haut mich der Herr Kasperl?

KASPERL. Ich bin nit der Kasperl, ich bin der Hanswurstl. *Schlägt wieder.*

JUDE. Auwai geschrie'n! Weiß ich noch net, wie ich soll heißen den Herrn Kasperl Hanswurstl.

KASPERL. Dem Zweifel woll'n wir gleich ein End machen! Wart nur, Du verflixter Masemattenjud! *Schlägt ihn todt.* So – jetzt ist der Jud todt! Was will der Jud mehr?“²¹⁷¹

Poccis Szene der Erschlagung eines Juden durch den Kasperl fasst, auch darin idealtypisch und repräsentativ, den traditionellen rabiatischen Anti-Judaismus des populären Marionettentheaters zusammen; jenen des Handpuppentheaters freilich nicht, denn darin wurde ohnehin jeder und jede totgeschlagen. Zahlreich sind die Beispiele, in denen „der Jude“, oft heißt er Itzig und mauschelt, von Caspar/Kasperl verhöhnt, bedrängt, verprügelt, totgeschlagen wird. Wenn es nichts auszurauben gibt, „brügelt“ Kasperl den Juden mit dem Befehl „fort“, er solle gefälligst Gold und Silber holen, damit er ihn bei seiner Rückkehr ausrauben könne.²¹⁷² Kasperl Putschenelle haut so lange auf „Abraham“ den Juden, der endlich seine Schulden bezahlt haben möchte, ein, bis der kein Wort mehr sagt: „Büst du dod? Obroham, segg doch mol, büst du woll dod? [...] Jo, he is dod. Ick gleuf, de Koppstücken hett he nich verdregen kunnt.“²¹⁷³ Kaspers Frau hat eine Idee: „Ja, wollen den Juden eingraben in'n Keller und nachher legst du dich hier hin, und dann sage ich: der Jude Abraham hat meinen Mann erschlagen.“ Die beiden „[s]chleppen die Leiche fort,

2169 Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt), S. 16.

2170 Pocci, *Madame Kasperl*, S. 46–47.

2171 Alle ebenda, S. 47, 44 und S. 46–47.

2172 *Der Bayrische Hiesel* (Henggi/Netzle), S. 253.

2173 *Kasper und Abraham* (Rabe), S. 146.



unter Gesang. / ,Schmeißt'n raus, den Juden Itzig, Juden Itzig – – – –“.²¹⁷⁴ In einer weiteren Sequenz besticht der gefangene Jude den Konstabler, kommt frei und verlässt die Wache mit einem gemauschelt-verballhornten Fluch: „Soll der Ker kriegen de Mise Maschentes! Mag ihm das Gras wachsen vor seiner Tür so – – – o hoch, daß er muß er kriegen en Dalles das ganze Jahr! Ab.“²¹⁷⁵

Bemerkenswert scheint, dass der übliche Antisemitismus der topischen Puppentheater-Szene mit dem Totschlag eines Juden – besonders häufig in Stücken über den historischen Räuber Johannes Bückler (verm. 1779 in Miehlen oder Weidenbach im Taunus – Mainz 1803, hingerichtet), genannt Schinderhannes, unter dessen Opfern besonders viele Juden gewesen sein sollen und über den bis weit ins 20. Jahrhundert hinein antijüdische Anekdoten im Umlauf waren²¹⁷⁶ – in Christoph Winters' Stück von der *Reise nach der Hölle* zurückgenommen scheint: Darin wollen zwei Räuber, Vater und Sohn, nach 98 Morden mit dem mühseligen ‚Geschäft‘ Schluss machen, doch will der Vater erst noch das Hundert vollmachen. Nach dem Raubmord an einem des Wegs kommenden Juden tut es dem Alten leid – nicht der lächerlich geringen Beute wegen, sondern weil der Jude zuvor noch ein Lied gesungen habe:

„Sie verstecken sich hinter einen Baum. während dem kömmt ein JUDE mit einem Bündel auf dem Rücken, und Sinngt. –

JUDE.

1. Die ganze Weld ist halb Kapauern. – R[e]p[etition.]

Ist keinen guten Groschen werth – Rp.

Doch hab ich Keine {keine} halbe Maure – Rp.

Gehts in der Welt ooch ganz verkehrt. – Rp.

2. Meÿ {Mei (Mein)} Moises sollte hauch Studiren – Rp.

Die Handlung und Comerzion{xion} – Rp.

Jetzt kann er auf und ab Marschiren – Rp.

Sich Mackaße {mackassen} laßn {lassen} lahm und krum – Rp.

Auwaÿ! Er hat Sodat müße werdde, do sagt er aaf dem Exterzirplatz, dau gehts den libe lange Tag – Gewehr aaf, Gewehr ab, bald rechts, bald links um um, und niacht er amohl ein a klaner Stuß, dau krikt er aach noch Mackesdegaine, das er machet die Mißdraschein zu bestibe, ist das nicht ah gewaltiger Spau-reswaße? –

Der ALTE, und JUNGE RÄUBER springen hervor, und schlagen den JUD todt, [?] seinen PBündel, fnden aber bloß einige falsche Münzn, welches beide ser verdrießt.

2174 Alle ebenda, S. 147. – *Schmeißt'n raus, den Juden Itzig, Juden Itzig*: Antisemitisches Volkslied und geflügeltes Wort; vgl. Brendicke, Berliner Wortschatz, S. 175.

2175 Konstabler, Jude, Kasper (Rabe), S. 180.

2176 Vgl. Müller-Kampel, „Indeß lacht Bückler inniglich“. Historik, Lyrik und Theatralik des Schinderhannes im 19. Jahrhundert, S. 54–56.

ALT-RÄUBER. Das ist aber um närrisch zu werden, da schlagen wir den Juden todt, der nichts als einige falsche Groschen hat, und der arme Teufel hat uns auch noch ein Liedchen gesungen.²¹⁷⁷

Aus der antisemitischen Prägung der Juden-Szenen und -Typen im populären Puppentheater wird auch die Figur des Schmucl in Carl Reinhardts *Wahrhaftigem Kasperltheater* erklärlich. Freilich ist ihm nur eine einzige Replik zugedacht: „Waih geschrien, Herr Affziehr, bin ich doch an armer Jüd und hab mein' Geschäftcher“.²¹⁷⁸ Damit lehnt Schmucl das Ansinnen des Werbers, Soldat zu werden, ab, läuft fort und taucht bis zum Schluss der sechs Stücke nicht mehr auf.

Stoffbedingt positiv gezeichnet sind die jüdischen Figuren in den Stücken mit alttestamentlicher Motivik. In dem von Engel herausgegebenen Haman und Esther-Stück sind die Juden jene, die gottesfürchtig im fremden Land „nach eigenen Gesetzen“ leben und sich standhaft weigern, König Ahasverus anzubeten.²¹⁷⁹ „Was thaten euch die Juden?“, fragt Osias den Feldhauptmann in *Judith und Holofernes*, „laßt ab von diesem ungerechten Krieg! Lasset ihnen diesen kleinen Platz, den ihnen die Gottheit angewiesen!“²¹⁸⁰ Und in Leopold Schmidts niederösterreichischem *Schinderhannes* für Puppen schildert der Hauptmann den Raubgesellen Strudel wegen des heimtückischen Mordes an einem schlafenden Handelsjuden. Die Einwendung, es habe sich ja ‚nur‘ um einen Juden gehandelt, quittiert der Schinderhannes mit: „Ein Jude, sagst du, Elender! Aber gewiß ein besserer Mensch als wie du. Unter jenen Bäumen sei es geschworen, wer sich noch einmal für einen solchen Mord herbei läßt, dieser Hund soll an jenen Bäumen aufgeknüpft werden.“²¹⁸¹ Das vom Sammler Kollmann herausgegebene *Judith*-Stück schließt dennoch mit einer antisemitisch klischierten Schlussprügelei: Als der Kasper kein „Ebräer“ werden will, wollen sie ihn „nach unserm Gebrauch“ bestrafen: „Spucken ihn alle an. KASPER. Jetzt habt ihr mir auf die Nase gespuckt; nun will ich euch aber einmal auf die Nase spucken! *Balgt sich. Ende.*“²¹⁸²

... und die Gewalt, oder: „Nimmt den Stuhl und schlägt den Aktuar nieder, während alle drei raufen, fällt der Vorhang“²¹⁸³

Die typologische Trennung zwischen dem Caspar / Kasperl des Marionettendramas und jenem des mit Handpuppen gespielten Polichinell-Spiels lässt sich eindrücklich an den habituellen Unterschieden des Prügelns, Raufens, Totschlagens auf der Bühne

2177 Die Reise nach der Hölle (Winters), S. [27–28]. – Christoph Winters gleich betitelt Szenar aus dem Jahr 1814 sieht keine Juden-Szene vor; vgl. Die reise nach der höllen (Winters / Szenar), siehe S. 581–582.

2178 Reinhardt, Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken, S. [3].

2179 Vgl. Haman und Esther (Engel), S. 30.

2180 Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann), S. 60.

2181 Schinderhannes (Schmidt / Kralik / Winter), S. 247.

2182 Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann), S. 72.

2183 Der Bayrische Hiesel (Henggi / Netzle), S. 154.



nachverfolgen. In den 1850er Jahren, es ist der seltene Fall der ziemlich exakt datierbaren Entstehung einer neuen komischen Figur transnational-populären Zuschnitts aus zwei alten, kreuzen sich in den Kasperl-Darstellungen von Carl Reinhardt, erstmals 1852 als „Münchener Bilderbogen“ und dann bis 1924 in 17 Auflagen als Bilderbuch erschienen, sowie im Casperl/Kasperl Larifari des 1858 gegründeten „Münchener Marionettentheaters“ zwei Traditionslinien: die des dramatisch-dialogischen, in seiner Sauf-, Fress- und Gewaltbereitschaft bereits zurechtgestutzten Marionetten-Kasperls Wiener Tradition mit jener des brachialen Pulcinella-Handpuppen-Kasperls.²¹⁸⁴ Reinhardts Kasperl, er trägt ein rot-weiß gestreiftes Hemd und ebensolche Pluderhosen, eine weiße, der Höhe nach zwischen Spitzhut und Zipfelmütze geschnittene Kopfbedeckung mit Umschlag, Narrenkragen mit Schellen und einen blauen Gürtel, wird als angriffslustig grinsender Raufbold mit seinem Hauptrequisit, der Pritsche, zwischen dem langgestreckten, gezähnten Klappmaul eines Tiers und einer die Zähne fletschenden schwarz-roten Teufelsfratze gezeigt. *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken* führt bildlich und textlich alle topischen Sequenzen des Polichinell-Handpuppentheaters vor: *Kasperl als Rekrut in der Türkei – Don Juan – Frau Kasperl und die Köchin – Kasperl und der Teufel – Das geheimnisvolle Tier – Kasperl und der Tod*. In allen wird der Kasperl als Raufbold und Schläger vorgeführt: „Kasperl schlägt“ dem Werber „auf den Kopf“ und „gibt ihm“ kurz danach „noch ein paar Streiche“; „schlägt“ der Leiche von Don Juans Vater Pantolfius „mit dem Absatz auf die Nase“; „schlägt“ Frau Kasperl und Köchin Karline, die ein Auge auf Kasperl geworfen hat und mit Wein und Bratwurst lockt, „mit einem großen Knüppel [...] nieder“; lässt den Nachtwächter den Kopf in eine Kiste stecken, „klappt den Deckel zu und klemmt dem Nachtwächter den Kopf ein“ und „setzt sich“ auch noch „drauf“; spielt mit dem Teufel das faustische „Parlicke! Parlucke!“-Spiel, „schlägt“ erst „den Teufel auf den Kopf“ und ihn danach „vollends tot“; „schlägt“ dem „geheimnisvollen Tier“ namens „Pieppiep“ „auf den Kopf“ und schlägt schließlich den Tod tot.²¹⁸⁵ In einem Hamburger *Kasper Putschenelle*-Spiel geht Mariken mit einem Besen auf den Bräutigam los, woraufhin Kasper sich mit einem großen Knüppel bewaffnet und Mariken droht:

KASPER. „Ick segg di, kumm herut. Ick will di’n Botterbrod opsmeern, wo du acht Dog an knusen sast! Kumm rut! Ick segg di, kumm herrut! *Es erscheint jemand.* KASPER *schlägt sofort zu, daß dieser tot hinfällt. Ganz erstaunt beguckt er ihn.* Na! waß dat for Een? Kummt hier rin, leggt sick op sin Gurk, und seggt keen Woord? Du! Heur mol! Stoh doch op!“ *Richtet ihn auf. Der Tote fällt wieder hin.*“

Am Ende fasst er den Toten, „schwenkt ihn“ und „wirft ihn“ schließlich „in die Bude hinab“.²¹⁸⁶ In *Grigri*, wie der Kosename von Kaspers und Marikens Baby Gregorius lautet, wird das Kind – wie noch heute in den traditionellen englischen *Punch and*

2184 Vgl. Müller-Kampel, *kasperl, henker, räuber und der tod*, S. 112.

2185 Alle Reinhardt, *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken*, S. [4, 11, 17, 27–28, 34, 38–39].

2186 Alle Kasper und Mariken (Rabe), S. 165.

Judy-Spielen – vom rabiaten Vater aus Zorn „ins Publikum“ geworfen. „Die Jugend balgt sich darum. Kasper ab.“²¹⁸⁷ Der Chaspar des Leipziger Polichinell-Spielers Hugo Barth stand dem Hamburgischen an Brutalität in nichts nach: Er schlägt mit seiner Pritsche einen Vagabunden tot und will sich damit vor dem Ortsschulzen brüsten – „da wärd aber der Ortsschulze kucken, daß ich en von den gesindel Todt gehaun habe“ –; „schlägt“ als Verteter des Arztes einem Patienten immer wieder „auf den Kopf“, das sei eben die beste Medizin;²¹⁸⁸ „schlägt den General Todt. so nun brauchst Du keine Soldaten mehr anzuwerben, kom◀m ich Spieß Dich uff und nehme Dich mit. / *Schluß*“;²¹⁸⁹ „nim◀mt daß Panorama und haut den Besitzer Todt. so nun bin ich daß Panorama los *steckt den Besitzer durch daß Panorama und schafft es rein und sagt. so daß war der Schluß der Vorstellung.*“²¹⁹⁰ Auch das Hännischen schlägt gerne zu: „schlägt Tünnes [...]. Schlägt Tünnes ins Gesicht“. Und als die Knollendorfer die Szene üben, wie die Gräfin um eine Spende gebeten werden soll, Tünnes nicht und nicht begreift, aber auch nicht parieren will, heißt es abermals: „Hännischen schlägt ihn.“²¹⁹¹ Als der Burgverwalter aus Ärger darüber, dass Hännischen ein hohes Trinkgeld von der Gräfin erhalten hat, diesen verprügeln lassen will, kommt es zur Rauferei:

„BURGVERWALTER *hinter der Szene, ruft dem Stoffel.* Stoffel, nehme dir einmal einen Prügel zur Hand und prügele den Bauernburschen einmal ordentlich durch. Ich will ihn schreien hören!

HÄNNESCHEN. Wat ess? Die wolle mich opbügele! Waht jet, denne wähe ich ävver fröhzigig et Bügeliser heiß maache. HÄNNESCHEN *ab.*

DIENER. Ach es wird mir ein Vergnügen sein, diesen Bauernburschen einmal öffentlich durchzuprügeln. Aber halt, ich werde den Stock hierhin legen, sonst wenn er ihn sieht, wird er nicht kommen. *Legt den Stock vorne auf die Erde.*

HÄNNESCHEN *kommt im Augenblick herein, nimmt den Stock und zieht sich zurück.*

So nun werde ich ihn einmal rufen. Johännchen komm, du bekommst Schokolädchen, Johännchen, du bekommst en Puddingchen mit Himbeersäftchen.

HÄNNESCHEN *kommt herein.* Komm herr, da krisste von mir Marzepänche. *Prügelt den DIENER durch, Diener läuft ab.* HÄNNESCHEN *steht auf der Szene und ruft ihm nach.* Das is Stollwerkscher Stangenmarzipan.^[2192] Ävver halt, wat ess dat? Do kütt jo dä freche Kähl. Jetz muß ich dunn, wie wenn ich die Knuzen hät kräge *setzt sich vorne auf die Bühne und weint.*

2187 Grigri (Rabe), S. 172.

2188 Beide *Der Nachtwächter* von Boxdorf (Barth), S. [13] und S. [25].

2189 Chaspar als Rußischer Soldat (Barth), S. [32].

2190 Chaspar als Panoramabesitzer (Barth), S. [22].

2191 Beide *Eine gestörte Kölner Kirmes* (Hännischen) (Niessen), S. 213 und S. 215.

2192 Anspielung des kölsch Hännischen auf das 1839 von Franz Stollwerck in Köln gegründete Werk zur Hustenbonbon-Produktion. 1860 wurde die Produktion um Schokolade, Marzipan und Printen erweitert. Das Familienunternehmen war maßgeblich an der Industrialisierung der Süßwaren-Produktion, aber auch an der Automatisierung des Verkaufs beteiligt (1893 waren bereits 15.000 Schokolade-Automaten aufgestellt, in den 1890er Jahren allein auf New Yorker Bahnhöfen 4.000).



BURGVERWALTER. [...] Mach daß du hinaus kommst, sonst bekommst du die zweite Portion.

HÄNNESCHEN. Komm herr ich hann noch grüne Erbschen mit Möhrchen. *prügelt den BURGVERWALTER ebenfalls durch / Der Vorhang der Mittelbühne fällt.*²¹⁹³

Der auch kultur- und theaterhistorisch versierte „Kasperlgraf“ Franz von Pocci brachte das Polichinell-Spiel als eine jener Traditionen, die er in seinem „Münchener Mario-nettentheater“ für Kinder dann nachhaltig und traditionsbildend reformierte, auch travestiert auf die Bühne, etwa in *Madame Kasperl. Ein Schauspiel, in welchem auch der Teufel in Person vorkommt*. Leichen säumen seinen Weg, angefangen beim Juden, den er aus nichts als Jux und Tollerei erschlägt – „Hinein mit ihm in sein’ Sack. Im Wirthshaus wird die Fortsetzung meines Triumphes gefeiert mit verschiedenen Opfern, als da sind zwölf Maaß Bier und zwei dutzend g’salzene Bretzeln!“ –, über einen französelnd-„affektirt“ sprechenden Offizier, der ihm auf Einladung der Madame Kasperl „seinen Kaffee und sein Likori“ weggetrunken hat, bis hin zu seiner Grethl, die er im buchstäblichen Sinne vom Teufel holen lässt.²¹⁹⁴

Mochte der Habitus des Marionetten-Caspars/Kasperls auch weniger gewalttätig sein als derjenige des Kasperls im Handpuppen-Theater – spielbedingt, da man eine Rauferei mit Marionetten technisch schwer bewerkstelligen konnte; stoffbedingt, da die Stücke dramatisch und damit auf die Darbietung einer Geschichte und nicht nur von Zwei-Personen-Sketches angelegt waren –, zur Gänze wollte man auf Aktion durch Prügelei doch nicht verzichten. Prügelkomische Szenen waren dramaturgisch meist am Ende eines Aktes vorgesehen und boten, bevor sich der Vorhang schloss, einen Moment der letzten Spannung vor der Pause oder setzten überhaupt den Schlusspunkt der Vorstellung:

„KASPER. Höre mal Spiegelberg jetzt machst du aber gleich das du fort komst sonst setzt etwas warmes

SPIEGELBERG. was du komst mir so.

KASPER *haut ihn raus. Der Vorhang fäld. / Ende des Iten Actes.*²¹⁹⁵

Gegen Ende des ersten Aktes: „*Unter Prügelei fällt der Vorhang.*“²¹⁹⁶

Ende des zweiten Aktes: „*Beide [zwei TRABANTEN] dringen auf CASPERLE ein, er balgt und prügelt sich mit denselben herum und schreit: Laßt mich los, Ihr Dickköpfe! Moppelköpfe! Schafsköpfe! Bombenköpfe! Quabbelköpfe! / Vorhang fällt.*“²¹⁹⁷

„KASPER *schlächet sich. / Ende des Zweiten Aktus.*“²¹⁹⁸

2193 Eine gestörte Kölner Kirmes (Hänneschen) (Niessen), S. 228–229.

2194 Alle Pocci, *Madame Kasperl*, S. 44, 47, 50 und S. 53.

2195 Carl Moor (Schiller/Bonesky), S. [32–33].

2196 Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl), S. [38].

2197 Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 50.

2198 Der Baierische Hiesel (Bahnert/Liebhaber), S. [76].

Ende des zweiten Aktes: Kasperl „*prügelt sich mit Feldwebel und Leutnant hinaus*.“²¹⁹⁹

„KASPER *auf tretend*. / KASPER. Sacksfackskation, Sacksfackskation! *Will dem BACHIOR nachspringen, stößt sich an die Coullisse an und fällt hin. / Ende des zweiten Aktes*“.²²⁰⁰

„ALLE RÄUBER. Hauptman, wir folgen dir bis den Rachen des Todtes / *Alle Ab / bis auf Roller. Gefecht geht loß. Schießen Tromeln Mußick. KASPER kommt auch wieder. / Ende des zweiten Actes*.“²²⁰¹

Ende des dritten Akts: Diener Franz, der die Zeche begleichen will, bezahlt statt mit „Gute[r] Spanisch Münze“, die der Wirt verlangt, mit Prügel: „FRANZ. So kommt her, ich will euch auszahlen, daß ihr genug habt, *er prügelt ihn um den Tisch. Brügeln*

GASTWIRTH. *schreit*. Joseph, Marianne Steffen, zur Hülfe! / *Actus*“.²²⁰²

Ende des vierten Aufzugs: „*Sie raufen durch die Bühne / Aktus*.“²²⁰³

„KASPERL. Nix setzen. *Nimmt den Stuhl und schlägt den AKTUAR nieder, während alle drei raufen, fällt der Vorhang. / Ende*.“²²⁰⁴

Ende des vierten Akts: „*alles ab unter extember rechts. / Aktus / alles ab rechts. / Blasen Trommeln schießen von beiden Seiten. dann / I SOLDAT mit SERMO fallen. / SOLDAT fallen wenn GRIBS Auftritt u[nd] kämpft. / SOLDAT Auftritt muß gleich fallen. / SOLDAT Auftritt muß GRIBS fallen / Soldat schlägt nach SCHNIPS Tod welcher gleich nach GRIBS kommt. / SOLDAT schlägt auch noch PAOLO tod / III SOLDAT. mit noch einen SOLDATEN bringen mit Gerauffe den RENALDINI. / Dann KASPERL mit I SOLDATEN. / Extembro*.“²²⁰⁵

Nicht nur allgemein kennzeichnete den Kaspar Polichinelle / Kasper Putschenelle, das Kölner Hänneschen, das Höttinger Peterl, dessen transkulturelle Vettern wie den englischen Punch, den französischen Polichinelle oder die Lustige Handpuppen-Person Vitéz Laszló aus Ungarn²²⁰⁶ eine ständige Bereitschaft zur Prügelei; auch der Marionetten-Caspar / Kasperl schlug, sofern es Stoff und Handlungszusammenhang am Ende eines Aktes oder am Schluss nur irgend zuließen, begeistert auf den Gegner ein. Dabei machte er durchaus keinen Unterschied zwischen den Feinden einerseits – Räubern und Richtern, Werber und General, Tod und Teufel – und andererseits der eigenen Frau beziehungsweise der, die es werden soll oder nicht werden darf.

2199 Schinderhannes (Schmidt / Kralik / Winter), S. 269.

2200 Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann), S. 68.

2201 Carl Moor (Schiller / Bonesky), S. [58–59].

2202 Don Juan (Lorgie / Rebehn), S. 94.

2203 Der Bayrische Hiesel (Henggi / Netzle), S. 150.

2204 Ebenda, S. 154.

2205 Rinaldo Rinaldini (Widmann), S. [100].

2206 Vgl. Belitska-Scholtz, Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn, S. 121.



... und sein verwurstelter Verstand, oder: „Bauch raus, Brust nein“²²⁰⁷

„Wursteln“, „fortwursteln“, „dahinwursteln“, „herumwursteln“, „weiterwursteln“, „vor sich hin wursteln“, „verwursteln“ gehen im Wortstamm „wurst“ etymologisch vermutlich auf indogermanisch „wers-“: „wirren“, also „Gemengsel“ zurück (wodurch sich das Nahrungsmittel Wurst ja definiert).²²⁰⁸ Zwar gehen die mit unterschiedlichen Präfixen verbundenen Verben wortgeschichtlich nicht auf den „Hanswurst“ zurück, doch umreißen sie dessen Verhalten recht genau: Immer und zum Ärger seiner Herren, Kumpane, Amantinnen agiert der Wurstel ziel- und planlos, kopflos, leichtsinnig und tollpatschig – dumm eben, beschränkt und blöd, wie es das Schimpfwort „Wurstel“ besagt. Grundsätzlich behält der Caspar/Kasperl dieses sein hanswurstisch-wursteliges Profil das gesamte 19. Jahrhundert und darüber hinaus bei, und so kommt es Feststellungen eher gleich als Beschimpfungen, wenn er in den Stücken tituliert wird als „Narr“, „Hofnarr“,²²⁰⁹ „nährischer Kerl“,²²¹⁰ „wunderlicher Narr“, „[a]lberner Narr“, „[g]rober Esel“, „Simpel-Mann“,²²¹¹ als „ein drolliger Kautz“²²¹² – wobei Letzteres schon auf die grundsätzliche Mäßigung und Verlieblichung von Typus und Habitus hinweist. Er redet und dreht und wendet sich in vertrackten Situationen recht geschickt heraus; missversteht aus Dummheit oder Blötheit – oder doch aus Berechnung? – alles, was ihm aufgetragen wird oder was ihm gegen den Strich geht; ist launenhaft, schusselig und verantwortungslos – verlässt man sich auf den Kasperl, ist man schon ganz verlassen, wie er einmal selber einbekennt.²²¹³

Caspars/Kasperls Närrischkeit offenbart sich im Strukturmuster seines Weltverständnisses und seines Agierens: der Verkehrung – woraus folgt, dass er das Meiste missversteht und verwechselt, sich verhöhrt und vertut und die Situation, in der er sich befindet, schlicht verkennt. Dafür wird er wohl gescholten, doch rettet ihm dies auch nicht selten das Leben, indem er zum Beispiel den Teufel, den Henker, den Tod für jemand anderen hält, dadurch deren Macht ignoriert und dann auch den Sieg davonträgt. Sprachlich-dialogisch kommt diese seine Wursteligkeit zum Tragen, indem der Caspar/Kasperl Segmente innerhalb eines Satzsyntagmas austauscht, neu kombiniert, assoziativ anreicht und damit Nonsense produziert. Einen Befehl des Baierischen Hiesel von Louis Bahnert versteht er zum Beispiel so:

„HIESEL. [...] gehe hier den Weg entlang, da kommst du an einen Berg, da wirst du ein Zelt finden, da gehst du hinein, und sagst, Hiesel schückte dich, da wird man dir Speise, Trank und auch Kleider geben.“

2207 Judith und Holofernes (Kappahn/Kollmann), S. 61.

2208 Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, S. 899.

2209 Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [1], passim.

2210 Z. B. Schlacht bei Sedan (Widmann/Eisenreich), S. [17, 141, 143].

2211 Alle Haman und Esther (Engel), S. 37 und S. 45.

2212 Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier), S. [35].

2213 Vgl. Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter), S. 53.

KASPER. Gut schön, wärs versorgen, also da kom'm' ich an ein Feld an den Feld steht ein Berg da geh nauf griechen den Schornstein nunter, und sage der Esel hat mich zum Teufel geschickt. ihr sollt mir was zu Essen und zu trünken geben, und ein schlechtern Rock wie ich jetzt an habe.“²²¹⁴

Weitaus häufiger kommt es zu Verwechslungen, Verdrehungen, Verballhornungen infolge phonetischer Ähnlichkeiten von Wörtern metonymischer Konnotationen oder wursteliger Metaphernbrüche und Katachresen.

„BACHIOR. Du Narr, weißt denn du noch nicht, daß unser Herr mit seiner Macht zu Felde zieht?

KASPER. Was! Der Herre zieht mit de Magd aufs Feld? Der will wohl Kartoffeln ausmachen?

BACHIOR. Nein, wir wollen die Festung Bethulia bekriegen.

KASPER. Ach, wir brauchen keine Krüge, wir trinken aus den Butellen.

BACHIOR. Wir werden die Festung einnehmen.

KASPER. Da müßt ihr aber einen Magen haben, wie eine Bettzüge groß, wenn ihr eine ganze Festung verschlucken wollt.

BACHIOR. Die Festung soll erstürmt werden.

KASPER. Ach so, die Festung soll sterben.

BACHIOR. Höre, Kasper, du sollst werden ein Parlamentär.

KASPER. Ein Schlappramtär.

BACHIOR. Du sollst werden ein Auskundschafter.

KASPER. Ein Büchschafter.

BACHIOR. Du sollst werden ein Spion.

KASPER. Und ein Kujon.^[2215] Was habe ich denn dabei zu thun?

BACHIOR. Du besteigst jetzt ein Pferd.

KASPER. Richtig, ich bin ein Freund vom Reiten, es mag sein, was es will.“²²¹⁶

Die habituell-typologische Verwurstelung von Sprache und Welt wird komisch funktionalisiert, indem bei Versprechern oder Missverständnissen das Hohe/Idealische zum Niedrigen/Materiell-Konkreten herabgebrochen wird, also komische Fallhöhe entsteht.

Das Hohe, das Niedrige und das Komische. Kleines Lexikon kasperlischer Wortschöpfungen

Amarillis, Admarilles die Kadrilles²²¹⁷

Bachior (Feldhauptmann) Backofen²²¹⁸

2214 Der Baierische Hiesel (Bahnert/Liebhaber), S. [20].

2215 Siehe S. 378, Fn. 1926.

2216 Judith und Holofernes (Kappahn/Kollmann), S. 58–59. Am Ende die einzige sexuelle (Satz-)Metapher im Stück.

2217 Don Juan (Lorgie/Rebhn), S. 79.

2218 Judith und Holofernes (Kappahn/Kollmann), S. 58, 62, 66 und S. 71.



bajonettiren	Aber Herr Unteroffizier, schämens Ihne, so was in Gegenwart von so'n jungen Blut, wie i bin, zu sagen. ²²¹⁹
der Bayrische Hiesel	die narrische Liesel ²²²⁰
bittere Kräuter	Ein'n Bittern mit Kräutern u[nd] Essig u[nd] Oel. ²²²¹
blutdürstig	blutwurstdürstig ²²²²
Brust raus, Bauch rein	Bauch raus, Brust nein ²²²³
Buchhalter (Puhháltá)	Bauchhalter (Páuhháltá) ²²²⁴
Burgunder, Rhein Wein, Stein Wein, Malacha	langer Wein, krummer Wein, Sammburger Burg auf, und Burgunter und auch Dummlack ²²²⁵
Diakonissin	Diakenossin ²²²⁶
Domestik	dick ²²²⁷
Don Petro	Dum<m> Peter ²²²⁸
Don Philippo	dummer Philipp ²²²⁹
Einsiedler	Biersieder, Bierfidler, Bonfiedler, Leimsieder, Seifensieder ²²³⁰
Eremit	Credit/ Kredit ²²³¹
Eremitage	Bagage ²²³²
Famulus	Faselhans, Fabelhanns, famulochs, Pflaumuß ²²³³

2219 Eulenspiegel, Kasper in der Wache, S. 28.

2220 Der bayrische Hiesel (Schmidt/ Kralik/ Winter), S. 200.

2221 Staberl als Freischütz (Kind/ Weber/ Carl Carl), S. [74].

2222 Medea (Richter), S. [11].

2223 Judith und Holofernes (Kapphahn/ Kollmann), S. 61.

2224 Káspor fon kásporsz hauzn (Hincz/ Gragger), S. 169.

2225 Don Juan (Lorgie/ Rebehn), S. 93. Vgl. ganz ähnlich Don Juan (Apel), Bl. [46^r–46^v].

2226 Deutschland's Erwachen (Müller/ Richter/ Lippold), S. 110.

2227 Berliner Faust (Lübke), S. 125–126.

2228 Don Juan (Kuhn/ Netzle), S. 233.

2229 Don Juan (Lorgie/ Rebehn), S. 79.

2230 Don Juan (Apel), Bl. [26^r]; Don Juan (Wiepking/ Engel), S. 49; Der Ungeratene zon (Hincz/ Gragger), S. 167 („leimsziádá“); Straßburger Don Juan (Scheible), S. 746; Ulmer Don Juan (Scheible), S. 763; Don Juan (Schmidt/ Kralik/ Winter), S. 103; Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [109].

2231 Don Juan (Lorgie/ Rebehn), S. 87; Straßburger Don Juan (Scheible), S. 746; Don Juan (Franke/ Engel), S. 73; Don Juan (Wiepking/ Engel), S. 49; Don Juan (Kuhn/ Netzle), S. 224; Der Ungeratene zon (Hincz/ Gragger), S. 167; Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [110].

2232 Don Juan (Apel), Bl. [27^r]; Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [110].

2233 Berliner Faust (Lübke), S. 127–129; Faust (Below), S. [18:VII]; Chemnitzer Faust (Bonesky/ Ehrhardt), S. 16 und S. 18.

Faust	Fausteler, Fäustling, Flausen ²²³⁴
fliehen	fliegen ²²³⁵
Gallien	Galgen ²²³⁶
Gestoßenes Glas	Begossenes Gras ²²³⁷
Gnade	Pomade ²²³⁸
Hamlet	Hammel ²²³⁹
Hasenbraten	Hasen auf die Nasen ²²⁴⁰
Himmel	Lümmel ²²⁴¹
Hofbuchdruckerei	Hofkonditorei ²²⁴²
gratulieren	grambulieren ²²⁴³
herrenlos	gehörlos ²²⁴⁴
Holofernes	Hosenfernes; Hosenferns; Holochfenfernes ²²⁴⁵
Kranzeljungfer	Kranzeljumpfer ²²⁴⁶
Kronfeind (Feind der Krone)	Citronfeind ²²⁴⁷
Kugelsegen	Goldregen ²²⁴⁸
Das linke [Auge] eines Luchses	Das linke ist Luxus. ²²⁴⁹
Mandate	Mandeltorte ²²⁵⁰
Mephistophilis	Stoffelfuß. Stoffelfuss. ²²⁵¹ Toffelfuß, Tofulus, Stofulus ²²⁵²

2234 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 110, 114 und S. 129; Berliner Faust (Lübke), S. 162; Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46.

2235 Don Juan (Lorgie/Rebehn), S. 86; Don Juan (Apel), Bl. [18^v].

2236 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel), S. [24].

2237 Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl), S. [73].

2238 Kasper in Rußland (Ganzaug), S. 16.

2239 Hamlet (Richter/Koppe/Shakespeare), S. [11, 48] und S. [50].

2240 Don Juan (Lorgie/Rebehn), S. 92.

2241 Don Juan (Apel), Bl. [29^v].

2242 Medea (Richter), S. [24].

2243 Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [14].

2244 Berliner Faust (Lübke), S. 125; Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 14.

2245 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 62 und S. 70–72.

2246 Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter), S. 288.

2247 Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [149].

2248 Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl), S. [76].

2249 Ebenda, S. [75].

2250 Medea (Richter), S. [24].

2251 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 33; Faust (Möbius 2/Bruinier), S. 44.

2252 Faust (Möbius 1/Bruinier), S. 19.



Monstrum	Mannsenstrumpf ²²⁵³
Parma	Barme ²²⁵⁴
Pass	Bass ²²⁵⁵
Profession	Prozession ²²⁵⁶
Philippo	Lipperl ²²⁵⁷
Prinzessin	Zesselprinzessin ²²⁵⁸
Punkte	Pinkel ²²⁵⁹
Quecksilber	Quacksalber ²²⁶⁰
Das rechte Auge eines Wiedehopfes	Das schlechte Auge eines Dumkopfes ²²⁶¹
Rindfleisch	Hundfleisch ²²⁶²
Schildwach stehen	Wachschild stehen ²²⁶³
Schöpfer	Schopshaut ²²⁶⁴
Schurke	Gurke ²²⁶⁵
Schütze, der im Dunkeln wacht	Schwitzet der in dunkler Nacht ²²⁶⁶
schwören	schmieren ²²⁶⁷
Speer	Schmär ²²⁶⁸
Studierzimmer	Stierzimmer ²²⁶⁹
Subordination	Portion, ordentliche Suppe ²²⁷⁰
Türken	Schurken ²²⁷¹

2253 Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel).

2254 Faust (Bonneschky/Hamm), S. 33.

2255 Berliner Faust (Lübke), S. 129.

2256 Schinderhannes (Geisselbrecht/Rebehn), Bl. [24^v].

2257 Don Juan (Lorgie/Rebehn), S. 79.

2258 Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube).

2259 Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter), S. 291.

2260 Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl), S. [74].

2261 Ebenda, S. [75].

2262 Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter), S. 306.

2263 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 69.

2264 Don Juan (Lorgie/Rebehn), S. 89.

2265 Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann), S. 70.

2266 Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl), S. [76].

2267 [Kolb], Kasperl als Soldat, S. 54; Eulenspiegel, Kasper in der Wache, S. 25.

2268 Jason (Storm/Kerner). Zitiert nach Rebehn, Mechanikus Storm, S. 9.

2269 Faust (Stephani/Lewalter/Bolte), S. 46.

2270 Andreas Hofer (Gießler/Ruttloff), S. [94]. Eulenspiegel, Kasper in der Wache, S. 24.

2271 Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske), S. [66].

verraten	gebraten ²²⁷²
verreisen	zerreißen ²²⁷³
Vorfall	hin fall ²²⁷⁴
Waldbruder	Waldluder, Saufbruder, guats Luada ²²⁷⁵
Wallfisch [!]	Waldfisch ²²⁷⁶
Wurzeln und Kräuter	Husaren und Reiter, Schuster und Schneider ²²⁷⁷
Zufall	Runterfall, Runderfall, Abfall ²²⁷⁸

In vergleichbarer Weise dienen die dem Caspar / Kasperl beigegebenen Personalfloskeln der Herstellung typenkomischer Fallhöhe, nur erfolgt diese über das Syntagma der Rede, die auf ebenso überraschende wie unangemessene Weise unterbrochen wird. Zugleich dient sie als sprachliches Logo der Lustigen Person: „Ja wenn ich nur was davon hätt!“, pflegt Staberl als Freischütz in Übernahme der Wendung aus Bäuerles *Die Bürger in Wien* zu bemerken;²²⁷⁹ „meiner Gselchts“ und „warumperl“ / „waserl“ statt „warum“ / „was“ in den von Kralik / Winter herausgegebenen Puppenstücken Leopold Schmidts,²²⁸⁰ wobei sich Letzteres wie schon bei „Wenn ich nur was davon hätt“ auf das Wiener Personentheater bezieht: „Warumperl“ / „waserl“, das komödiantische Erkennungszeichen des österreichischen Volksschauspielers Alexander Girardi, war in Wien um 1900 zum geflügelten Wort geworden und sollte in den von Kralik / Winter herausgegebenen Marionettenstücken wohl den Wiener Ton treffen.²²⁸¹ Mit der stehenden Wendung „ich bin halt zu komod dazu“²²⁸² pflegt

2272 Faust (Stephani / Lewalter / Bolte), S. 50.

2273 Faust (Bonneschky / Hamm), S. 33.

2274 Der Baierische Hiesel (Bahnert / Liebhaber), S. [8].

2275 Don Juan (Apel), Bl. [27^v]; Don Juan (Wiepking / Engel), S. 49; Straßburger Don Juan (Scheible), S. 745; Don Juan (Kuhn / Netzle), S. 224.

2276 Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [103].

2277 Der Ungeratene zon (Hincz / Gragger), S. 167; Don Juan (Schmidt / Kralik / Winter), S. 103; Don Juan (Kuhn / Netzle), S. 225; Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube), S. [111–112].

2278 Berliner Faust (Lübke), S. 145; Faust (Möbius 2 / Bruinier), S. 50; Oldenburger Faust (Wiepking / Engel), S. 41.

2279 Staberl als Freischütz (Kind / Weber / Carl Carl), S. [6]; Bäuerle setzt das sprachliche Erkennungszeichen in *Die Bürger in Wien* mehr als zwei Dutzend Mal ein, etwa S. 10, 12–15, 17, 22, 34, 38–40, 49, 55–56, 61, 67–68, 79, 85, 89 und S. 91.

2280 Alle in den von Kralik / Winter herausgegebenen Stücken Leopold Schmidts: „Meiner Gselchts“: Genovefa, S. 32; Graf Paquafil, S. 54; Don Juan, S. 101; Graf Heinrich, S. 125 und S. 135; Faust, S. 173; Schinderhannes, S. 271; Kaspar als Bräutigam, S. 321. – „Warumperl“ / „waserl“: Genovefa, S. 6 und S. 14–15; Don Juan, S. 89; Graf Heinrich, S. 130; Faust, S. 174, 178 und S. 181; Der bayrische Hiesel, S. 202; Kaspar als Bräutigam, S. 284 und S. 300.

2281 Wie der Rezensent Richard Maria Werner vermutet; vgl. Werner [Rez.], Deutsche Puppenspiele [!], S. 54.

2282 Mutterliebe (Willhardt / [Trommer]), S. [60–63, 112] und S. [115].



sich der komische Kogelbauer aus Josef Willhardts *Mutterliebe oder: Der Sturz in den Höllengraben* für Puppen vor allem zu drücken, was nach Aufregung und Arbeit riecht, und alles Angenehm-Unterhaltliche entlockt ihm stets nur, das sei „mein oanzige Freud“.²²⁸³ Während sich die vorangegangenen Beispiele auf Personalfloskeln beziehen, die das Puppen- dem zeitgenössischen Personentheater entnommen hatte, dürfte Kasperls „Kreuz kruziwuzi kapuzi und noch einmal rauwuzi!“²²⁸⁴ eine Erfindung des niederösterreichischen Puppenspielers Leopold Schmidt sein, die über die beiden Volksschullehrer, Puppenspieler und Gründer des dann „Urania Puppentheater“ genannten legendären Kasperl-Theaters von Hans Kraus und Marianne Kraus in Österreich heimisch wurde. „Krawuzi kapuzi“ ist nämlich, wie auch die entsprechenden Aufführungsorte von Kasperl-Stücken oder die nach wie vor auf ORF 1, dem ersten Fernsehkanal des öffentlichen österreichischen Rundfunks, laufenden Sendungen belegen, nur in Österreich als Stehsatz des Kasperls bekannt.

... und die Frauen, oder: „Himmel Sapperment, ich bin Herr im Hause, ich, ich, ich!“²²⁸⁵

Die Liebe hält er für „Dummes Zeug, das sieht ma[n] nicht, Es steckt – ih weiß niht w[o] und sieht aus’ – ih weiß niht wie – aber wo sichs einnahm, ingenistet hat, da maht es Dum[m]es Zeug“.²²⁸⁶ Das gilt auch für das Heiraten – und doch entkommt der Caspar / Kasperl der Ehe im Marionettentheater kaum einmal. Nachdem er im niederösterreichischen Puppen-*Schinderhannes* „glücklich weggekommen“ ist und sich vorgenommen hat, dass er „nimermehr zu so einem Räubersgindel“ kommt, kündigt der Kasperl an: „Morgen werde die Ehre haben aufzuführen: *Kaspar als Bräutigam, oder: Böse Weiber fromm zu machen*. Ja, morgen wird der Kasperl heiraten.“²²⁸⁷ Eine „fromme“ Frau meinte im 19. Jahrhundert eine, „die dem manne willig ist, sich nicht sträubt“.²²⁸⁸ Den gegensätzlichen Typus: selbstständig-vorwitzige, widerpenstig-schnippische, ganz und gar auf ihr eigenes Wohl bedachte colombinische Kanaillen hatte die voraufklärerische Comoedie der männlichen Lustigen Person zur Gefährtin gegeben. Wie die Colombina der *Commedia dell’arte* und die Hexe aus dem Standardrepertoire christlicher Sexualprojektionen und Machtphantasien, aus denen der Rollentypus stammt und die sich habituell in ihm überkreuzen, ist dieser sexistisch und zugleich emanzipatorisch interpretierbar – wie auch die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wohl berühmteste ‚unfromme‘ Frau auf der Bühne: die widerspenstige Katherina aus Shakespeares *The Taming of the Shrew*.²²⁸⁹

2283 Ebenda, S. [57, 60, 63, 113–114] und S. [116].

2284 Faust (Schmidt / Kralik / Winter), S. 177 und S. 178.

2285 Haman und Esther (Engel), S. 36.

2286 Kasper in Tausend Aengsten (Ruttloff), S. [18].

2287 Schinderhannes (Schmidt / Kralik / Winter), S. 280.

2288 Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. IV: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=fromm> („fromm“) [2019-07-01].

2289 Vgl. Linhardt, Das Weibliche als Natur, Rolle und Posse, bes. S. 37–38.

Als „Affengesicht“ beschimpft, repliziert der Kasper, „Was ich wär ein Affengesicht? das will ich mir ausbitten, die Mädels haben mir doch immer {an}gesagt, ich wär zum Erobern gemacht!“²²⁹⁰ „I kennet a Wirthin, / Die brauchet ein' Mann“, singt der heiratslustige Kasperl in *Böse Weiber fromm zu machen*. „Aber weil i ihr a wengerl z'dumm bin, / Komm i nit dazua!“ Zwar versucht der Kasperl dies mit Schönheit auszugleichen – „Wenn Sie mich rundumundum anschauen möchten, ich bin gewachsen wie ein Nüdelwalker“²²⁹¹ –, doch ist die Wirthin daran am allerwenigsten interessiert. Was sie vom Künftigen erwartet, ist nichts weniger als vollständige Unterwerfung, Bedienung den lieben langen Tag, Wartung des Kindes und Großzügigkeit, wenn sie „im Garten mit einem jungen Herrn spazieren geh[t]“:

Kasperls Ehepflichten

in *Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter)*²²⁹²

„WIRTHIN. Ich thät schon gern heiraten, aber bei mir is 's so. Der Mann muß ordentlich zur Wirtschaft schau'n. – Dann muß er auf drei Punkte eingehen.

KASPERL. So lassen S' hören die drei Pinkel.

WIRTHIN. Der erste Punkt is so. Wenn man verheiratet is, so hat man einen Mann. Da muß der Mann um fünf Uhr aufstehn.

KASPERL. In der Früh?

WIRTHIN. No, auf die Nacht nit. Muß Holz hacken, Wasser tragen, Kaffee kochen –

KASPERL. Wer? Wer? Wer?

WIRTHIN. Den Kaffee dem Weiberl schön sauber ins Bett bringen.

KASPERL. A, das is gut, den Kaffee bringt 's Weiberl ins Bett. Das laß ich mir gfallen.

WIRTHIN. Das muß der Mann thun.

KASPERL. Das muß der Mann thun?

WIRTHIN. Ja, das muß der Mann thun.

KASPERL. Ja, der Mann! Ui je! – Macht nix. I weiß mir schon zu helfen. Ich hab schon eine Idee. I geh her, mach einen recht schlechten Kaffee für sie, den guten eß ich selber. Wenn 's ihr zuwider is, wird sie sich ihn selber machen. – Einverstanden! Ich behalt mir den Pinkel. Wie sieht's denn mit dem zweiten Pinkel aus?

WIRTHIN. Der zweite Punkt is so. Wenn man verheiratet is, hat man gern Familie. Da muß der Mann recht geduldig sein.

KASPERL. O, ich bin überhaupt sehr geduldig.

WIRTHIN. Muß sich zu der Wiegen setzen.

KASPERL. Ja, da leg i mich gleich eini auch.

WIRTHIN. Da is ja 's Kind drin.

KASPERL. Das leg i derweil heraus.

WIRTHIN. Schön hutschen, heiderln, daß das Kind nit weint.

2290 Genovefa (Lorgie/Rebehn), S. 56.

2291 Beide Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter), S. 290–291.

2292 I. d. F. ebenda, S. 291–293 und S. 305–306.



KASPERL. I freu mich schon, wie Sie mich hutschen werden.
 WIRTHIN. Zuzerl waschen –
 KASPERL. A pfui Teufel!
 WIRTHIN. Windeln waschen –
 KASPERL. Pfui Teufel! I kenn mi ja vor lauter Waschen nit aus. Aber vielleicht darf ich sie mit der Zeit auch waschen. – Erlauben Sie, vielleicht derf ich Ihnen mit der Zeit auch a bisserl waschen?
 WIRTHIN. Ja, ich werd mich schon selber waschen, wenn's nothwendig is.
 KASPERL. Einverstanden. Wie is mit dem dritten Pinkel?
 WIRTHIN. Der dritte Punkt der ist sehr einfach. Wenn ich im Garten mit einem jungen Herrn spazieren geh, muß der Mann durch die Finger schau.
 [...]
 KATHERL. Du, wenn man verheirat' is, kann man dem Mann glei Alles anschaffen. Da gehst jetzt her!!
 KASPERL. Was is denn das? Die hat auf einmal a ganz an andere Stimm kriegt.
 KATHERL. Da gehst her!! Da hast den Groschen!!
 KASPERL. Gib her; den wird i glei vertrinken.
 KATHERL. Du, sei so gut!! I werd dir schon helfen! Jetzt gehst mir in die Fleischbank! Holst sieben Pfund Rindfleisch!
 KASPERL. Sieben Pfund Hundfleisch.
 KATHERL. Rindfleisch!
 KASPERL. I hab glaubt Hundfleisch.
 KATHERL. Sieben Pfund Schweinfleisch! Sieben Pfund Kalbfleisch und a Zuweg extra.
 KASPERL. I laß mir glei einen Ochsen zu einer Zuweg geben.
 KATHERL. Is denn das nit möglich?
 KASPERL. Aber schau, sei nit so dumm! Wie kannst du glauben, daß man um einen Groschen so viel Fleisch bekommen kann?
 KATHERL. So, is das nit möglich?
 KASPERL. Nein, das is nit möglich.
 KATHERL. Siext du, das muß aber möglich sein!! Wenn 's aber sein muß, muß es sein!!
Prügelei; KASPERL zieht den kürzern und liegt halb am Boden.
 KATHERL. Daß du mir ordentlich mein Fleisch bringst! *Ab.*
 KASPERL. Der Mann bin i do, wenn i glei am Boden sitz! Jetzt hab ich ihr 's aber gezeigt.“

Als „der Teufel, meine Qual, mein Hausteufel“ charakterisiert Hans Wurst seine Ehefrau im Puppenspiel von *Haman und Esther*. „Ihr könnt nicht glauben, wie gräulich mich das Weib behandelt und sogar schlägt“,²²⁹³ klagt er seinem Nachbarn. In mehreren Varianten taucht das typologische Motiv von Caspar / Kasperl als geprügeltem Pantoffelhelden auf, ob er nun dem Schinderhannes verrät, „sie giebt mir den Tag einmahl zu essen und 9 mahl Prügel“,²²⁹⁴ oder, komiktheoretisch gesprochen, in Überlagerung zweier Skripte beteuert, eigentlich habe er „keine böse Frau, denn eine

2293 Haman und Esther (Engel), S. 15.

2294 Schinderhans (Ruttloff), S. [19].

böse Frau will, Alles soll nach ihrem Kopf gehen, meine Frau aber lässt Alles nach meinem Kopfe gehen, Tische, Stühle, Teller und Töpfe, was sie gerade erwischt“.²²⁹⁵ Klagt der Caspar / Kasperl über sein eheliches Leid unter der Fuchtel einer sturen, zänkischen, in jeder Hinsicht schwer zu befriedigenden und auch noch prügelwütigen Frau, so ergeht er sich in redensartlichen Sentenzen und / oder er singt einzelne couplet-artige Strophen aus Volksliedern oder Liedern zeitgleicher Komödien:

Kasper in *Schinderhans* (Rutloff)²²⁹⁶

„Ein Kreuz ein Leid, ein böses Weib
Hat mir der Herr gegeben.
Nims Weib zu dir das Kreuz von mir
Dann kann ich ruhig Leben.“

Kein größer Leid als ein böses Weib
(Gesellschaftslied)²²⁹⁷

„Gott mein Herr, ich klage dir:
Ein Weib, ein Kreuz hast geben mir.
Nimms Kreuz von mir, das Kreuz zu dir!
Nicht besser kannst du helfen mir.“

Kaspers dem Schinderhans vorgesungener Vierzeiler variiert die erste Strophe eines auf das späte 16. Jahrhundert zurückgehenden Gesellschaftslieds; die ersten beiden Verse „Ein Kreuz, ein Leid, ein böses Weib / hat mir der Herr gegeben“ dienen außerdem beim Skatspiel zur Ansage eines Kreuzspiels.²²⁹⁸

Dass in Albert Apels sehr beliebter²²⁹⁹ Marionetten-Adaption *Kaspar, der lustige Fischer* nach dem mehrfach vertonten Operettenlibretto *Der Irrwisch oder Endlich fand er Sie!* von Christoph Friedrich Bretzner Kaspars „Leiblied“ und damit das einzige Lied überhaupt in der Handschrift gestrichen ist, hat gewiss nichts mit Bedenken gegen die sich darin aussprechende Geschlechterrollentypik zu tun, dokumentiert der Handlungsverlauf doch sinnfällig, was in den zwei Strophen angesprochen wird: dass sich die Männer von den Frauen zum Narren machen lassen, und das immer und überall. Die Streichung lag womöglich darin begründet, dass bei der Aufführung nicht gesungen werden sollte oder konnte, handelt es sich doch um das einzige Lied in der Handschrift überhaupt. Außerdem stammte das durchgestrichene *Die Weiber das sind recht pfiffige dinger* nicht aus Bretzners Vorlage, in der auf Kaspers Diktum, ein Eheweib nähme dem Mann „das Bisgen Menschenverstand gar vollends“ (Apel: „das bisschen Verstand raus aus seinem Magen“) und mache aus ihm „eine bloße Maschine“ (Apel: „eine Kartoffelmaschine“),²³⁰⁰ ein zweistrophiges Duett zur idealen Ehe folgt, das wiederum in Apels Puppen-Adaption fehlt. Die beiden Anfangsverse „Die Weiber das sind recht pfiffige dinger / Den Mann zu seciren [sekieren] haben sie an klenin Finger [!]“ gleichen jenen aus einem Duett in Joseph Anton Schusters für das Theater in der Leopoldstadt verfassten Ritterposse *Konrad*

2295 Faust (Schwiegerling / Bielschowsky), S. 21.

2296 Schinderhans (Ruttloff), S. [51].

2297 Kein größer Leid als ein böses Weib, S. 120.

2298 Vgl. Röhrich, Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten, Bd. 3, S. 890.

2299 Vgl. Rebehn / Richter, Verzeichnis, S. 220.

2300 Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner / Apel), S. [62]; Bretzner, Der Irrwisch, S. 73.



von *Riesenburg*, doch fährt Apels/Bretzners Kaspar ganz anders fort als Schusters Figuren Wulfried und Else:

„Die Weiber sind pfffige Dinger“

Kaspar, der lustige Fischer
(Bretzner/Apel)²³⁰¹

„KASPAR. [...] *singt*. Die Weiber das sind recht pfffige dinger
Den Mann zu seciren habn sie an klenin Finger
Sie machen den Mann von hinten und von vorn etwas weiß.
und führen ihm spatzieren. wie ein Esel aufs Eis! pp.
Es gehört was dazu wer die Weiber soll hüten,
da hatt man bei Tag und Nacht gar kein Frieden.
Und wenn man von vorne recht wachsam«m» will sein.
so spatzirt schon der Herr Schwager zur Hinterthür rein, pp.“

Joseph Anton Schuster:
*Konrad von Riesenburg*²³⁰²

„WULFRIED. Die Weiber sind piffige Dinger,
Sie wickeln uns um den klein Finger,
Papierln in Windeln uns schon,
ELSE. Wenn wir euch auch streicheln und schmeicheln,
Ihr könnt ja nur lügen und heucheln,
Und Undank ist stets unser Lohn.
WULFRIED. Ja umgekehrt ist auch gefahren,
Wir Männer sind nur eure Narren,
Das ist meiner Treu gar nicht Recht.
ELSE. Wir lassen das Ding hübsch beim alten,
Man muß uns zu gut etwas halten,
Wir sind ja das schwächre Geschlecht.
BEYDE. Drum sag ich, wenn man nicht auf Erden,
Zum Narren gehalten will werden,
Muß keines dem anderen traun [...]“

2301 Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner/Apel), S. [62–63] (im Manuskript gestrichen).

2302 Schuster, Konrad von Riesenburg, S. 26–27.

Christoph Friedrich Bretzner:
*Der Irrwisch*²³⁰³

„ROSA. [...] Hübsch gelassen, und geduldig
 Darf der Ehemann nur seyn;
 Borgt die Dame, bleibt sie schuldig:
 Frisch bezahlt er hinter drein!
 Hat sie Launen, will sie schlafen,
 Schleicht er leise sich hinzu;
 Ist sie mürrisch, will ihn strafen,
 Wünscht er angenehme Ruh.
 BERTH[OLD]. Wedelt Fliegen, füttert Affen,
 Schenkt des Morgens Thee ihr ein;
 Führt galant ihr jeden Laffen
 Selbst zum Zeitvertreib herein.
 Dame zürnt, er steht gelassen:
 Ach! Sie werden doch verzeihn;
 Fällts der Donna ein zu speisen,
 Muß er Lustigmacher sein.“

Mag bei aller philologischen Spitzfindigkeit undurchschaubar bleiben, nach welchen Vorlagen Albert Apel, der sich am Ende des Textbuchs als Schreiber zu erkennen gibt und selbst das Datum und den Ort vermerkt – „geschrieben den 12. Mai 1894 / zu Dresden, Luisenstraße 52“²³⁰⁴ – gearbeitet hat, so erschließt sich das allen drei Liedern zugrundeliegende Geschlechterrollenkonzept über einen kontrastiven Vergleich erstaunlich exakt: Frauen sind hinterhältige wetterwendische Wesen, immer nur darauf aus, zu lügen, zu heucheln, zur Seite zu springen und vor allem: der Herr im Haus zu sein. In zeitlich weit auseinanderliegenden Puppenstücken mit ganz unterschiedlichen Stoffen gilt es dem Caspar / Kasperl als ausgemachte Sache: „So san dö Madln alle – losts oaner sitzen – gehms an andern d Hand, der solls no wieder loß machn.“²³⁰⁵ „Die Weiber haben den Schelm im Nacken.“²³⁰⁶ Ausgerechnet Hulda heißt Kasperles Holde im Schwiegerling'schen Puppen-*Faust*: „Du Xanthippe von einem Weibe!“²³⁰⁷, entfährt es ihm, als diese nicht daran denkt, ihm zu helfen, die Nachtwächter-Laterne anzuzünden, sondern ihn stattdessen anschnauzt: „nun mach aber, dass Du fortkommst“.

„Das ist bei euch so Mode, das[s] die Frau Herr im Hause ist“, quittiert der Schinderhans Kaspers Klage, er bekäme nur einmal täglich zu essen, aber „9 mahl Prügel“. „Ja das ist bei uns so Mode“, stimmt Kasper zu, „den~~n~~ da kann man[...] die Gaße auf und wieder Runder gehen und kann fragen wer der Herr im Hause ist so

2303 Bretzner, *Der Irrwisch*, S. 73–74.

2304 Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner / Apel), S. [82].

2305 Schlacht bei Sedan (Widmann / Eisenreich), S. [82].

2306 Hamlet (Möbius / Shakespeare), S. 64.

2307 Faust (Schwiegerling / Bielschowsky), S. 21. Vgl. auch Faust (Schütz / Horn), S. 666.



he[ist] es allemahl die Frau ist Herr“.²³⁰⁸ Im Hause des Zimmermanns Hans Wurst und seiner Frau endet die Entscheidung darüber, wer nun tatsächlich der Herr im Haus ist, in einer tollen Prügelei (und im einzigen Extempore des Stückes):

„HANS WURST. Potz Wetter, Frau, jetzt verlier ich die Geduld!

FRAU. Himmel Sapperment, ich bin Herr im Hause, ich, ich, ich! Pack Dich hinaus, Du Lump, ich bin Herr im Hause, ich!

HANS WURST *kommt aus dem Hause gelaufen, er hat einen Stock in der Hand. Die FRAU läuft hinter ihm her, einen Besen in der Hand und schlägt ihn. Sie laufen schreiend über das Theater in die Coulisse. Dann laufen sie zurück, die Frau voran. Hans Wurst, mit dem Stock hinterher, schlägt und schreit: Nein, ich bin Herr im Hause, ich! Nach der anderen Seite ab. Dann wieder zurück, Hans Wurst voran, die Frau mit dem Besen schlagend hinterher und schreit: Nein, ich bin Herr im Hause, ich! So wird einige mal umwechselnd wiederholt. Extempore. Dann ab.*²³⁰⁹

Im Vergleich mit den hanswurstischen Geschlechterkriegen auf der Personenbühne des 18. Jahrhunderts²³¹⁰ hat im Puppentheater des 19. Jahrhunderts die Frau an Terrain schon deshalb gewonnen, weil dem Caspar / Kasperl die Attribute des notorischen Frauensammlers, Sexualphantasten und Weiberverächters abhandengekommen sind. Nur in der einen oder anderen Don Juan-Version für Puppen bilden seine wursteligen Suaden wider Liebe und Weib die komische Kontrastfolie zu den Verbrechen seines Herrn. „Nun, ich bin den Frauenzimmern auch gut,“ beteuert er in Apels *Don Juan*, „aber so verrückt! – oh, nein, wegen einem Frauenzimmer jage ich mir keinen Pfannkuchen durch den Magen, wenn ich keinen Hunger habe“.²³¹¹ „Mein Herr ist a Narr,“ schwadroniert er im *Augsburger Don Juan*, „der scheert si und plagt si jetzt da so, und ‘s ist doch umsonst, er kriegt sie doch nit. Letziger Zeit seyn d’Mansbilder nimmer so narrisch und geben si so viel Müh wegen solche Weibsbilder; es gibt ja g’nug, se seyn wohlfeiler als s’Rindfleisch!“²³¹² Als Juan ihm widerspricht und von der Schönheit der Begehrten zu schwärmen beginnt, sucht Hans Wurst dem Herrn seine Auffassung von weiblichen Vorzügen auseinanderzusetzen:

„Ei ja, ihre schöne Wasch g’fällt Euch; da müßt’s nit allein d’rauf schauen, denn manches Weibsbild hat schöne Hemdermel, hat schöne Bändel und Spitzen, da stranzen’s rum in der Stadt, wenn man aber ‘s Visum repertum halten und den Unterstock aufsuchen wollt, so thät man nix als lauter Knöpf und – Löcher d’rinn antreffen. [...] Ja, da geht manche rum, sie brennt vor lauter Schönheit;

2308 Beide Schinderhans (Ruttloff), S. [19].

2309 Haman und Esther (Engel), S. 36.

2310 Vgl. Müller-Kampel, „À la mode“. Zu einer soziomoralischen Kategorie der Komödie und der komischen Oper, bes. den „Mode-Spiegel, worin Jung & Alt, Mann & Frau, Herrschaft & Dienerschaft sich wiederfinden dürften“, S. 52–73.

2311 Don Juan (Apel), Bl. [12’].

2312 Augsburger Don Juan (Scheible), S. 702.

kommen's aber in der Früh zu ihr, so schaut sie g'rad aus, wie 'ne Rechentafel, wo der Wirth d'Kreiden drauf ausg'löscht hat²³¹³.

Doch nichts als der typenkomische Selbstbetrug eines habituellen Aufschneiders steckt dahinter, wenn der Kaspar bekennt:

„Und ich hatte auch eine Geliebte, und in 2 Tagen hatte ich wieder eine, endlich in 8 Tagen drauf die dritte, schnell drauf hatte ich auch die vierte, und jetzt habe ich gar keine mehr. Aber deswegen fährt der Kaspar nicht aus der Haut, ich getraue mir auf die neue Woche wieder ein halbes dutzend zu kriegen. Sie laufen ein ja manchmal im Wege rum.“²³¹⁴

Im Marionettentheater des 19. Jahrhunderts haben es die colombinischen Greteln / Katherln auch deshalb leicht, weil der Wurstel einerseits monogam geworden ist und deshalb unter den Frauen nicht mehr konkurriert zu werden braucht – die Dienerinnen-, Witwen-, Wirtinnen-Figuren des frühen 18. Jahrhunderts hatten sich kreischend um ihn gerauft²³¹⁵ –, und ihn andererseits nun weniger die Gier nach jungen Madln beherrscht als weit stärker die Angst vor dem Eheteufel zu Hause. Stranitzky-Hanswurst hatte in der Haupt- und Staatsaktion vom *Großmüthigen Überwinder Seiner selbst* von 1724 sein widerspenstiges Eheweib Brunette „gutt gemacht“ – im Nebentitel war *Hw* schon als *der Meister, böse Weiber gutt zu machen*, angekündigt –, indem er diese mit einigen verummumten Bauern überfallen, in eine „Wiegen oder Bachtroch“ gesperrt, „ihr das Heia, Bobaja“ gesungen und „den Rauch (dann er wird eine Tobackspfeiffe im Maul haben) immer zu in daß Gesicht“ geblasen hatte.²³¹⁶ Die Motivkombination „Böse Weiber fromm zu machen“ kommt im Marionettentheater des 19. Jahrhunderts nur selten zum Tragen, und wenn, dann ist die ideenreiche Gefügigmachung durch Herumwerfen, Tabaksqualm und Hunger durch Beugehaft in einer überdimensionalen Wiege der bloßen Prügelei gewichen:

„FRAU. Du ehrloser Schelm, darfst so reden? Trag' ihn [einen Korb] mit Gutem, oder ich werde mit Dir abrechnen und Deine Rippen schmieren, wie Du wohl weist.

HANS WURST. Schmieren? Ho, ho, es hat sich ausgeschmiert! Jch bin nun so ein Narr nicht mehr, wie ehemem. *Er fuchzelt mit dem Schwerte herum.* [...]

FRAU *kommt mit einem Prügel zurück.* Willst Du Kerl gleich gehorchen?

HANS WURST. Nun wird sich ein ritterlicher Kampf begeben. Frau, wahre Deinen Kopf!

FRAU. I, Du Lump, hier hast Du was! *Schlägt mit dem Stock nach Hans Wurst, dieser parirt und ruft:* Weib, jetzt ist's vorbei mit Dir! *Sie laufen zusammen und prügeln sich.* HANS WURST *schlägt ihr den Stock aus der Hand und schlägt sie gewaltig.*

2313 Augsburgs Don Juan (Scheible), S. 702–703.

2314 Der Müller und sein Kind (Trommer/Raupach), S. [36].

2315 Vgl. Cosroes (Payer), S. 451–452.

2316 Ebenda, S. 448. Eine Variante davon wird in der *Ollapatrida Des Durchtriebenen Fuchsmundi*, S. 331–332, erzählt.



HANS WURST. Todt will ich Dich schlagen! Ja, rein todtschlage ich Dich, bis Du vernünftig wirst!

FRAU *schreit*. Hör' auf, hör' auf, herzlieberr Mann, ich will Euch nie mehr schlagen!

HANS WURST *hört auf zu schlagen*. Wirst Du jetzt Deinen Herrn anerkennen? *Fuchtel mit dem Schwerte herum*.

FRAU. O ja! O ja!

HANS WURST *auf den Boden stampfend*. Donnerrrrwetterrr!

FRAU *fällt auf die Kniee*.

HANS WURST. Element noch mal, wenn Du Dich nicht besserst. Wird' ich jetzt Herr im Hause sein?

FRAU *weinerlich*. Ach ja, lieber Mann, ach ja.

HANS WURST. Donnerrrrwetter! – Nun denn – *mit Würde sich brüstend* so will ich gnädig sein und Dich dieses Mal nicht todtschlagen.²³¹⁷

Hans Wursts brachialer Sieg im Geschlechterkrieg ist freilich nicht von langer Dauer, denn als er seine Frau vor dem König verklagt, dass sie ihn schlage, erwidert diese wiederum, sie schlage ja nur zurück, woraufhin der Wurstl erwidert, er müsse sich ja auch nur wehren, angefangen hätte schließlich sie. Scheiden lassen wollen sich die beiden aber auch nicht, und so nimmt der König in einem weisen Vergleich den Hans Wurst als Hofnarren auf und dessen Frau als Dienerin der Königin – so seien die beiden Zankhähne wenigstens bei Tag getrennt.²³¹⁸ Zu einer Anagnorisis der besonderen Art kommt es in einem Torello-Stück der Truppe Bonneschky: Grethel, die sich während der langen Abwesenheit dieses liederlichen Menschen, „der den ganzen Tagen nur aß und trank“, mit einem andern zusammengetan hat, ist es recht, wenn der Casper aufgehängt wird:

„CASPER. Ich habe ein Compliment an Ihr von ihm auszurichten, in drei Tagen wird der arme Mensch aufgehenkt.

GRETHEL. Ach, wenn der Taugenichts, doch schon längst hinge, der geht mich nichts mehr an.

CASPER. So? *Für sich*. Das heiß ich mir eine Liebe. – o die Weiber, die Weiber. – aber warte nun, das sollst du nicht umsonst gesagt haben – *Laut*. Nun ich dachte, es war doch immer ein schöner und fleißiger Mann, der Casper.

GRETHEL. Von der Fleißigkeit da wollen wir ja schweigen, da arbeitet mein jetziger Mann, in einem Tage mehr, als der Casper in einer Woche, es war einmal ein liederlicher Mensch der den ganzen Tag nur aß und trank, ich mag gar nichts mehr von ihm wissen.

CASPER *aufgebracht*. Nun so will er von dir wissen. *Giebt ihr eine Ohrfeige*. Kennst du nun deinen Mann?

GRETHEL. Ich, ich glaube gar, das ist mein Mann der Casper.

CASPER. Jetzt seh' einer einmal an, meine Frau erkennt mich an der Ohrfeige.²³¹⁹

2317 Haman und Esther (Engel), S. 25.

2318 Vgl. Haman und Esther (Engel), S. 44–46.

2319 Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky), S. [90–92].

„Da sieht man wohl, daß das Sprichwort wahr ist, was der Teufel selbst nicht kann, das stellt er durch ein Weibsbild an.“²³²⁰ Der Kommentar von Johann Georg Geisselbrechts Mefistopheles zur letalen Verführung Fausts durch Helena dürfte ursprünglich auf eine Sentenz zurückgehen, die der josephinische Satiriker und Hofagent Johann Rautenstrauch (Erlangen 1746 – Wien 1801) unter dem Pseudonym Salzmann in seiner Broschüre *Der Teufel in Wien* seinem Mephistophiles in den Mund gelegt hatte.²³²¹ Das seit Beginn des 19. Jahrhunderts zum Repertoire des Teufels in Faust-Spielen zählende Diktum²³²² indiziert eine ganz besondere, sowohl konzeptionell-typologische als auch habituelle Beziehung zwischen Frau und Teufel, „Weibsteufel“ und „Teufelsweib“ im Puppentheater. Es hat nämlich „vor einer bösen Frau [...] selbst der Satan Respekt“, weiß Kasperle und empfiehlt seinem Herrn Faust, sich doch bei seiner Frau zu verstecken, denn „dort kommt der Teufel nicht hin“ – nicht ohne danach in komischer Wendung Grüße an seine Großmutter in der Hölle mitzugeben.²³²³ Im *Innsbrucker Don Juan* bestellt er einen schönen Gruß an seine „Great“ (Grete), die Don Juan „beyn Luzifar, ihrn Herrn“, suchen solle. Er lässt ihr, die ihm ja zu Lebzeiten „die halber Zend“ (bairisch-österreichisch „die halben Zähne“: die Hälfte der Zähne) eingeschlagen hat, ausrichten, er wolle nun wieder heiraten:

„HANS. [...] Und gsötz ös kemts ind Höll, seys meiner ingedenk,
 Und grießts mir dört mein Great, dö ist gwiß in der Höll,
 Und sags: i laß ihr sogn, daß i jez heuratn wöll.
 Und suchn mießt ös sie beyn Luzifar, ihrn Herrn,
 Denn er hat selber gsagt: Gleich und gleich gsöllt si gern.
 DON J[UAN]. Du bist halt immer lustig; geh du selbst zu ihr hin!
 HANS. Na na, i bin froa gnur, daß i frey von ihr bin!
 Sie hat mir schon a meha die halber Zend eingeschlogn;
 Wenn sie mi jezt erst sach, kant i ums Löbm frogn.
 Richtets nur ös mirs aus, weils krot des Wögs jez seyd!
 Vergößn werds es nit, ös habs so nimmer weit.“²³²⁴

Im Polichinell-Sketch über den Teufel, der den Kasperl holen will, an Kasperls Stelle dessen Frau erwischt oder von Kasperl dessen Frau zugeführt bekommt, werden drei komische Rollentypen und -Habitus – die Lustige Person, ihr Hausdrache und der Teufel – zu einem situationskomischen Topos verbunden, der seinerseits aus drei Elementen besteht: Geschlechter-/Ehekrieg, Verrat/Betrug und Höllensturz. Der „Kasperlgraf“ Franz von Pocci formt daraus eine Travestie: Casperl Larifari flunkert seiner Grethl vor, er hätte in einer Butte „zweitausend Dukaten [...] mitgebracht“;

2320 Faust (Geisselbrecht/Eversberg), S. 200.

2321 Vgl. Salzmann, *Der Teufel in Wien*, S. 297.

2322 „Was ich als Teufel selbst nicht kann, / Hab ich gestellt durch ein Frauenzimmer an“; Faust (Schmidt/Kralik/Winter), S. 189. – „[...] was der Teufel selbst nicht kann, stellt er durch ein Weibsbild an!“ *Straßburger Faust* (Scheible), S. 880. Vgl. noch 2014 Steffen, Dr. Johannes Faust, S. 285.

2323 Alle Faust (Schwiegerling/Bielschowsky), S. 22.

2324 *Innsbrucker Don Juan* (Schmidt), S. 265.



sie solle „in die Geldbutten“ hineinschauen; „gib aber Acht“, daß Dich die Dukaten nit blenden; ‘s könnt Dir die Augen verderben. GRETHL *schaut unter die Butten*. KASPERL *läßt den TEUFEL heraus, der die Grethl schopfbeutelt und mit ihr unter den Flammen versinkt*.“²³²⁵ Dem typenkomisch gewendeten Sexismus im Polichinell-Theater verdanken sich seltsam emanzipierte Geschlechterverhältnisse – indem nämlich die Frau dem Mann an Eigennutz, Herrschsucht und Gewalttätigkeit in nichts nachsteht.

... und das Extempore, oder: „Scene a la Gusto; endlich beide ab“²³²⁶

Seit der methodisch-theoretischen Hausse von Michail Bachtins Karnevalismus-Konzept in den 1970ern sind Literaturgeschichtsschreibung, Theaterwissenschaft und Komikforschung anfällig dafür, Komik auf der Bühne oder im Drama per se als subversiv-karnevalistisch zu interpretieren und diesen kritischen Impetus, sofern die Komik weder im Text noch als Publikumsreaktion fassbar ist, in ein behauptetes Extempore zu verlegen. Die damit verbundenen Konnotationen des subversiven Ingeniums und der freien poetischen Phantasie sind bezüglich des Wander-Marionettentheaters des 19. Jahrhunderts nichts als Extrapolationen aus dem Personentheater des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, als insbesondere der Komödie durch Mentalitäts- und Geschmackswandel, vor allem jedoch durch rigideste, ans Paranoide grenzende Extemporierverbote und Vorzensur das Komische und das Lachen ausgetrieben worden waren. Überdies eignet sich das Marionetten- und das Stabpuppentheater per se weit weniger zum freien Phantasieren und Kritisieren als das Personentheater und das von nur einer Person mit Handpuppen gespielte Polichinell-Theater. Denn wie, wenn nicht nach genauen Skripten im Kopf – von Lazzi, topischen Szenen und Sketchen –, sollten zwei Personen, die vier Figuren über einen komplizierten und äußerste Fingerfertigkeit erfordernden Mechanismus von oben choreographierten, aus dem Stegreif spielen?

In den Textbüchern finden sich nur wenige Notate von Stegreif-Sequenzen; der Figur nach beziehen sich alle auf die Lustige Person und dem stofflichen Genre nach die meisten auf topische Dialog-Lazzi wie Caspars / Kaspers Befragung durch den Zaren / Sultan – „Extemporiren“ steht über einer solchen, dann doch recht genau verschriftlichten Szene in einer *Mordnacht*-Version²³²⁷ – sowie auf mehrere Faust-Versionen. Dramaturgisch platzierten die Spieler diese entweder am Beginn, als Exposition und Entrée des Caspars / Kasperls, oder am Ende einzelner Szenen beziehungsweise des Stücks, als auch spieltechnisch spektakulären Schluss der Handlung – wobei das Extempore sich auch aparte zum Publikum öffnen konnte.

Der komischen Exposition der Lustigen Person dienen Extempores der Art, dass Caspar / Kasperl die Bühne betritt und erst einmal von sich zu schwadronieren beginnt – was mitunter müde macht: Kasper *„Gändl Exdemboriren und schläft ein!*

²³²⁵ Pocci, *Madame Kasperl*, S. 53.

²³²⁶ *Augsburger Faust* (Scheible), S. 823.

²³²⁷ *Kasper in der Türkei (Mordnacht)* (Apel), S. [36].

vielleicht kommt ein guter Freund, der mir ein 10 Pfund Brod in machen [Magen] schmeist. / *Schnarcht*“.²³²⁸ Hingegen kann er sich im *Augsburger Faust* vor lauter Lamentation gar nicht beruhigen:

„*Mit Ranzen allein. Omnia mea mecum porto. So geht es auf der Reis’, bald plagt einen Hitz und Kält, bald beißen einen die Läus. Ex tempo: Erzählung von seinem vorigen Dienst und wie er Abschied bekommen. Sucht am Ende seinen Ranzen, welcher lebendig geworden und zuletzt durch die Luft abgeht. Lamentationsscene.*“²³²⁹

Es folgen nach nur wenigen Repliken zwischen Hans Wurst und Wagner sowie zwischen Hans Wurst und Faust die Vermerke „Scene a la Gusto“ und „Scene ad libitum“.²³³⁰ Beide knüpfen durch die zuvor an Hans Wurst gestellte Frage „wie heißest Du?“ an einen bereits im 17. Jahrhundert formierten Lazzo an, in dem der Lustigmacher die Namensnennung katachrestisch-pleonastisch dergestalt umgeht, dass er antwortet, er heiße wie sein Vater, der wiederum heiße wie er, und dass sie beide logischerweise gleich hießen usw.²³³¹ Dem komischen Spektakel dienen extemporierte Zauberszenen am Ende einer Szene oder eines Akts. Als im *Augsburger Faust* ein Teufel, der sich als „Schwester des Mephistopheles“ vorstellt, den Hans Wurst nach Parma bringen soll, heißt es: „Hat Foppereyen wegen der Schwester.“²³³² Was man sich vorzustellen hat, wenn der Wurstel einen weiblichen Teufel ‚foppt‘ (neckt oder pflanzt), geht aus dem dann folgenden Schlagabtausch zwischen den beiden hervor: Während die Teufelin den Hans Wurst mehrmals auffordert, doch „aufzusitzen“, überspielt dieser seine Furcht davor mit schäkernden Reimen, bevor er sich fügt: „*Fährt auf. Das Fuhrwerk geht schnell / Und pfeilgrad zur Höll. Durch die Lüfte ab.*“²³³³ Auf das technisch bravouröse Spiel mit dem Feuer statt auf das Sprachspiel zielt das Extempore im *Straßburger Faust* ab, als es nach Parma geht: „HANS WURST räumt auf. Dann kommt ein GEIßBOCK mit einem Raketchen im Hintern und sagt: sitz auf; extemporirt. Hans Wurst sitzt auf. Der Geißbock geht hinter sich an das Licht, das Raketchen entzündet sich. Dann mit Geschrei ab.“²³³⁴ An der typologischen Ängstlichkeit der Lustigen Person hakte auch Christoph Winters bei der Vorführung teuflischen Zauberwerks mit anschließendem Extempore ein: Als Faust im zweiten Akt in einer „Bauren Wiertsstube“ einem Studenten zutrinkt mit den Worten: „Prost! Der Teufel soll mich holen!“, hebt ein höllisches Spektakel an:

„Indem der STUDENT das Glas nimt und an den Mund bringt, zerplatzt ihm dasselbe vor dem Munde, und mit einem furchtbarem Knall schlug ihm die Flamme so ums Gesicht, das er vor todt zur erde fiel, und der WIERT, sich

2328 Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske), S. [62].

2329 *Augsburger Faust* (Scheible), S. 823.

2330 Ebenda, S. 823 und S. 824.

2331 Siehe bes. S. 323.

2332 *Augsburger Faust* (Scheible), S. 832.

2333 Ebenda, S. 833.

2334 *Straßburger Faust* (Scheible), S. 876.



auf die trolligste Art gebähtend, verläßt mit sämtlichen BAUREN das Zimmer, FAUST und HÄNNESCHEN bleiben allein, – letzterer macht allerley komödche, furchtsame Faxen, bis ihn Faust wieder zur Ruhe bringt.“²³³⁵

„Es blitzt, es donnert“, heißt es im Apel’schen *Don Juan*, nachdem der Wüstling die Einladung des Geistes angenommen hat und nun mit Kaspar, bevor sie nach Barcelona zurückkehren, „in ein Wirtshaus“ einkehren möchte. „KASPAR: Gnädiger Herr seid Ihr denn gescheidt? in Barcelona, da werden wir gemopselt, ein Wirtshaus lasse [ich] mir eher gefallen. / DON JUAN: Nur Muth, vorwärts! / REITER *erscheint im Hintergrunde/Extemporieren*.“²³³⁶ Vermutlich handelte es sich auch hier um Faxen rund um Kaspars Hasenherzigkeit bei gleichzeitigem Verlangen nach Bratwurst, Wirtshaus, vollen Bechern.

Alle zeitgenössischen Kenner des Wander-Marionettentheaters unterstrichen, dass sich die Figur des Caspars / Kasperls nicht streng an den Text hielt²³³⁷ und seine Szenen „schon seit früher Zeit der mannigfachsten Veränderung“ unterlagen, „indem man sie insbesondere dem Geschmacke der Gegend, in der das Puppentheater weilte, anzupassen suchte“.²³³⁸

„Der Puppenspieler, welcher den Casperle lenkt und darstellt, [...] nimmt es mit dem Text des Manuskripts nicht allzu genau. Vielmehr sucht er durch Localwitz, durch Anzüglichkeiten auf bekannte Themata u[nd] d[er]gl[eichen] sein Publikum zu packen, und das gelingt ihm gewöhnlich ganz gut, obgleich seine Witze mit der Holzart zugehauen und seine Bezüge Winke mit dem Scheunenthor sind.“²³³⁹

Gerade der lokalitätsbezogene und zugleich archaisch-materielle, immer aber spielerisch-variantenreiche „hausbackene[] Witz“ verlieh dem Marionetten-Hanswurst nach Ludwig Uhland jenen eigentümlichen Reiz, der ihm eine stete Modernität sichere.²³⁴⁰ Doch galt dieser Spielraum nur für die Rolle des Caspers; die Texte der anderen Figuren wurden in den Aufführungen „beinahe wortgetreu nach dem Buch wiedergegeben“.²³⁴¹ Dass der Caspar / Kasperl im Extempore tagesaktuell Witziges oder, im 19. Jahrhundert schon sehr selten, Anzügliches von sich gab, wird nicht zu bezweifeln sein, dass es sich dabei auch um satirische Glossen handelte,²³⁴² schon. Zensurversuche bezogen sich auf obszönen Unflat im Extempore und nicht auf karnevalistische Subversion oder Satire, wie das Beispiel des Höttinger Peterlspiels belegt: Anlässlich eines 1886 im Wochenblatt *Andreas Hofer* erschienenen

2335 Faust (Winters/Niessen), S. 175.

2336 Don Juan (Apel), Bl. [39].

2337 Vgl. Carl Engel in Oldenburger Faust (Wiepking/Engel), S. 4.

2338 Bielschowsky, Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom *Doktor Faust*, S. 8.

2339 Hamm in Faust (Bonneschky/Hamm), Anm. 11, S. 72.

2340 Uhland, Dichtungen, Briefe, Reden, S. 412.

2341 Kollmann, Allgemeines Vorwort, S. 15. Vgl. auch Bernstengel, Wie einst bei Dreher und Schütz in Potsdam, S. 86.

2342 Wie Mahal, Nachwort, S. 119, vermutet.

Leserbriefs, in welchem „Überschreitungen des Anstands“ im Peterlspiel moniert wurden, versuchte der Gemeinde-Ausschuss, die Vorzensur einzuführen: „Dies geschah, indem man die Spieler verpflichtete, jedes Mal vor dem Spiele den Text der Gemeinde-Vorstehung zur Einsicht vorzulegen, was die Besitzer aber nicht taten.“²³⁴³

Was Anstoß erregte, geht aus einem Vergleich zwischen dem bairisch-österreichischen Kasperl und dem Höttinger Peterl einerseits und dem Caspar/Kasperl aus Hamburg, Sachsen, Böhmen, Niederösterreich, Ungarn andererseits sinnfällig hervor: Es war die Lust, vom Furzen und Scheißen zu schwatzen, vom Verdauen, von Fäkalien und Exkrementen – mit denen in manchen Stücken ja auch der Teufel zu besiegen war. In der Ablehnung einer solch für deutsch-protestantische Augen und Ohren ‚grobschlächtigen‘ ‚zotigen‘ Rede liegt auch Albert Apels Zurückweisung eines Stücks über den Bayerischen Hiesel aus dem Niederösterreichischen begründet. Auf die Zusendung des Stücks durch den hier auch als Vermittler tätigen Artur Kollmann reagiert Apel geradezu pikiert:

„*Hiesel* [...] spielen wir nicht und können wir nicht spielen, da es gar keinen Sinn von Natürlichen Hiesel hat. Es ist schade um das schöne Buch, der Inhalt ist auch garnichts wehrt. Nehmen Sie es nicht ungütig, Herr Kollmann, aber ich muß doch die Wahrheit schreiben. Erstens fehlen die Hauptpersonen [...], die echten Kasperwitze, die richtige Handlung sowie Redeweise fehlt gänzlich. [...] Wir haben es wo anders auführen sehen und kennen es daher genau. In Ihren Buche sind die Kasperwitze recht ordinär zum Beispiel (die Leut, die Geld gehabt haben, hat er mit der Hacke den Schädel zurechtgewichst), das können wir doch unmöglich aufführen.“²³⁴⁴

... und die Seele, oder: „komm morgen früh, da kannst du’s ganz warm haben“²³⁴⁵

„Et Kölsche Hännische hät jeder em Hätze – un deswäje heiss dat Boch he ‚Mieh Hätz wie Holz“:²³⁴⁶ Der Haupttitel des anlässlich des 200-jährigen Jubiläums des Kölner Hännischen-Theaters im Jahre 2002 publizierten Sammel-Bildbandes will auf ein spezifisches „Hännischen-Gefühl“, die zugrunde liegende Kölner Mentalität,²³⁴⁷ das „Herz“ („Hätz“) von Figur und Bühnenbild²³⁴⁸ und zugleich auf Hännenschens hölzernes, aber in einem höheren Sinne goldenes Herz verweisen. Der Caspar/Kasperl der traditionellen Puppen-Faustiana reflektierte sein hölzernes

2343 Vgl. Andreas Hofer. Wochenblatt für das Tyroler Volk Nr. 2 vom 14. Januar 1886, S. 36, zitiert nach Bischoff, *Alte Puppenspiele*, S. 103.

2344 Zitiert nach „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 87. Beim Stück handelte es sich um das dann von Kralik/Winter herausgegebene Stück *Die Raubschützen oder Der bayrische Hiesel* des Puppenspielers Leopold Schmidt; vgl. *Der bayrische Hiesel* (Schmidt/Kralik/Winter).

2345 Augsburgs Faust (Scheible), S. 838–839.

2346 Kemmerling/Salchert, *Mie Hätz wie Holz*, S. 10.

2347 Vgl. Hans-Joachim Möhle in Kemmerling/Salchert, *Mie Hätz wie Holz*, Grußwort, S. 7.

2348 Vgl. Salchert, *Das Herz von Figur und Bühnenbild: Holz*, S. 123.



Dasein wohl auch, doch als Beleg für das Gegenteil: den Mangel einer Seele. So begründet er die Weigerung, Unfähigkeit, ja Unmöglichkeit, seine Seele zu verschreiben, mit dem geradezu postmodern anmutenden Rückbezug auf die eigene Medialität: Ein Holzkopf, eine Holzfigur habe keine Seele, deshalb könne er auch weder eine verschreiben, noch könne sie ihm jemand rauben. In mehreren Varianten umspielen die Puppenstücke den identitätsphilosophischen Selbstbefund der Lustigen Person:

„Als er, um der Luftfahrt gen Parma theilhaftig zu werden, dem ihm zugegebenen Teufel sich verschreiben soll, philosophirt der Schlaukopf dieses Ansinnen mit den Worten hinweg; ‚Was soll ich Euch verschreiben? Den Leib brauch’ ich selber, denn ohne den kann ich nicht mitfahren. Und was die Seele betrifft, eine Seele hat Casperle nicht. Ihr dummen Teufel, daß Ihr das nicht gemerkt habt. Als ich zur Welt gekommen bin, war keine Seele mehr vorrätig.“²³⁴⁹

„AUERHAHN macht den zurückgelassenen Kasperle auch bange für sein Leben, und er bietet ihm Hülfe, für seine Seele. KASPERLE schilt ihn einen ‚dummen Teufel‘, weil er nicht wisse, daß ‚beim Kasperl die Seel’ vergessen‘ sei, und läßt sich seinem Herrn nachführen.“²³⁵⁰

„CASPER. [...] Nun Du bist auch angeführt, denn ich habe keine Seele! Hahaha! AUERHAHN. Und wenn Du auch keine Seele hast, Du mußt dennoch mit mir fort!

CASPER. Hör’ einmal Kickelhahn, mach’ mich nicht rabiät, geh’ Deiner Wege, oder meine Laterne macht Kameradschaft mit Deinem Kopfe! –

AUERHAHN. Nun, weißt Du was, da Du einmal ein Nachtwächter bist, so mag ich Dich gar nicht haben! *fährt durch die Luft.*“²³⁵¹

„MEPHISTOHILES. Ich wette mit dir, ich wette um deine Seele.

HANS WURST. Da betrachte einmal den Künstler: er will um meine Seel wetten und ich bin von Holz geschnitzelt.“²³⁵²

„FICZLÉBUCZLI. kaspá kom heráusz mia voln dih czereiszn

KÁSPOR. ész tumi keáln vansz mi czáréiszczt miásztzmi já muáring czum tislá und miászczmi czam leima laszn.“²³⁵³

Einerseits fehlt dem Caspar / Kasperl die Seele, weil er aus Holz ist; doch sollte die Seele das sein, was er im Leib hat oder was aus seinem Leibe „entfährt“²³⁵⁴ so kann sich der einstige figurentypologische Hosenscheißer und Windmacher²³⁵⁵ durchaus vorstellen, diese dem Teufel zu überlassen. Man hat es bei den Beispielen – alle drei

2349 Helbig, Ein Rest altdeutscher Volksbühne, S. 341.

2350 Faust (Schütz / von der Hagen), S. 217.

2351 Faust (Bonneschky / Hamm), S. 69–70.

2352 Straßburger Faust (Scheible), S. 875.

2353 Fauszt (Hincz / Gragger), S. 173.

2354 Vgl. Faust (Schmidt / Kralik / Winter), S. 182; Augsburger Faust (Scheible), S. 840.

2355 Vgl. das Kapitel „Hosenscheißer und Windmacher“ in Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasper, S. 98–102.

stammen bemerkenswerterweise aus dem bayerisch-österreichischen Raum – mit einem matten Nachklang des einst fröhlich-fäkal vor sich hinferkelnden Hanswurst zu tun. Im niederösterreichischen *Faust* weiß der Kasperl erst gar nichts anzufangen mit dem, was der Teufel von ihm verlangt, nämlich „Deine Selle, deine Selle!“, er habe nämlich sein „Lebtag nix gessen davon“. „Mein Seel? hab keine Seel“, beteuert er im *Augsburger Faust* und fügt aparte hinzu: „Jegerl, das ist gwiß der Teufel.“²³⁵⁶ Als Mefistopheles zu erklären beginnt und dabei an die Vorstellung anknüpft, die Seele habe ihren Sitz im Körper und ‚entfahre‘ im Augenblick des Sterbens ‚aus dem Leibe‘,²³⁵⁷ weiß der Wurstel Bescheid und bricht die Metapher auf das Leiblich-Materielle, ja noch tiefer, den Verdauungsvorgang herunter und meint: „komm du morgen früh, da kannst du’s ganz warm haben./MEPHISTOPHELES. Du bist ein unflätiger Schweinpelz.“²³⁵⁸ Im Höttinger Peterlspiel *Die Brautwerbung, oder Des Teufels Anteil. Romant[isches] Ritterschauspiel in 3 Akten mit Geistererscheinungen und Feuerwerk; lauter kurze schiani Akt*, wird das Motiv des Kasperls, der dem Teufel hinter einer „Staud’n“ einen „tollen“ Haufen hinterlässt, „fein groaß“, detailreich und gereimt zu Ende geführt:

„I hob in Hearn von Tuifl
 Hinter die Staud’n
 An tollen Hauf’n hin ...
 Ear ischt schun fein groaß,
 Kunnsch scho z’fried’n sein.
 Wickl’ dir’n guat ein
 Und tua fein nix verlier’n,
 Nà’r kunnscht’n wegen meiner glei’
 Iaz zun Luzifer o-i transportier’n.
 TEUFEL *wüthend*. Hah! Christenhund, so hast du mich betrogen?
 KASPERL. Já ja — Hear von Tuifl — iaz hoast’s
 mit länger Nos’n ábzogen.
*Macht die Pantomieme dazu. Der Teufel indes fährt mit fürchterlichem Gestank ab. Brrr“*²³⁵⁹

... und der Henker und der Tod, oder: „nimmt die Pritzsche und schlägt ihn tot, und steckt ihn mit in die Schlinge nimmt alles auf die Schulter und verkündet den Schluß“²³⁶⁰

„Den Wurschtl, mein Lieber, / den kann kaner erschlag’n“, lautet der Refrain eines traditionellen Wienerlieds über das Kasperltheater im sogenannten Wurstelprater, dem 1766 von Kaiser Joseph II. dem Volk geöffneten Volksprater mit Wirtshäusern, Kegelbahnen, Ringelspielen und Polichinell-Buden. In den Worten des Casper aus

2356 *Augsburger Faust* (Scheible), S. 838.

2357 Vgl. Röhrich, *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Bd. 4, S. 1455.

2358 *Augsburger Faust* (Scheible), S. 839. Variante: „Ja, wann willst du’s denn? Komm morgen oder übermorgen.“ *Faust* (Schmidt/Kralik/Winter), S. 182.

2359 *Die Brautwerbung* (Jenewein/Maierhofer/Müller-Kampel), S. 199.

2360 *Der Henker Nikolaus!* (Barth), S. [55].



der Möbius-Bonneschky'schen *Bauern-Revolution* heißt das mit hintergründigem Doppelsinn: „Ach das erlebe ich nie, daß ich sterbe.“²³⁶¹ Im Spiel um Tod versus Nicht-Tod auf der Bühne läuft das oft darauf hinaus, dass sich Caspar/Kasperl bei Bedarf tot stellt – um zum Beispiel der Heirat zu entgehen, den finanziellen Ruin des kasperlischen Haushalts abzuwenden²³⁶² oder bloß um zu erfahren, welche Nachrede er denn hat.²³⁶³ Mitunter hält er sich sogar selber für tot, nämlich vor lauter Schreck:

„KASPER. Ich bin tot – mause tod – tod –
 GÜNTHER. Steh auf Kasper!
 KASPER. Ich bin tod –
 GÜNTHER. Tod? du sprichst ja noch?
 KASPER. Nu das ist eben ein Neumodischer Tod.“²³⁶⁴

Ausgerechnet seine Rechenkünste retten ihn nicht selten vor dem Tod – auch dabei schöpften die Marionettenspieler aus dem Motivreservoir der alten Lachkomödie. Auf den anmaßenden Wunsch seines Herrn, ihn durch gegenseitiges Erschießen in den Tod mitzunehmen, weil er auch im Jenseits einen Domestiken brauche, hatte etwa schon der Hanswurst bei Philipp Hafner repliziert: „Nehmen sie sich derweil in der andern Welt ein Lehnlaquey auf, bis ich ohne dieß einmal nach komm.“²³⁶⁵ Als sein Lamentieren nichts nützt und Hanswurst bis drei zählen müßte, woraufhin Herr und Diener einander erschießen sollen, fängt Hanswurst „in seiner lächerlichen Poßitur [...] immer an 1 2 zu zehlen, doch anstatt [auf] 3 zu kommen, fängt er allzeit wieder 1 an, oder zehlt 4 5 statt 3“, denn: „Es ist mir lieber, die Welt zehlt mich unter die lebendigen Hietzen,^[2366] als unter die toden Helden.“²³⁶⁷ Geisselbrecht spielte Mitte der 1820er Jahre den Repliken-Lazzo in derselben Abfolge und mit demselben Schluss. Casperle, daraufhin befragt, wie er hingerichtet werden soll,

„wählt den Tod des Alterthums, d. h. er wolle vor Alter sterben; da das nicht passirt, so wählt er das Kopfabschlagen, wobei er selbst commandiren will: Eins, Zwei, Drei, Vier; mit dem Wort Vier soll sein Kopf herunter. Der Scharf-

2361 *Bauern-Revolution* (Möbius/Bonneschky), S. [82].

2362 Wie in Ferdinand Eberls Wiener (Personen-)Posse *Der Tode und seine Hausfreunde*, in der Rose den Ehegespons anhält, sich tot zu stellen und unter einem Leintuch zu verstecken. Kaum haben Roses Verehrer erfahren, dass Kasperl das Zeitliche gesegnet hat, stellen sie sich voller Hoffnungen bei ihr ein. Vgl. auch Müller-Kampel, *Kasperl unter Kontrolle*, S. 110–111.

2363 Vgl. Pocci, *Casperl bei den Leuwutschen*, S. 76.

2364 Die Teufelmühle am Wienerberg (Huber/Apel), S. 19. Variante mit dem Zusatz: „ROSA-LIE. Ach treibe schönen Scherz und laß uns gehen. / KASPAR. Wie kann ich denn mitgehen, wenn ich tod bin.“ Rinaldo Rinaldini (Bille/Beier), S. 73–74.

2365 Hafner, Mägera, S. 101.

2366 Gemeint ist ein „Hientz“: „1. ein träger und dummer Mensch. Die bey dem Volke so gemeine Nahmen, als Hanns, Heinz, Kunz (Conrad), haben oft einen verächtlichen Nebenbegriff erhalten. [...] Es kann aber auch ein dummes Lastthier anzeigen.“ Höfer, *Etymologisches Wörterbuch*, Tl. 2, S. 51.

2367 Hafner, Mägera, S. 101.

richter kommt mit einem langen Schwert. Caspar zählt und verzählt sich, und zu Vier kommt er nicht und wenn's der Sultan ihm vorsagt, so bleibt er bei Vier stumm. Das erlustirt den Kaiser dermaßen, daß er vor Freuden wackelt und dem Casperle das Leben schenkt.“²³⁶⁸

Lorgies Variante in der *Mordnacht zu Aethiopien* unterscheidet sich davon lediglich durch den Einstieg: Da Caspers Argument, ihn zu köpfen bringe nichts, da er „ohne Vater und Mutter gebohren“ und noch dazu „überhaupt nicht groß von Porzletur“ (Statur) sei, nicht verfährt, spielt er auf Zeit:

„CASPER. Da ich sterben muß und soll sterben, so erlaubt mir nur, daß ich zählen darf 1. 2. 3. 4, und bey den Wort 4, könt ihr lossäbeln laßen.
 OROSMANN. Ich verstehe dich, du willst tempo weiß sterben.
 CASPER. Ja, so tölpelweiß. [...]
 CASPER *kniert*. Nun kans losgehen.
 RENEGAT. Eins!
 CASPERLE. Nur nicht so hitzig igt geths um meinen Kopf und nicht um deinen. Eins
 RENEGAT. Zwey.
 CASPER. Halts Maul, ich werde schon selbst zählen, brauchst dich nicht zu incommodiren. Eins.
 RENEGAT. Zwey!
 CASPER. Halts Maul sag ich und fuchtle mir nicht so vor der Nase herum, oder hohl mich der Geyer, ich zermalme dich. Eins
 RENEGAT. Zwey.
 CASPER. Hier thu mir den Gefallen und bleib dort stehen, ich werde dich schon rufen wen ich dich brauche. 1. 2.
 RENEGAT. Drey! –
 CASPER. Herr Kayser verbieth doch den Kerl das Maul.
 OROSMANN. Renegat ich gebiethe dir zu schweigen
 CASPER. Ja brauche Respeckt. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.
 OROSMANN. Wo bleibt den das Wort 4.
 CASPER. Ja schauts, das sag ich nicht, das kostet meinen Kopf.
 OROSMANN. Steh auf du hast mich betrogen, doch ich habe bey dem Alkoran geschworen dein Leben sey dir geschenkt. Dein Spaß gefällt mir, du hast von unsrer Majestaet Gnade.“²³⁶⁹

Durch das dramatische Setting aus zwei antagonistischen Figuren, deren Wortgefecht in einem tätlichen oder gar tödtlichen Schlagabtausch enden konnte, war die Szene auch wie geschaffen für das Handpuppentheater der Jahrmärkte und Messen.²³⁷⁰

Da er sich (wie die Idiomatik noch heute besagt) immer durchwurstelt und herauswurstelt, kann ihm auch der Henker, dieser verlängerte Arm einer brachialen

2368 J., Geißelbrechts Marionetten, S. 741.

2369 *Mordnacht* (Lorgie/Rebehn), S. 37–40.

2370 Vgl. stellvertretend Kaspar in 1000 Ängsten (Barth), S. [54–61].



Staatsgewalt und im Polichinell-Spiel das allegorische Substitut des Todes, nichts anhaben. In immer derselben grotesk-komischen Verkehrung gelingt es dabei dem Caspar / Kasperl, dass nicht der Henker ihn henkt, wie es seines Amtes wäre, sondern der Kasperl den Henker. Bis ins 20. Jahrhundert hinein zählte der Lustigmacher als Henker des Henkers zum Topoi-Repertoire des europäischen Handpuppentheaters, ob nun der komische Scherge Mister Punch, Polichinelle, Vitéz László, Kašpárek oder Caspar / Kasperl hieß. Carl Reinhardt kombinierte für seinen „Münchener Bilderbogen“ vom *Wahrhaftigen Kasperltheater in sechs Stücken* die beiden szenischen Topoi „Kasperl als Rekrut“ / „Kasperl und der Werber“²³⁷¹ und „Kasperl und der Henker“ dergestalt, dass Kasperl den Feldmarschall, der ihn „baumeln“ lassen und an die Raben verfüttern möchte, dazu bringt, ihm vorzuzeigen, wie denn ein Kopf in eine solche Schlinge zu stecken sei. Daraufhin „zieht“ der Kasperl „die Schlinge zu“, „nimmt den Galgen mit dem Feldmarschall und schlägt den Sultan tot“.²³⁷² Den Galgen, den der Henker Jochen in *Kasper soll gehängt werden* auf der Bühne zurechtgemacht hat, hält der hamburgische Kasper Putschenelle erst für einen „Wegwieser [!]“ zur Ferdinandsstraße oder nach Fuhlsbüttel²³⁷³ und dann für ein Ding, womit man bei ihm zu Hause „de Kramsvagels“ (Krammetsvögel) einfange. „Nänä, Kasper, nänä! Dat is en Erhöhungsmaschin“, erklärt der Henker. „Du brukst blos dinen Kopp in disse Schling’ to stäken: Een twee, drie, rutsch, büst du in’n Himmel.“ Am Ende steckt Jochens Kopf in der Schlinge, und Kasper zieht zu – in der Variante, dass er zum Gaudium der Kinder „das Seil auf und nieder“ zieht, ankündigt, den Toten nach Hause mitzunehmen und „em in Swattsuur“ (zur „Schwarzsauer“ genannten Blutsuppe) zu verkochen, den Galgen herauszieht und auf „Een! [...] Twe! [...] Dree [...] den Galgen über den Kopf“ schwenkt und abzieht.²³⁷⁴ Als „Erhöhungsmaschiene“ stellt auch der Henker Nikolaus des Leipziger Handpuppenspielers Hugo Barth dem Kaspar jenen Galgen vor, an welchem er bald selber baumelt wird – doch nicht nur er, denn als der Teufel erscheint, um den Kaspar für die Ermordung des Henkers Nikolaus zu bestrafen, macht Kaspar auch ihm den Garaus: „nimmt die Pritzsche und schlägt ihn tot, und steckt ihn mit in die Schlinge nimmt alles auf die Schulter und verkündet den / Schluß“.²³⁷⁵

Als meist schwarz kostümiertes Skelett mit Schlapphut und weiß lackiertem Totenkopf zählte der Tod zum Standardensemble des Kasperl-Spiels auch für Kinder. Wie die Szenen „Kasperl und der Henker“ oder „Kasperl und der Teufel“ beschrieb „Kasperl und der Tod“ die übliche, aus je einem Protagonisten und Antagonisten bestehende kontrastkomische Figuration großer Fallhöhe, ging jedoch mit der grotesk-komischen Verkehrung, dass am Ende der Tod getötet wird, über die gewohnte Verlachkomik hinaus. In Poccis „Nachtstück“ *Kasperl als Nachtwächter* sticht der

2371 Siehe bes. S. 232–267.

2372 Reinhardt, *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken*, S. [5–6].

2373 Um 1900 Dorf nahe Hamburg, bis 2008 Ortsamtsgebiet, heute Stadtteil im Bezirk Hamburg-Nord.

2374 *Alle Kasper soll gehängt werden* (Rabe), S. 113–114.

2375 *Der Henker Nikolaus!* (Barth), S. [55].

sturzbetrunzene Kasperl erst dem Vollmond „mitten in's Gesicht“ und legt sich dann mit dem Tod an. Es kommt zu „*Handgemeng[e] und Prügelei, der Tod fällt und verschwindet*. Da liegt der Lümmel, dem hab ich den Garaus gemacht!“, quittiert das der Kasperl und ruft darauf die neue Stunde aus: „Ihr Herr'n und Frauen laß Euch sagen, / Der Kasperl hat Ein'n todt geschlagen!“²³⁷⁶ In Poccis satirischem Besserungsstück vom Teufelsbündner *Doctor Sassafras* „schlief“ er lieber „in's Bett und unter die Bettdecken“, um dem „Doctor Knochenmayer“ (dem Tod) nicht zu begegnen.²³⁷⁷ Der Leipziger Handpuppenspieler Barth hingegen beließ es in seinem stoffgleichen Polichinell-Spiel vom *Docktor Sassa Faska!* bei der alten Motivik: „Haut d[en] T[odt] tot.“²³⁷⁸ Am Ende von Barths *Kaspar in 1000 Ängsten* „schlägt“ der Spaßmacher „ihn [den Tod] für den Kopf“, „schlägt ihn“ kurz darauf nochmals, „nimmt den TODT die Pritsche weg und spricht. Du hast mich jetzt gerade genug geärgert. und schlägt den Todt todt und spricht. so nun haste de Backen voll und spuckt in noch ins Gesicht, und nimmt ihm, hebt den Sargdeckel auf und schmeißt ihn rein.“²³⁷⁹

Mit welchen zusätzlichen komischen Skripten die Spieler den archetypischen Kontrast des durch den Spaßmacher getöteten Todes unterlegen konnten, dokumentiert eine alt-hamburgische Version von *Kasper als Soldat* mit Jan Klapperbeen, dem Tod: Als Kasper auf Schildwache kriegslustige Verse zu schmettern beginnt – „Lasset die feurigen Bomben erschallen, / Piff, paff, puff, sing fol—di—rol—de—ro!“²³⁸⁰ –, liegt plötzlich „etwas Weißes“ zu seinen Füßen. Das ist aber nicht ein „Mehlsack“, wie er und die „gesamte Jugend“ im Publikum vermuten, sondern „Jan Klapperbeen“: der Tod. Als Kasper ihn erkennt, „entflieht er. Der TOD hinterher.“²³⁸¹ Bei der nächsten Begegnung nimmt Kasper als Wache all seine „Kuroosch“ (Courage) zusammen und fragt befehlsgemäß: „Wädo?“ woraufhin sich ein Disput entspinnt, in dem der Kasper „Tod“ als „rot“ versteht und Jan Klapperbeen sogleich einen Lügner schimpft, denn schließlich sehe er „dick un elend“, „fett un moger“, „gehl un knupperig“ (gelb und knusprig) aus, ja er habe „gor keen Hoor mehr oppen

2376 Pocci, *Kasperl als Nachtwächter*, S. 62.

2377 Pocci, *Doctor Sassafras*, S. 50.

2378 *Docktor Sassa Faska!* (Barth), S. [34]. – Die Figur des Sassafras geht auf das Typen-Repertoire der Wanderbühnen zurück und ist seit Mitte der 1730er Jahre in Komödientiteln belegt: Die Neuberin führte 1735 ein Stück mit dem Titel *Frau Sassafras, ein Doktor der Artzeney* auf, die *Teutschen Arien* verzeichnen als Titel *Sassafras und Sassafraglia* und *Der verliebte Medikus Herr Sassafras aus Amsterdam*; vgl. *Teutsche Arien* (Pirker), Bd. I, S. XIII–XIV. Vgl. auch Pape, *Das literarische Kinderbuch*, S. 291, und den von Erich Schmidt edierten, wohl aus dem Österreichischen stammenden Canevas *Sassafras*; siehe *Sassafras* (Schmidt).

2379 *Alle Kaspar in 1000 Ängsten* (Barth), S. [42–43] und S. [49].

2380 Volkstümliches Trinklied aus dem frühen 19. Jahrhundert: „Lasset die feurigen Bomben erschallen, piff! paff! puff! viverallerallera! Unser Bruder N. N., der soll leben, es lebe das ganze N. N.sche Haus! und sein Liebchen auch daneben, drauf trinkt er jetzt sein Gläschen aus. Aus! aus! aus! – Leeret die Gläser schenkt wieder ein! laßt uns alle lustig sein!“ *Allgemeines deutsches Lieder-Lexikon*, S. 270.

2381 *Alle Kasper als Soldat* (Rabe), S. 122.



Kopp!“ Er solle nach Hause gehen, sonst verkühle er sich. Der Tod will den Kasper „abholen“, doch der will seinen Weg schon alleine finden. Ob er sich denn nicht schäme, bei helllichem Tag nur mit einem Hemd bekleidet auf der Landstraße zu gehen? Mit der Drohung „Üch bün dör Mönschenfrösser Rarr – Rarr“ kann der Tod ihm auch keine Angst einjagen, empfiehlt der Kasper ihm doch glatt: „Fritt leber en Stück Brot mit Speck, du Narrr – Narrr.“ Schließlich weist umgekehrt der Kasper dem Tod den Weg und „Haut ihn mit dem Gewehr.“ Außerdem, wenn es im „Reuch dör Toten“ keine „Swinepoten“ (Schweinepfoten) gebe – „*Ins Publikum*. De mag ick gor to geern.“ –, gehe er so und so nicht mit. Es kommt zwischen Kasper und Tod zu einem Gezerre um das Gewehr, trotz Kaspers „Anstrengungen hat der Tod das Gewehr erobert und verschwindet damit“. Kasper kommt mit einer Rute wieder, schlägt auf den Tod ein, doch verschwindet nun der Tod auch mit der Rute. „O weh! Min Fro ehr Kommandostock! Wo sall se mi nu morgen freuh mit unt Kloppen! *Ab.*“²³⁸² Die komische Kontrastierung erfolgt über mehrere typologische (im Beispiel auch: allegorische) Kategorien – Leben/Tod, Jung/Alt, Unerschrockenheit/Furcht, Leiblichkeit-Lebendigkeit/Unlebebarkeit –, die in mehrere komische Skripten übergeführt – Gnosis/Anagnorisis, Fangen/Gefangen werden, Angriff/Verteidigung, Kampf/Flucht – und sprachspielerisch verbunden werden, indem etwa Kasper auf das tödliche „Du muußt müt mü-ü-ür“ stracks repliziert: „Dato drink een Glas Bü-ü-ür“ oder die stimmliche Besonderheit des Todes „Rarr – Rarr“ reimt auf „Narrr – Narrr“ – womit das Verhältnis von Tod und dem typologischen Narren bis hin zum Reim verkehrt wird.²³⁸³

In Carl Reinhardts letztem Stück vom *Wahrhaftigen Kasperltheater, Kasperl und der Tod*, „spricht“ dieser „mit einer sehr feinen Stimme“: „Ich bin der Tod, der Menschenfresser, ra, ra, ra, ra“ – woraufhin das dem Publikum bestens bekannte Spiel anhebt: Der Tod solle lieber „Schweinebraten“ fressen und nicht Menschen; der Kasperl habe keine Zeit mitzugehen, der Tod solle „in a hundert Jahrln“ wiederkommen, dann könne man „über die Geschichte diskutieren“; ohnehin müsse er erst von seiner „geliebten Frau Kasperl Abschied nehmen“. Das erlaubt der Tod sogar, doch kommt dann Kasperl „mit seinem Prügel wieder“, und als der Tod sich „umdreht, schlägt Kasperl dermaßen mit einem Stocke auf ihn los, daß alle Knochen herumfliegen“ – was auf dem zugehörigen Bild detailfreudig gezeigt wird. „Jetzt geht’s erst recht los“, meint Kasperl in der Unterschrift, „denn jetzt ist der Tod umgebracht, und alle Welt wird schreien: Vivat Kasperl, der den Tod bezwungen!/Radi ridi rulala, rulala, rulala, /Radi ridi rulala, rulala – la la.“²³⁸⁴

Kasperls im Polichinell-Spiel übliche Hinrichtung des Henkers und Sieg über den Tod sind im Puppentheater des 19. Jahrhunderts die einzigen und letzten Beispiele einer karnevalistischen Lachkultur, wie sie Michail Bachtin am Beispiel von Rabe-

2382 Alle ebenda, S. 124.

2383 Alle ebenda.

2384 Alle Reinhardt, *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken*, S. [36–39].



Zum Beschluss

i.

„Hic haec hoc, Kašpárek udělal skok.“²³⁸⁹

ii.

„*Kanst Tanzen laſſen, mach es wie du willst.*“²³⁹⁰

iii.

„Iaz geah aber hear, du âlte Kuchelwânz'n.
Iaz bin i Hear in Haus, iaz thian m'r glei oans tânz'n.
Musik, Tanz und Ende.“²³⁹¹

iv.

„*Komischer Tanz. Zuerst tanzen sie*“ – KASPERL und MARIE – „*für sich allein,
dann miteinander. Kasperl juchzt und singt mit. Endlich hat er genug
und sagt. Jetzt kann i nimmer – jetzt kann i aber
schon wirklich nimmer – i kann nimmer
mehr! Gengen S' zu Haus.
Gegen S' z'Haus, sag i!
Prügelei.*“²³⁹²

2389 In dem von Mathias Kopecký gespielten *Faust*-Stück hüpfte laut einem Augenzeugenbericht nach jedem Stück Kasperl auf die Bühne „mit dem stereotypen: ‚Hic haec hoc, Kašpárek udělal skok.‘“ („Hic haec hoc, Kasper tat den Sprung.“) Kraus, *Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust*, S. 37.

2390 Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preisike), S. [165].

2391 Innsbrucker Faust (Jenewein), S. 133.

2392 Graf Heinrich (Schmidt/Kralik/Winter), S. 155.

Zur Zitierweise

Diakritische Zeichen

[]	Zusätze und Berichtigungen durch die Verf. in wörtlichen Zitaten
{ }	Zusätze fremder Hand in wörtlichen Zitaten aus Handschriften
< >	Zeichen für das Makron als Geminationszeichen über m/n in wörtlichen Zitaten aus Handschriften

Abkürzungen und Siglen

Abb.	Abbildung(en)
Anm.	Anmerkung
arab.	arabisch
Aufl.	Auflage
Ausg.	Ausgabe
Ausz.	Auszug
bes.	besonders
Bl. (Bll.)	Blatt (Plural)
Bl. X ^{r/v}	Blatt X/ recto/ verso (Vorderseite/ Rückseite)
d. Ä.	der Ältere
d. i.	das ist
d. J.	der Jüngere
Diss.	Dissertation
dt.	deutsch
durchges.	durchgesehen
ED	Erstdruck
Fn.	Fußnote
gest.	gestorben
griech.	griechisch
H.	Heft
Habil.-Schr.	Habilitationsschrift
hebr.	hebräisch
Hs., Hss.	Handschrift(en)
Hrsg.	Herausgeber(in), Herausgegeben
i. d. F.	in der Folge
kroat.	kroatisch
lat.	lateinisch
lt.	laut
Masch.	Maschinenschrift
Ms.	Manuskript
Nr.	Nummer
o. J.	ohne Jahr
o. O.	Ohne Ort
o. V.	Ohne Verlag
Orig.	Original
österr.	österreichisch



Personenverz.	Personenverzeichnis
poln.	polnisch
Pseud.	Pseudonym
PTS	Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunst- sammlungen Dresden
S.	Seite
s.	siehe
s. a.	siehe auch
s. d.	siehe dort
serb.	serbisch
Sign.	Signatur
Tl.	Teil
Thl.	Theil
TWS	Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn)
U1, U2, U3, U4	Vorderer und hinterer Umschlag/ Buchdeckel
u. a.	und andere, unter anderem
u. d. T.	unter dem Titel
UA	Uraufführung
ungar.	ungarisch
Univ.	Universität
usw.	und so weiter
Verf.	Verfasser(in)
verm.	vermutlich
z. B.	zum Beispiel
z. T.	zum Teil
Zugl.	Zugleich

Kommentiertes Quellen- und Literaturverzeichnis

Führer durch die Repertoires des Marionetten-, Krippen- und Handpuppentheaters

Bis auf wenige Ausnahmen, bei denen es sich um Autorentheater handelt (wie etwa bei den Kasperliaden von Franz von Pocci), werden die Puppenstücke, die Dramen des ländlichen Laientheaters („Volksschauspiel“) sowie Volkslieder nach den Titeln (beziehungsweise nach dem ersten Wort nach dem Artikel) gereiht. Dem Beleg vorangestellt ist der im Text benutzte Kurztitel, wobei die Namen in runder Klammer sich auf Bearbeiter / Schreiber / Besitzer / in und / oder Herausgeber / in beziehen.

Zur Entlastung des Textteils von Inhaltsreferaten wie auch im Sinne eines Führers durch die Puppenspielliteratur werden zu den meistzitierten Stücken Inhaltsangaben eingerückt. Schauplätze („Ort“) und dargestellte Zeit („Zeit“) werden nur vermerkt, wenn darauf im Text explizit hingewiesen wird.



1870–71; s. Gewonnene Herzen (Müller / Apel)



1914–18. Kasper als Artillerist an der Westfront! Historie mit Gesang in 4 Akten. (Außentitel.) Vaterländische Historie in 4 Akten. (Innentitel.) Handschrift. Format: 16,5 x 20,5 cm. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 503.

TRANSLITERATION: Claudia Langer und Beatrix Müller-Kampel. – Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

ORT. Gispersleben bei Erfurt – Schlachtfeld. ZEIT. 1914–1918. FIGUREN. Reinhard, Gutsbesitzer – Anna, seine Frau – Martin, beider Sohn – Kasper (Fritz), beider Pflegesohn, Munitionsfahrer – Herr von Tyberi / Tiberi – Käthe / Kätchen, Karl, seine Kinder – Guste, Dienstmädchen – Ein Sanitäter – Ein Franzose.

HANDLUNG. Die Eltern Reinhard sind in größter Sorge um ihre beiden Söhne Martin und Max, die beide eingezogen worden sind. Von seiner Garnison bei Erfurt kommend, besucht Munitionsfahrer Kasper seine Pflegeeltern und erbittet sich Proviant und Geld auch für den größeren Martin, denn eine glückliche Fügung hat sie in der Garnison zusammengeführt. Schwer, sehr schwer wird ihm der Abschied, zumal er fürchten muss, dass der Krieg mehrere Jahre dauern wird. Außerdem wird ihn in Frankreich, das weiß er schon jetzt, schreckliches Heimweh plagen.

Martin erzählt seinem Bruder Kasper folgenden Traum: In die Brust getroffen und vom fallenden Pferd am Bein verletzt, hätten sich über ihm die Wolken geteilt; ein engelsgleiches Mädchen sei herabgestiegen und hätte ihn dann gen Himmel geführt – da sei er aufgewacht. Voller Todesahnungen bittet er Kasper, dieser möge ihm einen Mantel bringen; er habe den seinen verloren.

Schüsse peitschen auf, ein Franzose fällt, und auch Martin geht es ans Leben, genau wie in seinem Traum. Die beiden Feinde plagt ein mörderischer Durst, da entsinnt sich Martin einer übriggebliebenen Flasche Wein. Den Franzosen, den er damit labt und der ihm sterbend dankt, kann er nicht mehr retten, und auch er selber sinkt entkräftet zu Boden. Der



hinzueilende Kasper kann den Toten nur mehr mit seinem Mantel zudecken. Er wünscht sich nun auch selber den Tod.

Nach eineinhalb Jahren wagt Vater Reinhard nicht mehr auf die Rückkehr seines Sohnes Martin zu hoffen. Kasper, der zum Fronturlaubsbesuch kommt, will nicht recht mit der Sprache herausrücken. Unvermutet taucht nun auch Martin auf, doch ist die Freude der Eltern getrübt: Er scheint wahnsinnig geworden zu sein und faselt von einem Mädchen, das ihn im Traum gerettet hätte – ein Mädchen aus einem Schloss, das nun auf ihn warte. Die Eltern rufen nach einem Arzt, der Martin von seinem Wahnsinn heilen könnte. Ein Herr von Tiberi bietet seine Hilfe an, doch könne er diese erst am nächsten Tag leisten.

Kasper erinnert sich an seinen Aufenthalt im Lazarett. Auch er hat sich seitdem verliebt, in die dicke Gustl, der er das Blaue vom Himmel über sich vorgelogen hat – zum Beispiel, dass er Besitzer eines Ritterguts sei. Dennoch brauche er Geld, eine erkleckliche Summe noch dazu – das ihm Gustl unter einer Bedingung vorstreckt: Wenn er sie heirate, brauche er es nicht zurückzugeben, wenn er sie nicht heirate, schon.

Herr von Tiberi gibt sich als alter Bekannter von Reinhard zu erkennen, den er nun wegen einer sehr persönlichen Angelegenheit aufsucht: Er hat alle drei Söhne im Krieg verloren; mit dem letzten habe der damals ebenfalls verwundete Martin Freundschaft geschlossen. Nach dem Tod des Sohnes hätten sich Martin und seine Tochter ineinander verliebt. Gerade als er sein Einverständnis hätte geben wollen, sei Martin plötzlich verschwunden gewesen.

Herr von Tiberi hat noch eine weitere Geschichte zu erzählen: Auf dem Bahnhof sei ihm ein in Tränen aufgelöstes dickes Mädchen aufgefallen, das von einem Kasper Reinhard, Rittergutsbesitzer, gefaselt habe; dieser habe ihr auch die Ehe versprochen. Die beiden zitieren den Schlingel zu sich und belohnen ihn reichlich: Pflegevater Reinhard mit einer Wirtschaft, zwei Pferden, fünf Kühen und Inventar, Tiberi noch dazu mit 6.000 Mark. Froh über sein Avancement, holt nun der Kasper seine Gustl zu sich und will mit ihr Kriegshochzeit halten – und einen hübschen Walzer tanzen.

(Der Handlungsstrang mit Martin und Schulzes Tochter findet keinen Abschluss; entgegen der Anlage des Stücks wird abschließend keine Doppel-Kriegshochzeit gehalten.)

LOKALISIERUNG / SPRACHE. Kasper ist kaum dialektalisiert, phonetisch dennoch in Sachsen lokalisierbar, durch Ersetzung von „ch“ durch „sch“ („nischt“), „ei“ durch „ee“ („keen“, „weeste“), „auch“ durch „ooch“, „auf“ durch „uff“.

STOFF. Es handelt sich um eine nur oberflächlich aktualisierte Adaption eines im 19. Jahrhundert unter dem Titel *Die Schlacht bei Sedan* auch in Süddeutschland gespielten Stücks. (Vgl. Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 37–38.)

A

Adalbertus (Payer): Der Besiegte Obsieger Adalbertus König in Wälschlandt oder Die Wurckungen deß Betruchs bey gezwungener Liebe Mit HW: Den betrogenen breutigam, verwirhten Aufstecher, übl belohnten alten Weiber Spotter, gezwungenen Ehmman, Allamodischen Ambassadeur, sehenden Blinden und hörenden Tauben ec. ec. Componirt Ao+ 1724 von einem Comico. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. II, S. 185–250.



Admetus (Payer): Der Betrogne Ehmman oder Hanß Wurscht der seltsam- und lächerliche Jungfrauenzwinger, einfältige Schildwacht, Allamodische Jäger, beängstigste Liebhaber, brallende Duelant, durchtribene Kupler und großmütige Erretter

seines Herren. Viennae den 3^{ten} Augusti Anno MDCCXXIV. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. I, S. 327–401.



Alexander von Pavia, Fürst; s. Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kra-
lik/Winter); Sultan Achmet (Torello) (Apel)



Alfonsus (Payer): Sieg Der Unschuld über Haß und Verrätherey oder Scepter und
Cron hat Tugendt zum Lohn. Mit HW: dem Doctor in der Einbildung undt seltsa-
men Complementario. In Jahr 1724. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. II,
S. 251–317.



Das Alt-Egerer Krippenspiel (Schubert). In: Karl Schubert: Das Alt-Egerer Krip-
pentheater. Ein Beitrag zur Geschichte des Krippenspiels. München: Oldenbourg
Verlag 1986, S. 71–188.

Darin nicht enthalten der Teil: D'eghalanda Bauan-Häuchzat (Schubert/Gradl). Zwischen-
szene aus den ehemals in Eger aufgeführten Krippenspielen (Weihnachtsspielen) des Herrn
Andreas Schubert. Nach dem Manuskripte des Genannten überschrieben von Heinrich
Gradl. In: Egerer Jahrbuch. Kalender für das Egerland und seine Freunde 10 (1880), S. 162–
170.

ORT. Klausen des Einsiedlers – Stall von Bethlehem – Königspalast – Tempel, Küche und Keller
(der Hochzeit zu Cana) – Werkstatt der Zimmerleute – Kalvarienberg – Alttestamentliches
Ägypten – Egerland: Vaterhof der Braut, Vaterhof des Bräutigams. ZEIT. Neutestamentliches
Bethlehem – alttestamentliches Ägypten – Gegenwart. FIGUREN. HI. Josef – HI. Maria –
Hirten (Jakl/Jockl) – Dudlsackpfeifer – „Äivakathl“/Everl, seine Frau – Förster – Ein-
siedler – Engel – Herodes – Teufel – Soldat – Nachtwächter – Prophet – Priester – Levi-
ten – Juden – Meßner – „Nussbeißer“ – „Nussbeißerin“, sein Weib – Kaspar, Melchior und
Balthasar – Schriftgelehrte: Moses, Samuel – Jesus – Koch – Bräutigam und Braut (der
Hochzeit zu Cana) – Kellermeister – Ausgeberin – Speisenmeister – Nachtwächter – Koch –
Liesl – Büglerin – Schnitzer – Handlanger – Bauherr – Musikanten – Zimmerleute – Simon
(aus dem Neuen Testament) – Junggesellen – Handwerksburschen – Lehrbuben – Studen-
ten – Schulbuben – Witwe – Ehefrau – „Tod: Sensenmann“ – Brautvater – Stadtschreiber –
Vetter – Brautvater – Brautmutter – Vetter Anisch – „Hansgirgh“ – Wirt.

HANDLUNG. Spielzeit 1856/57: „Im Neuen Testament: Die Geburt Christi – Die unschul-
digen Kinder – Die Beschneidung des Herrn – Die heiligen drei Könige – Die Juden im
Tempel – Die Hochzeit zu Cana – Die Zimmerleute – Mariä Reinigung./Im Alten Testa-
ment: Die Lebensgeschichte Lebensgeschichte des egyptischen Josef.“

Spielzeit 1858/59: „Im Neuen Testament: wie 1856/57./Im Alten Testament: Die Lebens-
geschichte Saul[s] und Davids.“

Spielzeit 1881/82: „Im Neuen Testemant: Die Geburt Christi – Die unschuldigen Kin-
der – Die Beschneidung des Herrn – Die heiligen drei Könige – Die Juden im Tempel – Die
Hochzeit zu Cana in Galiläa – Die Zimmerleute – Die Kreuzschlepper und Buckelpeit-
scher – Mariä Reinigung./Im Alten Testament: Die Geschichte des egyptischen Josef –
Nachspiel (Schlußvorstellung): D'eghalanda Bauan-Häuchzat“, enthaltend: „Vaterhof der
Braut“ – „Vaterhof des Bräutigams“ – „Zug am Wege“.

Spielzeit 1887/88: Im Neuen Testament: wie 1881/82./„Im Alten Testament: Der Pro-
phet Samuel mit dem Hirtenknaben David – Vom Hirtenknaben David, König Saul und



dem Riesen Goliath (in drei Fortsetzungen) – Nachspiel (Schlußvorstellung): D'eghalanda Bauan-Häuchzat“.

Spielzeit 1890/91 (letzte Saison): „Im Neuen Testament: Die Geburt Christi – Die heiligen drei Könige – Die Hochzeit zu Cana. / Im Alten Testament: Die Geschichte des frommen Tobias.“ (Alle Schubert, Das Alt-Egerer Krippentheater, S. 52–53 und S. 56.)



Allgemeines deutsches Lieder-Lexikon oder Vollständige Sammlung aller bekannten deutschen Lieder und Volksgesänge in alphabetischer Folge. In vier Bänden. Hrsg. von Wilhelm Bernhardt. Bd. 2: F–M. Leipzig: Hofffeld, Einhorn 1844.



Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele. Nachträge zum *Höttinger Peterlspiel*. Hrsg. von A. Rudolf Jenewein. Innsbruck: Wagner 1905.

Darin: Don Juan, S. 17–91. TRANSLITERATION: Christine Kaiser, Roger Skarsten und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_innsbruckerdj.html [2017-09-16]. – Doktor Faustus. Kinderspiel in mehreren Akten und Auftritten, S. 93–133. – Der kranke Wirt, S. 155–165. – Der Peter im Sterzinger Moos, S. 167–183. – Die Brautwerbung oder Des Teufels Anteil. Romant[isches] Ritterschauspiel in 3 Akten mit Geistererscheinungen und Feuerwerk; lauter kurze schiani Akt, S. 185–199. TRANSLITERATION: Maria Maierhofer und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_brautwerbung.html [2017-09-16].



Alzeste (Geisselbrecht/Ellinger): Alzeste oder: Der Höllenstürmer. Lustspiel in 4 aufzügen [!]. Aus: Georg Ellinger: Ein deutsches puppenspiel: Alceste [!]. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 18 (1886), S. 257–301, Puppenstück: S. 259–301.

TRANSLITERATION: Daniela Murschitz und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_alzeste.html [2019-07-01].

Es handelt sich hierbei um ein Stück von Johann Georg Geisselbrecht (vgl. J., Geisselbrechts Marionetten, S. 771–772), den der Herausgeber Ellinger nicht nennt oder dessen Autorschaft ihm womöglich unbekannt geblieben war. Für den mündlichen Hinweis danke ich Lars Rebehn.



Andreas Hofer (Gießler/Ruttloff): Andreas Hofer und sein Pathenkind, oder Der letzte Gang zum Tode. Schauspiel in 4 Acten, nebst einen Schlußtableau, Hofers Erschießung. von Oskar Gießler. „Carl Eduard Ruttloff Marionettenspieler. No 51. Neuverfaßt Hähnichen bei Possendorf am 3. November 1879.“ (S. [1].) Handschrift. Format: 17,5 x 21,4 cm, blaues Heft. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. D4-296.

TRANSLITERATION: Beatrix Müller-Kampel. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

ORT. Tirol (im Gebirge bei Innsbruck) – Mantua. ZEIT. 1809/10. FIGUREN. Andreas Hofer, Wirt zur Krone am San im Passeier Tal, Oberkommandant der aufständischen Tiroler – Pater Joachim Haspinger, genannt Rotbart, ein Kapuziner aus dem Kloster Klausen – Martin, der Oberbauer, Hofers Schwager – Sophie, dessen Tochter – Jörg Weidinger, der Unterbauer/Niederbauer – Max/Maxl Rainer, ein Bauernbursche – General Bisson, Gouverneur von Mantua – Capitain Leroque – Marquise von Fanti – Mercida, deren Zofe – Urschel,

eine Herrgottsbilderhändlerin – Casper, ein Aufständischer, später Diener der Marquise Fanti – Der alte Glurner, Peter Mühlböck, Hansl Mattner, aufständische Tiroler Bauern – Der Erzpriester Manifesti – Offiziere und Soldaten vom französischen Heere – Tiroler Bauern und Bäuerinnen.

HANDLUNG. Der Niederbauer Jörg Weidinger kann sich den Aufständischen um Andreas Hofer, darunter der besonders eifrige Casper, nicht anschließen, da er seine kranke Mutter pflegen muss.

Sophie, die Tochter des reichen, habsüchtigen Oberbauern und Patenkind Andreas Hofers, liebt den Aufständischen Maxl. Zornig weist diesen ihr Vater, der Schwager Hofers, vom Hof und verhöhnt ihn als einen, der nicht nur ein Habenicht, sondern als Soldat eines Todeskandidaten auch des Todes sei. Kurzerhand will nun Maxl Hofer für die von den Franzosen ausgesetzten 10.000 Gulden verraten. Sophie, der er sich anvertraut, ist empört. Als der Oberbauer, der das Gespräch belauscht hat, vom Kopfgeld erfährt, möchte er es sich selber verdienen.

Hofer schlägt Sophies Warnung in den Wind; er kann nicht glauben, dass Maxl ihn verraten könnte, und grollt seinem Patenkind. Da rücken schon die Franzosen vor, an ihrer Spitze Capitain Leroque und der Oberbauer, der den Franzosen den Weg gewiesen hat. Im Scharmützel stürzen Leroque und der Oberbauer, von Schüssen getroffen, nieder. Letzterem verzeiht Hofer seinen Verrat; dem Capitain schenkt er sogar die Freiheit. Dankbar und gerührt warnt der Franzose Hofer vor der gegnerischen Übermacht; er sei umzingelt und seine Landsleute fielen von ihm ab. Sophie zeigt Hofer und seinen Getreuen einen Fluchtweg durch den Wald.

Die Rebellen sind geschlagen, und Casper sucht einen neuen Dienst – den er auch bei der Marquise Fanti bekommt.

In Mantua, wo Hofer nun gefangen sitzt, harret Sophie vor der Festung aus, um dem Paten Nachrichten von seiner Familie zu überbringen, und auch, um ihren geliebten Maxl wiederzusehen.

General Bisson, Gouverneur von Mantua, erfüllt den Wunsch der Marquise Fanti, die sich der wartenden Sophie angenommen hat, schon deshalb gerne, weil das vom Kaiser persönlich verfügte Todesurteil gegen Hofer ihm weder recht noch billig erscheint.

Hofer soll das Leben geschenkt werden, wenn er seinem Rebellentum abschwört und als Oberst in die französische Armee eintritt. Er weigert sich standhaft, sieht seinem Tod gelassen entgegen, verabschiedet sich von Sophie, bittet noch um das Leben ihres Geliebten Maxl und betet für Kaiser Franz und sein geliebtes Land Tirol. Hinrichtung.

VORLAGE: Der im Untertitel als Autor genannte Oskar Gießler (Giessler) war sächsischer Herkunft und wirkte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (vgl. Rebehn, „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 236). An öffentlichen Bibliotheken scheint sich Gießlers Hofer-Drama *Um des Sandwirths Kopf. Volksstück in 3 Acten von Oscar Gießler. (Mit theilweiser Benutzung einer Novelle von B. v. Scheliha)* in nur einem einzigen Exemplar erhalten zu haben, nämlich in der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Sign. VK 71 / FL 315). Gießlers Titel wiederum nimmt Bezug auf die 1862 in der Stuttgarter *Illustrierten Welt* erschienene Novelle *Die Pathe des Sandwirth* [!] von Bernhard von Scheliha, der ein Jahr zuvor, 1861, ein zweiaktiges Schauspiel gleichen Titels vorgelegt hatte (Stuttgart: Mäntler).



Andreas Hofer (Gießler / Wünsch / Johler): Andreas Hofer und sein Pathenkind oder Der letzte Gang zum Tode. Schauspiel in 4 Akten, nebst ein[e]n Schluß tableau, Hofers Erscheinung, v[on] Osk[ar] Giesler. (Innentitel.) Heute: Andres Hofer / oder / Der Gang zum Tode. Volksstück mit Gesang in 6 [!] Abtheilungen. (Außentitel, auf-



geklebter Theaterzettel.) „Albert Wünsch/ 1874“. (S. [1].) „Anton Johler/ gek. b. [?] hardt Nov. 35“. (S. [U2].) Handschrift. Format: 17 x 20,3 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 405.

TRANSLITERATION: Eva Bella und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/ Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_giessler_andreas_hofer.html [2019-07-01].

ORT. Tirol (im Gebirge bei Innsbruck) – Mantua. ZEIT. 1809/ 10. FIGUREN. Andreas Hofer, Wirt zur Krone, Oberkommandant der aufständischen Tiroler – Pater Joachim Haspinger, Kapuziner aus dem Kloster Klausen – Martin, der Oberbauer, Hofers Schwager – Sophie/Sophi, des Oberbauern Tochter – Jörg/Görg Weidinger, der Unterbauer – Max Reiner, ein Bauerbursche – General Pissou/Bisson, Gouverneur von Mantua – Kapitain Leoque/Lerogue/Leroui/Leogui – Marquise von Fanti – Mereida, ihre Zofe – Urschel, eine Herrgottsbilderhändlerin – Kasper, ein Aufständischer, später Diener der Marquise von Fanti – Pinper [d. i. Pimper] – der Alte Schlurner/ Glurner, Pater Mühlböck, Turmaier, Hans Mattner, aufständische Bauern – Erzpriester Manifesti – Offiziere und Soldaten des französischen Heeres – Tiroler Bauern und Bäuerinnen.

HANDLUNG. Siehe Andreas Hofer (Gießler/ Ruttloff).

SCHREIBER/ BESITZER. Bruno Albert Wünsch, Marionettenspieler und Gymnastiker (Adorf 1857 – Meißen 1944). – Anton Johler, Theatergehilfe bei Bruno Wünsch, Theatermaler (nicht identisch mit dem genannten B. A. W.).



Anna Liese (Hersch / Gruhl): Anna Liese oder. Leopolds v[on] Dessau erste u[nd] einzige Liebe. Schauspiel in 5 Akten von Hermann Hänsch [recte: Hermann Hersch]. Handschrift. Format: 17 x 20,5 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. 0027.

TRANSLITERATION: Carmen Schatz und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/ Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anna_liese_hersch.html [2019-07-01].

ORT. Dessau. – ZEIT. 1697–1698. – FIGUREN. Leopold Fürst zu Anhalt Dessau – Fürstin Henriette, geb. Prinzessin von Arnim, Mutter des Fürsten und Regentin – Gottlieb Föchse, Apotheker – Anna Liese, seine Tochter – Marquis von Schalisack/ Calisak/ Kalisack, Gouverneur des Fürsten – von Salberg, Hofmarschall – Georg, Apothekergehilfe – Kasper, Kammerdiener der Fürstin – Herren und Damen bei Hofe – Offiziere und Soldaten, Bürger und Bürgerinnen von Dessau.

HANDLUNG. Der Apothekergehilfe Georg wirbt vergeblich um die Tochter seines Prinzipals. Fürst Leopold und die Apothekerstochter Anna Liese sind seit frühester Kindheit Spielkameraden, doch nun, da Anna die 18 überschritten hat und der Fürst noch immer im Apothekershause aus- und eingeht, will der Vater dem ein Ende bereiten. Auch die Leute zerreißen sich ja schon das Maul.

Die Mutter des Fürsten befiehlt dem Sohn, mit der Anna Liese Schluss zu machen, und als dies nichts nützt, versucht sie, Anna Liese über ein väterliches Machtwort zur Trennung zu zwingen. Leopold lässt sich nicht ins Bockshorn jagen und ermuntert Anna mit der wiederholten Formel „Frisch auf, Anna frisch auf, resolut“, die väterliche wie auch die fürstliche Drohung in den Wind zu schlagen. Nun versucht es die Fürstin mit Freundlichkeit, baut auf Trennung und Zeit, sendet Anna Liese ein Halsband zum Zeichen ihrer Verbundenheit und schickt den jungen Fürsten in militärischen Angelegenheiten nach Berlin und weiter nach Italien. Der weiß genau, dass damit die Heirat mit Anna Liese verhindert werden soll, vertraut aber seiner und ihrer Standfestigkeit.

Brieflich warnt der junge Fürst Anna Liese vor Intrigen, vor falschen Briefen und auch davor, dass seine eigenen Briefe abgefangen werden, weshalb er die nächsten ein, zwei Jahre auf das Briefeschreiben verzichten will. Dann wäre er großjährig, werde das ihm vom Kurfürsten zugesicherte Regiment Anhalt übernehmen und sie heiraten. So kann Anna Liese, die treu und fest zu ihrer Liebe und ihrem Leopold steht, über die Nachricht des Hofmarschalls Salberg, der junge Fürst habe sich standesgemäß verlobt, nur lachen.

Der französelnde Marquis de Schalisack / Calisak / Kalisack hat viel zu erzählen: von den tollkühnen Streichen des Fürsten in Venedig und Rom, von dessen „Promozion“ im Wirtshaus, von den Liedern, die er mit seinen Soldaten singt, von seiner Lust, zu marschieren und seine Leute marschieren zu lassen.

Unvermutet spricht Anna Liese in schwarzem Kleid bei der Fürstin vor: Sie nehme nun Abschied von ihrer Liebe und sehe ein, dass sie auf Leopold verzichten müsse. Nun meldet sich bei der Fürstin das schlechte Gewissen. Und so geht die Raserei des Sohnes, der gleich mit dem ganzen Regiment beim Apothekerhaus vorbeischaute, dort aber eine Abfuhr erhält, ins Leere, denn nun führt ihm die Mutter Anna Liese als Braut selber zu.

VORLAGE. Das Stück basiert auf dem am 31. Oktober 1858 am Thalia-Theater in Hamburg uraufgeführten und am 23. Dezember 1858 an den Berliner Königlichen Schauspielen erst-aufgeführten Schauspiel *Die Anna-Lise* von Hermann Hersch (Jüchen nahe Grevenbroich 1821 – Berlin 1870). ED: Hermann Hersch: *Die Anna-Lise*. Schauspiel in 5 Akten. Als Manuskript gedruckt. Berlin: Heinrich 1858.



Antonetta Czerna (Derwicz / Niedermeier): Antonetta Czerna die Fürstin der Wildnis oder Eine aus Frauen bestehende Räuberbande. Romantisches Schauspiel in 5 Akten. Bearbeitet von Ch. H. N. „Finis 4. V. [19]09“. (S. [75].) Handschrift. Format: 16,4 x 21,1 cm, hart gebunden. In einem handschriftlichen Sammelband, enthaltend: Graf Morello oder die Banditenbraut. Die Heirat auf der Eisenbahn. Von Wecker & Eisen Oberbayern. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 35.

TRANSLITERATION: Beatrix Müller-Kampel und Jennifer Brunner. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_antonetta_czerna.html [2019-07-01].

ORT. In den Wäldern Ungarns. – ZEIT. Ungarische Revolution 1848 / 49: „Aus der Zeit der ungarischen Revolution 1848 / 49 unter Führung der Generale [Lajos] Kossuth (Koshut) [Józef] Bem u. Giergey's.“ (S. [2].) – FIGUREN. Antonetta, die Fürstin der Wildnis – Jella, Katscha, Amazonen – Rosa (Jagellona) – Graf von Ernany auf Schloss Regnitz / Ragnitz / Rechnitz – Arthur / Artur, sein Sohn – Marie, seine Tochter – Kasperl, Bedienter – Ernst von Dolma, Husarenoffizier – Josef, sein Leibjäger – Franz von Malburg, Anton von Vac(o), ungarische Edelleute – Tentschie / Trentschie, ungarischer Husarenoffizier – Andreas, Förster auf Ragnitz – Carl / Karl, sein Sohn.

HANDLUNG. An der Spitze einer Frauenbande zieht Antonetta Czerna, Fürstin der Wildnis genannt, mordend und brennend durch Städte und Wälder. Ihr Feind, das ist der Mann an und für sich, dieser Frauenverderber und Nichtsnutz von Natur aus, im Besonderen noch der Husarenoffizier Ernst von Dolma, der sie ins Unglück gestürzt hat: Nicht nur, dass der Verlobte sie verlassen hat, nun macht auch noch dessen Geliebte Aurelie ältere Ansprüche auf ihn geltend. Überdies gehen plötzlich böse Verleumdungen über das Handelshaus Czerna um, führen zum Ruin des Unternehmens und zerstreuen die Familie in alle Welt. Ausgestreut hat diese Gerüchte Aurelies Familie.

Dies alles erzählt Antonetta Marie, der Tochter des Grafen Ernany. Die Fürstin der Wildnis hat sie entführen lassen und droht, sie zu töten, sollte nicht Dolma, Neffe und Gast des



Grafen, ausgeliefert werden. Der Graf lehnt dies entschieden ab; Dolma hingegen will sich stellen.

Die Amazonen haben Anton von Vaco, Aurelies Bruder, gefangen genommen. Obwohl er sie vor dem Grafen Ernany warnt, der sie aufgespürt hat und sich für den Mord an seinem Sohn und die Einäscherung seines Schlosses rächen will, lässt Antonetta ihn kurzerhand erschießen.

Auch das neue Bandenmitglied Rosa, das die Amazonen vor dem Selbstmord gerettet haben, weiß viel von der Schlechtigkeit der Männer zu erzählen. In den Grafen Arthur Ernany verliebt und von diesem wiedergeliebt, hätte sie dennoch den Sohn ihres Vormunds, Franz, heiraten sollen. Da wird dem Geliebten zugetragen, Rosa hätte es mit der Treue nicht nur nicht genau genommen, sondern sie hätte sogar heimlich ein Kind zu Welt gebracht. Arthur hat dem Gerücht geglaubt und sie verlassen – wofür sich nun auch Rosa an allen Männern rächen will.

Da Dolma in den Reihen der ungarischen Revolutionäre für die gerechte Sache kämpft, verzichtet Antonetta zwischenzeitlich auf Rache und schließt sich mit ihren Amazonen den Verteidigern Ungarns unter Kossuth an. Im Kampf verliebt sich der ungarische Husarenoffizier Tentschie in Antonetta, doch stößt sie ihn zurück, verhöhnt den schwer Verwundeten auch noch und lässt ihn unerührt sterben.

Nun greift Antonetta ihr Rachewerk wieder auf und frohlockt, als ihre Amazonen Arthur von Ernany und Ernst von Dolma gefangennehmen. Dolma, der Antonetta lange nicht wiedererkennt, klärt sie über die wahren Umstände seiner Flucht aus der Beziehung auf: Wäre er seinem Herzen gefolgt, hätte Antonetta geheiratet und dafür die von den Vätern erzwungene Verlobung mit Aurelie gelöst, hätten sie sich beide den Rachegelüsten von Aurelies Familie ausgesetzt. Antonetta glaubt ihm nicht und droht beiden mit dem Tod, doch kann Dolma mit Arthur fliehen.

Nun gerät Franz von Malburg, der einst an Rosa so schändlich gehandelt hat, in die Hände der Satansweiber. Obwohl er ihnen eine hohe Summe Lösegeld verspricht und Rosa ihm verzeiht, wird er von den Amazonen erschossen. Den Kopf will Antonetta seiner Gemahlin schicken.

Jäger Karl, der Sohn eines Försters, hat sich so unsterblich in Antonetta verliebt, dass er gar aus Liebe sterben möchte – auch als er erfährt, mit wem er es zu tun hat. Die Fürstin der Wildnis verbietet es sich, schwach zu werden.

Auch den Kasperl hat mittlerweile die Frauenbande erwischt. Rosa, die sich geschworen hat, fortan Männer zu retten und nicht zu töten, erschießt ihn zum Schein.

Antonetta ist bereit, Karl zu erhören, wenn der die Verräterin Rosa sowie Dolma tötet und ihr dessen Kopf bringt. Karls Vater hat dieses Gespräch belauscht und stimmt den Sohn um. Antonetta bemerkt den Verrat und ersticht Karl.

Rosa versöhnt sich mit Arthur, dieser bereut und bittet sie um ihre Hand.

Der Förster hat mit seinen Leuten die Amazonenbande aufgegeben, sie dem Gericht überliefert und ihre Höhle zerstören lassen. Antonetta hat fliehen und sich ins Haus Dolmas schleichen können. Als sie ihre Pistole auf Dolma richtet, versagt diese. Der Graf verurteilt sie dazu, nackt und auf einen wilden Hirschen gebunden in die Wildnis gejagt zu werden: „Das wird eine Hetzjagd werden, wie noch keine dagewesen ist“ (S. [74]).

QUELLE/VORLAGE. Nach Lars Rebehn (mündlich) vermutlich von Franz Lubojatzky (Dresden 1807 – Dresden 1887), womöglich auch von O.G. Derwicz [Derwicz]: Antonetta Czerna, die Fürstin der Wildnis oder: Der Rachegang eines beleidigten Frauenherzens. Erzählung aus der neuesten Zeit. Pirna: Berthold [um 1860]. (Neuauf., Erstausgabe 1855/56.) – Siehe auch O.G. Derwicz [Derwicz]: Lady Lucie Guilford, die Fürstin der Rache, genannt: die Hyäne von Paris. Seitenstück zu der *Antonetta Czerna*. Dresden: Breyer [um 1860]. – „Bearbeitet von Ch. H. N.“: d. i. Christian Heinrich Niedermeier, Marionet-

tenspieler (Chemnitz 1836 – Oberschlema 1913). (Nach Heinrich Niedermeier in: „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 95–110.)

LOKALISIERUNG. Für den siebenbürgischen/Banater/donauschwäbischen Bereich sprechen v. a. manche im Binnendeutschen unübliche idiomatische Wendungen, die offenbar auch dem Abschreiber seltsam vorkamen, da diese von ihm – im Schreibfluss, nicht im Nachhinein – mit „(!)“ oder „(?)“ markiert wurden. – Der Name „Kasperl“ verweist auf eine süddeutsche Bearbeitung bzw. Abschrift eines sächsischen Textes mit siebenbürgischem Thema (nach Lars Rebehn, mündlich). – Jedenfalls muss das Stück in Gebieten gespielt worden sein, in denen die gescheiterte ungarische Revolution auf Sympathie gestoßen sein musste: Sowohl Antonetta als auch alle positiven Figuren, also ihre Opfer, dienen unter dem Revolutionär Kossuth, der schon anfangs bei der Lokalisierung des Schauplatzes genannt wird: „Aus der Zeit der ungarischen Revolution 1848/49 unter Führung der Generale [Lajos] Kossuth (Koshut) [József] Bem u. Giergey’s“ (S. [2]).



Aschenbrödel (Görner/Dietrich): Aschenbrödel, oder Der gläserne Pantoffel. Zaubermärchen in 6 Abtheil[ungen] von [Karl August] Görner. Hartha bei Waldheim den 21 October 1882. R. D. [Robert Dietrich?] Handschrift. Format: 17 x 21,8 cm, Heft mit Packpapierumschlag. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 1493.

TRANSLITERATION: Corinna Bargehr, Stephanie Godec und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_goerner_aschenbroedel.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. König Kakadu – Prinz Wunderhold – Hofmarschall Grasmück – Minister Wiedehopf – Baron von Monte-Contecucolorum (Caspar), Hofmeister des Königs – Rosa, seine Tochter, gen. Aschenbrödel – Sybilla, Gemahlin des Barons – Kunigunde und Berasine, ihre Töchter aus erster Ehe – Frau Walburgis/Wallburgis, Rosas Patin, eine mächtige Fee – Syfax, ihr Diener – Fridolin, Stallmeister – Ein Diener – Hochzeitsgäste, Hofleute, Gnomen, Zwerge, Tänzer, Tänzerinnen und Hofdiener.

HANDLUNG. Rosa, genannt das Aschenbrödel, führt neben Stiefmutter und Stiefschwestern ein trostloses Dasein. Nicht einmal Mutter darf sie die Baronin nennen, und diese behandelt sie wie eine Magd. Der Vater ist ihr keine Hilfe, und die gute alte Base ist weit weg.

Ein Bettler, Syfax heißt er, bittet um ein Stück Brot, das er von Aschenbrödel auch erhält – wofür sie aber von der Stiefmutter ausgeschimpft wird. Zur Strafe muss sie auch auf die nächste Mahlzeit verzichten. Syfax rät Aschenbrödel mehrmals, sich doch von seiner guten alten Base Hilfe zu erbitten.

Der Hofmeister des Königs (Caspar) überbringt eine Einladung zu einem Ball bei Hofe, wo sich Prinz Wunderhold auch eine Braut suchen möchte. Schon sehen sich die Baronin als Brautmutter, Kunigunde und Berasine als Braut in spe. Aber auch Aschenbrödel möchte mitgehen. Schnell entschlossen wirft die Baronin einen Topf Linsen in die Asche; Aschenbrödel müsse diese erst herauslesen, dann könne sie auf den Ball mitgehen. Aschenbrödel ruft die beiden Täubchen, die sie sich zu Freunden gemacht hat, und tatsächlich haben sie die Linsen im Nu aus der Asche geholt. Ihr Versprechen hält die Baronin allerdings nicht; Aschenbrödel soll sich während des Balls in der Küche beschäftigen.

Syfax ist der Diener von Aschenbrödels Patin Walburgis. Dass sie eine Zauberfee ist, weiß das Patenkind freilich nicht. Erst schimpft Walburgis Aschenbrödel aus; allzu lange hat es sich nicht mehr blicken lassen. Und nun soll sie der Nichte auch noch helfen! Aber Walburgis tut es gerne, denn Aschenbrödel, hat sie von Syfax erfahren, ist ein gutes Kind und liebreizend noch dazu. Um der Kleinen das Tanzen beizubringen, lässt sie Metamorphosenmusik erschallen und ihre zwei Ballette erscheinen. Sie zaubert ein prächtiges silbernes



Gewand und eine Kutsche herbei, die Aschenbrödel zum Ball bringen soll. Und sie rät dem Aschenbrödel, beim Grab der Mutter auszusteigen und zu rufen: „Ullmenbaum schüttle Dich, zwei gläserne Pantoffel wirf über mich.“ Die solle sie dann tragen. Aber zu erkennen dürfe sie sich nicht geben, und um 12 habe sie zu gehen.

Auf dem Ball verlieben sich der Prinz und Aschenbrödel auf den ersten Blick ineinander. Der Prinz hat in ihm ein Traumbild wiedererkannt, dem er die längste Zeit nachgetrauert hat. Nun ist er glücklich, obwohl ihm das Mädchen seinen Namen nicht verraten und schon um 12 gehen will.

Bei ihrer Rückkehr lügen die Stiefschwestern dem Aschenbrödel vor, der Prinz würde gewiss eine von ihnen heiraten, er habe nur mit ihnen getanzt.

Base Walburgis besucht ihr Patenkind und verspricht, ihr auch beim zweiten Ball des Königs zu helfen. Sie werde am Grab ihrer Mutter wieder gläserne Pantoffeln finden, und sie solle wieder um Mitternacht nach Hause gehen; dies sei zu ihrem Glück. Ihr Diener Syfax sei, unsichtbar für alle, immer in ihrer Nähe und beschütze sie, da die Baronin ein Komplott gegen das Aschenbrödel schmiede. Der werde sie aber eine Nase drehen, denn sie hasse sie.

Aschenbrödel hat beim Verlassen des Balls einen Pantoffel verloren. Der Prinz führt nun eine Pantoffelprobe durch, Kunigunde und Berasine verfehlen sie.

Walburgis verwandelt Aschenbrödel in jene silberne Schönheit, in die sich der Prinz verliebt hat, Syfax führt sie diesem zu, und auch die Pantoffelprobe besteht sie. So steht einer glücklichen Verbindung nichts mehr im Wege. Stiefmutter und Stiefschwestern bitten um Verzeihung und erhalten sie, denn das Aschenbrödel ist dankbar selbst für die schlechte Behandlung zu Hause: Sie habe für sich die Lehre daraus gezogen, dass „Standhaftigkeit, Einfachheit und Häuslichkeit, die beste Mitgift für ein Mädchen ist“ (S. [143]).

VORLAGEN. Ein abgespieltes anderes handschriftliches Textbuch von Görners *Aschenbrödel* oder eine der gedruckten Versionen des 1872 am Thalia-Theater (Hamburg) uraufgeführten Stücks von Carl August Görner (auf dessen Kindertheater sich so gut wie alle Märchen-Stücke der Puppenspieler bezogen). – Das Personenverzeichnis stimmt weder in den Namen noch in der Anzahl der Figuren mit Görners Stück überein; die feenmärchenartigen (Nach-)Namen finden sich in der Handschrift nicht.

SCHREIBER. Bei dem auf dem Titelblatt vermerkten „R. D.“ dürfte es sich um den Schreiber und Marionettenspieler Robert Dietrich handeln.

SPRACHE. Eine Reihe von Kasusfehlern, v. a. Verwechslungen von 3. und 4. Fall, verweist auf einen grammatikalisch nicht recht firmen Schreiber: „mit langen weißem Bart“; „mit auf dem Ball“; „zu meinen Schwestern Kind“; „unter den Namen Walburgis“; „von all den Unbill“; „was ihren Vater so sehr viel Kummer bereitet“; „Unseren Prinzen wird schwer zu helfen sein“; „von ganzen Herzen“; „hast ihn gewiß recht tief in die Augen geschaut“; „Zwingt Eurem Sohn nicht“; „Wem hast du gefunden?“

LUSTIGE PERSON/KOMIK. Dem „Baron von Monte-Contecucolorum“ ist im Personenverzeichnis ein „(Caspar)“ nachgestellt (S. [3]); und als dieser die Balleinladung zu überbringen hat, heißt es im zugehörigen Nebentext: „{Kaspar} Diener {tritt ein.}“ (S. [19]). Komik ist im Text keine zu erkennen, weder beim Haushofmeister noch beim Diener. (Kinder-)Komisch angelegt sind (schon bei Görner) die Namen, v. a. das Adelsprädikat der Baronin: Sie ist eine „von Knitterknatterschnatterhausen“ – auf die der Gatte auch ein wenig herabschaut. Die einzige komische Szene, basierend auf dem situationskomischen Prinzip des Aneinander-Vorbei, ist jene, in der der unsichtbare Syfax einerseits den Baron, andererseits die Baronin beschimpft und diese glauben, der jeweils andere sei es gewesen (vgl. S. [123–124]).

DRUCKE UND BEARBEITUNGEN. Görners *Aschenbrödel* wurde mehrmals gedruckt und sowohl für das (Kinder-)Personentheater als auch das Puppentheater bearbeitet; „Aschenbrödel verlangte [im Puppentheater] eine umfangreiche Ausstattung, war aber sehr beliebt“ (Rebehn / Richter, Verzeichnis, S. 219). – Der Schauspieler, Regisseur und Bühnendichter

„C.A. GÖRNER“, wie er meist statt mit seinen Vornamen Carl/Karl August genannt und geschrieben wurde, war einer der einflussreichsten Protagonisten des Kindertheaters im 19. Jahrhundert. Der „Begründer des professionellen Kindertheaters“ und Autor von mehr als 30 Märchenkomödien inszenierte als Regisseur am Hamburger Stadt- und Thalia-Theater seit 1860 Kinder-Weihnachtskomödien für die ganze Familie. Diese basieren stofflich auf Märchen von Perrault, Grimm und Andersen und sind stets lehrhaft-moralisch angelegt. Mit seinen publikumswirksamen Weihnachts-Komödien *Aschenbrödel*, *Schneewittchen* und *Dornröschen* begründete Görner eine eigene Gattung. (Vgl. Dettmar, C.A. Görners Weihnachtsmärchen, S. 33, 36–37 und S. 42.)



Astromedes (Payer): Waß sein soll Daß schickt sich wohl oder Die unvergleichliche Beständigkeit zweyer Verliebten Mit HW: den seltsamen Großmütigen und übl belohnten Kupler. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. II, S. 319–378.



Atalanta (Payer): Die Verfolgung auß Liebe oder Die grausame Königin der Tegeanten ATALANTA Mit Hanß Wurscht Den lächerlichen Liebs-Ambasadeur, betrognen Curiositäten-Seher, einfältigen Meichlmörder, Intressirten Kammerdiener, übl belohnten Beederachsotrager, unschuldigen Arrestanten, Intresirten Aufsteher, wohl exercirten Soldaten und Inspector über die bey Hoff auf der Stiegen Esßende Gallantomo. ec. ec. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. I, S. 133–201.



Augsburger Don Juan (Scheible): Don Juan und Don Pietro oder das Steinerne-Todten-Gastmahl. Trauerspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen. (Vom Puppentheater in Augsburg.) In: Das Kloster, Bd. 3, S. 699–725.

Auch in: „I glaub, Euch lauft die ganze Welt in d’Kling“. Don Giovanni als Hanswurstiade. Drei süddeutsche Puppenspieltexte des 18. Jahrhunderts. Neudruck nach J[ohann] Scheibles *Das Kloster*, Stuttgart 1846. Hrsg. und mit einem Nachwort von Martin Stern. Wien: Lehner 2004. (= Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. 4.) S. 9–32.

ORT. Barcellona. ZEIT. – FIGUREN. Don Juan – Don Pietro – Don Philippo – Hans Wurst – Donna Marillis – Klausner.

HANDLUNG. Auf königlichen Befehl verweigert Don Pietro dem Edelmann Don Juan die Hand seiner Tochter Marillis, die Don Philippo heiraten soll. Hans Wurst rät seinem deswegen zornigen Herrn, sich doch an andern Weibern schadlos zu halten. Obwohl Marillis ihn nicht liebt, heckt Juan einen Entführungsplan aus. Gewaltsam dringt er zu Marillis vor, woraufhin diese den Vater zu Hilfe ruft. Don Juan tötet den hinzueilenden Don Pietro im Duell. Don Philippo gelobt, den Übeltäter der verdienten Strafe zuzuführen.

Auf der Flucht treffen Herr und Diener auf einen Klausner, den Don Juan zu überreden sucht, mit ihm die Kleider zu tauschen. Seine Weigerung bezahlt der fromme Mann mit dem Leben. Bald darauf tötet Don Juan auch den ihn verfolgenden Philippo.

In einem Wirtshaus lädt Don Juan den Geist des getöteten Statthalters zu Speis und Trank. Der Geist bestellt Don Juan seinerseits um Mitternacht auf den Friedhof. Zur vereinbarten Stunde findet sich Juan dort ein, schlägt die drohenden Ermahnungen des Geistes in den Wind und wird von Teufeln in die Hölle gezerrt.





Augsburger Faust (Scheible): Johann Faust. Ein Trauerspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen. (Vom Augsburger Puppentheater.) In: Das Kloster, Bd. 5, S. 818–852.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: A (Augsburg).



AYERER, JACOB: Comedi Vom Soldan von Babilonia vnnnd dem Ritter Torello von Pavia / wie es jme auff seiner Reiß zum heiligen Landt ergangen / Mit 22. Personen / vnd hat 7. Actus. In: J.A.: Opus Theatricum: Dreißig Außbündtge schöne Comedien vnd Tragedien von allerhand Denckwürdigen alten Römischen Historien vnd andern Politischen geschichten vnd gedichten / Sampt noch andern Sechs vnd dreisig schönen lustigen vnd kurtzweiligen Faßnacht oder Possen Spilen. Nürnberg: Scherff 1618, S. 355–370.

Auch in: Ayers Dramen. Hrsg. von Adalbert Keller. Bd. 3. Stuttgart: Litterarischer Verein 1865. (= Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart. 78.) S. 1779–1854.

B

Baberl, s'; s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Der Baierische Hiesel (Bahnert/Liebhaber): Der Baierische Hiesel. Lustspiel in 4. Aufzügen. Besitzer: Louis Bahnert. Schreiber: Heinrich Liebhaber. In einem handschriftlichen Sammelband, enthaltend: 1. Der Baierische Hiesel. 2. 3. Mundre Burschen. Gedicht mit 4 Strophen. 3. Die läztzen 2 rt. Format: 15,8 x 20 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-288, S. [1–119].

TRANSLITERATION: Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_baier_hiesel_bahnert.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Hiesel – Anderle – Kasper – Pfalsmarter / Pfalzsmarter – Fränzel – Förster – Veit – Leutnant – Röschen – Michel – Laura, Kaspers Frau – Soldat – Richter – Aktuar – Kerkermeister – Sattler – Bärenhans – Diener.



Barbara Ubryk (Dresto/Kapphahn): Barbara Ubryk. „Seiferth, gen. Dresdow“. (S. [1].) In einem handschriftlichen Sammelband, enthaltend: 1. Barbara Ubryk in einem Vorspiel und 4 Akten. 2. Ein Lommatzscher Turkos. Schwank in 1 Ackt, nach Kutzschke von Dresdo. 3. Die Geisterfürsten oder Der rothe Jäger [Aurick]. Format: 17,4 x 21,5 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-041, S. [1–92].

TRANSLITERATION: Sandra Köhn und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_barbara_ubryk_dresto_kapphahn.html [2019-07-01].

ORT. Krakau. – ZEIT. 1869. – FIGUREN. Ordensprior – Cleto – Marquis Lenepp – Beichtvater Cretian – Priorin – Anna (d. i. Schwester Barbara Ubryk) – Edmund Wiski – Marie – Zwei Pourgersfrauen (Bürgersfrauen) – Nonnen – Bischof – Pfördnerin (Pfortnerin) – Gerichtsherr – Gerichtsbedienter.

VORLAGE. Dresto: Das Nonnengrab zu Krakau. Zeitgemälde in 5 Abtheilungen nebst einem Vorspiel: Der Jesuit und sein Bündniß, getreu nach geschichtlichen Thatsachen. Als Manuskript gedruckt. Grimmitschau: Burkhardt'sche Buchhandlung, F.A. Hugo Baßler; Dresden: Gleich [um 1870]. – Nach einer Bleistiftnotiz des Sammlers Kollmann auf S. [U2] 1887 vom Marionettenspieler Paul Kappahn (Leipzig 1834 – Leipzig 1891) erhalten.



Barth, Hugo; s. Kaspar Polichinell (Barth)



Die Bauern-Revolution (Möbius/Bonneschky): Die Bauern-Revolution zu Knittelskirchen, oder: Ein Weib wie sie sein soll. Ein Lustspiel in 4 Aufzügen. Marienberg, d. 10. Sept[ember] 1850. Poss: Joh. Aug. Möbius. (Innentitel.) Die Revolution. (Außentitel.) „Poss: Auguste Bonneschky“. (S. [89].) Handschrift. Format: 17,8 x 21,3 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 842.

TRANSLITERATION: Anina Eigenmann und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_bauern-revolution.html [2017-09-16].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Graf von Milden – Seine Schwester – Eidmann, ein Anverwandter – Casper, Diener des Grafen – Conrad, Knauth, Schlimper, Pfefferkuchen, Bauern zu Knittelskirchen – Max, Heckenschneider – Euphrosine/Rosine, seine Frau – Thusnelde, deren Tochter – Der Wirt – Die Wirtin – Zwei Kinder – Ein Fremder – Brautjungfern.

HANDLUNG. Graf von Milden, eine wahre Zierde seines Namens, kann es nicht verstehen, warum seine Bauern gegen ihn rebellieren. Sie wollen, wie sie erklären, einfach keine Obrigkeit mehr, wollen selber Herren sein, keine Steuern mehr zahlen, ihre Buben nicht mehr für die Herren in den Krieg und Tod schicken, sich die Felder nicht mehr vom Wild verwüsten lassen – und nicht zuletzt solle der Herr genauso arbeiten wie sie. Der Graf erklärt ihnen, warum das nicht so sein könne: Die Obrigkeit sei von Gott eingesetzt, sie schütze die Bauern, indem sie Recht und Gesetz wahre und spreche; und schließlich wüsten die Bauern ja ganz genau, dass jede Herde ihren Hirten haben müsse. Die Bauern lassen sich leicht überzeugen, bedingen sich jedoch eines aus: Ihr Herr müsse endlich heiraten, denn wenn ihm etwas zustoßen sollte, so dürften sie nicht in fremde Hände geraten, da müsse die Nachfolge geregelt sein. Dazu lässt sich der Graf überreden, obwohl er sein Leben nach dem Wahlspruch „Ehstand ist Wehstand“, also alleinstehend, hat verbringen wollen.

Gerade schwadroniert Heckenschneider Max darüber, dass die Menschen nun einmal eine Obrigkeit haben müssten und die Bauern von Knittelskirchen alle Dummköpfe seien, sie ja alle froh sein sollten über einen so bescheidenen, so freundlichen Herrn – da stößt dieser hinzu und bittet ohne zu zögern Max und seine Frau Rosine um die Hand ihrer Tochter. Auch Thusnelde stimmt zu, aber nicht nur in die Ehe, sondern auch in Mildes Forderung nach unbedingtem, absolutem Gehorsam.

Die Untertanen und zuvorderst Casper können sich nicht genug wundern, dass der Graf eine Tagelöhnerstochter zur Frau genommen hat. Casper will überhaupt nicht heiraten, vor allem nach seiner schrecklichen Erfahrung mit seiner Weibermühle: Diese hätte aus bösen Frauen gute machen sollen, doch sei aus 1000 Bösen bloß eine Gute herausgekommen. Die wiederum hätte er gleich wieder verkaufen müssen, weil er sein ganzes Geld in den Kauf der Bösen investiert hat, die er wiederum nach ihrer Vermählung in Gute mit viel Gewinn hätte verkaufen wollen.

(Im handschriftlichen Textbuch gestrichen:) Conrad, der Rädelsführer der rebellischen Bauern, kommt ins Land ohne Obrigkeit und glaubt sich im Paradies. Dort herrscht jedoch



Armut, und auch Mord und Totschlag sind auf der Tagesordnung, marodierende Banden rauben und plündern, und sei es aus bloßer Lust an der Metzerei. Ausländer sind nicht erwünscht, und so wird Conrad gleich einmal verprügelt, und einem Wirt wird das Haus nur deshalb angezündet, weil er nichts mehr im Haus hat.

Der Graf erinnert seine Frau an das Gehorsamkeitsgebot: Er müsse nun den gemeinsamen kleinen Sohn verstoßen, da die Rebellen diesen als Bastard nicht anerkennen. Wenn sie sich dem widersetze, fürchte er, dass sich die Revolution wieder direkt gegen ihn kehre. Mit gebrochenem Herzen willigt Thusnelde ein – den Gatten liebt sie ja mehr noch als den Sohn.

Verarmt und reuig kehrt Conrad aus dem Land ohne Obrigkeit zurück und bittet den Grafen um Verzeihung und Aufnahme. Großzügig kauft ihm dieser seine Wirtschaft zurück.

Nun will der Graf auch Thusnelde verstoßen und zu ihren Eltern zurückschicken. Seine Schwester, von der er abhängig ist, habe sich angekündigt und bringe ihm eine standesgemäße Braut mit. Auch darin willigt Thusnelde ein. Nun macht der Graf der Maskerade ein Ende und erklärt seiner Frau, dass er sie nur habe prüfen wollen.

HERKUNFT. Das Stück zählte zum Repertoire des Puppenspielers Guido Bonneschky (Franz Adolph Guido Bonneschky, Taubenheim bei Meißen 1831 – Nöthnitz bei Dresden 1864; vgl. Rebehn in „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, S. 234, und Purschke, Die Entwicklung des Puppenspiels, S. 119).

HANDSCHRIFT. Das hart gebundene Textbuch muss auch als Rollenbuch gedient haben, worauf die Gebrauchsspuren an der rechten unteren Ecke des Papiers hindeuten (infolge des Umblätterns mit dem rechten, befeuchteten Zeigefinger). Den Figurennamen „Eidmann“, „Knauth“, „Max“ und „Der Wirth“ ist im Personenverzeichnis ein mit dickem Bleistiftstrich gezeichnetes „H“ von fremder Hand vorangestellt, dem wiederum in derselben Schrift im rechten unteren Drittel derselben Seite ein „H“ vor dem Verweis „Erich“ korrespondiert (S. [4]); offenbar sollten alle diese Rollen einmal von einem „Erich“ übernommen werden.

Mitunter werden harte Mitlaute als weiche transkribiert, z. B. „Leude“, „Eldern“, „Weld“, oder umgekehrt weiche als harte: „geblautert“, „Räuberhorte“, „enten“, „Ornung“, „vollents“, „leidentes“, „eine terbe Nuß“, „turst“, „Entweter“, „vertienen“, „Turst“. – Mitunter, aber nicht systematisch kommt es zu Fallfehlern (Verwechslung von 3./4. Fall).

Ein Großteil des Handlungsstrangs um die Auswanderung des Rebellen Conrad ins revolutionäre Paradies ist im Manuskript gestrichen (beispielsweise die Szene, in der die neuen Herren Erich und Sebald nur deshalb, weil der Wirt keine Ware mehr anzubieten hat, dessen Haus anzünden, woraufhin die Wirtsfrau stirbt und das Kind herzerreißend klagt, sie müssten nun Betteln gehen; vgl. S. [58–59]).



BAUDELAIRE, CHARLES: Le Joueur généreux. In: Ch. B.: Petits poèmes en prose. Les paradis artificiels. Paris: Calmann-Lévy [1869]. (= Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. 4.) S. 87–91.



BÄUERLE, ADOLF: Die Bürger in Wien. Locale Posse in drey Acten. In: A. B.: Komisches Theater. Bd. 2. Pesth: Hartleben 1820, S. 1–98.



Dä Bääva un et Hänneschen om Göözenich (Firmenich): Dä Bääva un et Hänneschen om Göözenich. Fastelovendshöchgen en einem Ack met em Vöörspill un Nospill. In: Germaniens Völkerstimmen. Sammlung der deutschen Mundarten in

Dichtungen, Sagen, Märchen [!], Volksliedern usw. Hrsg. von Johann Matthias Firmenich. Bd. 3. Berlin: Schlesinger 1854, S. 200–211.

„Dieser Fastnachtsschwank wurde zu Köln im Jahre 1839 am Fastnachtsmontag auf dem Gürzenicher Saale und Tags darauf von jungen Leuten aus bekannten kölnischen Familien auf öffentlicher Straße unter außerordentlichem Zudrange des Volkes aufgeführt. Später kam der Schwank auch auf dem vielbekannteren kölnischen Puppentheater, ‚Et kölsch Hännesche‘ oder ‚et Kreppeche‘ genannt, so wie auch sonst noch, z. B. in Berlin von dort lebenden Kölnern, mehrfach zur Darstellung.“ (Anm. des Herausgebers, S. 200.)



Der Bayrische Hiesel (Henggi/Netzle): Mathias Klostermeir vulgo Der Bayrische Hiesel. Lust- und Räuberstück in 6 Akten mit Gesang. In: Hans Netzle: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 2005, S. 239–259.

ED in: Hans Netzle: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Filser 1938. (= Beiträge zur Volkstumsforschung. 2.) S. 133–154.

Eine Edition des Erstdrucks ist auch Teil der Masterarbeit von Belona Berchtaler: Der Bayrische Hiesel im Puppentheater um 1900. Edition und Studie. Graz, Univ., Masterarbeit 2011, S. 145–166. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_henggi_hiesel.html [2019-07-01].

ORT. „Das Dorf Leder“ (S. 140) – „Das Dorf Osterzell“ (S. 147). – ZEIT. 1771. – FIGUREN. Mathias Klostermeir vulgo Bayrischer Hiesel – Studerl, sein Bub – Tiroler Franzl – Martl – Sep – Satler von Igling – Kasperl, Bauer von Kasperlshausen – Izig, ein Handelsjude – Die Kellnerin von Leder – Die Wirthin von Osterzell – Der Förster von Friedberg – Der Hauptmann Schädli – Der Amtmann von Dillingen – Ein Aktuar, Soldaten, Jäger und Bauern – Ein Gerichtsdienner.

HANDLUNG. Der abgehauste Bauer Kasperl, er hat seine Wirtschaft verkauft und den Erlös versoffen, ist auf der Suche nach einem Dienst. Da kommen ihm die auf den Raubschützen Mathias Klostermeir ausgesetzten 150 Taler gerade recht – schließlich hat er ein Weib und „12 Buam“ zu ernähren (S. 139). Im Wirtshaus möchte er sich für sein Unternehmen „50 Maß Bier z’lein nehmen“, damit sich die dafür nötige „Curage“ einstellt (S. 140), nur schenkt ihm die Kellnerin nichts mehr aus, da er ihr 181 Maß Bier schuldig geblieben ist.

Der Bayrische Hiesel findet den Kasperl recht lustig in seiner verquerten Jagd auf ihn, und so nimmt er ihn in Dienst. Dem Kasperl gefällt das Wildern ganz außerordentlich, wie auch die Überzeugung des Hiesels, dass Gott das Wild für alle geschaffen hätte.

Als der Tiroler Franzl, seine Herkunft kann er bei seiner Sprache nicht verbergen, dem Hiesel vorschlägt, doch auch einmal einen Überfall auf einen Geldtransport zu wagen, schreckt der Hauptmann zurück: Das Wildern könne er rechtfertigen, auch nütze es, da es keine Wildschäden mehr gebe – was dem Hiesel ja auch die Sympathie der Bauern sichere. Wenn nun der Raub im Mord ende, so sei es damit vorbei. Überdies sei Gewissenlosigkeit nicht Hiesels Sache. Von seinem Sohn Studerl und auch von seinen Mannen wird der Hiesel aber überstimmt. Als die Bande losziehen will, tritt ihnen der Förster in den Weg, den Hiesel in Notwehr erschießt. Kasperl muss die Leiche wegräumen.

Bevor sie sich in die Schweiz zurückziehen, möchten sich die Wildschützen im Wirtshaus zu Osterzell treffen. Der Kellnerin tut es leid, dass sich der Hiesel mit solchen liederlichen Gesellen umgeben hat, auch, dass er so traurig und niedergeschlagen ist.

Kasperl will sich fürs Erste einmal einen Rausch ansaufen. Da erscheint der „Jud“, den Kasperl sogleich überfällt. Da es aber nichts zum Ausrauben gibt, verprügelt der Kasperl den Juden halt.



Mittlerweile sind die Wildschützen umzingelt und können sich nicht einmal verteidigen, da der Kasperl nicht nur keine Munition beschafft, sondern auch das Versteck ausgeplaudert hat. Der Bayrische Hiesel wird festgesetzt. Obwohl der Kasperl sich mit mehrmaligem „Kikeriki“ als Gockel ausgibt, wird er entdeckt und abgeführt. Mit dem neuen Logis, dem Kerker, kann sich Kasperl so gar nicht anfreunden.

Hiesel wird vom „Churfürsten Maxemanuel“ den „6ten September 1771“ zum Tode verurteilt (S. 153).

Nach einem endlosen, völlig verwurstelten Verhör soll der Kasperl wieder eingesperrt werden, bis sich seine Schuld oder Unschuld erweist. Der freilich flüchtet, indem er eine ordentliche Rauferei anzettelt.

HERKUNFT. Es handelt sich um eine vom Puppenspielforscher Hans Netzle angefertigte Transliteration einer Handschrift aus dem Besitz des Puppenspielers und Uhrmachers Andreas Henggi (1823–1883) aus Landsberg am Lech. Die Abschrift dürfte um 1850 entstanden sein. (Vgl. Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, S. 204.)



Der bayrische Hiesel (Schmidt / Kralik / Winter): Die Raubschützen oder Der bayrische Hiesel. In: *Deutsche Puppenspiele*. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 195–242.

Eine Edition des Erstdrucks ist auch Teil der Masterarbeit von Belona Berchtaler: *Der Bayrische Hiesel im Puppentheater um 1900. Edition und Studie*. Graz, Univ., Masterarbeit 2011, S. 101–132. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kralik-winter_hiesel.html [2019-07-01].

ORT. Wald bei und Wirtshaus in Osterzell – Wald – Dorfgasse – Kerker – Gerichtsstube – ZEIT. – FIGUREN. Matthias Klostermeier, genannt der bayrische Hiesel – Sattler – Kasperl, genannt Hans Steigimsack – Raubschützen – Der Landvogt von Tefferdingen – Amtmann – Kellnerin – Leutnant – Feldweibel – Der Bannrichter von Dillingen.

HANDLUNG. Kasperl will die „narrische Liesel“ (den Bayrischen Hiesel, S. 200) fangen, um die ausgesetzte Belohnung einzustreifen. Der Verfolgte – ein Rabauke, der es aus unglücklichen Umständen und schlimmer Kindheit geworden ist, wie er sagt – engagiert den Kasperl stracks als Raubschützen für seine Bande. Allerdings gerät der Hiesel ordentlich in Saft, als der Neue im Bunde alles missversteht, Faxen treibt und nicht einmal ordentlich schwören kann. Hans Steigimsack nennt der Hiesel ihn und bringt ihm auch sogleich bei, wie er mit einer Büchse umzugehen hat. Der findet es ziemlich lustig, an diesem Prügel ein Zapferl zu ziehen, und probiert das gleich am Landvogt aus, den er auch erschießt. Obwohl dem Kasperl das Zapferlziehen ziemlichen Spaß gemacht hat – er will es jetzt öfters probieren! –, ärgert er sich, dass er die Leiche wegräumen muss.

Auch der Amtmann bezahlt seine Nachforschungen mit dem Leben. Den erschießt zwar der Sattler, auch er ein Mitglied von Hiesels Bande; wegräumen muss den Toten allerdings wieder der Kasperl.

Im Wirtshaus zu Osterzell schnappt die Falle zu: Der Hiesel ist mit seiner ganzen Bande von Soldaten umringt. Noch im Kerker singen die Raubschützen von Befreiung, Rache und vom Schlemmen und Zechen im Wirtshaus zu Osterzell.

Vor Gericht gestellt, redet sich der Kasperl erfolgreich heraus: Für den irrtümlichen Mord am Landvogt soll er drei Stöße erhalten und verbannt werden. Da trollt er sich eben – nicht ohne Ankündigung, dass er morgen wiederkäme, nämlich im „Räuberlustspiel“ *Johannes Pückler, genannt der Schinderhannes* (S. 262).

HERKUNFT. Das Stück stammt vom niederösterreichischen Wander-Marionettenspieler Leopold Schmidt, dessen Repertoire Richard Kralik und Joseph Winter 1885 nach Steno-

grammen ediert hatten – allerdings anonym, wie es der Spieler verlangt hatte. Aus einem ungedruckten Aufsatz in Kraliks Nachlass in der Wienbibliothek im Rathaus geht der Name hervor. (Vgl. Kralik/Winter, [Vorbemerkung], S. 5–6, und Kralik, Über alte und neue Puppenspiele, passim.)



Belmont und Constanze (Stephanie-Bretzner / Apel): Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail oder Christ und Türke. Ein Lustspiel in drey Acten von Bretzner. Handschrift. Format: 17,7 x 20,3 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-111.

TRANSLITERATION: Stefanie Gilli-Luckel und Beatrix Müller-Kampel.

Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_belmont_constanze_apel.html [2019-07-01].

Einer Bleistiftnotiz des Sammlers Artur Kollmann auf U2 zufolge stammt die Handschrift aus dem Besitz des Marionettenspielers Albert Apel (Radeberg 1847 – Dresden 1905).

VORLAGE. Das von Gottlieb Stephanie d. J. nach den Wünschen Mozarts umgearbeitete Libretto zu Christoph Friedrich Bretzners Singspiel *Belmonte und Constanze, oder: die Entführung aus dem Serail*.



Berliner Faust (Lübke): Doctor Johannes Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt. Schauspiel in 3 Acten. Aus: Hermann Lübke: Die Berliner Fassung des Puppenspiels vom Doctor Faust. In: Zeitschrift für deutsches Alterthum und deutsche Litteratur 31 (1887), S. 105–171.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: B (Berlin).

„Dem im folgenden veröffentlichten Texte liegen drei Hss. zugrunde, die ich vor zwei Jahren bei Berliner Puppenspielern aufgefunden und mit Erlaubnis der Besitzer abgeschrieben habe. Ich habe damals ganz Berlin nach neuen Hss. des Puppenspiels abgesucht, leider boten aber alle, deren ich habhaft werden konnte, dieselbe Fassung, allerdings mit bedeutenden Abweichungen. [...] So stellte mir ein gewisser Wolfram, zu dem ich gleich nach dem ersten Besuch bei Linde ging, nachdem er sich überzeugt hatte, dass ich nicht seiner nunft angehörte, ohne weitere Bedingungen zwei Hss. zur Verfügung, die beide unbenutzt neben Lumpen und Knochen und anderen appetitlichen Dingen – der Mann ist nebenher Lumpensammler – ihr Dasein vertrauerten, eine ältere und eine jüngere. [...] die jüngere Hs. glich der älteren so auf ein Haar, dass ich auf sie verzichtete, zumal Wolfram versicherte, sie sei nur eine Abschrift der älteren. Die letztere stammt aus dem Anfang dieses Jahrhunderts und ist von einem Puppenspieler Wähnert geschrieben, ‚dem älteren Wähnert‘, wie Wolfram sagte. [...] Als ich nach diesem Erfolge zum zweiten Male zu Linde kam, waren die Kinder zu Haus, und man schien auch hier mehr zutrauen zu mir gefasst zu haben [...], und ich versuchte auch diese Hs. mit nach Haus zu bekommen, was mir denn auch nach langem Bitten und Verhandeln schliesslich gelang. [...] Bald darauf entdeckte ich in einem anderen Wohnungsanzeiger den Namen des alten Schlüssel, der mir von allen Puppenspielern den besten Eindruck hinterlassen hat. Die übliche Abläugnung der Hs. erliess er mir zwar auch nicht; als ich mich aber über meinen Stand genügend ausgewiesen hatte, durchsuchte er alles, um die Hs., die endlich ganz unten unter den Puppen und Theatereinrichtungen zum Vorschein kam, aufzufinden, stellte mir dieselbe auf unbestimmte Zeit zur Verfügung und verkaufte sie mir zuletzt mit mehreren anderen. Die Hss. befinden sich gegenwärtig im Besitze Prof. Scherers, in dessen Auftrag ich sie gekauft habe.

Diese Hs. ist von den Fausthss., die ich gesehen habe, die älteste. Geschrieben ist sie von einem Puppenspieler Froloff [der tatsächlich bereits um 1810 tätig war]. Schlüssel wollte sie



von seinem grossvater geerbt haben. auf dem deckel ist noch eine, allerdings undeutliche spur des censurvermerks zu sehen, die nach Schlüssel in die ersten jahre unseres jhs. zurückführt. die hs. ist auf jeden fall so alt.“ (Berliner Faust [Lübke], S. 105–107.)



Berliner Faust (Sommer): In: Emil Sommer: Faust (Sage von). In: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und hrsg. von J[ohann] S[amuel] Ersch und J[ohann] G[ottfried] Gruber. Erste Section: A–G. Hrsg. von J. G. G. Zweiundvierzigster Theil. FAS–FERCHARD. Leipzig: Brockhaus 1845, S. 93–118.

Auch in: Das Kloster, Bd. 5, S. 739–746, hier S. 740–744.

„In folgender, durch einzelne Züge sich auszeichnenden Gestalt habe ich noch 1844 das Puppenspiel in Berlin gesehen.

Erster Act.

Faust in Mainz klagt, daß er so lange vergeblich den Wissenschaften obliege und immer nicht den Ruhm erlange, nach dem er trachte. Was helfe ihm sein eifriges Studium der Theologie? er wolle sich mit der Hölle verbünden, doch dazu fehle ihm ‚die Studia der Magie.‘

Indessen kommt Wagner und berichtet, es sei ein Mann in schwarzer Kleidung in das Haus getreten, der habe ein Buch an der Schwelle niedergelegt, und dies sei die Studia der Magie. Entzückt eilt Faust mit ihm hinaus. –

Kaspar tritt auf und erzählt, wie seine Mutter ihn in die Fremde geschickt habe, wie er auf dem Wege in zwei Schenken sein Geld verzehrt und hier in diesem Wirthshause zu borgen denke. Nachdem er einigen Lärm gemacht, kommt Wagner, und nach kurzem Hin- und Widerreden ist Kaspar als Diener angenommen. Er dingt sich monatlich 36 Groschen Lohn und 10 Thaler Trinkgeld aus und wird zunächst in die Küche geschickt, um sich von den Mühsalen des Weges zu erholen. –

Faust kehrt zurück, löst seinen Gürtel, der ein Zaubergürtel ist, legt ihn um sich her auf den Boden als Zauberkreis und beginnt den Teufel zu beschwören. Doch plötzlich schwinden ihm die Sinne, er sinkt auf einen Stuhl hin; eine Stimme ertönt zu seiner Rechten; es erscheint ‚der Engel der Menschheit‘ und warnt ihn, nicht von Gott zu lassen. Zugleich mahnt ihn eine Stimme zur Linken an den Ruhm, den er bald gewinnen werde. Faust schwankt einen Augenblick, dann beginnt er den Teufel von Neuem zu beschwören. Es erscheint Vizlipuzli. Faust fragt, wie schnell er sei. ‚Wie die Schnecke im Sande.‘ – ‚Ha, um so schnell zu sein, brauch‘ ich keine Geister. Zurück, wo du hergekommen bist. Aperti male spiriti (sic).‘ – Es erscheint Asmodeus, schnell wie der Bach, der sich vom Felsen stürzt. ‚Eine schöne Geschwindigkeit, doch mir zu langsam. Ap. m. sp.‘ – Der dritte Geist, Haribax, ist schnell wie der Wind; Faust entläßt ihn mit denselben Worten wie den vorhergehenden; ebenso Xerxes, schnell wie das Laub, das im Herbst von den Bäumen fällt, und Auerhahn, schnell wie die Kugel aus dem Rohr. Endlich erscheint Mephistophles (so); er ist schnell wie die Gedanken der Menschen und wird von Faust zum Dienste angenommen. 48 Jahre soll er Faust dienen, doch eilt er erst zu seinem Herrn, dem Gotte Pluto, ihn zu befragen, ob er so lange dienen dürfe, und er kehrt mit der Antwort zurück, daß 24 Jahre die längste Frist sei, für die er sich Faust unterwerfen könne. Faust willigt in diese Zeit, und der böse Geist Mercurius bringt in Gestalt eines Raben den Pact der Hölle, welchen Faust mit seinem Blute unterschreibt. Die Bedingungen, welche Faust eingeht, sind: 1) er muß Gott und dem christlichen Glauben entsagen; 2) er darf sich, während der Teufel ihm dient, weder waschen noch kämmen, auch Haare und Nägel nicht verschneiden; 3) er muß den Ehestand meiden; 4) nach 24 Jahren, das Jahr zu 365 Tagen gerechnet, ist Faust dem Teufel mit Leib und Seele verfallen. – –

Faust fordert nun, Mephistopheles solle eine freundlichere Gestalt annehmen: er ist bisher in rothem Unterkleide mit langem, schwarzem Mantel und mit einem Horn an der Stirn erschienen. Hierauf kommt er wenig verändert, indem er nur das Horn unter einem Baret verborgen und anstatt des langen, weiten Mantels einen kurzen Rittermantel angelegt hat. Doch tröstet er Faust, daß er nur in seinen Augen diese Gestalt habe, in den Augen jedes Andern erscheine er so, wie Faust es wünsche; ebenso soll Faust ungeachtet der zweiten Bedingung des Vertrags in den Augen Aller der schönste Mann sein. – Sie gehen ab, um auf dem ‚Luftmantel‘ des Mephistopheles in wenigen Minuten nach Parma zu fahren. – –

Kaspar kommt aus der Küche und liest an Faust's Gürtel ‚Wenn man will, daß die Geister erscheinen, spricht man perlippe,‘ und alsbald erscheint eine Menge von Geistern und er bietet sich Kaspar zu dienen. Er fragt sie, was sie gekocht haben; sie antworten ‚Eisen und Stahl, Pech und Schwefel.‘ Hierauf liest er weiter an dem Gürtel ‚Wenn man will, daß die Geister verschwinden, spricht man perlappe,‘ und die Geister entweichen. Zu ihrem Verdruß wiederholt er nun mehrere Male die beiden Worte. Endlich kommt Auerhahn und erzählt ihm, daß Faust in Parma sei; er er bietet sich Kaspar nachzuführen, wenn ihm dieser Leib und Seele verschreibe. Kaspar erklärt, dies sei unmöglich, denn den Leib brauche er selbst, eine Seele aber habe er nicht; als er zur Welt gekommen, seien schon alle Seelen vergeben gewesen. In Hoffnung auf künftigen Gewinn jedoch führt ihn Auerhahn hinweg.
Zweiter Act.

Kaspar fällt in einen Garten zu Parma aus der Luft herab, weil er gesprochen, was ihm verboten war. Er trifft mit einem Kammerherrn Don Carlos zusammen, nennt sich Faust's Lehrer und soll für ein Goldstück eine Probe seiner Kunst zeigen; doch nach einigen mislungenen Späßen läuft er davon. –

Es treten auf Faust und die Herzogin von Parma. Faust liest ihre Wünsche in ihren Augen und läßt vor ihr den weisen Salomo, wie er auf dem Throne sitzt, erscheinen, dann Judith im Lager der Assyrer und die Enthauptung des Hauptmanns Holofernes, den Riesen Goliath und den kleinen David, endlich den Selbstmord der keuschen Lucretia. {Wenn die Gestalten erscheinen sollen, ruft Faust ‚Hau-us, heu-us, Mephistopheles,‘ wenn sie verschwinden sollen ‚unio stenta.‘}

Faust soll zur herzoglichen Tafel kommen, doch hält ihn Mephistopheles zurück. Kaspar, durch den Zaubergürtel belehrt, hat erzählt, daß Faust seine Künste durch den Beistand der Hölle verrichte; man hat ihn darauf offen tödten wollen, doch dies hat Mephistopheles verhindert; nun will man ihn bei Tische vergiften, und bei des Herzogs Tisch hat Mephistopheles keine Gewalt, weil die hohe Geistlichkeit eingeladen ist. Sie gehen ab, um vor den Augen des Volkes sich über der Stadt in die Luft zu schwingen und nach Constantinopel zu ziehen. –

Kaspar erfährt wiederum von Auerhahn, daß sein Herr in Constantinopel sei; er wünscht von Auerhahn nach Mainz zurückgeführt zu werden und verspricht nach der Fahrt ihm Leib und Seele zu verschreiben.

Dritter Act.

Faust ist wieder in Mainz. er hat zwölf volle Jahre in den Gaben des Teufels geschwelgt. Reue befällt ihn. Er betet zu Gott. Mephistopheles stürzt herbei: wenn Faust noch wenige Augenblicke betet, ist er ihm entrissen. Er stellt das Bild der Helena hinter Faust auf, Faust hat sie zu sehen gewünscht und soll sie nun umarmen und für immer besitzen, wenn er Gott von Neuem abschwört. Er thut es, wendet sich um und eilt auf Helena zu; doch sie verschwindet und Mephistopheles lacht: ‚Betrügen ist mein Handwerk.‘ Zugleich kündigt er Faust an, daß er ihn um Mitternacht holen werde; er habe sich verpflichtet ihm 24 Jahre, das Jahr zu 365 Tagen, zu dienen, doch habe er ihm Tag und Nacht gedient, also sein Versprechen schon in zwölf Jahren gelöst. Faust will beten, doch eine Stimme ruft ‚Gott verschworen, Alles verloren.‘ Er geht traurig ab. –



Kaspar tritt auf als Nachtwächter und bläst fünf Stunden hinter einander ab. Faust kehrt zurück, und Kaspar fordert seinen rückständigen Lohn. Faust will ihn durch List bewegen, mit ihm die Kleider zu tauschen, damit Mephistopheles den falschen ergreife; doch vergeblich. Es schlägt zwölf. Mephistopheles erscheint. Faust bittet ihn, nur noch einmal am Grabe seines Vaters beten zu dürfen. ‚In der Hölle hast du Zeit zu beten,‘ ruft Mephistopheles; ‚dort sollst du über dein Leben jammern und heulen, daß die Ewigkeit über dir grau wird.‘ Unter Flammen versinken sie.“ (Sommer, Faust [Sage von], S. 114–115. Absätze von B.M.-K.)



Die Bettler (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



BLUMAUER, ALOYS: An den Teufel. In: A. B.: Gedichte. Wien: Gräffer 1787, S. 134–141.



BOCCACCIO, GIOVANNI: Das Dekameron des G. B. Aus dem Italienischen von Ruth Macchi. Bd. II: Sechster bis zehnter Tag. Lizenzausgabe mit Genehmigung des Aufbau-Verlags Berlin und Weimar. Wien: Buchgemeinschaft Kremayr & Scheriau 1985.



Die Brautwerbung (Jenewein); s. Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele



Der brave Leibarzt; s. Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube)



B'reits (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



BRETZNER, C[HRISTOPH] F[RIEDRICH]: Der Irrwisch, oder Endlich fand er Sie. Eine Operette in drey Akten. Leipzig: Schneider 1788.



Bretzner, Christoph Friedrich; s. a. Belmont und Constanze (Stephanie-Bretzner / Apel); Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner / Apel); Gottlieb Stephanie d. J.

C

Cafena (Payer): Die Allgemeine Treu oder HW: der listige, iedoch betrogene und zum Galgen verdambte Hausdieb, wohlpracticirter Beederachssträger und Kuppler. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. II, S. 379–439.



Carl Moor (Schiller / Bonesky): Carl Moor oder Die Räuber in den Bömischen Wäldern. Schauspiel in 5 Actken. „Grtl Bonesky Junior 39“. „Kurt Bonesky / Marionet-

ten Theater/Plauen i. V.“ (S. [U2].) „Geschrieben von Emil Ficker. Im Gasthaus zu Ursprung bei Hohenstein den 15ten Januar, 1877.“ (S. [119].) Handschrift. Format: 17,8 x 20,8 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 809.

TRANSLITERATION: Carmen Gass und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_carl_moor.html [2019-07-01].

ORT. Nicht, wie im Titel vermerkt, in den böhmischen Wäldern, sondern bei Leipzig (Kasper ist „der grobe wirth aus Leipzig“, S. [50]). – ZEIT: Nach 1778/79, dem Bayerischen Erbfolgekrieg. – FIGUREN. Franz – Alter Moor – Kasper – Pimper – Spiegelberg – Roller – Schufterle – Schweitzer – Karl – Schwarz – Herman/Herrmann – Amalie – Daniel – Geistlicher – Kosinski.

HANDLUNG. Franz Moor kann es nicht ertragen, nach seinem Bruder Karl der Zweitgeborene, der Benachteiligte, auch noch der Hässliche zu sein, und spinnt eine tödliche Intrige: Karl habe sich durch Prasserei verschuldet, die Tochter eines reichen Bankiers entehrt, deren Galan getötet und führe mit sieben Spießgesellen ein Luderleben, hinterbringt er dem Vater. Der will seine Hand von Karl ziehen, sich aber nicht von ihm lossagen.

Karl erhält freilich einen anderen, von Franz verfassten Brief, in welchem ihn der Vater verflucht. Nun entscheidet Karl sich für Freiheit, Raub und Mord und lässt sich von seinen Kumpanen zum Anführer der Räuberbande wählen.

Franz lässt seinen Vater über Herman, den der alte Moor und Karl einmal beleidigt haben, wissen, Sohn Karl sei in der Schlacht den Heldentod gestorben. Damit will er sich das Erbe und seine Herrschaft sichern.

Kasper, ein grober Wirt aus Leipzig, schenkt mit seinem Gehilfen Pimper vorerst den Räubern nichts aus; diese hätten schon genug Schulden bei ihm. Bald darauf schließt Kasper sich ihnen jedoch an.

Die Räuberbande legt eine ganze Stadt in Asche, Kasper schafft die Toten weg. Obwohl die aufgebotene Heerschar übermächtig scheint, gelingt der Bande die Flucht.

Ein junger polnischer Edelmann, Kosinski, weckt mit seiner tragischen Lebensgeschichte Karls Sehnsucht nach seiner geliebten Amalie. Er zieht mit seiner Bande nach Franken.

Franz will mittlerweile den Vater in einem Verließ den Hungertod sterben lassen. Nun, da die Räuberbande einbricht, meldet sich sein schlechtes Gewissen. Kasper soll ihn in den Turm werfen, doch der will die Kanaille zur ewigen Ruhe befördern.

Der alte Moor stirbt vor Schreck über die Nachricht, Sohn Karl sei Anführer der Räuberbande und habe eine Stadt durch Sprengung des Pulverturms eingeäschert.

Karl ersticht seine wiedergefundene Geliebte Amalie. Sein treuer Freund und Kumpan Schweitzer ersticht daraufhin Karl und dann sich selber.

VORLAGE. Nach Friedrich Schiller: Die Räuber (UA Mannheim 1782).

HANDSCHRIFT. Grammatik und Orthographie der Handschrift sehr fehlerhaft; systematische Verwechslung zwischen 3. und 4. Fall. – Mitunter erscheint „p“ als „b“: „angebackt“ (angepackt), „Böbel“ (Pöbel), „Scorbionstich“ (Skorpionstich). – Systematisch erscheint „t“ als „d“ (selten „d“ als „t“): „brechente“ (brechende), „Dackt“, „dausent“, „Dropfen“, „Ernde“, „fäld“ (mehrmals: „Der Vorhang fäld“), „Gedraite“, „geraden“, „Kardofeln“, „Kreadur“, „Kretit“, „laudet“, „Minuden“, „Stutentengesellschaft“, „Tekel“, „tiereckt“, „Tumold“ beziehungsweise „Tumuld“, „vereidelt“, „wardet“, „weit“, „weider“, „Weld“, „Worde“. – Häufiges „ch“/„h“ statt „g“/„k“ oder umgekehrt: „aufwagst“, „eilich“, „einziche“, „feuriche“, „Garm“ (Harm), „griecht“, „griechen“, „heiliche“, „mögte“, „reigen“, „riege“ (rieche), „sang“ (sank), „Schlagtfelde“, „Spichelberg“/„Spichelberg“/„Spichelberg“ (Spiegelberg), „Wags“. – Geminatio fehlt fast immer (auch Makron), ebenso Dehnungs-„h“ (wie schon im Titel:



„böhmischen Wäldern“). – Verwechslung von „v“ und „f“: „fiel“, „Frefel“, „herfor“. – Die Regeln für Getrennt- und Zusammenschreibung werden ebenso ignoriert wie Groß- und Kleinschreibung. – Fremdwörter werden oft phonetisch beziehungsweise falsch wiedergegeben: „Bankje“ (Bankier), „groß Mokol“ (Großmogul), „Kruzevix“ (Kruzifix), „Kannalge“ (Kanaille – wodurch aus dem geflügelten „Franz heißt die Kanaille?“ wird: „Franz heist die Kannalge“; S. [23]), „Momumente“, „Tracktemett“ (Tractement, d. i. Gehalt oder Zulage).



Chaspar als Panoramabesitzer (Barth); s. Kaspar Polichinell (Barth)



Chaspar als Rußischer Soldat (Barth); s. Kaspar Polichinell (Barth)



Chaspars Geburtstag (Barth); s. Kaspar Polichinell (Barth)



Chemnitzer Faust (Bonesky / Ehrhardt): Dr. Faust. Lustspiel. 4 Akte. In: Das Puppenspiel vom Doktor Faust wortgetreu nach dem handschriftlichen Textbuche des Marionettentheater-Besitzers Richard Bonesky nebst dem Originaltheaterzettel und 10 Szenenbildern nach photographischen Aufnahmen. Hrsg. von Georg Ehrhardt, vom Zinnwalde. Dresden: Alicke 1905, S. 1–51.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: Ch (Chemnitz).

HERKUNFT. „Im Winter des Jahres 1894 hatte in Plauen im Sächs[ischen] Voigtlande im Saale des ‚Tivoli‘ das Richard Boneskysche Marionettentheater seine Bühne aufgeschlagen und gab daselbst starkbesuchte Vorstellungen.

Als Freund des alten Puppenspiels besuchte ich mehrere davon, noch besonders angezogen durch den Namen Bonesky, der mir durch Hamms Puppenspiel vom Dr. Faust der alten Leipziger Puppenspielergesellschaft Bonneschky bekannt war.“ (Ehrhardt, Vorwort, S. V.)

„Anfangs wollte ich nur den zu den einzelnen Szenen gehörigen Text kurz unter den Bildern angeben, da mir indessen durch die Freundlichkeit des Herrn Bonesky das handschriftliche Textbuch zur Verfügung gestellt worden ist, so glaube ich, daß es nicht uninteressant sein wird, wenn ich den vollen Text des Puppenspiels mitteile, und zwar so, wie er im Originale steht, also auch ohne Sceneneinteilung u[nd] dergl[eichen], um auf diese Weise das völlig treue Bild einer solchen Aufführung zu bieten.

Das vor mir liegende handschriftliche Textbuch, das die Zeichen starker Benutzung trägt, bildet ein Quartheft von 110 Seiten in blauem Umschlage und trägt die Aufschrift: Dr. Faust. Lustspiel. 4 Akte. Der Text des Spiels beginnt auf der ersten Seite oben und endet auf Seite 108. Ein Personenverzeichnis fehlt; ich gebe dasselbe im beigegefügteten Originaltheaterzettel. Auf Seite 109 steht die Bemerkung: ‚Geschrieben den 3. Januar in Dehles bei Reuth. Richard Bonesky. Chemnitz. Aus dem Kopfe geschrieben.‘ Als Jahr der Niederschrift des Textes gab mir Herr Bonesky 1890 an. [...] Der Faust wird jährlich ungefähr 12mal aufgeführt und erfreut sich stets eines zahlreichen Besuchs.“ (Ebenda, S. VI–VII.)



Christoph Wagner (Engel): Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Großes Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, Zaubereien etc. in sieben Acten. (Fragment.) In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. IX: Die beiden Volksschauspiele *Doctor Johann Faust* und *Christoph Wagner, Faust's*

Famulus. Vervollständigter Text mit vielfachen Ergänzungen bislang ungedruckter Szenen, Varianten, etc. Oldenburg: Schulztesche Buchhandlung [1890], S. 75–119.



Cicero (Payer): Die Enthaubttung deß Weltberühmten Wohlredners CICERONIS Mit HW: den seltsamen Jäger, lustigen Gallioten, verwirten Briefftreger, lächerlichen Schwimer, übl belohnten Botten ec. Daß Übrige wird die Action selbst vorstehlen. Componirt in Jahr 1724, den 12 Junij. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. I, S. 69–132.



Cosroes (Payer): Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst mit HW: den übl belohnten Liebhaber vieller Weibsbilder oder Hw der Meister, böse Weiber gutt zu machen. Mehrers wird die Action selbst dem geneigten Leser vorstellen. In Wienn den 7 August 1724. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd I, S. 403–457.

Auch in: Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Hrsg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Salzburg; Wien: Residenz 1996. (= Eine österreichische Bibliothek.) S. 7–69.

D

Deutsche Puppenspiele. Gesammelt und mit erläuternden Abhandlungen hrsg. von Artur Kollmann. 1. Heft: Judith und Holofernes. Zum Puppenspiel vom Doktor Faust. Leipzig: Grünow 1891. (Mehr nicht erschienen.)

Darin: A. Artur Kollmann: Allgemeines Vorwort, S. 1–22 (darin wiederabgedruckt A. K.: Unter fahrenden Leuten. In: Grenzböten. Zeitschrift für Politik, Litteratur und Kunst 46 [1887], S. 2–17). – B. Text von *Judith und Holofernes* (s. Judith und Holofernes [Kapphahn/Kollmann]), S. 57–72. – C. Anmerkungen und Varianten zu Judith und Holofernes, S. 73–77. – Zum Puppenspiel vom Doktor Faust, S. 79–109.



Deutsche Puppenspiele. [Von Leopold Schmidt.] Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885.



Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. Mit Anmerkungen und Erläuterungen nebst einem Anhang: das [!] Leiden Christi-Spiel aus dem Gurkthale in Kärnten hrsg. von Anton Schlossar. Bd. 1–2. Halle: Niemeyer 1891.

Darin: Bd. 1: Das Paradeisspiel, S. 1–35. – Das Schäferspiel, S. 37–70. – Das Krippenspiel, S. 17–115. – Die Geburt Christi, S. 117–168. – Das Leiden Christi, S. 169–233. – Das St. Nikolausspiel, S. 235–243. – Genovefa, S. 243–308.

Bd. 2: Judith und Holofernes, S. 1–38. – Hirlanda, S. 39–105. – St. Barbara, S. 107–157. – Susanna, S. 159–197. – Der bairische Hiesel, S. 199–237. – Der gefoppte Geizhals, S. 239–251. – Ein Nachspiel, S. 253–267. – Anmerkungen und Erläuterungen, S. 379–404.



Deutschland's Erwachen (Müller/Richter/Lippold): Deutschland's Erwachen: 70 u. 71. Eipisode aus den glooreichen Siegesjahren in 6 Ackten. „Geschrieben von



Moritz Richter. Theatergehülfe/Rabenstein am 4 Mai 1888“. (S. [162].) Handschrift. Format: 16,2 x 20,2 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 132.

TRANSLITERATION: Gernot Gölles und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_deutschlands_erwachen.html [2019-07-01].

ORT. Schottenheim nicht weit von Koblenz – Quartier hinter Straßburg. ZEIT. 1870/71. FIGUREN. Baron von Schott – Theresie, seine Frau – Angnes (!), Schotts Tochter – Ein Pfarrer – Bertha, seine Tochter – Arthur und Adolpf (!), Schotts Söhne – Scharnweber, Krankenträger – Haase, Oberlazarettinspektor – Müller, Oberstabsarzt – Hiller, ein Landwehrhauptmann – Schulz, Rittmeister der roten Husaren – Häusler, Rittmeister der blauen Husaren – Goldan, bayerischer Offizier – Berghold, ein Schuster – Kaspar, Marketender – Jette, Marketenderin – Bretschneider, ein Correspondent – Deutsches und französisches Militär – Bims, ein Mecklenburg-Schweriner-Korrespondenzler.

HANDLUNG. In Franken ruft man zu den Waffen. Die Familie von Schott hat zwei Söhne: Adolpf ist desertiert und hat sich in die Schweiz geflüchtet. Vater Schott fürchtet, dass er unter die französischen Soldaten gerät und dann gegen das eigene Vaterland kämpfen muss. Arthur, der zweite Sohn, zieht in den Krieg. Schott redet ihm ins Gewissen, dass die wichtigsten drei Worte auf der Welt „Liebet eure Feinde“ seien und er stets Mitleid mit dem Feind üben solle. Schotts Diener Scharnweber zieht als Krankenträger und Pfleger auch in den Krieg. Schott, der alte Haudegen von 1812, möchte auch seinen Mann stehen in der Schlacht, Podagra und das Alter lassen das jedoch nicht zu.

Arthur und der bayerische Hauptmann Graf von Goldan beziehen mit ihrer Mannschaft weit hinter Straßburg Quartier – und finden es bei Schuster Berghold, einem Bayern von Geburt. Letzteren hat es nach langer Wanderschaft von seinem Heimatdorf bei Heidelberg über Sachsen, Preußen und Thüringen hierher verschlagen, wo er bei einem Schuster Arbeit, Kost, Quartier und eine Ehefrau, die Tochter des Meisters, gefunden hat.

Schüsse schrecken die Männer aus dem Schlaf; sie greifen zu den Waffen, bieten dem in Not geratenen Freund Entsatz und tragen den Sieg davon.

Marketender Kaspar hat andere Sorgen: Seine Jette, auch Marketenderin, will nicht nur Gratisware von ihm, sondern poussiert auch mit anderen – auf der Basis Ware gegen (mindestens) Kuss. Jette will ihm, wenn er sie denn heiratet, zwar ihr ganzes Geld übergeben, immerhin 400 Taler, doch will Kaspar die Ware gleich bezahlt haben und sich die Heirat noch überlegen – zumal Nebenbuhler Bims auftaucht, ein Mecklenburg-Schweriner Korrespondenzler. Plötzlich fällt ein Schuss, und Kaspar ist seinen Nebenbuhler los.

Adolpf von Schott plagt das patriotische Gewissen: Er hat Schande über die Familie gebracht, ist desertiert und hat sich den Franzosen angeschlossen. Nun will er nicht auf ein Neues desertieren. Da fällt ein Schuss, Adolpf sinkt schwer verwundet zu Boden. Arthur eilt herbei, erinnert sich an die Mahnung des Vaters und weist Scharnweber an, den Franzosen in Sicherheit zu bringen. Nun trifft auch Arthur eine verirrte Kugel.

Zu Hause macht sich die Familie große Sorgen um Sohn Arthur. In den Totenlisten ist er immerhin noch nicht aufgetaucht. Oberlazarettinspektor Haase bringt Nachricht von ihm: Er bitte die Familie, einen verwundeten Franzosen bei sich aufzunehmen. Dieser stellt sich bald ein – und wird weder vom Vater noch von Arthurs Verlobter Bertha, sondern erst von der Mutter wiedererkannt: Es ist Sohn Adolpf, der Deserteur, der nun ins Feld zurück will, um seinen Bruder zu pflegen.

Nach vier Wochen erwacht Arthur im Lazarett aus seinen Fieberphantasien – und kann es kaum glauben, dass Schwester Angnes und seine Braut Bertha ihn als Diakonissinnen gepflegt haben. Hauptmann Goldan, der kuriose Bayer, besucht ihn und verliebt sich auf den ersten Blick in Angnes.

Zur Feier des Kriegsendes treffen alle im Hause Schott ein: Adolpf, der auf ein Gesuch des Pfarrers hin als Deserteur nicht ins Gefängnis, sondern seinen Dienst nur wieder von vorne beginnen muss; Arthur, der vollständig genesen ist und nun endlich seine Bertha heiraten will; schließlich Hauptmann Goldan, der erfolgreich um die Hand von Angnes anhält. Sein Haus will Schott jedoch zur Begrüßung der Kriegsheimkehrer erst schmücken, wenn sein Sohn Adolpf wieder deutsche Uniform trägt.

HANDSCHRIFT. Konsonantengemination wird entweder mit Oberlänge oder überhaupt nicht markiert: „wen“ statt „wenn“, „dan“ statt „dann“, „kan“ statt „kann“. – Unsicherheit bei Fremdwörtern: „Millitär“, „avangieren“ statt „avancieren“. – Systematische Verwechslung von 3. und 4. Fall: „etwas von euren Sohn ausrichten“, „ich ging den Gedränge der Menge nach“, „ihr macht ihn den Abschied schwer“, „zieht er mit frohen Herzen“, „auf den Schlachtfelde“, „den Feind entgegenziehen“, sogar: „ich liebe Ihnen“. – Oft „ch“ statt „g“: „verdächtichen“, „nötiche(n)“, „beunruicht“, „besichtiche“, „gezeichnet“, „wier“ statt „wir“, „sovort“ statt „sofort“, „(ob)gleig“ statt „(ob)gleich“.



Deutschland's Erwachen (Müller/Richter/Lippold); s. a. [Gewonnene Herzen] 1870–71 (Müller/Apel); Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier); Müller, Gewonnene Herzen



Deutschlands Ruhm und Größe; s. Deutschland's Erwachen (Müller/Richter/Lippold); [Gewonnene Herzen] 1870–71 (Müller/Apel); Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier); Müller, Gewonnene Herzen



Die diabolische Dose (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Dialect Cultures. Datenbank bairisch-österreichischer Mundartkunst vor 1800. Hrsg. vom Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität Graz. Projektleitung: Christian Neuhuber. Graz: GAMS – Geisteswissenschaftliches Asset Management System (Technische Infrastruktur); Zentrum für Informationsmodellierung – Austrian Centre for Digital Humanities (Umsetzung und Publikation): <http://gams.uni-graz.at/context:dic> [2019-07-01].



Der Diebstahl (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Docktor Sassa Faska! (Barth); s. Kaspar Polichinell (Barth)



Don Juan, Augsburg (Scheible); s. Augsburg (Don Juan) (Scheible)



Don Juan, Höttinger, (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)





Don Juan, Innsbrucker, (Schmidt); s. Innsbrucker Don Juan (Schmidt)



Don Juan, Ulmer, (Scheible); s. Ulmer Don Juan (Scheible)



Don Juan, Straßburger (Scheible); s. Straßburger Don Juan (Scheible)



Don Juan (Apel): Don Juan oder Der vierfache Mörder. Lustspiel in vier Akten. (Innentitel.) „Don Juan. Heinrich Apel“. (Außentitel, Ausschnitte aus einem Theaterzettel, aufgeklebt.) „Handschrift. / Familie Apel: Don Juan oder Der vierfache Mörder. / Lustspiel in 4 Akten. / kl.4°. 66 Bll. In Halbleinenbd. Auf dem Vorderdeckel des Einbandes ist aufgeklebt: „Don Juan. Heinrich Apel. (Der Text soll der Lorgies sein.)“ (S. [U2].) Handschrift. Format: 19 x 22,7 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 464.

TRANSLITERATION: Beatrix Müller-Kampel. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

ORT. Barcelona. – ZEIT. – FIGUREN. Don Pedro, Statthalter zu Barcelona – Donna Admirelles, seine Tochter – Don Juan – Kaspar/Kasper, sein Diener – Don Philippo – Ein Geist – Ein Eremit – Eine Wirtin – Wachen – Lucio, ein Bauernbursche – Bertha, seine Braut – Jakob, ihr Bruder – Ein Bauernmädchen.

HANDLUNG. Kaspar möchte seinen Herrn Don Juan verlassen, da dieser ihn schon sechs Jahre nicht bezahlt hat. Als der Herr ihn mit einem Dolch bedroht, bleibt Kaspar nolens volens bei ihm.

Don Juans Geliebte Donna Admirelles hat sich Don Philippo zugewandt, wofür sich der Wüterich nun rächen will. Einem Brief an den Nebenbuhler hat Don Juan entnommen, dass sich dieser um Mitternacht bei der Geliebten einfinden will. Don Juan nützt die Gelegenheit und gelangt mit Hilfe Kaspars und einer Strickleiter ins Haus. Admirelles erkennt sofort, dass nicht Philippo bei ihr eingestiegen ist, und ruft den Vater zu Hilfe. Don Juan tötet ihn und flieht, der hinzugeeilte Philippo nimmt die Verfolgung auf.

Auf der Flucht treffen Don Juan und Kaspar auf einen Eremiten. Als dieser sich seine Kutte nicht abhandeln lassen will, tötet ihn Don Juan, verkleidet sich und tötet nun auch Don Philippo, der nach den beiden Flüchtigen gefragt hat. Unter Blitz und Donner erscheint der Geist des Statthalters, der Don Juan auf sein Erbbegräbnis lädt. Don Juan spricht eine Gegeneinladung aus, und der Geist verspricht zu kommen.

Brautleute und Hochzeitsgäste retten Don Juan und Kaspar vor dem Ertrinken; ein Unwetter hat nämlich ihr Schiff zum Kentern gebracht. Don Juan nimmt sich vor, keine Weibsbilder mehr anzuschauen, denn die und der Teufel hätten ihn zum Mörder gemacht.

Als Don Juan und Kaspar in einem Wirtshaus gerade bestellen wollen, erscheint der Geist. Er lädt Don Juan nochmals zu sich ein. Don Juan will kommen und reicht dem Geist zur Bekräftigung die Hand.

Der Wirtin ist es peinlich, dass sie die Gäste hinausbitten muss; im Saal soll nämlich die heutige Hochzeitsgesellschaft tanzen. Don Juan erkennt in Bertha, Lucio und den anderen seine Retter wieder, beginnt mit der Braut zu tanzen und ist plötzlich verschwunden. Er hat Bertha, wie diese danach erzählt, verschleppt und zu küssen versucht. Empört sagt der Bruder sich von ihr los. Schon sind Don Juan und Kaspar wieder auf der Flucht, doch muss zuvor die Zeche bezahlt werden. Kaspar bezahlt die Wirtin statt mit spanischer Münze, wie sie verlangt, mit Prügeln; so werde sie wenigstens lange keine Zahnschmerzen mehr haben.

Don Juan findet sich mit Kaspar im Totengewölbe des Statthalters ein. Der Diener will wieder einmal Fersengeld geben, wird aber von seinem Herrn unter Drohungen zum Bleiben gezwungen. Als der Geist erscheint, fürchtet sich Don Juan viel weniger, als er sich über dessen Verspätung ärgert. Auch die Kanne, die sich in einen Erdhaufen, der Becher, der sich in eine Wanduhr, die Mandeltorte, die sich in den Totenschädel des Eremiten verwandeln, schrecken ihn nicht. Nachdem der Geist ihm abermals die Hand gegeben hat und verschwunden ist, packt ihn ein innerliches Höllenfeuer, doch flucht er seinen Verbrechen und seiner Wollust zu spät.

HERKUNFT. Mit dem von Lars Rebehn edierten Don Juan-Stück aus der Puppenspielerfamilie Lorgie (vgl. Don Juan [Lorgie]) hat der Text einige markante Passagen gemeinsam – so den dreifachen Handschlag von Don Juan und dem Statthalter, die doppelte Einladung (beide Male „auf das Erbbegräbniß“, eine in den Don Juan-Versionen sonst unübliche Formulierung), die Szenerie und Dramaturgie im Totengewölbe, die Verprügelung des Wirts/der Wirtin durch Kaspar/Franz oder einzelne Repliken, in denen Kaspar/Franz mit einem Papagei verglichen wird oder Weinsorten missversteht. Von der Lorgie-Fassung abweichend, erleiden Don Juan und Kaspar hier Schiffbruch, werden von Hochzeitsgästen gerettet, tanzt Don Juan mit der Braut Bertha und verschleppt sie. Außerdem ist die Szene mit dem Vater hinter die Bühne verlegt; Don Juan erzählt nur von der Ermordung des Vaters.



Don Juan (Kuhn/Netzle): Don Juan oder Der steinerne Gast um Mitternacht. Spanisches Ritterschauspiel in 6 Akten. In: Hans Netzle: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 2005, S. 211–238.

ED in: Hans Netzle: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Filser 1938. (= Beiträge zur Volkstumsforschung, 2.) S. 107–154. FIGUREN. Don Petris, Grande von Spanien – Don Phillippo und – Don Juan, seine Söhne – Don Alfare, Statthalter von Barzelona – Donna Isabella, seine Tochter – Kasparello, vulgo Kasperl, Don Juans Bedienter – Mariana und – Steffl, zwei Brautleute – eine Wirthin – ein Eremit.

HANDLUNG. Don Juan ersticht seinen Vater, da dieser sich weigert, für das liederliche Leben des Sohnes aufzukommen. Juans Bruder Phillippo und dessen Braut Isabella schwören Rache. Dies hält Juan nicht davon ab, dem begehrenswerten Mädchen nachzustellen und schließlich zu versuchen, Isabella zu entführen. Als sich ihm dabei ihr Vater Don Alfare in den Weg stellt, tötet er ihn.

Juan beseitigt einen Eremiten, weil dieser sich geweigert hat, dem Flüchtenden seine Kleidung zu überlassen, tötet weiters seinen brüderlichen Verfolger sowie einen jungen Dörfner, der ihm die Braut nicht hat verkaufen wollen. Schließlich lädt er den Geist seines Vaters zum Nachtmahl und denkt nicht daran, dessen Aufforderungen zu Umkehr und Reue zu beherzigen. Nachdem ihm der Geist zum Abschied die Hand gedrückt hat, fühlt Juan Feuer durch seine Adern rinnen; Teufel fahren mit ihm durch die Luft ab.

HERKUNFT. Es handelt sich um eine vom Puppenspielforscher Hans Netzle angefertigte Transliteration einer Handschrift aus dem Besitz des Puppenspielers Anton Kuhn, der das Stück 1887 von einem älteren Textbuch abgeschrieben hat. (Vgl. Netzle, Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele, S. 200.)



Don Juan (Lorgie/Rebehn): Don Juan oder Der vierfache Mord. Ein spanisches Schauspiel in 4 Acten. In: Lars Rebehn: Die Puppenspielerfamilie Lorgie. Gerolzhofen: Spiegel 1997. (= Studien und Quellen zur Geschichte der Vergnügungskultur, 3.) S. 77–99.



ORT. Parcellonia – ZEIT. – FIGUREN. Don Petro, Stadthalter [!] in Parcellonia – Donna Admarilles, seine Tochter – Don Juan – Don Philipp – Don Alvaro, Don Juans Vater – Franz, Don Juans Diener – Ein Gastwirt – Ein Eremit – Zwei Diener des Stadthalters.

HANDLUNG. Admarilles bestellt ihren künftigen Ehemann Philipp um Mitternacht zu sich. Don Juan hat die beiden belauscht und schwört Rache: Erst hat er im Spiel sein Gold, nun seine Geliebte an Philipp verloren. Don Juan will sich an seiner statt bei Admarilles einschleichen und lässt Diener Franz dafür Leiter und Licht bringen. Freilich erkennt Admarilles an Don Juans Stimme sofort, dass da nicht ihr Geliebter naht, und ruft nach Philipp und ihrem Vater. Der Stadthalter droht Don Juan mit Arretierung, wird aber von diesem erstochen. Philipp, der hinstößt, macht sich gegen den Willen von Admarilles sofort auf, um den Nichtswürdigen zu verfolgen und sich an ihm zu rächen.

Don Juan kann ohne Geld nicht flüchten, also schickt er Franz zu seinem Vater, damit dieser dem Diener sein Erbeil aushändigt – allerdings hat er sich dieses bereits zweimal auszahlen lassen. Statt ein drittes Mal zu zahlen, gibt Don Alvaro Franz zwei Sous: Der Diener solle zum Seiler gehen und zwei Stricke kaufen, an denen sollten sie sich beide aufhängen. Don Juan fordert nun persönlich sein ‚Erbeil‘, doch als der empörte Vater die Hunde auf ihn hetzen will, ersticht ihn Don Juan. Bevor die beiden Fersengeld geben, muss Franz noch schnell die Geldschatulle von Don Juans Vater holen.

Auf der Flucht treffen Don Juan und Franz auf einen Eremiten. Als dieser Don Juan auch nach mehrmaliger Bitte seine Kleider nicht überlassen möchte, ersticht ihn Don Juan und verkleidet sich als Eremit. Als Philipp hinstößt und nach den beiden Verfolgten fragt, gibt sich Don Juan zu erkennen; die beiden fechten, Philipp fällt.

Herr und Diener begeben sich zur Ruhe, Franz spielt mit einem Frosch. Plötzlich erscheint der Geist des ermordeten Don Petro, ersucht Don Juan, auf sein Erbbegräbnis zurückzukehren; er könne keine Ruhe finden, wenn er Don Juan nicht sagen könne, was er auf dem Herzen habe. Don Juan wundert sich, gibt ihm aber zum Einverständnis die Hand. Der Geist verschwindet mit einem Blitz.

Don Juan und Franz lassen es sich gerade in einem Wirtshaus gutgehen, da pocht es dreimal an der Tür, und ein zweites Mal erscheint der Geist Don Petros, lädt ihn zu sich auf den Friedhof und reicht ihm zur Bekräftigung die Hand. Franz bezahlt den Wirt, indem er ihn um den Tisch prügelt.

Don Juan findet sich im Totengewölbe Don Petros ein und ist schon neugierig, was es nun zum Schmausen gibt. Doch der Becher, zu dem er greift, verwandelt sich in eine Sanduhr, die Kanne in einen Haufen Erde, das Stück Mandeltorte in einen Totenkopf – es ist der Schädel des ermordeten Eremiten. Auch ein drittes Mal reicht Don Juan dem Geist furchtlos die Hand, doch nun verzehren ihn Höllenflammen. Er weiß, dass ihn nun die gerechte Rache für seine Missetaten trifft.

HERKUNFT. VORLAGE. Das von Lars Rebehn edierte Manuskript stammt aus der Sammlung des Puppenspieleditors Carl Engel und trägt den Vermerk „Don Juan, Manuscript / aus dem Nachlasse der / Puppenspieler Gebrüder / Lorgie. / Zum Geschenk erhalten von / Hermann Apel. / CLEngel. / Dresden, 1900.“ (Rebehn, *Die Puppenspielerfamilie Lorgie*, S. 75; Faksimile.) Der Text stammt aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, also vermutlich vom Marionettenspieler Franz Anton Fincenz Lorgie (1765–1853). Es handelt sich um eine ältere Bearbeitung des von Carl Engel in seinen *Deutschen Puppenkomödien* in Auszügen abgedruckten Stücks *Don Juan oder Der vierfache Mord*. Auf die Zeit nach 1848 zu datieren ist es aufgrund der Verse „Wie der Hund mit der Wurst übern Eckstein springt usw.“ (I/3), die zur Melodie des Radetzky-Marsches von Johann Strauss Vater gesungen wurden. – Lorgies Fassung geht nicht auf Molière, sondern auf Dorimons (d. i. Nicolas Drouin, Paris 1628 – Paris 1664) Tragikomödie *Le festin de pierre, ou L'athée foudroyé* (ED 1660) zurück.

Don Juan (Schmidt/Kralik/Winter): Don Juan der Wilde oder Das nächtliche Gericht oder Der steinerne Gast oder Junker Hans vom Stein. In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 81–118.

ORT. Barcelona. – FIGUREN. Don Juan – Graf Don Pedro, sein Vater, Schwiegervater von – Donna Anna, Braut von Juans Bruder – Philippo – Einsiedler – Kasperl – Kellnerin – ein Teufel.

HANDLUNG. Nachdem Don Juan ein Gespräch zwischen seinem Bruder und der schönen Donna Anna belauscht hat, beschließt er, das Mädchen zur Liebe zu zwingen. Bevor er sich in ihr Haus schleicht, schickt er Kasperl mit der Bitte um eine größere Geldsumme zu seinem Vater. Graf Don Pedro denkt nicht daran, seinen liederlichen Sohn zu unterstützen, und händigt Kasperl zwei Kreuzer für zwei Stricke aus – am einen solle sich der Sohn, am andern der Diener aufhängen. Als Juan zu Anna vordringt und diese um Hilfe ruft, tritt Don Pedro dazwischen, dem Juan sogleich Geld abfordert. Der Vater droht, den ungeratenen Sohn arretieren zu lassen, woraufhin dieser ihn ersticht. Maskiert und die Gutgläubigkeit der Wachen nützend, können Juan und Kasperl aus der Stadt entkommen.

Nur unter Drohungen gelingt es Juan, sich die Kutte eines Einsiedlers anzueignen. Herr und Diener schicken sich gerade an, in einem Wirtshaus ein frugales Mahl zu sich zu nehmen, als plötzlich der Geist Don Pedros erscheint. Juan ermuntert den ermordeten Vater, doch die Gelegenheit zu nützen und mitzuessen, doch dieser lehnt ab und lädt den Sohn auf den Kirchhof. Dieser sagt zu, lästert alle himmlischen Mächte und wird, ohne dass er der Einladung noch folgen könnte, von Teufeln durch die Luft fortgeführt.

HERKUNFT. Das Stück stammt vom niederösterreichischen Wander-Marionettenspieler Leopold Schmidt, dessen Repertoire Richard Kralik und Joseph Winter 1885 nach Stenogrammen ediert hatten – allerdings anonym, wie es der Spieler verlangt hatte. Aus einem ungedruckten Aufsatz in Kraliks Nachlass in der Wienbibliothek im Rathaus geht der Name hervor. (Vgl. Kralik/Winter, [Vorbemerkung], S. 5–6, und Kralik, Über alte und neue Puppenspiele, passim.)



Don Juan (Wiepking/Engel): Don Juan oder: Der steinerne Gast. Ein tragi-komisches Schauspiel in fünf Akten. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. III: Don Juan oder der steinerne Gast. Cyrus, König von Persien. Oldenburg: Schulzesche Buchhandlung 1875, S. 23–80.

ORT. Sevilla und Umgebung. ZEIT. – FIGUREN. Don Pietro, Statthalter von Sevilla – Donna Amarillis, seine Tochter – Don Philippo – Don Juan – Hans Wurst, sein Diener – Ritter Alvaro Pantolfius, Don Juans Vetter – Laurentia, eine Schäferin – Einsiedler – Wirtin zum weißen Kreuz.

HANDLUNG. Don Juan belauscht Don Philippo und dessen Herzenserwählte Amarillis bei der Vereinbarung eines nächtlichen Rendezvous und beschließt, die Tochter des Statthalters von Sevilla zu entführen. Als Don Pietro seiner schreienden Tochter zu Hilfe eilt, ersticht ihn Don Juan. Für seine Flucht beschafft sich der Wüstling noch Geld von seinem Vetter Alvaro. Nachdem aber dieser Hans Wurst nur zwei Kreuzer für zwei Stricke ausgehändigt hat, an denen Herr und Diener sich erhängen sollen, verprügelt Don Juan ihn und erbricht Alvaros Geldkassette.

Zwar sinkt das Schiff, auf welchem Juan und Hans Wurst flüchten, doch können Herr und Diener sich retten. Unter Drohungen zwingt der Wüstling einen Einsiedler, mit ihm die Kleider zu tauschen. Amarillis, die sich im Wald verirrt hat, will er gewaltsam mit sich führen, und als er dabei von Don Philippo ertappt wird, sticht er wutentbrannt auf diesen ein. Zum Glück gelingt es dem Einsiedler, Philippo wiederzubeleben.



Übermütig lädt Don Juan das Standbild des ermordeten Statthalters zu sich ein. Es erscheint im Hause seines Mörders, mahnt Juan zur Buße und lädt den Schurken nun seinerseits zum Gastmahl auf den Friedhof. Dort verwandeln sich die angebotenen Speisen in Stundenglas, Erde und einen Totenkopf. Als sich Don Juan noch immer weigert zu bereuen, zerren ihn Furien in die Tiefe. Hans Wurst übersteht das höllische Rachegericht unbeschadet; am Ende heiratet er die Wirtin, bei der sich einst sein Herr und er einquartiert haben.

HERKUNFT. Vorzugsweise in den 1850er und 60er Jahren in Oldenburg, Ostfriesland und Holstein von der Truppe E. Wiepking (gest. 1871) gespielt.



Don Juan (Franke/Engel): Don Juan, der vierfache Mörder oder Das Gastmahl um Mitternacht auf dem Kirchhofe. Schauspiel in vier Akten. In Auszügen in: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. III: Don Juan oder der steinerne Gast. Cyrus, König von Persien. Oldenburg: Druck und Verlag der Schulzeschen Buchhandlung 1875, S. 69–80.

ORT. Madrid und Umgebung. – FIGUREN. Don Petro, Statthalter von Madrid – Donna Marelia, seine Tochter – Don Philippo, ein spanischer Kaufmann – Don Alvaro, ein spanischer Edelmann – Don Juan, sein Sohn – Casperle, sein Diener – Ein Eremit – Ein Gastwirth – Ein Geist – Furien. (Gedruckt liegen nur einige Hauptscenen und der vollständige letzte Akt vor.)

HANDLUNG. (Aus Akt I:) Don Juan befiehlt Casperle, seinem Vater eine bedeutende Geldsumme abzufordern, doch erhält er nur fünf Groschen sowie die hämische Antwort, Herr und Diener sollten sich damit zwei Galgenstricke kaufen und daran aufhängen. Wütend fordert Juan daraufhin vom Vater sein mütterliches Erbteil, wird aber ebenfalls abgewiesen – das Erbe werde ihm erst dann ausbezahlt, wenn er seinem bisherigen Lebenswandel abschwöre. Juan ersticht seinen Vater und bemächtigt sich des Geldes.

(Aus Akt II:) Juan sucht ein nächtliches Stelldichein mit Marelia zu erzwingen, wird aber vom Statthalter, ihrem Vater, seines Hauses verwiesen. Juan ermordet ihn.

Als sich im Wald ein Eremit weigert, mit Juan die Kleider zu tauschen, ersticht er ihn.

(Aus Akt III:) Als Einsiedler verkleidet, redet Juan seinem Verfolger Philippo zu, alle Rachepläne aufzugeben, das Walten der Gerechtigkeit dem Himmel zu überlassen und dem Mörder Don Alvaros zu verzeihen. Plötzlich gibt er sich zu erkennen und tötet Philippo.

In einem Wirtshaus erscheint ein Totengerippe und lädt Don Juan zum Mahl auf den Friedhof.

(Akt IV:) Auf dem Friedhof verwandeln die aufgetischten Speisen sich in Sanduhr, Erde und den Totenkopf des ermordeten Eremiten. Der Geist spricht Gericht über Don Juan und verschwindet; Furien zerren den Wüstling fort.

HERKUNFT. Von der Truppe Franke um 1850 gespielt.



Donjuan der Herzoch (Winters): Donjuan der Herzoch. Trama in 4. Acten. Fürs Puppentheater bearbeitet, von Chr[istoph] Winters. Tirector des Köllner Puppentheaters. Handschrift. Format: 18 x 21,8 cm, grünes Heft. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-314. (Darin als 2. Stück: Die Reise nach der Hölle, oder Die zurückgegebene Handschrift.)

TRANSLITERATION: Michaela Lohr und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_donjuan-herzoch_winters.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Donjuan der Herzog/Gustav – Junger Prinz – Wolfgang, sein Minister – Leonora seine Gemahlin/Herzogin – Von Sturmerst, Oberst in des Herzogs Diensten – Zwei Soldaten in des Herzogs Diensten – Mehrere Generäle, Offiziere – Der ganze Hofstaat – Ein Bauer.

HANDLUNG. Gerade jetzt, wo sich seine Frau in anderen Umständen befindet und des besonderen Schutzes bedarf, haben benachbarte Fürsten dem Herzog den Krieg erklärt. Zurückbleiben kann er gleichwohl nicht, und so übergibt er die Herrschaft und den Schutz der Gattin seinem Minister. Voller düsterer Vorahnungen fügt die Herzogin sich in seinen Willen.

Der Minister gesteht der Herzogin seine Liebe, fleht um Erhörung und lässt durchklingen, er wisse wohl Mittel, um diese zu erzwingen. Empört stößt die Herzogin ihn zurück. Für diese Beleidigung, droht der Minister, soll sie im Kerker schmachten.

Die Herzogin ruft einen alten Offizier um Hilfe an; dieser verspricht, um ihr Wohl Sorge zu tragen. Sie wird verhaftet. Das Kind der Herzogin will der Minister bei Bauersleuten in Pflege geben; womöglich nützt ihm das einmal.

Ein Jahr danach. Die beiden Bauersleute können sich gar nicht genug wundern über das in Pflege gegebene Kind, denn es sieht der plötzlich verstorbenen Herzogin sehr ähnlich. Und mit dem Geld, das sie regelmäßig erhalten, könnte das Kind auch in der Stadt großgezogen werden. Der Herzog kommt des Wegs, und auch er erkennt im Knaben dessen verstorbene Mutter wieder. Die Bauern erzählen, dass es ein Pflegekind sei, und als der Minister auftaucht, um das Pflegegeld zu bezahlen, erkennt der Herzog den Zusammenhang und fragt, ob dieser seine Gemahlin ermordet habe. Der Minister leugnet, wird jedoch an den Schweif eines Pferdes gebunden zum Schloss geführt.

Der Herzog will dem Minister Gerechtigkeit widerfahren lassen, lässt ihn an die Leiche seiner Gemahlin treten und seine Unschuld beschwören. Der Minister tut es und fügt hinzu, sollte er am Tod der Herzogin Schuld tragen, müssten ihn die Geister der Hölle mit Leib und Seele ins Höllenfeuer schleudern. Und so geschieht es.

Der Herzog will, nachdem er sich erholt hat, einen neuen Minister ernennen.

STOFF. Entgegen dem Namen im Titel ist *Donjuan der Herzoch* keine Don Juan-Figur, und auch die Handlung weist keinerlei Gemeinsamkeiten mit dem zugehörigen Stoff rund um den spanischen Wüstling und Lüstling nach Dorimon und Villiers auf (die Fassungen von Tirso de Molina und Molière blieben für die Stoffgeschichte des Puppentheaters ohnehin ohne jede Relevanz). Die Verbindung des Geschehens zur Geschichte erfolgt vielmehr über die drei *Genovefa*-Motive der verleumdeten Gattin, der verfolgten Unschuld und des Gottesurteils.



Don Juan und Don Pietro oder das Steinerne Todten-Gastmahl; s. Augsburger Don Juan (Scheible)



Dorothea; s. Johann Georg Gettner



Dreyfus (Wertzner/Richter?/Ficker): Dreyfus Der verbannte der Teufelsinsel. oder: Zola vor den Geschworenen. Sensationsstück in 5 Akten von Albin Wertzner. „Angefangen zu Schreiben Sonntag den 6 November in Herold. (S. [U2].) „Vollendet Mittwoch den 9 November in Thalheim Abends 7 Uhr von Emil Ficker. 1898.“ (S. [159].) Handschrift. Format: 17,6 x 21,1 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 157.



TRANSLITERATION: Meral Kico und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_wertzner_dreyfus.html [2017-09-16].

ORT, ZEIT. „Der erste Akt spielt im Oktober 1894, der 2te, 3te und 4te Akt spielt im Februar 1898 in Paris, der fünfte Akt auf der Teufelsinsel.“ (S. [2].) (Der 5. Akt fehlt.) – FIGUREN. Alphons [recte: Alfred] Dreyfus, Capitain im Kriegsministerium – Lucie, dessen Frau – Edgar, beider Sohn, 10 Jahre alt – Lisette, Kammerjungfer – Jean Kaspar, Diener bei Dreyfus – Major / Oberst Picquart – Emile Zola, Schriftsteller – Präsident Delgorgun – Vorsitzender des Kriegsgerichts – Generalstaatsanwalt von Cassel – General Pellieux – Major Esterhazy / Esterhazi – Labori, Zolas Verteidiger – Madame de Boulancy – Sergeant Kastelin – Unteroffizier Menieur – Eine Dame in Trauer – Ein Offizier – Ein Unteroffizier – Die Geschworenen – Soldaten – Zolas Wärter.

HANDLUNG. Eine verschleierte Dame warnt Lucie Dreyfus: Auch ihr Mann sei verleumdet worden, habe sich deswegen duelliert, das Duell auch gewonnen, doch hätte ihm dies nichts genützt; er sei tot aufgefunden worden, und die Behörden hätten Selbstmord konstatiert. Dreyfus möge nicht dieselben Fehler machen wie ihr Mann. Vergeblich warnt Lucie ihren Mann. Dessen Vertrauen in Gerechtigkeit und Ehre ist ungebrochen; er werde trotz aller gegen ihn erhobenen Vorwürfe keinesfalls fliehen. Da dringen schon Soldaten ins Haus; Dreyfus wird wegen Verrat und Spionage verhaftet.

Dreyfus wird des Verrats schuldig gesprochen und auf die Teufelsinsel verbannt. Nur ein Einziger hat sich für ihn ausgesprochen: Oberst Picquart. Da ihm Picquart gewogen ist, lässt dieser auch den berühmten Schriftsteller Zola zu ihm vor: Dieser versichert, den Fall öffentlich zu machen und alles zu tun, um die Urheber der Intrige zu entlarven.

Lucie, die das Recht hätte, sich von einem verurteilten Degradierten scheiden zu lassen, hält unverbrüchlich zu ihrem Mann. Seinem Sohn trägt Dreyfus auf, immer auf Recht und Ehre zu halten, um den guten Namen der Familie wiederherzustellen.

Drei Jahre danach. Lucie fiebert dem Ergebnis der Revisionsverhandlung entgegen. Sie hat erfahren, dass ein ihr Unbekannter öffentlich erklärt hätte, er könne eine Verschwörung des Majors Esterhazy gegen Dreyfus bezeugen; dieser Zeuge sei aber abgereist und habe dann im Duell den Tod gefunden.

Diener Jean Kaspar möchte endlich Lisette heiraten, den Dienst bei Dreyfus kündigen und ein Restaurant eröffnen; Lisette freilich will bei ihrer unglücklichen Herrin ausharren.

Zola weiß sich nach der Freisprechung Esterhazys nicht anders zu helfen, als das Gericht des wissentlichen Fehlurteils zu beschuldigen, um sich damit seinerseits eine Klage einzuhandeln. Er hofft, dass sein Freispruch dann zu einer Revisionsverhandlung führt. Das Kalkül geht jedoch nicht auf: Zola wird wegen seines offenen Briefes *J'accuse* an den Präsidenten der Republik wegen Verleumdung verurteilt. Dies kann jedoch den Glauben an den Sieg der Wahrheit – und des französischen Volkes – nicht mindern, nur bestätigen.

HERKUNFT. Der auf der letzten beschriebenen Seite unterfertigte Emil Ficker war seit Ende der 1870er Jahre selbstständig. Bei dem auf dem Titelblatt genannten Autor handelt es sich um den Schauspieler und Dramatiker Albin Wertzner, der seine Zeitspiele in Abschriften verkaufte (nach Lars Rebehn, mündlich).

HANDSCHRIFT. Häufige Fallfehler (4. statt 3. Fall), z. B.: „in meinen Herzen“, „wie ich meinen armen Alphons beistehen und helfen kann“, „suchte ihn zu schaden“, „zu meinen Vater“, „hilf meinen Gatten“, „bei meinen Vater“, „sagt meinen Gatten“, „zu diesen Brief“, „wen ich nun deinen Rathe folgte“, „Sie kennen mich jedenfalls den Namen nach“, „an meinen traurigen Geschick“, „an Ihren Sturze“, „man raubt meinen armen Weibe“, „kann ich beruhigter meinen grausamen Schicksal entgegen gehen“, „aus deinen Herzen“, „aus meinen Herzen“, „vor einen Wendepunkt“, „dem gnädigen Herrn zu erschießen“, „von diesen Beschluß abzuweichen“, „mit Ihren Gatten“, „aus seinen Verbannungsort“, „mit hochoberbenen Haupt“, „in Ihren Freispruch“. – Selten „wen“ statt „wenn“. – Durchwegs: „tritein“ für

„tritt ein“. – Mitunter unübliche Getrenntschreibung. – In der sog. Dreyfus-Affäre wurde das von einer Putzfrau im Papierkorb gefundene, offenbar der militärischen Spionage dienende Dokument „Bordereau“, deutsch Verzeichnis, genannt (S. [62]). – Komposita sind häufig getrennt geschrieben; Unterschiede zwischen Beistrich und Punkt sind kaum auszumachen. Womöglich ist dies auf die Eile des Schreibers Emil Ficker (vgl. S. [159]) zurückzuführen, hat er doch innerhalb von drei Tagen 159 Seiten abgeschrieben.

STOFF. Die sog. Dreyfus-Affäre zählte zu den beliebtesten zeitgeschichtlichen Stoffen des Puppentheaters. Bereits 1898, im Jahr des zweiten Dreyfus-Prozesses, entstanden die ersten Marionettenstücke; das Spiel verschwand wie fast alle Aktualitätenspiele nach mehreren Jahren wieder, wurde aber in Folge eines UFA-Films wieder auf den Spielplan gebracht. (Vgl. Lars Rebehn, mündlich, sowie Rebehn/Richter, Verzeichnis, S. 222, und Küpper, Aktualität im Puppenspiel, S. 74.)

BESONDERHEITEN. Die Hs. ist datiert mit 9. November 1898, jenem Jahr, in welchem Zola verurteilt wurde. Erst im Juni 1899 wurde das Urteil gegen Dreyfus aufgehoben und wieder an das Kriegsgericht in Rennes verwiesen. – Die Handlung ist ausgedünnt; moralische Rede dominiert das vergleichsweise lange und auch von ausufernden Monologen durchsetzte Stück, und zwar in zweierlei Varianten: als sentimentale und als pathetische moralische Rede.



DURANTY, LOUIS-EDMOND: Polichinelle Précepteur. In: Théâtre des marionnettes du jardin des Tuileries. Paris: Debuissou [1864], S. 1–16.

Auch auf: Théâtre de marionnettes: <http://theatredemarionnettes.wifeo.com/le-precepteur.php> [2017-09-16].

E

EBERL, FERDINAND: Der Tode und seine Hausfreunde. Posse in einem Aufzug. Wien Bey Meyer und Patzowsky am neuen Markte. 1793. Auf: Mäzene des Kasperls Johann Josef La Roche. Kasperliaden im Repertoire des Leopoldstädter Theaters. Kritische Edition und literatursoziologische Verortung. Hrsg. von Jennyfer Großauer-Zöbinger und Andrea Brandner-Kapfer. Graz 2009: http://lithes.uni-graz.at/maezene/eberl_tode.html [2019-07-01].



Egerer Krippenspiel; s. Das Alt-Egerer Krippenspiel (Schubert)



D'eghalanda Bauan-Hauchzat (Schubert/Gradl); s. Das Alt-Egerer Krippenspiel (Schubert)



Ella, die Seiltänzerin (Willhardt/Koppe): Ella, die Seiltänzerin oder Ein verlohrenes Leben. „geschrieben von Richard Koppe Theatergehülfe. z zT. Vielau d. 9 Januar. 1887.“ (S. [121].) Handschrift. Format: 17,2 x 20,3 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-110.



TRANSLITERATION: Sarah Stadler und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_ella_seiltaenzerin.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. Gegenwart. – FIGUREN. Oskar Willberg – Alfred Lerchenbach, sein Schulfreund – Ella, Waise, Seiltänzerin – Kaspar/Hans, Diener – Lene, seine Frau – Petronella – Emilie, Willbergs Frau – Der alte Willberg – Jeften – Jung – Hugo, Willbergs und Ellas Sohn.

HANDLUNG. Student Willberg hat sich unsterblich in die Seiltänzerin Ella verliebt, und nun, da die Trennung naht, schwört er, sie nach Ende seines Studiums in vier Jahren zu heiraten. Ella, Waise und mit einem solchen fahrenden Beruf auch Ausgestoßene, kann nicht recht an Willbergs Treue glauben. Für sich selber weiß sie, dass ihre Liebe zu ihm nur der Tod beenden kann.

Es kommt doch so, wie Ella es befürchtet hat: Willberg hat sich nach zwei, drei Briefen von ihr abgewandt und kann eine Liebe zu so einer Gauklerin nur mehr als Jugendtorheit begreifen. Nun, da er die Fabrikantentochter Emilie heiraten möchte, ist er von den Vorhaltungen eines Jugendfreundes nur peinlich berührt.

Ella ist nach vier Jahren wieder in der Stadt, sucht verzweifelt nach Willbergs neuer Wohnung, will ihm, dem Treulosen, nun doch den gemeinsamen Sohn zuführen. Als Oskar sie auf dem Weg zur Hochzeit unter den Winkenden am Straßenrand entdeckt, fällt er in Ohnmacht.

Diener Hans hat seine Lene geheiratet und ist mittlerweile stolzer Vater von drei Buben, Kaspar, Melchior und Balthasar.

Als der Schulfreund Willberg nach langen Jahren wieder aufsucht, findet er den Haushalt verödet und Frau Emilie verbittert und unglücklich vor. Oskar sei seit der Begegnung mit dieser Dämonin, die seither nicht wieder aufgetaucht ist, finster und in sich gekehrt. Die Tage verbringt er in Saus und Braus mit Kumpanen und der Jagd, und auch um seine Kinder kümmert er sich nicht. Emilie droht, ihn mit den Kindern zu verlassen. Freund Lerchenbach zeigt er nicht nur die kalte Schulter, sondern macht ihm noch Vorwürfe, ihm mit seiner Moralisererei ein schlechtes Gewissen machen zu wollen.

Ella, seit mehreren Monaten ohne Arbeit, ohne Obdach und vor Hunger geschwächt, nähert sich bettelnd dem Haus Willbergs. Dieser weist sie erbarmungslos und zornig von sich, da sie nichts als ein Gespenst, ein böser Dämon aus der Vergangenheit sei. In ihrer Verzweiflung verflucht sie ihn und sagt ihren Selbstmord voraus, der ihn verfolgen soll bis ans Lebensende, wie auch den Hass seiner Kinder und die Verachtung der Frau.

Seit Willberg seiner Frau alles gestanden und auch eine schwere Seelenkrankheit überwunden hat, bemüht er sich um Frau und Kind, wirtschaftet wieder ordentlich, doch kehrt das Glück nicht ein ins Haus, ja nicht einmal der Frieden. Jahrelang bemüht er sich schon, Ella und den gemeinsamen Sohn zu finden, doch sagt ihm sein Gefühl, sie sei schon tot. Und tatsächlich findet er sie auf dem Friedhof, und vor dem Grabstein mit der Aufschrift „Ein verlorhnes Leben“ (S. [107]) kniet der achtzehnjährige Sohn. In Erinnerung an die vielen Tränen und das untröstliche Leid, das Willberg seiner Mutter Ella bereitet hat, wählt er sich die weite Welt zum Vaterhaus und Gott zum Vater. Willberg bleibt ungetröstet zurück, da die bitterste Reue, wie er jetzt weiß, nichts nützt, wenn sie zu spät kommt.

VORLAGE. Nach dem Stück von J. Willhardt [d. i. Josef Kupp]: Student und Seiltänzerin oder: Ein verlorenes Leben. Orig. Lebensbild in 3 Abtheilungen und 1 Vorspiel. Wien: Reisser 1886.



Elmar, Carl; s. Carl Joseph Swiedack



Engler, Hans; s. Die Waffen nieder! (Engler / Suttner / Apel)



Die Entführung aus dem Serail; s. Belmont und Constanze



Die Enthauptung des hl. Johannes (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Esther und Haman (Englische Komödianten / Brauneck): Comœdia von der Koenigin Ester und hoffertigen Haman. In: Spieltexte der Wanderbühne. Hrsg. von Manfred Brauneck. Bd. I: Englische Comedien und Tragedien. Berlin: De Gruyter 1970, S. 3–78.



Ester, Esther; s. a. Haman



Eulenspiegel, Till (Pseud.): Kaspers Anwerbung. – Kasper in der Wache. In: Kasperle's Leben und Heldenthaten. Eine lustige Trauerposse in 4 Hauptabteilungen, für das deutsche Kasperle-Theater. Kassel: Jacobi [um 1860], S. 18–23 und S. 24–29.

F

Fanny und Durmann; s. Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube)



Faust (A. B. / Kraus): Johannes Doktor Faust. Schreckliche Komödie mit dem Teufel und noch schrecklicherer Höllenfahrt des armen Faust bei schauerhaftem Feuerwerk und grauenvollem Donnerwetter. Trauerspiel in VI Aufzügen [von A. B.]. Prag: Verlag des Herausgebers 1862. (A. B.: Doktor Faust. Strašlivá komedie s čertem a ještě strašlivějším do pekla vzetím ubohého Fausta, při strašném faierverku a hrůzoplém hromobytí. Truchlohra v VI. jednáních. Prag: Jan Spurný 1862, deutsch.) Aus dem Tschechischen von Ernst Kraus. In: E. K.: Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust. Abhandlung und Übersetzung. Breslau: Koebner 1891, S. 102–169.

Vom Herausgeber und Übersetzer Kraus für die Puppen-*Faust*-Editorik eingeführte Sigle: J.



Faust (Below): Doctor Faust oder der große Negromantist. Schauspiel mit Gesang in fünf Aufzügen. [Hrsg. von Georg von Below.] Berlin ganz neu gedruckt: [Selbstverlag 1832].

Auch in: Das Kloster, Bd. 5, S. 747–782. (Dort mit der falschen, der Herleitung Friedrich Heinrich von der Hagens verpflichteten Überschrift: *Das Geißelbrecht'sche Puppenspiel.*)



Am Ende von Faust (Below), S. [50:XXIII]: „(Alles was unterstrichen ist, bewegt mich, das ich Fausten nie wieder aufführen werde.)“ Im Druck von Below gesperrt. Von der Puppen-*Faust*-Editorik fälschlich verwendete Sigle: G = Geißelbrecht (weil das Stück in *Das Kloster* G. zugeordnet war). Das von Below herausgegebene Stück ist definitiv nicht identisch mit der von Geißelbrecht gespielten Version. (Zu den diesbezüglichen Irrungen und Verwirrungen der Puppen-*Faust*-Editorik und deren Richtigstellung vgl. Rebehn, Johann Georg Geisselbrecht, [o. S.].)



Faust (Bille/Öllinger): Docter Faust. Jocham Aagust Bille/ aus Saatheiyen bei Elsterwerde/ Den 23ten October 1835. Handschrift, 46 Bll. Hrsg. von Judith Öllinger. In: Judith Öllinger: Das sächsische Wandermarionettentheater der Familie Bille. Am Beispiel von Docter Faust (1835) und Der Freischütz (1932/ 1949) sowie stoffgleichen Stücken der Bühnen Puder, Liebhaber und Ruttloff. Graz, Univ., Diplomarbeit 2017, S. 12–35 (auch mit eigener Paginierung, S. [1–34]).

Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/ Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_faust-bille-oellinger.html [2019-07-01]. – Die Edition erfolgte auf der Grundlage von: Dr. Johann Faust. Schauspiel von Johann August Bille aus Saathayn bei Elsterwerda/ Sachsen geschrieben am 23. Oktober 1835. Im April 1997 mit Schreibmaschine geschrieben von Kurt Bille. Text gereinigt mit CorelDraw 10 August/Sept. 2002. (Provenienz: Sammlung Ehrhardt, dann Speck Collection, Yale.) [Enthält auch eine Übertragung ins Standarddeutsche.] Hameln im Juni 1998. Ergänzt im Jahre 2004. Hameln: Kurt Bille [2004], S. 23–115.



Faust (Bonneschky/ Hamm): Doktor Faust. Heroisch-komisches Schauspiel in vier Aufzügen. [Gespielt von der Truppe Constantin Bonneschky.] In: Das Puppenspiel vom Doctor Faust. Zum erstenmal in seiner ursprünglichen Gestalt wortgetreu herausgegeben mit einer historischen Einleitung und kritischen Noten [von Wilhelm Hamm]. Leipzig: Avenarius & Mendelssohn 1850, [S. 1–]70.

In der Puppen-*Faust*-Editorik mitunter verwendete Sigle: L (für *Leipziger Faust*).



Faust (Eberle/ Helbig): Faust. Anfang der 1840er von der Truppe Eberle aus Wien in Jena gespielt. Aus: Fr[iedrich] Helbig: Ein Rest altdeutscher Volksbühne. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt (1873), H. 21, S. 340–342.

HANDLUNG (nach Helbigs Nacherzählung): „Schließlich sei es uns vergönnt, noch auf das Stück *Faust* näher einzugehen, schon um erkennen zu lassen, wie es Goethe nicht verschmäht hat, aus diesem kleinen Stücke sein erhabnes Meisterwerk auszubauen – freilich in einer Weise, daß auf einem Sandkorn sich ein Dom gewölbt hat.

Wir finden Faust in seinem Studirzimmer, vor einem Folianten sitzend, und also vor sich hinsprechend:

So weit hab' ich's nun mit Gelehrsamkeit gebracht,
 Daß ich allerorten werd' ausgelacht.
 Alle Bücher durchstöbert von vorn bis hinten
 Und kann doch den Stein der Weisen nicht finden.
 Jurisprudenz, Medicin, Alles umsonst,
 Kein Heil, als in der nekromantischen Kunst.
 Was half mir das Studium der Theologie?
 Meine durchwachten Nächte, wer bezahlt mir die?

Keinen heilen Rock hab' ich mehr am Leibe
 Und weiß vor Schulden nicht wo ich bleibe.
 Ich muß mich mit der Hölle verbünden,
 Die verborgenen Tiefen der Natur zu ergünden etc.
 [Wortgleich mit Faust (Simrock), S. 9.]

Dann kommt der bereits erwähnte Seelenkampf Faust's, dargestellt durch den Streit seines guten und bösen Genius. In einer weitem Scene mit dem Famulus Wagner erhält Faust den Besitz des von ihm gesuchten werthvollen Buches über den Schlüssel der Magie. Im zweiten Acte citirt Faust mit Hülfe dieses Buches die Geister. Sieben derselben entläßt er wieder, da das Maß der Geschwindigkeit ihrer Dienste ihm nicht genügt, obwohl sich dieselbe von derjenigen der Schnecke im Sande, des Baches vom Felsen, des Vogels in der Luft, der Kugel im Laufe bis zu der des Windes und des Pesthauchs steigert.

Endlich erscheint als achter Geist Mephistopheles, der so geschwind ist wie der Gedanke des Menschen. Diese Schnelligkeit genügt dem Faust, denn was kann er ‚mehr verlangen, als daß seine Gedanken erfüllt werden, sobald er sie denkt. Weiter bringt es ja Gott selbst nicht.‘ *Eritus sicuti Deus!* Nach einer vergeblichen Warnung seines Schutzgeistes verschreibt sich dann Faust dem Teufel. Die eigenthümlichen Bedingungen des Pacts lauten: ‚Ich, Faust, schwöre Gott und dem christlichen Glauben ab. Nach vierundzwanzig Jahren will ich Dein sein mit Leib und Seele. Ich gelobe, mich in all der Zeit nicht zu waschen noch zu kämmen, auch Haar und Nägel nicht zu verschneiden. Ich will den Ehestand meiden.‘ Beide, Faust und Mephisto, kommen hierauf durch die Luft in das Hoflager des Herzogs von Parma, wo die Hochzeitsfeierlichkeiten des neuvermählten Fürstenpaares bereits seit acht Tagen anhielten. Der schon berühmte Doctor und Geisterbanner kommt sehr gelegen, um dem erschöpften Born des Festes durch Vorführung seiner Zauberkünste neue Nahrung zuzuführen. Faust citirt vor den Gästen verschiedene, namentlich alttestamentliche Gestalten in der Form von lebenden Bildern.

Wir stehen also am zweiten Theile des Goethe'schen Faust. Faust's schöne Gestalt, dessen verbuhlte Blicke und die Anspielungen der lüsternen Bilder wirken verwirrend auf das Herz der Herzogin. Ihr Gemahl wird eifersüchtig, die Geistlichkeit bedenklich, das Volk unruhig, so daß sich Faust auf Rath seines Mephisto der gefährlichen Situation durch die Flucht entzieht.

Von ganz bedeutender Wirkung und großer Auffassung ist der letzte Act. Faust empfindet den Ueberdruß des im Ueberfluß gehabten Genusses. Der schäumende Becher hat bittere Hefe. Aus Gold ward Heckerling. Es kommt der Gedanke an das Glück seiner Kindheit, da er noch beten und glauben konnte; es kommt – die Reue. Er fragt Mephisto, der pactmäßig verpflichtet ist, ihm die Wahrheit zu sagen, ob er noch zu Gott kommen könne. Der Teufel bebzt ob dieser Frage und zieht heulend von dannen. Faust betet, erlöst und gerettet, zum Bild der Mutter Gottes. Da kommt Mephistopheles zurück mit Helena. Ihrer verführerischen Schönheit kann der betende Faust nicht widerstehen. Um den Preis ihres Besitzes schwört er noch einmal Gott ab. Als er aber dieses Besitzes sich erfreuen will, zerfließt die Gestalt in Dunst und Hauch, und – der Teufel betrügt ihn noch ohnedies um die letzten zwölf Jahre, denn er hat die Nächte mit als einzelne Tage gezählt. So läuft schon um Mitternacht seine Zeit ab. Vergebens wirft sich Faust nochmals vor das Marienbild. Es nimmt die Züge der Helena an. Er kann nicht mehr beten. ‚Gott geschworen, ewig verloren!‘ dröhnt es von oben herab. Mit wahrhaft teuflischer Lust weidet sich Mephistopheles an den Qualen des Verzweifelten, indem er ihm die Schauer der Hölle vormalt, wo die Pein der Verdammten so groß sei, daß die armen Seelen eine Leiter von Scheermessern zum Himmel hinaufteigen würden, wenn sie noch Hoffnung hätten. Und nun klingen von oben herab in einzelnen Stundenpausen, welche die Uhr anzeigt, die richtenden Worte: ‚Fauste! Fauste! Accusatus es! – judicatus es – in aeternum damnatus es!‘ (Du bist angeklagt – gerichtet – ewig verdammt!) Mit den gedankenreichen Worten: ‚Ich bin vernichtet, vernichtet! O, wenn ich ver-



nichtet wäre!' sinkt Faust zerschmettert zu Boden. Casperle aber, der seine Seele dem Teufel vorenthalten hat und wohlbestallter Nachtwächter geworden ist, tanzt zur Beruhigung der aufgeregten Gemüther mit seiner Frau den Kehraus. –“ (Faust [Eberle/ Helbig], S. 342.)



Faust (Engel): Doctor Johann Faust. Volksschauspiel in vier Acten nebst einem Vorspiel. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. I: Faust. Das Volksschauspiel Doctor Johann Faust. Mit geschichtlicher Einleitung. Oldenburg: Druck und Verlag der Schulzeschen Buchhandlung 1874, S. 1–47.

[2., veränderte Aufl.:] Doctor Johann Faust. Volks-Schauspiel in vier Acten nebst einem Vorspiel. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. IX: Die beiden Volksschauspiele Doctor Johann Faust und Christoph Wagner, Faust's Famulus. Vervollständigter Text mit vielfachen Ergänzungen bislang ungedruckter Szenen, Varianten, etc. Oldenburg: Druck und Verlag der Schulzeschen Buchhandlung [1882], S. 1–53. – Nachträgliches zum Doctor Johann Faust. I. Die Vexirscene. II. Die Schlußscene des dritten Actes. III. Jungfer Annabackedudel. IV. Schlußscene nach der Höllenfahrt. V. Das Nachtwächterlied. In: Ebenda, S. 54–74.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: E und E'.

HERKUNFT. Nach Bruinier, Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Fälschung [!] erwiesen, sei „eine, wenn auch geschickte und mit grossem Gefühl für dramatische Effekte hergestellte, so doch immerhin ganz ordinäre Fälschung [...]. [Sie ...] stimmt meist wörtlich und buchstäblich mit einzelnen Sätzen der vor seinem Erscheinen bekannten Texte überein, dagegen finden sich solche Doubletten nicht in den beiden später bekannt gewordenen, Schw[ie]gerling] und Wi[nter]“ (S. 2). „Die Fälschungen in E [...] haben keinen naiven, sondern einen durchaus ‚wissenschaftlichen‘ Charakter. E will nur von der Wissenschaft beachtet werden: sein Verfasser benutzt die in Scheibles Kloster abgedruckten Puppenspiele ebensogut in eklektischer Weise, wie Sommers und v[on] d[er] Hagens Berichte [...]. Und dann hat der Fälscher das Wiepking'sche Puppenspiel, O, ziemlich stark benutzt: Dieses aber war 1871/4, als E gemacht wurde, nur Engeln handschriftlich bekannt. Erst 1879 erschien es im Drucke./ Der Fälscher ist Engel allein“ (S. 8). Engel selbst hingegen sah sich als Compiler. (Vgl. die komplette Briefserie an Kollmann in PTS; für den Hinweis danke ich Lars Rebehn.)

Zur Editions-geschichte vgl. Rebehn, Die Leipziger Puppentheatersammlungen.



Faust (Geisselbrecht/ Eversberg); s. Weimarer Faust (Geisselbrecht/ Eversberg)



Faust (Hincz/ Gragger); s. Fauszt (Hincz/ Gragger)



Faust (Kopecký/ Kraus): Mathias Kopecký: Doktor Faust. Drama in vier Aufzügen. (Doktor Faust. Drama ve čty rech jednáních. In: Komedie a hry Matěje Kopeckého. Dle sepsání jeho syna Václava pro tisk upravili a co doplnek II. dílu „Besedníka“ vydali E. Just, H. Přerhof a J. R. Vilímek. Druhý díl. V Praze 1862. [Komödien und Spiele des Mathias Kopecký. Nach der Niederschrift seines Sohnes Wenzel für den Druck eingerichtet und als zweiter Teile des ‚Declamators‘ hrsg. von E. Just, H. Přerhof und J. R. Vilímek. Prag: Vilímek 1862, S. 111–133], deutsch.) Aus dem Tschechischen von Ernst Kraus. In: E. K.: Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust. Abhandlung und Übersetzung. Breslau: Koebner 1891, S. 102–161.

Vom Herausgeber und Übersetzer Kraus für die Puppen-*Faust*-Editorik eingeführte Sigle: D.



Faust (Kühn/Lewalter/Bolte): Doktor Faust. Ein Puppenspiel in vier Aufzügen. Nach der eigenhändigen Niederschrift des Puppenspielers und Kasperletheaterdirektors Julius Kühn. Aus: Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. Hrsg. von Johann Lewalter und Johannes Bolte. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 23 (1913), S. 36–51 und S. 137–146, hier S. 141–146.

Auch in: Faust auf der Puppenbühne. Mit Texten von Karl Simrock, Gustav Dubelowski-Gellhorn und Fredi Hostettler. Sowie Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. Hrsg. von Johann Lewalter und Johannes Bolte. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 1989. (= Mimen – Gaukler – Possenreißer. 5.) S. 119–123.

Es handelt sich dabei um ein Handpuppenstück für Zelttheater.



Faust (Kukelka): Alte Bekannte oder Der Mann aus dem Eis oder Kasperl, der eingebildete Retter des Dr. Johann Faust. Eine Marionettenkomödie in zwei Akten von Peter Kukelka. Typoskript, 30 Seiten.

Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

HERKUNFT. Peter Kukelka (geb. Braşov, Rumänien 1934), ehemaliger Restaurator alter Musikinstrumente, spielt seit mehr als 15 Jahren in Karnabrunn (Niederösterreich) Stücke aus dem Repertoire des Altwiener Marionettentheaters. Grundlage ist der originale Marionettentheaterfundus einer vom Ersten Weltkrieg bis 1991 spielenden Wiener Familie.



Faust (Lorgie/Anonym): Aufführung des Faust bey einem Hrn. Lorgée [d. i. Lorgie], welcher sich mit seinen Marionetten [im April 1824] zum Zweytenmal hier [bei der Frankfurter Messe] befindet. Korrespondenz-Nachrichten. Frankfurt am Main, 30. April 1824 [I]. In: Morgenblatt für gebildete Stände Nr. 132 vom 2. Juni 1824, S. 527–528.

Mit geringfügig adaptierter Orthographie in: Wilhelm Creizenach: Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust. Halle an der Saale: Niemeyer 1878, S. 17–18.

HANDLUNG nach dem anonymen Korrespondenten: „Faust, unter Büchern und Zauberge-räthschaften sprach das unzusammenhängendste, dummste Zeug. Ein dickwanstiger Engel kam herbeigeflogen, ihn vor dem Bösen zu warnen, der Teufel von der andern Seite, ihn zu locken. Ich hörte von diesem die Worte: ‚Der menschliche Wille ist frey‘ und hoffte nun doch noch einiges Poetische zu finden.

Wirklich kam nun auch die schöne Stelle ganz nach der Tradition, wie Faust den schnellsten Teufel citirt. Der erste war so schnell wie ein Vogel, der zweyte wie ein Pfeil, der dritte so schnell wie der menschliche Gedanke, und der war ihm recht. Dieses war sein fortaniger Begleiter Mephistopheles. Auf Faust's Verlangen erschien er in menschlicher Gestalt, in einer blauen Uniform, aber ohne Pferdefuß. Der eine Backen war schwarz gemalt; ob dieß traditionell oder eine besondere Erfindung ist, muß ich dahingestellt seyn lassen, in dem Volksbuch und bei den Poeten findet sich davon nichts.

Die Handlung wurde schmachlich verstümmelt. So versprach Faust blos, sich dem Teufel mit seinem Blut zu verschreiben, und als kurz darauf Wagner in dem Studierzimmer allein war, entsetzte er sich über den Zuberapparat und zugleich über die Tropfen Bluts auf



dem Tisch. Indessen tröstete ich mich damit, daß es auf den großen Theatern mit Auslassungen oft nicht viel besser geht.

Die Hauptperson des Puppenspiels, der Hannswurst, war schlecht, kein Fünkchen Witz; das Wenige von angeerbten Späßen ganz verkümmert. Kaspar trat herein, um sich als Bedienter zu verdingen, hielt den Zauberkreis zuerst für ein Schneidermaß, trat dann hinein, las darin Berlik und Berluk, zerrte damit die verschiedenen Teufel hin und her, und bekam endlich von einem der gereizten Teufel im Vorbeystreifen einen derben Stoß, daß er zu Boden sank. [...]

Der weitere Verlauf der Handlung war, daß Faust mit Mephistopheles und Kaspar durch die Luft zum Herzog von Florenz reiste. Der Herzogin, die auf seine Künste begierig war, citirte er paarweise zuerst den König Salomo und die keusche Lucretia, dann den großen Goliath und den kleinen David und endlich noch ein vornehmes Paar des Alterthums, womit irgend eine komische National-Verwechslung vorging. Sie hatte nun genug gesehen. Faust, von ihrer Schönheit entzündet, erklärte ihr darauf im Garten seine Liebe, und da sie sich nicht gutwillig wollte entführen lassen, wurde sie mit Hülfe Mephistopheles durch die Luft davongetragen. Der Herzog eilte auf das Jammergeschrey seiner Gemahlin herbey und rief seine Leute zusammen; die ganze Jägerschaft aus dem Freyschützen kam nun über die Scene zu Hülfe gelaufen, darauf wurde hinter der Scene mehreremal geschossen und zum Schluß der ganze Lärm aus der Wolfsschlucht des Freyschütz angebracht. Dann beendigte Hannswurst den Akt damit, daß er auf seinem Krokodill aus der Luft herabkam und mit einigen Stößen ein paar Jäger niederwarf.

Der letzte Akt gab den früheren an Armuth nichts nach. Eins fiel mir indessen auf, wovon ich nicht weiß, ob es in dem ältern Puppenspiel vorkommt [...]. Faust rechnet mit dem Teufel, wie dieser ihm erklärt, er werde nun nach Ablauf der Frist diese Nacht mit Gesellschaft kommen, um ihn abzuholen. Faust opponirt, daß erst die Hälfte der Zeit, von 24 erst 12 Jahre verflossen seyen. Hierauf erwiedert aber Mephistopheles obsiegend: Jeder Herr dingt seine Diener nur auf die Tageszeit und läßt ihnen Nachts die Ruhe; du aber hast mich weder bey Tag noch bey Nacht ruhen lassen, und für diese doppelte Anstrengung zählen die 12 Jahre für 24.'

Darauf wird Hannswurst, welcher der Lustreisen und des unruhigen Dienstes überdrüssig ist, Nachtwächter im Ort. Er ruft die Stunden aus und singt ein Liedchen, so viel ich davon vernehmen konnte, leidlich unanständig. Wie Faust geholt werden soll, ist er auf der Straße; der dickwanstige Engel erscheint wieder, ihn zu warnen; dagegen weiß ihn der Teufel mit List zu fangen. Er läßt Lucretia erscheinen (nicht Helena), [nur], wenn du mein seyn willst, sagt er, so schenke ich dir die keusche Lucretia.' Faust tritt entzückt hinzu, Lucretia verschwindet und die Teufel haben ihn in ihrer Gewalt. Feuer fällt vom Himmel und Faust fliegt mit der Höllenkompagnie davon." (Faust [Lorgie/Anonym], S. 528. Absätze von B. M.-K.)

HERKUNFT. Die Truppe „Gebrüder Lorgie“ (hier: „Lorgée“), das waren: Friedrich August Heinrich (1796–1872), Johann Ernst Christian (1804–1841) und Friedrich Christian Lorgie (um 1800–1868) (Vgl. Lars Rebehn, mündlich, sowie Rebehn, Die Puppenspielerfamilie Lorgie, S. 14 und S. 42.) Gemeint sind die Brüder Friedrich und mindestens ein weiterer Bruder, wahrscheinlich aber alle drei: Friedrich, August und Johann. (Vgl. Lars Rebehn, mündlich.)



Faust (Möbius 1 / Bruinier): Doktor Faust. In: J[ohannes] W[eygardus] Bruinier: Das Volksschauspiel vom Doktor Faust in drei Fassungen der Moebiuschen [!] Überlieferung. Einleitung und Text. Wissenschaftliche Beilage zu den Schulnachrichten des Gymnasiums zu Anklam. 1910. Anklam: Poettcke 1910. (= Faust vor Goethe. Untersuchungen zur Faustsage. II.) S. 1–29.

Vom Herausgeber Bruinier für die Puppen-Faust-Editorik eingeführte Sigle: M¹.



Faust (Möbius 2/Bruinier): Doktor Faust. In: J[ohannes] W[eygardus] Bruinier: Das Volksschauspiel vom Doktor Faust in drei Fassungen der Moebiuschen [!] Überlieferung. Einleitung und Text. Wissenschaftliche Beilage zu den Schulnachrichten des Gymnasiums zu Anklam. 1910. Anklam: Poettcke 1910. (= Faust vor Goethe. Untersuchungen zur Faustsage. II.) S. 30–63.

Vom Herausgeber Bruinier für die Puppen-Faust-Editorik eingeführte Sigle: M².



Faust (Schmidt/Kralik/Winter): Der Schutzgeist des Johann Doctor Faust. In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 157–193.

In der Puppen-Faust-Editorik verwendete Siglen: Wi (Joseph Winter), N (Niederösterreich).

HANDLUNG nach Werner [Rez.], Deutsche puppenspiele [!]. „N ist eine sehr junge, ganz verderbte fassung, hat aber gerade in ihrer verzerrung manches interessante.

I act. Fausts monolog ist durch betrachtungen über die unzufriedenheit aller stände erweitert [...]. Faust will ein ‚berühmter Schwarzkünstler oder Teufelscitierer werden‘. er schläft ein, stimmen von rechts und links, der teufel verspricht ‚Glück‘, Faust wählt ihn. – Wagner meldet dass zwei studenten ein buch gebracht haben. Faust befiehlt: ‚Gebt ihnen zu essen und zu trinken nach Studentenbrauch‘. in einem monolog aber weiss er: ‚das sind keine Studenten ja nicht, das sind schon zwei höllische Geister, die mir Fürst und Pluto Meister geschickt hat, dass sie mir Schlüssel und Zirkel von der Hölle bringen ...‘ will das buch durchlesen. – Kasperls monolog, setzt sich endlich ‚auf das Studirbuch.‘ [...] Wagner bespricht seine aufnahme, Faust nimmt ihn auf, Kasperl will ‚in Graz in die Strudelversität gangen‘ sein. Fausts monolog; will die teufel citieren.

II act. wald. beschwörung, es erscheint zuerst Auerhahn so schnell wie die kugel aus dem rohr, dann Mefistofilus mit den worten: ‚Mein Faust, ich bin so geschwind, / Als wie dem Menschen seine Gedanken sind.‘ Faust will annehmen [...]. Endlich verschwindet er. [...] Mefistofilus darf ihm sechs jahre dienen. Faust aber will vierundzwanzig jahre, der teufel nimmt an gegen vier bedingungen: 1) Faust darf sich nicht waschen, nicht kämmen, sich nicht die nägel schneiden; 2) er soll nicht heiraten; 3) er soll in keine kirche gehen und keinen geistlichen disput abhalten; 4) er muss sich mit seele und leib verschreiben [...].

[...] – Kasperl will vögel fangen, findet den zauberkreis, beschwörung mit ‚kalippe, kaluppe‘ [...], Auerhahn erscheint, dann Mefistofilus, die bekannten lazzi, Kasperl geht endlich mit dem zauberkreis fort.

III act. Faust will zum herzog von Parma. – Mefistofilus holt auch Kasperl, der sich aber nicht verschreibt. – Parma, Faust und Mefistofilus, der berichtet dass ihn der herzog mit dem feuertode bedroht, wenn sich Faust noch einmal blicken lasse; Faust zaubert dafür dem herzog (!) hirschgeweihe an den kopf. – dann will Faust eine Donaufahrt machen. – Kasperl ist unzufrieden mit seinem dienst, will zu seinem weiberl, Mefistofilus sucht ihn vergebens zu gewinnen, verspricht ihm endlich einen topf mit gold, lazzi.

IV act. Faust schlafend, schutzgeist jammert über ihn. Faust macht sich selbstvorwürfe; hat ein kreuz gesehen, verlangt vom teufel dass er es bringe; Mefistofilus weigert sich zuerst, dann erscheint es, weicht aber vor Faust; gespräch über die himmlische gnade mit folgender fassung: ‚Glaube mir, wenn die ganze Welt mit glühenden Nägeln beschlagen wäre, so ginge ich bis zum jüngsten Tag barfüssig darauf herum, wenn ich die Himmelseligkeit noch erlangen könnte‘; frage über die hölle, über den himmel, der teufel verschwindet. Faust betet, wird von Mefistofilus ohne erfolg gestört, da bringt er die Helena und gewinnt



Faust wider [!]. Mefistofilus triumphiert. Faust ist geteuscht, Helena hat sich in einen teufel verwandelt, Mefistofilus ruft ihm ‚præpara te‘, Faust ist um 12 jahre betrogen; Faust klagt, Kasperl bittet um seinen lohn, da die ganze nachbarschaft schon weiss dass Faust der teufel holen werde; Faust bittet Kasperl: ‚Du könntest mir die Stunden ausrufen, damit ich weiss, wann mein unglückliches Leben das Ende gethan hat.‘ Kasperl ruft elf uhr aus; vorschlag wegen des kleidertausches; Faust wird von den teufeln in die luft fortgeführt; Kasperl [...] spricht in reimen einen nachruf, welcher aber ganz andere voraussetzungen hat als das stück, denn es heisst hier: ‚Du brachtest deinen Vater um Mit ein’ Pistolenschuss, bum, bum, Du verliesest deine Gretel Und hängest dich zu einem andern Mädcl.‘ Kasperl jammert um seinen lohn, prügelt sich schliesslich mit den teufeln.“ (Werner [Rez.], Deutsche Puppenspiele [!], S. 78–79.)



Faust (Schütz/von der Hagen): Johannes Faust. Schauspiel in 4 Aufzügen. Gespielt von der Truppe Joseph Schütz aus Potsdam 1807–08 in Berlin. Mitgeteilt von Friedrich Heinrich von der Hagen. Aus: Friedrich Heinrich von der Hagen: Das alte und neue Spiel vom Dr. Faust. Vorgelesen zur Goethefeier am 28. August 1841. In: Germania. Neues Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache und Altertumskunde 4 (1841), S. 212–224.

Auch in: Das Kloster, Bd. 5, S. 732–738.

In der Puppen-*Faust*-Forschung mitunter verwendete Sigle: Sch (Schütz).

FIGUREN und HANDLUNG nach Mitteilung von Friedrich Heinrich von der Hagen. „[...] der nun auch schon verstorbene [Joseph] Schütz war zuletzt alleiniger Besitzer dieser Bühne, und trat hier 1807 als ‚Bürger und Eigenthümer in Potsdam‘ auf. Er spielte immer den durch alle Stücke gehenden und auch in einem eigenem Stück *Casperle und seine Familie* verherrlichten lustigen Diener, und zugleich die Haupthelden, wie Faust, Don Juan ec. alles vortrefflich. Das Haupt- und Zugstück blieb immer eben Dr. Faust; von welchem der als Fortsetzung aufgeführte Dr. Wagner, sein Famulus, nur ein Nachklang war. Es kündigte sich früher auch Lateinisch an: Infelix Sapientia; was später weglieb. Die vor mir liegende gedruckte Ankündigung vom 12. Novemb[er] 1807 lautet:

‚auf vieles Begehren: *Doktor Faust*. In 4 Aufzügen. Vorkommende Figuren: Ferdinand, Herzog von Parma. Louise, seine Gemahlin. Fräulein Lucinde, ihre Vertraute. Carlos, Kammerdiener des Herzogs. Johannes Faust, Doktor. Johann Christoph Wagner, sein Famulus. Ein Genius. Casperle, als reisender Bedienter. Acht Geister: Mephistopheles, Auerhahn, Megera, Astrot, Polumor, Haribax, Asmodeus, Vitzliputzly. Mehrere Geister. Erscheinungen: 1) Joliath [!] und David. 2) Simson der Starke. 3) Die Römerin Lukrezia. 4) Der weise König Salomo. 5) Das Assyrische Lager, wo Judith dem Holofernes das Haupt abschlägt. 6) Helena, die Trojanerin. Mit vielen neuen Flugmaschinen und Verwandlungen. Casperle stellt vor: 1. einen reisenden Bedienten. 2. Einen angenommenen Diener bei dem Doktor Faust. 3. Einen Teufelsbeschwörer. 4. Einen reisenden Passagier durch die Luft. 5. Einen Nachtwächter. Casperle wird alles anwenden, seine Gönner bestens zu unterhalten.‘

Wiederholte Anfragen über die etwa schriftlich vorhandenen Urkunden des Faust, wie der übrigen Stücke, lehnte Schütz immer mit der Versicherung ab, daß sie bloß im Gedächtnis aufbewahrt würden. Die langjährige Wiederholung derselben Stücke mit wechselnden Gehülfen, ohne Veränderungen (einige ort- und zeitgemäße Späße des Casperle-Schütz ausgenommen), läßt aber nicht an schriftlicher Aufzeichnung dieser altüberlieferten Spiele zweifeln [...]. Indessen hatten sich schon im J[ahre] 1807–8 mehrere Bekannte verabredet, den Faust, während dessen häufiger Wiederholung aufzuschreiben; und daher rührt die folgende Mittheilung, welche wir ein andermal zu vervollständigen hoffen: indem dieses Spiel unter den übrigen noch vorhandenen Puppenspielen dem Goetheschen Gedichte gewis zunächst steht.

Johannes Faust. Schauspiel in 4 Aufzügen.

Erster Aufzug, Erster Auftritt. *Stube mit mehreren Folianten.*

FAUST *sitzt an einem Tisch, auf dem ein Buch aufgeschlagen liegt.* So weit bin ich, Johannes Faust, mit meiner Gelehrsamkeit gekommen, daß ich mich fast vor mir selbst schämen muß. Allenthalben werde ich ausgelacht, meine Bücher liest niemand, alles verachtet mich. Gern möchte ich vollkommener werden! Ich habe mich daher fest entschlossen, mich in der Negromantie zu informiren.

EIN GEIST *mit rauher Baß-Stimme, jedoch nicht sichtbar.* Verlasse das Studium theologicum und fahre fort im Studio negromantico, wenn du auf Erden willst glücklich und vollkommen werden.

GENIUS *des Faust, aber auch unsichtbar, im hohen Discant.* Verlasse das Studium negromanticum und fahre fort im Studio theologico.

FAUST *vom Stuble aufspringend.* Sonderbar! Ich will doch von den beiden Stimmen ein Näheres hören! Stimme zu meiner Rechten! wer bist du?

GENIUS *unsichtbar wie vorher.* Dein Schutzgeist.

FAUST. Ja, es ist doch eine schöne Sorge des Himmels! Doch Stimme zu meiner Linken! wer bist du?

DER GEIST *unsichtbar, wie vorher.* Ein Abgesandter aus dem Plutonischen Reiche, der da kommt, dich glücklich und vollkommen auf der Oberwelt zu machen.

FAUST. O! wie angenehm klingt das Wort ‚vollkommen‘. Dieses ist mein einziger Wunsch. Stimme zur Rechten, verlaß mich! und dich, Stimme zur Linken, erwähle ich zu meiner künftigen Führerin.

GENIUS *wie vorher.* Weh, deiner armen Seele!

DER GEIST *mit einer Menge unsichtbarer Stimmen, welche von dem Höllengeiste kommen, lachend.* Ha! ha! ha! ha!

FAUST. Sonderbar! kaum sprach mein Schutzgeist, so erschallt plötzlich ein starkes Gelächter. Doch mein Famulus kommt, ich muß davon abbrechen.

Zweiter Auftritt. FAUST. WAGNER.

WAGNER. Ihre Magnificenz werden verzeihen, es sind so eben zwei Herren angekommen, welche ein Buch überbracht haben.

FAUST. Ihr hättet diese beiden Herren aufs prächtigste bewirthen sollen.

WAGNER. Dieses ist bereits alles nach unsrer Gewohnheit geschehen. Doch ich hätte noch eine Bitte an Höchstdieselben, ob Sie wohl erlauben, daß ich mir einen Diener annehmen könnte, der mir etwas in der groben Hausarbeit zur Hand ginge.

FAUST *pathetisch.* O ja, guter Wagner, diese Bitte sei euch gewährt. Doch ich liebe gern verschwiegene Menschen in meinem Hause.

WAGNER. Dafür werde ich schon sorgen. Leben Sie wohl, Ihre Magnificenz! *geht ab.*

FAUST *abgehend.* O, kaum konnte ich mich vor Freude in Gegenwart meines Dieners mäßigen.

Dritter Auftritt. KASPERLE *tritt auf, mit einem Felleisen.* Er spricht in Oberdeutscher Volksmundart, für a häufig å, den Niederdeutschen und Nordischen Mittellaut zwischen a und o.

[KASPERLE.] Wenn mich jetzund mein Vater Papa thät sehen, der würde sich gewis was rechts freuen. Denn er pflegt' immer zu sagen: ‚Casperle, mach, daß du dein Sach in Schwung kriegst.‘ o! und jetzund hab' ich mein Sach in Schwung, denn ich kann mein Sach haushoch werfen. *wirft Felleisen in die Höhe.* – Nu! jetzund bin ich auf zehn Jahr versorgt, ob ich gleich in zwanzig nicks brauch. Zu allererst *mit stolzer Miene das Felleisen öffnend* hab' ich in meinem Päckel Parpunkel einen funkelhagel-neuen Rock: der Ueberzug



und das Futter – he! he! – liegt aber noch beim Kaufmann im Laden; ich darf aber nur das Geld hinschicken, so bekomme ich das Zeug, das Futter, die Knöpfe, alles gleich vom Stück abgeschnitten. – Dann hab' ich noch ein paar Stiefeln: aber – die Schäfte und die Sohlen liegen noch beim Schuster. – He! he! – Verzweifelt! was liegt denn da auf dem Tisch *näher tretend und im Buch blätternd*. das ist gewis die Zeitung oder die Bibel, darin will ich mal lesen *lieset*. k–k–k, das ist ein k–k–k–a–tz Pudel oder wie das heißen mag! Ha! ha! nun gehts schon besser; e– ein H–a–r–b–e–u–t–e–l, tel, ein Geldbeutel. Das ist doch curios, wenn einer lesen will und kann nit buchstabire. Ich hätt's gewis gelernt: aber mein Großmutter starb so früh; denn wie sie starb, da war ich erst ein Kind von zwanzig Jahren. Aber nun will ich einmal weiter sehen, was – da – *blätternd*. – im – Buche steht: ‚Erstes Capitel‘, ha, ha, nun kommen wir an die Schnapittel. *lieset*. ‚Wenn man – will – die Geister – kommen – lassen – so – sagt – man – Parlicke! und wenn sie wieder gehen sollen: Parlocke!‘ Ach, das ist lauter dummes Zeug, was hier im Buche steht; denn wenn das wahr wäre, der Teufel wäre schon lange da. Doch halt, da kommt jemand! Wart! den will ich erschrecken. *versteckt sich unter den Tisch, den er dem eintretenden Wagner auf die Füße wirft*.

Der weitere Verlauf ist kürzlich dieser:

KASPERLE wird von WAGNER, damit er freier studiren könne, in Fausts Dienst genommen. – Zweiter Aufzug.

FAUST kömmt mit dem von den Studenten ihm überbrachten Buche und dem darnach gemachten Zauberkreis, tritt hinein, und beschwört die in behaarter Affengestalt erscheinenden Teufel, erforscht ihre Geschwindigkeit, und wählt den MEPHISTOPHELES, der so geschwind ist, ‚wie des Menschen Gedanken‘. Nachdem dieser die Erlaubnis von Pluto erhalten, erscheint er in menschlicher Gestalt, und Faust verspricht ihm, nach 24jährigem Dienste, seine Seele, während welcher Zeit Faust sich nicht waschen, kämmen, Haar und Nägel beschneiden, und keine Kirche besuchen darf: wogegen der Teufel ihm alle Herrlichkeiten der Welt, Schönheit, Ruhm, Gelehrsamkeit, und Beantwortung aller Fragen verspricht. Bei Unterschreibung des Vertrages mit seinem Blute, befällt Fausten ein unwiderstehlicher Schlaf, in welchem sein Schutzgeist, in kindlicher Engelsgestalt mit einem Palmzweig erscheint, und (in gereimten Alexandrinern) seine Seele beklagt. Als Faust erwacht, erscheint aber der vor dem Engel entwichene Teufel wieder, bestärkt ihn in seinen Gelüsten, und Faust läßt den Vertrag zum Pluto bringen. Ein Rabe trägt ihn im Schnabel hinweg, unter dem Hohngelächter der Hölle. Faust schwingt sich mit Mephistopheles in die Lüfte. Kasperle stolpert über den Zauberkreis herein, den er für ein Schneidermaaß hält, alsbald erscheinen ihm auch die Teufel, sagen ihm, sein Herr sei ‚ganz des Teufels‘ und fordern, daß er auch sich ihnen verschreibe. Er entschuldigt sich, daß er nicht schreiben könne, und treibt noch allerlei Spaß mit ihnen, streichelt ihr weiches Fell, mauschelt sie und tritt sie mit Füßen; er besinnt sich auf das eben gelernte Parlicke! Parlocke! und setzt durch schnellen Wechsel desselben die Teufel in Athem und Verwirrung, die ihn vergeblich aus dem Kreise locken, und sich endlich dadurch rächen, daß sie ihm den Haarzopf als Feuerwerk in Brand stecken. Allein Auerhahn, noch auf seine Seele hoffend, bleibt zurück, erzählt ihm, daß sein Herr weggereist sei, und er ihn nachbringen soll. Kasperle läßt es sich gefallen, und reitet auf einem ‚höllischen Sperling‘ (einem Drachen) durch die Luft. –

Dritter Aufzug.

Faust, in vollem Glanze am Hofe zu Parma, wo er bei einem Feste die 5 ersten in der Ankündigung genannten Erscheinungen vorzaubert, der neugierigen Herzogin jedoch versagt, sie anzurühren. Im Garten dort fällt Kasperle vor dem Kammerdiener des Herzogs von seinem Reitpferde aus den Wolken, und soll, als Fausts Diener, ihm in der Geschwindigkeit auch einige Kunststücke vormachen. Kasperle erbietet sich z. B. ein großes Wasser herbeizuzaubern, daß er ersaufen müsse, oder daß ein Mühlstein aus der Luft ihn tausend Klafter tief in die Erde schlage; und weil alles dieses nicht annehmlich, will er in die Luft fliegen, verlangt aber die Bezahlung voraus, weil er so hoch fliege, daß er sobald nicht wiederkomme. Als

auch dieß nicht angenommen wird, will er ‚ein fein Stuck‘ machen, dreht sich murmelnd umher, und frägt den Kammerdiener, ob er etwas gesehen habe, und als dieser verneint, sagt er: ‚i hab auch nicks g‘macht.‘ Als jener darauf besteht, er müsse etwas von ihm sehen, heißt Kasperle ihn, es selber machen: ‚denn i kanns halt nit‘, und geht ab. Mephistopheles tritt mit Faust auf, und erzählt ihm, daß Kasperle vor dem Herzog und der Herzogin nach Herzenslust die Teufel erscheinen lasse, und das [!] Faust hier nicht mehr sicher sei. Faust schwingt sich mit ihm durch die Lüfte. Auerhahn macht den zurückgelassenen Kasperle auch bange für sein Leben, und erbiertet ihm Hülfe, für seine Seele. Kasperle schilt ihn einen ‚dummen Teufel‘ weil er nicht wisse, daß ‚beim Kasperl die Seel‘ vergessen‘ sei, und läßt sich seinem Herrn nachführen. –

Vierter Aufzug.

In einer Stadt zur Nachtzeit kündigt Mephistopheles dem Faust an, daß mit Mitternacht ihr Vertrag ablaufe. Faust, überrascht und erschreckt, flehet vergeblich um Aufschub: er fordert nun Beantwortung seiner Fragen, und Mephistopheles schildert ihm die Höllequal so groß, daß die Teufel eine Leiter von Scheermessern zum Himmel aufsteigen würden, wenn sie noch Hoffnung hätten. Auf Fausts endliche Frage, ob er wohl noch selig werden könne, will und kann der Teufel nicht antworten, und Faust wähnt sich gerettet. Der Teufel aber kehrt wieder und verkündigt ihm den Besuch der schönen Helena. Faust läßt sich abermals gelüsten, umarmt die schöne Helena, und geht als ihr ‚Paris‘ mit ihr ab, und ist nun der Hölle völlig verfallen. Bald kömmt er verzweiflungsvoll zurück, da die schöne Helena sich in seinen Armen in eine höllische Schlange verwandelt hat; er versucht es nun noch mit dem Gebet, und kniet still nieder. Da tritt Kasperle als wohlbestallter Nachtwächter dieser Stadt auf, ruft mit dem Horn und Gesang seit 10 Uhr die Stunden aus, so daß sein Weib und Kind davon erwachen und sich laut vernehmen lassen, das Kindlein im tiefen Baß. Um so furchtbarer ertönt dazwischen dreimal, mit den schnell hinter einander ausschlagenden Stunden, die Stimme vom Himmel: ‚Fauste! Fauste! prepara te ad mortem! – Fauste! Fauste! judicatus es! – Fauste! Fauste! in aeternum damnatus es!‘ Damit wechseln noch die reuigen und verzweifelnnden Reden Fausts (in gereimten Alexandrinern); und nach dem Glockenschlag und Ausrufe der Mitternachtsstunde ergreifen ihn unter Donner und Blitz die Teufel, würgen ihn in den Lüften, und fahren hohnlachend mit ihm zur Hölle. Kasperle, der seinen Herrn bei der Runde um 11 Uhr knieend gefunden, ihn gescholten, daß er sich mit dem Teufel so tief eingelassen, und versagt, die Kleider mit ihm zu tauschen, weil der Teufel so ‚den Unrechten erwischen möchte‘ – macht zum heitern Beschlusse, mit seiner Gretel noch einen raschen Walzer, den er mit einem ‚freundschaftlichen Wink‘ (Fußtritt) abbricht; dann sich auf sein Schellenröslein schwingt, nachdem es ihn einige Male zu Boden geschlagen und abgeworfen; und endlich mit noch mancherlei Zauberscheinungen sein Spiel treibt, bis sein freundschaftlicher Wink ihnen ein Ende macht. Zuletzt gibt ihm ein abermals in seinem Zopf ausbrechendes Feuerwerk, das ihn zu Boden wirft, noch einen derben Denkkettel an den Verkehr und Spaß mit dem Teufel.“ (Faust [Schütz / von der Hagen], S. 212–218. Schriftschnitte wurden vereinheitlicht: Gesperrter Druck und Nebentext wurden kursiviert; Namen von Figuren in Kapitälchen gesetzt. B. M.-K.)



Faust (Schütz / Horn): Doktor Faust. Gespielt von der Truppe Joseph Schütz aus Potsdam in Berlin, 1817. Mitgeteilt von Franz Horn. Aus: F. H.: Faust, ein Gemälde nach dem Altdeutschen (geschrieben im November 1817). In: F. H.: Freundliche Schriften für freundliche Leser. Zweiter Theil. Nürnberg: Schrag 1820, S. 47–80.

Mit geringfügig veränderter Interpunktion und Orthographie auch in: Das Kloster, Bd. 5, S. 651–670.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: ho (Horn).



HANDLUNG nach der Mitteilung von Franz Horn. „Der Name der Lustigen Person taucht tatsächlich in vier Varianten auf: „Kaspar“, „Kasparl“, „Kasperl“ und „Kasperle“. [...] Faust sitzt in seinem Studierzimmer bei einem großen Buche, und erklärt, er habe nunmehr sämtliche Wissenschaften durchstudirt, aber es helfe ihm alles nichts. Er wolle sich deßhalb aus Desperation auf die schwarze Kunst legen; die werde doch helfen. Da kommt von der linken Seite ein aufmunterndes Wort; aber von der rechten eine Ermahnung, ja bei dem Studium der Theologie zu bleiben. Faust erkennt gar bald, von wem die Stimmen kommen; aber er beharret bei seinem Vorsatze.

Er tritt in den magischen Kreis und beginnt die Citation der Teufel. Sie kommen, und er thut an sie die bekannte Frage nach ihrer Schnelligkeit. Ihm genügt nicht, daß einer so rasch ist wie ein Vogel in der Luft, oder wie ein Pfeil, oder wie die Pest, sondern er wählt den, der so schnell ist wie die Gedanken des Menschen. [...]

Faust wird unterbrochen durch den Famulus Christoph Wagner, der sich ganz so zeigt, wie der Mythos ihn zeichnen muß: geleckt, geschniegelt, und die Eitelkeit des Herrn. Jetzt belebt sich die Scene auf eine lustige Weise, indem Kasperl in den öden Saal hinein tritt und auf eine seltsame Weise seinem Unmuth Luft macht, daß es hier mit der Wirthschaft so schlecht bestellt sey. Er ist ein vacirender Bedienter, und sucht einen neuen Herrn, will sich aber erst durch Essen und Trinken stärken, und staunt sehr, als er durch Wagner erfährt, daß hier kein Wirthshaus sey, wo man für Geld Speise und Trank bekommen könne; zeigt jedoch auch bald sein mildes Gemüth, indem er erklärt, daß, wenn es nicht anders seyn könne, er auch wohl ohne Geld eine gute Mahlzeit anzunehmen sich bequemen wolle. Wagner lächelt überaus zart über den einfältigen ungelehrten Menschen, der doch so lustig ist, und da es bei ihm selbst nicht ganz ohne innere und äußere Langeweile abgehen kann, so wünscht er ihn als Diener beizubehalten. Aber der gründliche Kaspar fragt zuvörderst mit Recht, ob denn auch er selbst ein Herr sei, und da er erfährt, daß dem nicht also ist, versichert er, daß er höchstens bei Faust dienen wolle, der, als ein Doktor, doch ohne Zweifel ein ganz anderer Mann seyn werde, wie das geschniegelte Wesen. Der Famulus läßt sich das gefallen.

Es kommt jetzt zum Contracte, der als Gegensatz zu dem bald darauf folgenden furchtbaren Vertrage zwischen Faust und Mephistopheles, nicht unbedeutend ist. Wagner bietet ihm jährlich zwanzig Goldgülden Lohn, aber Kaspar meint, das sei zu wenig, und er könne sich nur einlassen, wenn man ihm sechs und dreißig Groschen jährlich bewillige. Wagner erwidert, er thue sich ja selbst den höchsten Schaden, und ist gutmüthig genug, ihm nicht allein den Irrthum zu erklären, sondern ihm auch anzubieten: Zwanzig Gulden Lohn, und sechs und dreißig Groschen Trinkgeld. Kasparl aber verlangt mit der größten Entschiedenheit sechs und dreißig Groschen Lohn und zwanzig Goldgülden Trinkgeld, und nun erst sind die Schwierigkeiten bei dem Antritt des neuen Amtes beseitigt. Ist hier nicht wirklich, bei aller anscheinenden Kinderei, tragische Ironie im Hintergrunde.

Als Kasparl allein ist, blättert er neugierig in Fausts magischem Buche, bemerkt aber leider mit Betrübniß, daß er es in der Kunst zu lesen zu keiner besondern Stärke gebracht habe. Er stößt einige rührende Klagen aus über das Unglück, nichts Sonderliches gelernt zu haben, entschuldigt sich aber mit dem Umstande, daß seine Großmutter, die ihn in der schweren Wissenschaft unterrichtet habe, bereits in seinem neunzehnten Jahre gestorben sei, so daß er viel zu früh und in noch zu zarter Jugend das Studium habe unterbrechen müssen, und unmöglich mit allen Buchstaben bekannt sein könne.

Endlich ist er doch so glücklich, ein paar recht wichtige und seltsame Wörter heraus zu buchstabiren; und er sieht sich belehrt, daß wenn man die Teufel citiren wolle, man nur ‚Berlik‘ zu rufen habe; doch müsse man ‚Berluk‘ sagen, wenn sie wieder weg sollten. Die Sache gefällt ihm ungemein, und da er nun auch den magischen Kreis gefunden, den er anfangs für ein Schneidermaaß gehalten, so stellt er sich in denselben, und übt das eben erlernte Herrscherwort. Es geräth zum Bewundern, und eine Mengel Teufel schweben zu

ihm nieder. Die seltsame Wissenschaft oder vielmehr nur der Duft derselben hat auch auf ihn schon einigen Einfluß gehabt, und er erstaunt nicht sehr, sich mit einemale in so befremdlicher, unheimlich peinlicher Gesellschaft zu sehen. Er findet das alles sehr natürlich, da er nun einmal die schweren Worte gefaßt hat. Er fragt die Teufel nach ihrem Namen, ihrem Alter, ihren Geschäften, und hat besonders seine Ergötzung mit einem freundlichen, kaum handhohen Teufelchen, das doch schon 889 Jahre alt ist, und gibt den Trost, es könne doch noch ein tüchtiger Kerl aus ihm werden, wenn es sich nur hübsch angreife. Endlich aber wird er völlig muthwillig und neckt und ärgert die Teufel auf mancherlei Weise; ja, von dem magischen Kreise geschützt, wagt er sogar zur Gemüthserheiterung einige der kleinen Teufel ein wenig zu schlagen. Und indem er schnellzünftig mit den beiden Wörtern wechselt, zwingt er sie zu eben so raschem Herauf- und Herunterfahren, so daß die armen schwarzen Geisterchen fast ein Gegenstand des Bedauerns werden. – Es versteht sich indeß von selbst, daß am Schlusse des Akts doch auch er ein wenig geneckt wird; doch so daß wir für sein eigentliches Heil nicht sonderliche Ursache zu fürchten haben.

Jetzt kommt nun die Zeit, wo Faust sich näher mit dem Teufel einläßt, und die Bedingungen angibt, unter denen er das Bündniß mit ihm abzuschließen bereit ist. Die ersten beziehen sich nur auf reine Eitelkeit, und auf die Besiegung des Raumes und der Zeit. Höchst wunderbar und tragischbedeutsam ist die Bedingung, daß der Vater der Lüge ihm auf jede Frage die Wahrheit sagen soll. Es wird ihm alles gewährt, und nun ist Faust bereit zu unterschreiben; aber unbeholfen bei aller Wissenschaft, will er erst Dinge bringen lassen, worüber der Teufel lächelt und erklärt, dazu bedürfe es seines eigenen Blutes. So ritzt er ihm denn die Ader der Hand auf, und der Unglückliche bemerkt mit Erstaunen, daß das hervordringende Blut die Buchstaben H. F. bildet, welches er sehr richtig als den Zuruf seines Schutzgeistes: Homo fuge (Mensch, fliehe!) erklärt. Jetzt bemächtigt sich seiner ein unheimliches, ängstliches Gefühl, das sogar in körperliche Schwäche und halbe Ohnmacht übergeht. Die Nähe des Bösen bringt diese Empfindung nothwendig hervor, aber bei dem schon halb Verlorenen auch nur diese durchaus unfruchtbare, körperliche Angst.

Mephistopheles ahndet die Nähe des Schutzgeistes, und muß auf einen Augenblick weichen. Jener schwebt herab, und warnt mild und freundlich den Schlafenden; aber es ist zu spät, denn mit der Kraft, die durch den Schlaf wieder gekehrt, ist auch der traurige Muth wieder da, sich mit der Hölle einzulassen. Die Unterschrift steht fest, der Teufel erscheint von neuem, und von der linken Seite her schwebt, wie in Schwefeldunst gehüllt, ein Rabe herab, nimmt das unglückliche Papier in den Schnabel, und fliegt damit zurück, um es dem Fürsten der Hölle, (hier Pluto genannt) zu überbringen. [...]

[...] Faust, mit der ganzen Kraft der Hölle belehnt, weiß doch nichts anders mit ihr anzufangen, als, wie ein reisender Wunderdoktor, sich schnell an den Hof eines italienischen Herzogs zu versetzen, der so eben Hochzeit gehalten hat. Er will dort als ein Tausendkünstler angestaunt werden, und mit raffinirter Eitelkeit anfangs seinen Namen nicht sagen, um, wenn er, der schon jetzt berühmt ist, ihn endlich ausspricht, ganz im süßesten Lobeswehrauch wandeln zu können. Das ist alles, was er jetzt will, und dafür hat er seine Seele hingegeben.

Nach so großem tragischen Ernst ist Kasperl, der nun die Scene wieder einnimmt, eine angenehme Erscheinung. Er klagt, es sei in diesem Hause doch nicht mehr auszuhalten, denn in jeder Ecke ließen sich Teufelchen sehen, aber er klagt nur scherzhaft, denn ihm macht doch die Sache Spaß, und mehr als Spaß will er nie. Er hat sich ziemlich eingelassen mit den bösen Geistern, die ihm nur pikant-lustig erscheinen, und, da sie noch immer keineswegs seine Herren sind, so glaubt er ohne sonderliche Gefahr wagen zu dürfen, sie ein wenig zum Besten zu haben. Gefährlich im Allgemeinen bleibt ein solches Spiel allerdings immer, und das hat der Dichter auch angedeutet; doch durfte er als Dichter nicht minder hinstellen, daß die Teufel denn doch auch ... [!] dumm sind, und selbst von einer beschränkten aber gesunden Natur sich beherrschen lassen, wenn der beschränkt-behagliche Mensch nur nicht zu entschiedenem Bösen sich mit ihnen einläßt, und überhaupt nichts Böses will. [...] Es



wird Kasparn endlich eröffnet, daß sein neuer Herr ihn mit nach Welschland nehmen will, doch soll er nicht verrathen, wer sie seien.

Die Scene verwandelt sich in einen Vorsaal bei dem italienischen Herzoge. Ein Kammerdiener, mit dem vornehmen Namen Karlos, tritt auf, und hält einen in das Allgemeine hinziehenden Monolog, wird aber plötzlich sehr erschreckt, durch die Erscheinung Kasparl's, der durch die Luft geflogen kommt. Karlos vermuthet mit Recht, daß eine Conversation mit einem Manne, der selbst der Luft zu gebieten vermag, interessant sein müsse, und beginnt deßhalb sogleich seine Anfragen. Kasparl, der, wie alle porösen Naturen, nicht schweigen kann, versichert, daß er sehr wohl zu schweigen verstehe, und niemand von ihm heraus kriegen werde, daß er Kasparl heiße, aus Deutschland komme, usw. und begreift die Seltsamkeit des Kammerdieners nicht, der ihn versichert, daß er es nun ja doch erfahren habe. Der Spaß ist rein natürlich und gut; aber sehr veraltet, woran jedoch der Verfasser des Faust nicht schuld ist, sondern einige funfzig Lust- und Schauspiele der neuesten Zeit, die Aehnliches haben.

Den Namen seines Herrn aber will er nun durchaus nicht sagen, läßt sich jedoch bewegen, ihn mimisch darzustellen, indem er dem Karlos die geballte Faust zeigt. Jetzt wird der Kammerdiener ungemein höflich, den[n] von jenem deutschen Wundermann hat auch er schon gehört, und bittet den Kasparl ihm für ein gutes Trinkgeld, doch einige Proben von seiner Kunst zu geben, da er ohne Zweifel bei einem solchen Herrn Bedeutendes müsse gelernt haben. Kasparl, ohne alle Verlegenheit, fragt ihn, ob es ihm etwa gelegen sei, wenn er augenblicklich hier ein überaus großes Gewässer hinströmen lasse, das sie beide verschlinge, oder ein ungeheures Feuermeer herauf rufe, das sie beide verzehre. Der Kammerdiener geräth in die größte Angst und versichert, daß er keineswegs mit so großen Gedanken umgehe, sondern mit einem guten, zierlichen Gesellschaftsstück schon zufrieden sey. Er wünschte nur etwas Neues zu sehen. Kasparl springt hüpfend und neckend um ihn herum, und fragt ihn alle Augenblicke, ob er noch nichts gesehen habe, und da Karlos verneint, so versichert er endlich ehrlich, daß er durchaus nichts gelernt habe, und nichts machen könne; und, wenn der Kammerdiener etwas sehen wolle, so müsse er es selber machen. Damit läuft er ab.

Es erscheint jetzt der Herzog mit seiner Gemahlin, die von einer Hofdame begleitet wird. Sie unterhalten sich sehr zierlich und feierlich von den Lustbarkeiten, welche zu Ehren ihrer Vermählung veranstaltet worden sind, und die Herzogin, da sie noch neue Feten vorschlagen soll, bittet sich endlich, die Ergötzlichkeit von neuem anzufrischen, ein Feuerwerk aus [...]. Der zärtliche Gemahl bewilligt dies billiger Weise augenblicklich; hört jedoch von seinem Kammerdiener, daß noch ganz neue Divertissements sich hoffen ließen, indem der weltberühmte Doktor Faust angekommen sei. Man schickt den Kaspar nach, doch dieser hat sich in der Angst versteckt, und ist nicht zu bewegen zurück zu kommen, da er überall Menschen fürchtet, welche Kunststücke von ihm verlangen, die er doch nun einmal nicht machen kann. Da wird der Herzog, dem, witzigerweise, der Dichter keinen Namen gegeben hat, einigermaßen böse, und, von sehr menschlicher Neugier getrieben, entäußert er sich auf einige Augenblicke seiner irdischen Hoheit, und setzt dem Kaspar selber nach.

Bald darauf tritt Faust ein, und wird von der allein zurückgebliebenen Herzogin mit Auszeichnung aufgenommen; leider aber durchaus nicht um seiner selbst willen, sondern abermals um der Kunststücke willen, die er machen kann und soll. Der Dichter hat diesen Gedanken nie ausgesprochen, wohl aber klar in die Handlung gebracht.

Nur Faust ist so ganz in Eitelkeit ertränkt, daß er gar keinen Unterschied mehr zu machen scheint zwischen sich und den Kunststücken. Er zeigt sich steif und galant und hoch entzückt über die große Ehre, daß die Herzogin von ihm gehört hat, und ihn einen berühmten Mann nennt. Die Dame hat nicht sonderlich Lust, sich mit ihm selbst zu unterhalten, sondern geht sogleich zu der Frage über, ob er Geister citiren könne. Darauf ist ihr ganzer Sinn gerichtet, was bei einer Neuvermählten allerdings befremdlich und bedrohlich erscheinen könnte; es tröstet uns indessen, daß sie vorhin doch noch freundliche Theilnahme für

das zu hoffende Feuerwerk gezeigt hat. Faust bittet, sie möge nur befehlen, und sie ist auch nicht sparsam im Befehlen, sondern fordert nach einander die Erscheinung des Simson, des Goliath, des Salomon und der Judith, bei welcher letzteren der kunstreiche Doktor, außer dem Kopfe des Holofernes, noch das ganze Assyrische Lager mit in den Kauf giebt, so wie er auch nicht vergißt, die Geschichte jedes einzelnen Erscheinenden nach besten Kräften mitzutheilen. Es thut ihm wohl sich reden zu hören; und vollends hier zu der zwar anonymen, doch überaus hohen Dame. [...] Die Dame ist über alle Maaßen zufrieden mit so ausgezeichneten Beweisen von wohlerlernter schwarzer Kunst, und wünscht, ihn sogleich ihrem Gemahl als den viel berühmten Deutschen Doktor vorzustellen. Faust aber bittet, es nicht zu thun, sondern ihn noch unerkannt sein zu lassen. Er wolle dann auch bei Tische ganz absonderliche Kunststücke machen, und es sollten zum Beispiel plötzlich die Gläser an einander hüpfend klingen, und kein Mensch rathen können, wie das möglich sei. Dann werde man doppelt erstaunen, wenn es endlich heiße, der Doktor Faust sei unter ihnen, und habe alles das Große verrichtet. Der eben noch den Geist Salomons vor sich sah, und die ganze Geschichte desselben mittheilte, hat jetzt schon Raum für kindische Albernheiten, denn der Eitelkeit ist alles recht, das Große wie das Kleine, wenn nur der Weihrauch nicht fehlt.

Aber die ganze Herrlichkeit nimmt ein baldiges und klägliches Ende. Als Faust der Einladung zum Mittagmahl folgen will, verrennt ihm plötzlich der böse Feind den Weg, und meldet ihm, fast wie ein guter Freund, daß bei diesem Gastmahl, auf das er sich so gefreut, ein Giftbecher auf ihn warte, so daß dem Helden nichts weiter übrig bleibt, als nach einigen Hin- und Herreden mit Mephistopheles davon zu flieh'n und zu fliegen. [...]

Jetzt ist der arme Kaspar in dem unheimlichen Welschland ganz allein. Er jammert und klagt auf die rührendste und lustigste Weise, und um nur schnell dem traurigen Gefühl der Einsamkeit zu entgehen, citirt er einen – Teufel. Es erscheint ein überaus kleiner, zierlicher und weichherziger – böser Geist, den Kaspar fast freudeweinend und zärtlich umarmt.

Selbst der Teufel scheint gerührt, verspricht, ihn schnell nach Deutschland zu schaffen, und räth ihm sich dort um die Stelle eines Nachtwächters zu bewerben. Kaspar dankt ihm herzlich für das ehrende Zutrauen, versichert aber viel zu bescheiden, er könne nicht singen, und schöpft Trost aus der Antwort, daß man in Deutschland die Nachtwächter nicht zu zwingen pflege, besser zu singen als sie vermöchten. Er wiederholt sich die entscheidende Antwort, um sie ganz zu fassen, und läßt sich dann das Fuhrwerk vorführen, das der kleine böse Feind für ihn bestimmt hat. Es ist eine Art Sopha, und auf demselben ruht ein schönes junges Frauenzimmer, von welcher der erstaunte Kaspar erfährt, es sei seine Schwester. Die Sache ist ihm interessant, aber er will doch nicht mit der Dame fahren. Es erscheint ein zweites Sopha, auf welchem abermals ein Frauenzimmer liegt, bei deren Anblick Kaspar ausruft: ‚Pots Tausend! die gefällt mir noch besser.‘ Ich gestehe, daß ich wirklich erschrack, als ich des kleinen Mannes Antwort hörte, das sei seine Großmutter, denn mich jammerte herzlich, daß die arme Frau, die ohne Zweifel bei Kaspars Erziehung, und der schweren Anweisung zum Lesen, ohne alle neuere Methode, viel Mühe gehabt haben muß, nun in der Hölle schmachten soll. Aber Kaspar wundert sich nicht sonderlich, ja er scheint es ihr fast zu gönnen, obwohl er es nicht ausspricht, da er sich vielleicht der qualvollen Stunden erinnert, in der ihn die Frau zu der gefährlichen Wissenschaft leiten wollte. Genug, Kaspar hat Gesellschaft gewünscht; aber diese ist ihm doch nicht recht, und er besteigt zuletzt einsam das seltsame Fuhrwerk, das ihm das schwarze Wesen vorführt. [...]

[...] Rasch ist die Zeit, und die Jahre verrinnen wie Wolkennebel. So sind auch die dahin gegangen, die Faust sich in dem traurigen Bündnisse bedingen durfte, und so sehen wir ihn zu Anfange des Aktes matt und traurig und in sich gekehrt. Wir finden ihn in Deutschland, und in einer stattlich und freundlich aussehenden Stadt; aber auch das liebe Vaterland kann den nicht erfrischen, der mit sich selbst zerfallen ist. Er bereut; aber auch seine Reue ist dunkel und unzulänglich, doch hinreichend, um den Teufel zu beunruhigen. Er tritt zu ihm, und fragt gleichsam mit sanftem Vorwurf, warum er sich denn jetzt gar keine Freuden und Herrlichkeiten mehr ausbitte; bei der Trübseligkeit komme doch nichts heraus. Faust



verweigert jede äußerliche Ergötzung, sondern erinnert ihn an jenen Punkt des Kontraktes, ihm stets die Wahrheit zu sagen, und thut dann die große Frage: ‚Kann ich noch zu Gott kommen?‘ an den Teufel, der scheu und zitternd sich so gefragt zu sehen, endlich ein leises: ‚Ich weiß nicht‘ hervorstammelt. Faust wiederholt die Frage, und der Befragte flieht zitternd vor der Strafe seines Ober-Herrn (Pluto), wenn sich die Seele des schon verloren geachteten dennoch von ihm losreißen sollte.

Faust kniet im Gebet nieder, und fast könnte man wagen, wieder für ihn zu hoffen, als plötzlich der Teufel in Gesellschaft einer ausnehmend schönen und reichgekleideten Dame zurückkehrt. Es sei, so läßt er sich vernehmen, die schöne Helena, die er ihm zuführe als Eigenthum; und Faust, der anfangs nicht hören will, unterbricht endlich sein Gebet mit den thörichten Worten: ‚Nun, ansehen kann ich sie ja wohl.‘ Aber im Ansehen entzündet sich die verworrene Seele von neuem, und er führt die schöne Gestalt ab, unter dem Hohngelächter des Feindes, dessen Beute er auf immer ist. Bald kehrt er zurück, verzweifelnd, daß die Schöne, als er sie an seine Brust drücken wollte, sich in eine gräuliche Furie verwandelt habe. [...]

Jetzt ist alle Hoffnung für ihn verloren, und um ihn und in ihm wird es immer dunkler. Es schlägt neun Uhr, und eine sehr ernsthafte Stimme von oben her, ruft ihm in lateinischer Sprache zu: ‚Bereite dich.‘ Er fühlt die Bedeutung des Wortes zitternd nach, und im irren Halbgebete verliert er sich im Hintergrund.

Da erhebt sich plötzlich, ungesch'n, aber wohl gehört, im Innern eines vorstehenden Hauses, eine Scene, die recht eigentlich aus der Welt heraus genommen ist, die sich, als Gegensatz der wahren, die wirkliche nennt. Wir vernehmen die wohlbekannteste Stimme Kaspar's, der, des Herumschweifens müde, sich in dieser Stadt niedergelassen, und in der That den Nachwächterdienst, leider aber auch eine böse, überaus zänkische Frau bekommen hat. Obwohl es erst neun Uhr ist, so hat sie sich doch bereits zur Ruhe begeben, und es ist ihr zuwider, dem lieben Mann die Laterne anzuzünden, die er doch bei seinem Berufe nöthig hat. Kaspar erscheint endlich, ruft die Stunde ab, und singt ein Lied, das uns wenigstens hinlänglich zeigt, es habe aller Zank mit der verdrießlichen Ehefrau doch nicht sonderlich gewirkt auf seine Heiterkeit, was allerdings viel sagen will. Er ist immer noch der Alte, und will nichts zu schaffen haben mit dem Ernst des Lebens.

Als er abgegangen, kehrt sein unglücklicher Herr auf die Bühne zurück, und unter seiner wachsenden Verzweiflung tönt die unbekannteste Stimme von neuem in lateinischer Sprache: ‚Du bist angeklagt.‘ [...]

Es schlägt zehn Uhr, und Kaspar beginnt abermals den lustigen Streit mit seiner unlieben Frau, aber er ist diesmal gefährlicher, denn der Frau kommt jetzt noch ein Etwas zu Hilfe, das jetzt mit einer entsetzlichen Baßstimme ausruft: ‚Mutter, der Vater stört mich immer im Schlafe.‘ Da erschrickt selbst Kasperle und bittet demüthig die Mutter, doch ja dem Kinde einen guten Hirsebrei zu bereiten, damit es ihm, dem Vater, nur vergebe. So hat der arme Mann sogar zwei Herren, die Frau und das Kind [...].

Er singt abermals die Stunde ab, die seinen Herrn der Hölle näher bringt; und, da er abgegangen, erscheint von neuem der Unglückliche, der nun die dunkle Stimme rufen hören muß: ‚Du bist gerichtet.‘ [...] Jetzt erscheint abermals Kasperl, um die eilfte Stunde abzurufen, die schon angeschlagen, und stößt in der Dunkelheit der Nacht auf den verzweifelnden Herrn. [...] Kaspar schreit laut auf, als er den Herrn wieder sieht; nimmt sich aber durchaus nicht Zeit zu tragischen Gefühlen, die ohnehin seine Sache nie gewesen sind, sondern des bedingenden Lebensdranges sogleich gedenkend, fordert er – den rückständigen Lohn für drei Monate. [...] Faust erkennt die Schuld an, aber, ganz verloren, sucht er sich jetzt noch durch eine überaus unbeholfene List, gleichsam die letzte Convulsion der Verzweiflung, zu retten. Er bittet Kasparn um dessen Kleider, wofür er ihm die seinigen zu geben verspricht, und will ihm weiß machen, das sei nöthig, um den Weg nach dem Gelde thun zu können. Er spricht in der Angst reinen Unsinn, und Kaspar merkt auch sogleich, daß er ihn betrie-

gen, und dem Teufel Gelegenheit geben will, sich zu irren, und den Diener statt des Herrn abzuholen.

So ist denn auch der letzte Plan gescheitert, sich von dem Bösen zu befreien. Eine Stimme ruft: ‚Du bist auf ewig verdammt,‘ und nach einem kurzen verzweifelnden Monologe in gereimten Versen, fällt der Arme in die Gewalt der finstern Welt, die er selbst freventlich in das heitere Leben herauf gerufen hat.

Kaspar erscheint von neuem, um die Mitternachtstunde abzurufen, und fühlt sehr sinnlich, daß eine Macht der Hölle hier gewesen ist; läßt aber, wie die rein personificirte Posse, die ganze Sache durchaus nicht wirken auf sein Herz. Er ist sicher, da er ja in seinem Berufe ist, und auf den Berufswegen dem Menschen eigentlich nie etwas Böses begegnen kann; und, gefühllos-lustig, wie er nun einmal ist, bedauert er bloß, daß er diese gute Gelegenheit versäumt habe, einen Gruß an seine Großmutter aufzutragen. Sonst ficht ihn die Sache durchaus nicht an, sondern er singt sein fröhlich Lied wie sonst.

Hier endigt sich das Stück, denn die Neckereien, die Kaspar jetzt noch mit halb verirrtten Teufeln sich erlaubt, halte ich mit Entschiedenheit für einen spätern Zusatz, der sehr unnütz und störend ist.“ (Faust [Schütz/Horn], S. 54–79.)



Faust (Schwiegerling/Bielschowsky): Doctor Faust. Volkssage in 3 Acten und 4 Abtheilungen. Aus: A[lbert] Bielschowsky: Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom *Doktor Faust* zum ersten Male herausgegeben. In: E[duard Jacob] Noeggerath: Bericht über die Königliche Gewerbeschule (Lateinlose Realschule mit 9jähriger Lehrdauer und technische Fachschule) zu Brieg [Brzeg, Polen] a/O [an der Oder] für das Schuljahr 1881/82. [Brieg: Kirchner 1881], S. 1–24, hier S. 12–22.

In der Puppen-*Faust*-Editorik eingeführte Siglen: Schw und Sw (Schwiegerling).

HERKUNFT. Bielschowsky hatte die Theaterzettel vom 13. März 1877 und vom 27. September 1880 in Händen (vgl. Bielschowsky, Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom *Doktor Faust*, S. 3). „Am 13. 3. 1877 und am 27. 9. 1880 spielte Fritz Schwiegerling in Brieg, südlich von Breslau [...]. Das ‚Schwiegerling’sche Kunst- und Figurentheater‘ des Bruders Theodor existierte noch einige Jahre länger als das von Fritz.“ (Purschke, Die Entwicklung des Puppenspiels, S. 114.) – „Als Herr [Fritz] Schwiegerling, der im Osten Deutschlands schon seit langer Zeit mit seinem Marionettentheater umherzieht, im Jahre 1877 hierher [Brieg an der Oder] kam und die Vorstellung von Dr. Faust ankündigte, wandte ich mich an ihn mit der Frage, ob er ein Manuskript des Stückes besitze.“ Nach Schwiegerling hätten neue Gehilfen Manuskripte angefertigt; diese seien dann durch deren Austritt verloren gegangen. Er spiele nun mit seiner Familie seit Jahren auswendig: „Ich habe“, erzählte er weiter, „das Stück von meinem Vater gelernt; dieser es von seinem Schwiegervater [Johann Georg] Kleinschneck und dieser wiederum von dem Puppenspieler Dreher.“ Dieser Dreher sei derselbe, der zusammen mit Schütz ursprünglich in Süddeutschland, später in Norddeutschland Puppenspielaufführungen veranstaltet habe. Dreher sei in Frankfurt a/Main gestorben und habe sich seinen ‚Kasper‘ mit ins Grab geben lassen.“ (Bielschowsky, Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom *Doktor Faust*, S. 2.)

Nach Lars Rebehn, mündlich: Bei den drei Brüdern Schwiegerling handelt es sich um Friedrich (Fritz, um 1820-1891), Hermann (geb. 1855 in St. Petersburg) und Theodor (1819–1888), allesamt Söhne von Anton Schwiegerling, dieser war aber, soweit bekannt, nicht mit einer Kleinschneck verwandt.

Das Theater von Eberle, das dieser von Schütz (nicht von Dreher) übernommen hatte, soll nach 1848 von mindestens einem der Söhne fortgeführt worden sein. Dies erscheint, obwohl tatsächlich Beziehungen zur Familie Kleinschneck bestanden, wahrscheinlicher als Bielschowskys Geschichte mit Dreher und Kleinschneck.





Faust (Seidel/Lewalter/Bolte): Doktor Faust. Puppenspiel in drei Aufzügen. Aufgeführt in den [achtzehnhundert]siebziger Jahren auf einem Kaspertheater [Handpuppentheater]. Nach der eigenhändigen Niederschrift des Puppenspielers O. Seidel. Aus: Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. Hrsg. von Johann Lewalter und Johannes Bolte. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 23 (1913), S. 36–51 und S. 137–146, hier S. 137–141.

Auch in: Faust auf der Puppenbühne. Mit Texten von Karl Simrock, Gustav Dubelowski-Gellhorn und Fredi Hostettler. Sowie Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. Hrsg. von Johann Lewalter und Johannes Bolte. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 1989. (= Mimen – Gaukler – Possenreißer. 5.) S. 115–119.

TRANSLITERATION: Roger Skarsten und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_seidl_faust.html [2019-07-01].



Faust (Simrock): Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen hergestellt von Karl Simrock. Frankfurt am Main: Brönnner 1846.

Auch in: Faust auf der Puppenbühne. Mit Texten von Karl Simrock, Gustav Dubelowski-Gellhorn und Fredi Hostettler. Sowie Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. Hrsg. von Johann Lewalter und Johannes Bolte. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 1989. (= Mimen – Gaukler – Possenreißer. 5.) S. 5–47.

Zitiert wird nach: Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen hergestellt von Karl Simrock. Mit dem Text des Ulmer Puppenspiels. Hrsg. von Günther Mahal. Stuttgart: Reclam 2007. (= Universal-Bibliothek. 6378.) S. 3–52.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: Si. (Simrock).

HERKUNFT. Simrocks *Faust* beruht auf dem mehrmaligen Besuch von Aufführungen der Schütz-Dreher'schen Truppe – ist also quasi Ergebnis einer „Werkspionage“ (Mahal, Nachwort, S. 125). Simrocks Methode enthielt zwei Momente: „ein konservierend-selektives und ein glättend-kreatives“. Im Gegensatz zur Bühnenpraxis herrschen ein glatter, metrisch nie holpernder Vers sowie sorgsame Reimung vor. Mehrmals werden Modejournale genannt wie auch Goethe zitiert. Sprachlich-stilistisch handelt es sich um eine „Revue heterotoper Mundartlichkeiten“, weshalb Simrocks *Faust* als „respektable Neu-Dichtung“ anzusehen ist (was wohl beabsichtigt war; ebenda, S. 126–127).



Faust (Stephani/Lewalter/Bolte): Doktor Faust. Theaterstück für Puppentheater. Von [Woldemar] Stephani. Aus: Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. Hrsg. von Johann Lewalter und Johannes Bolte. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 23 (1913), S. 36–51 und S. 137–146, hier S. 43–51.

Auch in: Faust auf der Puppenbühne. Mit Texten von Karl Simrock, Gustav Dubelowski-Gellhorn und Fredi Hostettler. Sowie Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. Hrsg. von Johann Lewalter und Johannes Bolte. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 1989. (= Mimen – Gaukler – Possenreißer. 5.) S. 106–124.

HERKUNFT. „Nach der eigenhändigen Niederschrift des Puppenspielers Gustav Koy, Leipzig, Lützowstrasse 15 III, der es 1893 in Leipzig aufführte. Das Stück stammt von dem verstorbenen Puppenspieler Stephani, welcher 35 Jahre lang die Leipziger Messen mit seinem Puppentheater besuchte.“ (Bolte, [Kommentar], S. 43.)

Bei dem im Titel genannten Stephani handelt es sich um einen Handpuppenspieler aus Dresden. (Nach Lars Rebehn, mündlich.)



Faust (Vinický/Andree): Doktor Faust. Drama in 5 Akten. Von František Vinický (Winizky) in den 1860ern in Böhmen gespielt. Mitgeteilt von Richard Andree: Das čechische Puppenspiel vom Dr. Faust. In: Magazin für die Literatur des Auslandes 35 (1866), S. 263–264.

FIGUREN und HANDLUNG nach der Mitteilung von Andree: „Die Personen des [...] bedeutend mit čechischen Zuthaten versetzten ‚Dramas‘ sind folgende. Der König und die Königin von ‚Portugalo‘. Dr. Jan Faust und sein ‚Lakai‘ Wagner (gelegentlich auch in der Uebersetzung ‚Kolar‘ genannt). Mefistafel und einige andere Teufel. Kasperle. Die schöne Helena. Zwei Rüpel und einige Erscheinungen.

Der Vorhang geht auf. Faust sitzt in mittelalterlicher Rittertracht vor einem großen Buche und studiert; er ist unzufrieden mit sich und der Welt und will sich dem Teufel verschreiben; aber ein guter Engel zur rechten Seite warnt ihn, während links ein böser Geist erscheint und die Oberhand behält.

Nun erscheint der ‚Lakai‘ Wagner, um zwei fremde Studenten anzumelden, welche, durch den Ruhm des Doktors angezogen, zu ihm kamen, um ihn zu sehen und zu sprechen. Während Faust abgeht, um sie zu empfangen, tritt Kasperl, die kleine lustige Figur, auf und macht seine schlechten Witze, guckt in das aufgeschlagene Zauberbuch und setzt sich auf dasselbe, um vielleicht durch diese Geberde den Sinn der lateinischen Schrift zu enträthseln. Hierüber geräth er mit dem herbeigekommenen Wagner in Streit. So schließt der erste Akt.

Im zweiten finden wir Faust tief im Walde mit der Bildung eines Zauberkreises beschäftigt, welcher sich etwa so gestaltet, wie jener, den Caspar in der Wolfsschlucht herstellt. Nun wird der schnellste Teufel zitiert. Der erste, Pick, genügt nicht; dagegen findet Mefistafel, welcher in einer Minute von Persien nach Böhmen durch die Luft gesauert ist, den Beifall des Doctors. Er wird auf 36 Jahre als Diener angenommen, wogegen Faust folgende fünf Punkte eingehen muß: Erstens, er darf Niemanden [!] etwas borgen. Zweitens darf er nie in die Kirche gehen. Drittens kein Almosen reichen. Viertens sich nicht verheiraten, und endlich fünftens muß er einen Kontract mit seinem Blute unterzeichnen. Das hierzu nöthige Blut saugt ihm Mefistafel aus der Hand, und auf der dadurch entstandenen wunden Stelle erscheinen die warnenden Worte: homo fuge! Jetzt kommt auch Kasperl in den Wald und erblickt den Zauberkreis, den er für einen Vogelheerd hält. Er steigt hinein und beschließt, Vögel zu fangen. Auf sein Geschrei und sein ‚Perlicke, Perlocke‘ erscheinen die Teufel, die er für große Eulen ansieht und auf alle mögliche Art foppt, indem er sie fortwährend durch den Ruf ‚Perlicke‘ citirt und durch ‚Perlocke‘ wieder verschwinden läßt. Schließlich flüchtet er sich vor den ergrimmteten Teufeln, indem er den Zauberkreis auf dem Rücken mit sich fortnimmt.

Kasperl tritt nun, im dritten Akte, bei Faust in Dienste; dieser ist zum König von Portugalo, dessen Land auf einer großen Insel, dreihundert Meilen von Böhmen entfernt, liegt, gereist. Kasperl setzt ihm nach, indem er auf Mefistafel dahin reitet; dieser läßt ihn in der ‚Hauptstadt Portugalo‘ gerade vor dem Könige und dessen versammelten Hofe niederfallen. Faust, der unterdessen als Zauberer berühmt geworden ist, macht nun vor dem Herrscher seine ‚Kunsti‘. Unter Anderm muß Alexander der Große und die ‚Krasna Helenoria‘, die schöne Helena, erscheinen. Beide kommen mit Pferdefüßen, ersterer in Tracht eines alten böhmischen Herzogs, letztere wie eine Türkin gekleidet. Dann müssen auch noch Goliath und David aus ihren Gräbern erstehen und sich vor dem Könige produciren.

Im vierten Akt spielen Faust und Mefistafel auf der Donau Kegel. Faust wirft stets ‚olle nein‘ (alle neun). Noch allerhand Zaubereien werden getrieben, bis Faust, der das Ende seines Kontractes herannahen sieht, die Reue überkommt. Mit vielem Widerstreben holt ihm Mefistafel das Bild des Heilandes aus Jerusalem, vor dem Faust in langem Gebete niederkniet. Auf alle mögliche Art suchen ihn Teufel aus seiner Andacht zu schrecken, aber ein guter Engel steht ihm bei. Da endlich holt Mefistafel die schöne Prinzessin von Portugalo,



und diese bringt Faust wieder auf die Bahn des Lasters. Er verschwindet mit ihr in einem Nebenzimmer, um ein paar Tassen schwarzen Kaffee zu trinken.⁴

Im letzten Akte ist die Dienstzeit Mefistafels abgelaufen. Achtzehn Jahre sind vorüber, und da der böse Geist auch die Nächte gedient hat, so ist Faust um die Hälfte der Zeit betrogen. Nur wenige Stunden sind ihm noch geblieben, und schauerlich tönt die Glocke, welche anzeigt, wie die Frist allmählich verrinnt. In seiner Herzensangst verschließt sich Faust in sein Studierzimmer und miethet zwei Tagelöhner, kräftige Burschen, die für ihn wachen und durch ihre derben Fäuste den Mefistafel zurücktreiben sollen. Dies sind zwei herrliche Rüpel, die den tschechischen Volkswitz repräsentieren und erst unter sich, dann mit Mefistafel in Streit gerathen. Kasperl ist unterdessen Nachtwächter geworden und ruft die Stunden aus, und als der Ton der Mitternachtsglocke verhallt ist, da ergreift Mefistafel den Doktor, während die Wächter eingeschlafen sind, und führt ihn in die Hölle. Die Wächter, ergrimmt darüber, daß sie um ihre Bezahlung geprellt sind, lassen ihren Zorn an einem Deutschen aus, den sie kräftig durchprügeln.“ (Faust [Vinický/Andree], S. 263–264.)



Faust (Wiepking/Engel); s. Oldenburger Faust (Wiepking/Engel)



Faust (Winters/Niessen): Faust. Ein Schauspiel in drei Acten fürs Kölner Puppentheater bearbeitet. 1846, C(hristoph) W(inters). In: Carl Niessen: Das rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928. (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.) S. 167–181.

DATIERUNG. Winters' Hännischen-Faust, datiert mit „1846“, ist nicht vor 1815 entstanden (vgl. Niessen, Das rheinische Puppenspiel, S. 163). Es handelt sich um eine Variante von Faust (Winters/Scheible), s. d.



Faust (Winters/Scheible): Faust. Eine Geschichte der Vorzeit. Zu einem Schauspiele in drei Akten bearbeitet von Christoph Winters für das Puppentheater in Cöln. In: Das Kloster, Bd. 5, S. 805–817.

Es handelt sich um eine Variante von Faust (Winters/Niessen), s. d.



Faust, Berliner; s. Berliner Faust (Lübke); Berliner Faust (Sommer)



Faust, Chemnitzer; s. Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt)



Faust, Innsbrucker (Jenewein); s. Innsbrucker Faust (Jenewein)



Faust, Innsbrucker (Schmidt); s. Innsbrucker Faust (Schmidt)



Faust, Oldenburger; s. Oldenburger Faust (Wiepking/Engel)



Faust, Straßburger; s. Straßburger Faust (Scheible)



Faust, Ulmer; s. Ulmer Faust (Scheible / Günzel)



Faust, Weimarer; s. Weimarer Faust (Geißelbrecht / Schade)



Faustina (Geisselbrecht): Faustina, das Kind der Hölle. Posse in einem Act; aus den Zeiten der Kreuzzüge. Handschrift, 36 Bll. Goethe- und Schiller-Archiv Weimar, Sign. GSA 97 / Vst. 13.

TRANSLITERATION: Roger Skarsten, Evelyn Zechner und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_faustina.html [2019-07-01].

HERKUNFT. Nach J., *Repertoire von Geisselbrechts Marionetten* [!], S. 776, wurde für Freitag, den 30. September 1825 in Frankfurt am Main *Faustina, das Kind der Hölle* angekündigt, das Stück stammt also von Johann Georg Geisselbrecht. Der Bezug zwischen dem Ein- und dem Vierakter ist nicht eindeutig, aber zu vermuten. (Nach Lars Rebehn, mündlich.)



Fauszt (Hincz / Gragger): Doktor Fauszt. Aus: Robert Gragger: Deutsche Puppenspiele aus Ungarn. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 80 (1925), H. 3–4, S. 170–176.

TRANSLITERATION: Michaela Lohr. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_fauszt_hincz-gragger.html [2019-07-01].



Fidelius, Dr. Fidel; s. Christian Friedrich August Kolb



Fif Mark veertein (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Findeisen, Otto; s. Hermann Hersch, s. Max Henschel



Die Flucht nach Tyrol (Höhlenjäger) (Schmidt): Die Flucht nach Tyrol. Lustspiel in 4 Acten. „Eigenthum / Xaver Schmidt. Künstler / Libstadt den 24. August / 1876“ (S. [1]). „Zuschendorf den 26 September 1876 / X. Schmidt“ (S. [126]). Handschrift. Format: 17,3 x 20,0 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 232.

TRANSLITERATION: Clarissa Lechner und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_flucht_tyrol.html [2019-07-01].

ORT. Auf Burg Greifenstein in Sachsen – Auf Burg Wünschau in Tyrol. – ZEIT. – FIGUREN. Graf Richard von Greifenstein – Adelheid, seine Tochter – Hurka, Burgvogt des Grafen – Bonifacius, Schlosskaplan – Walther, Bedienter – Casper / Kasper, Stallmeister – Albert von Kyburg, Sohn des Grafen – Graf von Wünschau aus Tyrol – Ulbricht, sein Burgvogt – Ritter Otto von Löwenstein – Benno von Wildenfeld – Zwei Jäger, Tyroler – Knappen.

HANDLUNG. Auf seiner Burg in Sachsen führt Graf Richard von Greifenstein sowohl gegenüber der Dienerschaft als auch gegenüber seiner Tochter ein strenges Regiment. Nun, da er



zum Kaiser nach Böhmen reist und dort einen Bräutigam für seine Tochter suchen will, gibt er Adelheid unter den Schutz und Schirm seines Burgvogts Hurka und des Schlosskaplans Bonifacius. Obwohl ihn Hurka, der Kaplan und auch die eigene Tochter inständig bitten, diese doch nicht zu einer Heirat mit einem ungeliebten Mann zu zwingen, bleibt der Graf hart: Schon einmal hat ihm die Tochter einen Bräutigam abgelehnt, und der Graf von Kyburg, den sie selber sich ausgesucht hat, ist ihm zu arm.

Albert von Kyburg und Adelheid schwören einander ewige Treue und bitten den Kaplan, sie zu trauen. Der gibt nach und verspricht, den Vater um Gnade für sie zu bitten; falls dies nicht gelinge, müssten sie ins Ausland flüchten.

Nach seiner Heimkehr mit gleich zwei möglichen Schwiegersöhnen in spe, Otto und Benno, sucht der Graf seine Tochter vergeblich. In seiner Wut tötet er den Burgvogt Hurka und sticht auch nach dem Kaplan. Die beiden Freier verlieren darüber alle Lust, Richards Tochter auch nur kennenzulernen, und halten ihn vor dem Schlimmsten zurück. Der Graf lässt seinen Kaplan in Beugehaft nehmen, doch verrät dieser seine Schützlinge nicht.

Fünf Jahre hat nun der rachsüchtige Graf nach der Tochter und Albert gesucht. Auch in Tyrol, auf der Burg des Grafen Wünschau, seines alten Waffengenossen, hält es ihn nicht. Weder will er, wie der alte Graf es ihm vorschlägt, den Kindern verzeihen, noch will er überhaupt bleiben. Der Graf veranstaltet ihm zu Ehren eine Jagd.

Kasper und Pimper sind eifrige und vor allem mutige Jäger: Erst zwickt Kasper junge Wölfe am Ohr und bringt dadurch seinen Herrn, den Grafen Richard, in Lebensgefahr; dann nimmt er Reißaus und flüchtet sich auf einen Baum. Schließlich schießen Pimper und Kasper ein Eichhörnchen.

Am Ende der Jagd erfährt Graf Richard von einem geheimnisvollen Höhlenjäger, der hier mit Weib und Kind hausen und die Familie vom Fleisch der Wölfe, die er mit einer Keule erschlägt, ernähren soll. Den möchte der Graf nun unbedingt kennenlernen.

Kasper legt sich mit zwei Tyroler Jägern an und teilt eifrig „Fautzen“ (Ohrfeigen, S. [82]) aus, ohne dass die Jäger ihn erwischen.

Der Höhlenjäger und sein Weib, das sind Albert und Adelheid, die mit ihrem kranken Kind in entsetzlichem Elend leben. Da stößt Graf Richard hinzu, der sich, als er die beiden erkennt, sofort auf sie stürzt. Trotz ihrer flehentlichen Bitten, doch zu verzeihen, sticht er mehrmals auf sie ein, trifft aber nicht. Es blitzt schauerlich, und eine wundersame Wandlung geht mit ihm vor: Er erkennt sein Unrecht, verzeiht den Kindern und kehrt mit ihnen zum heimatlichen Schloss zurück.

Dort befreit er den Kaplan aus dem Hungerturm und bittet um Verzeihung. Die bekommt er vom Kaplan – doch auch von Gott? Der Geist Hurkas erinnert den Grafen an den Fluch, den er genau an dieser Stelle ausgestoßen hat: Sollte er den Kindern jemals verzeihen, mögen ihn Donner und Blitz zerschmettern. Und so geschieht es, denn: „Er war von jeher ein Bößewicht.“ (S. [125].)

STOFF. VORLAGE. Das Stück wurde von den sächsischen Truppen meist u. d. T. *Höhlenjäger*, seltener *Die Flucht nach Tirol* und *Schloß Greifenstein*, gegeben und beruht auf: F[riedrich] W[ilhelm] Gubitz: Der Höhlen-Jäger. In: Jahrbuch des Nützlichen und Unterhaltenden (1838), S. 79–87. – Der Holzstecher, Schriftsteller, Theaterkritiker, Herausgeber und Kunstprofessor Friedrich Wilhelm Gubitz (Leipzig 1786 – Berlin 1870) publizierte in den von ihm herausgegebenen Sammelbänden Beiträge von Goethe und Gedichte von Heine, auch Brentanos *Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*, und war als Theaterkritiker der *Vößischen Zeitung* Vorgänger von Theodor Fontane.

HANDSCHRIFT. Die Schrift ist ausgesprochen groß gehalten. – Auf die Markierung der Geminatio wurde verzichtet: sehr oft statt „wenn“ „wen“; statt „kommen“ „komen“; mitunter auch statt „Mann“ „Man“. – „daß“ erscheint oft als „das“. – Konsequenter werden 3. und 4. Fall verwechselt: „werde ich dir einem Gatten wählen“; „an euren Kinde gehan-

delt“; „an kaißerlichen Hofe“; „einem Gatten wählen“; „der Graf seinem Sinn nicht ändern“; „von keinen Glück“; „mit den Albert“; „ihn entgegen eilen“; „ohne meinen Jawort“; „mit den Bettelungen“; „seinem Vater erschlagen“; „nach ihn stechen“; „den Greis [...] Leid zu fügen“; „in dießen Welttheile“; „es muß ihn etwas [...] wieder fahren sein“; „in meinem Grabe fahren“; „rächen, an den Räuber“; „einem Sauerbraten schießen“; „meinem Herren zerrißen“; „verfolgten [...] deinem Herrn“; „von dem Nadeln der Bäume“; „in unßeren Gebirge“; „hat ihn [...] angeboten“; „meinem Meister finden“; „du kennst meinem Namen“; „ihm bitten“; „erinner [...] An deinem Schwur“.



FRITZ, GUSTAV: Die beiden Nachtwächter. Posse in 1 Akt. In: G. F.: Das Figuren-Theater. Eine Sammlung von kleinen Theater-Vorstellungen für Kinder, leicht faßlich und mit Figuren darstellbar. Breslau: Kern [1853]. (= Das Figuren-Theater. VI.) S. 47–58.



Fürst Alexander von Pavia; s. Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter); Sultan Achmet (Torello) (Apel); Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preiske); Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky)

G

Ganzauge, Arthur; s. Kasper in Rußland



Die Geburth Jesu (Polheim/Schröder): Die Geburth Jesu. 1839 Oder das Hirten-spiel zusammen gesetzt. [Innsbrucker Weihnachtsspiel. 1839.] In: Volksschauspiele. Hrsg. von Karl Konrad Polheim und Stefan Schröder. Bd. III. Weihnachtsspiele. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2000, S. 293–339.



Die Geisterfürsten (Aurick/Der rote Jäger) (Zügner/Kapphahn): Die Geisterfürsten oder der rothe Jäger romantisches Drama in 5 Abtheilungen. {von Karl Zügner, Meißner Gegend} [!]. In einem handschriftlichen Sammelband, enthaltend: 1. Barbara Ubryk in einem Vorspiel und 4 Akten. 2. Ein Lommatzcher Turkos. Schwank in 1 Ackt, nach Kutzschke von Dresdo. 3. Die Geisterfürsten oder Der rothe Jäger [Aurick]. Format: 17,4 x 21,5 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-041.

TRANSLITERATION: Sandra Köhn, Sarah Stadler und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_aurick_roter_jaeger.html [2019-07-01].

ORT. – Zeit. – FIGUREN. Kasper, Diener des Grafen Czerwolski – Bembo, Diener des Grafen – Aurick, Oberjäger des Grafen – Graf Czerwolski, später auch Fürst – Rosa/Rohsa, die Gemahlin des Grafen – Stanislaus, Jugendfreund des Grafen – Hedwig, Stanislaus' Frau – Fortuna, der erste Geisterfürst – Volk – Oberrichter – Jaromir, Lehrer des Grafen – Thesaurus, der zweite Geisterfürst – Ahnherr des Grafen als Geist – Euretto, der dritte Geisterfürst.



HANDLUNG. Den Grafen Czerwolski bedrückt es, dass seine Vorfahren im Lande herrschen und ihr Vermögen mit vollen Händen ausgeben konnten, er jedoch das Leben eines simplen Grafen führen und noch dazu an allen Ecken und Enden sparen muss. Oberjäger Aurick vom fernen Ungarland, wo ihm aus Rache das Schloss eingeäschert wurde, in dem auch seine Familie umgekommen ist, weiß Rat: Drei Geister harrten nur darauf, dem Grafen zu Diensten zu sein. Und auch die Gelegenheit ist günstig, denn die Geister gehorchten Aurick zufolge nur an einem Geburtstag – und gerade den feiert der Graf ja an diesem Tag. Der Graf brauche nur ins Felsental zu gehen, dort könne er das Weitere mit dem Geisterfürsten aushandeln. Der Graf lässt sich überreden, schlägt die Warnungen seiner von bösen Ahnungen gequälten Frau Rosa in den Wind und bricht mit einigen Jägern ins Felsental auf.

Stanislaus, ein Jugendfreund des Grafen, erscheint mit seiner Frau zum Geburtstagsfest und kann sich nur wundern, dass der Graf bei einem solchen Gewitter auf die Jagd gegangen ist. Voller Angst erzählt Rosa aus der Familiengeschichte: Ein Urahn habe von einer Geisterfrau, mit der er verbunden war, einen Becher zum Geschenk erhalten: Solange die Enkel ihn hüteten, behüte er auch sie; sollte aber einer vom Pfad der Tugend abweichen, zerspringe er – und der Becher zerspringt in Rosas Hand. Stanislaus macht sich auf, um dem Freund zu Hilfe zu eilen.

Aurick bietet dem Grafen drei Ringe zur Auswahl an: Je nachdem, welchen er in die Schlucht werfe, könne er von den Geistern Macht und Größe, Reichtum oder Liebesglück erlangen. Als ersten schleudert der Graf den Ring für Macht und Größe in die Tiefe, und sogleich erscheint der Geist Fortuna und sagt voraus, der Graf werde bei nächster Gelegenheit zum regierenden Fürsten gewählt werden. Zum Lohn fordert Fortuna das Leben des ersten Angeklagten, über den der Fürst richten werde, sonst habe der sein Leben verwirkt.

Dieser erste Delinquent ist Jaromir, der einstige Lehrer des nunmehrigen Fürsten. Er hat sich keines anderen Vergehens schuldig gemacht, als in Zeiten von Seuchen und Not mit Tränken und Totengerippen zu experimentieren, wie er es als Arzt ja darf. Nun aber haben ihn die Richter zum Tode verurteilt. Entgegen dem Pakt mit Fortuna spricht ihn der Fürst frei.

Zwar verfügt nun Czerwolski als Fürst über Macht und Ansehen, aber knausern muss er nach wie vor. Aurick erinnert ihn an den zweiten Geisterfürsten, Thesaurus, der ihm zu Reichtum verhelfen könne. Der verspricht dem Fürsten ein Zimmer voller Gold, fordert aber dafür den Tod der Ehefrau – diese sei ohnehin aus armem Geschlecht, und außerdem erwarte schon eine reiche Fürstentochter seine, Czerwolskis, Hand. Widerwillig stimmt der Fürst der Klausel zu.

Schwer trägt der Fürst an seinem Versprechen, alle Freude ist verschwunden trotz des ewigen Festes, das er nun sich und seinen Untertanen bieten kann. Sein Jugendfreund rät ihm, auf die Fürstenwürde zu verzichten und sich wieder seiner unglücklichen Rosa zuzuwenden. Als Geist Thesaurus den Einsatz für seinen Pakt, also das Leben Rosas, fordert, verweigert sich Czerwolski der Tat. Nun ergreift Thesaurus selbst den Dolch, doch es erscheint ein Schutzgeist und hindert ihn am Mord.

In seinem Unglück geht der Fürst noch einen dritten Pakt ein, mit dem Geist Euretto, der ihm Glück in einer neuen Liebe verspricht. Hedwig, die Frau von Czerwolskis Jugendfreund, soll mit einem Zaubertrank gefügig gemacht werden, doch trinkt ihn irrtümlich Kasper, der sogleich in einen Liebestaumel verfällt. Es erscheint eine hässliche Alte, die der Kasper auf der Stelle küssen will.

Aurick, der rote Jäger, gibt sich als Fürst der Hölle zu erkennen und fordert seinen Lohn, die zwei Söhne des Fürsten. Doch abermals erscheint der Schutzgeist der Ahnen und mit ihm der alte Lehrer Jaromir. Er stürzt den roten Jäger in die Unterwelt. Das Glück, das der Graf errungen hat, sollen seine Söhne genießen. Er jedoch wird für seine Schuld Buße tun sein Leben lang.

HERKUNFT. Der Sammelband in der PTS stammt aus dem Nachlass von Artur Kollmann, der diesen 1887 vom Marionettenspieler Paul Kapphahn erhalten hatte.

Das Stück wurde von den sächsischen Marionettenspielern in wechselnder Kombination unter den Titeln *Aurick*, *Der rote Jäger*, *Die drei verbannten Geisterfürsten der Unterwelt*, *Der Geisterfürst im Felsental* oder *Die Familie des Grafen Czerwolsky gespielt* und soll von einem Karl Ziegner oder Karl Zügner in der Meißner Gegend stammen. (Vgl. Rebehn/Richter, S. 219.)



Das Geisterwirthshaus (Apel): Das Geisterwirthshaus oder Die Entstehung des Trompeterschloßchens zu Dresden. Drei Szenen aus einem alten sächsischen Marionettensstück. Bearbeitet von Heinrich Apel. In: *Sächsische Heimat. Monatschrift für volkstümliche Kunst und Wissenschaft in den obersächsischen Landen* 4 (1920), Nr 1, S. 3–9.

TRANSLITERATION: Roswitha Ranz und Roger Skarsten. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_apel_geisterwirthshaus.html [2017-09-16].



Genofeva (Neidl? / Für Kindertheater): Genofeva die unglückliche Pfalzgräfin von Trier. Ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Nach einer wahren Begebenheit für Kindertheater bearbeitet. Wien: Hegenauer [nach 1900]. [(= Für Kindertheater bearbeitet.)]

TRANSLITERATION: Gerhild Rathke. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kind_genofeva.html [2019-07-01]. – Auch in: Gerhild Rathke: *Schuld und Sühne in Kinderstücken um 1900*. Graz, Univ., Dipl.-Arb. 2007.

ORT. ZEIT. „Die Handlung geht in der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts vor, auf dem Schlosse des Pfalzgrafen, unweit von Trier, und in den Wäldern der nahen Ardennen.“ (S. 2.) – FIGUREN. Siegfried, Pfalzgraf von Trier – Genofeva von Brabant, dessen Gemahlin – Schmerzenreich, beider Sohn – Golo, Verwalter des Pfalzgrafen – Drago, Küchenmeister – Guntram, Waffenträger des Pfalzgrafen – Wolf, Schlosswart – Kuno, Beno, Knechte von einem Hammerwerk – Ritter, Frauen, Jäger, Diener und Dienerinnen.

HANDLUNG. Siegfried zieht aus, um die Feinde der Christenheit zu besiegen, und lässt seine Gemahlin Genofeva unter dem Schutz seines Verwalters Golo zurück. Da sie dessen Anträge brüsk von sich weist und ihrem Gatten auch über den Koch Drago eine Nachricht zukommen lassen möchte, rächt Golo sich, tötet den Koch, lässt Genofeva in den Kerker werfen und schwärzt seine Herrin bei Siegfried an. Der befiehlt, Genofeva hinrichten zu lassen; als Beweis sollen die Henker Genofevas Augen vorlegen. Genofeva bringt im Kerker ein Kind zur Welt. Kuno und Beno, die mit der Tötung Genofevas beauftragt werden, schenken ihr das Leben, nehmen Genofeva das Versprechen ab, den Wald, in den sie sie geführt haben, nie mehr zu verlassen, und wollen Golo die Augen eines Hundes bringen.

Sieben Jahre später. Gerade die vorige Nacht hat ein Unwetter den Waldbrand gelöscht, das Mutter und Sohn fast das Leben gekostet hat. Die Hirschkuh, die sie die ganze Zeit über genährt hat, ist aber noch nicht zurückgekehrt. Da sprengt ein Ritter herbei, der die Hirschkuh verfolgt hat. Siegfried und Genofeva erkennen einander wieder; Siegfried verspricht, die Gattin im Triumph heimzuführen. Golo gibt zu, die Herrin verleumdet zu haben, wird von plötzlichem Wahnsinn erfasst und richtet sich selber, indem er sich in ein Schwert stürzt.

HERKUNFT. Das Stück stammt möglicherweise von Julius Neidl, Autor auch anderer in der Reihe „Für Kindertheater bearbeitet“ erschienenen Stücke. Die kleinformatige Reihe, Wien: Druck und Verlag von C. Fritz, dann Wilhelm Hegenauer [1880 bis 1929], erschien in insgesamt 65 Heftchen und bot Klassiker der Literatur, der Komödienliteratur und



Sagen ad usum delphini, teils als Lustspiel, „Volksschauspiel“ oder Trauerspiel, teils mit oder ohne Kasperfigur. Gerhild Rathe hat ihrer Diplomarbeit *Schuld und Sühne in Kinderstücken um 1900* 14 davon interpretiert und diese darin editiert: Neben der *Genovefa* sind dies: *Der Bettelstudent*, *Doktor Faust's Zauberkäppchen*, *Johann Georg Grasel*, *Der bairische Hiesel*, *Hütet Euch vor Aberglauben!*, *Maria Stuart*, *Der Proceßhansl*, *Der Rattenfänger von Hameln*, *Rinaldo Rinaldini*, *Der Schwabenstreich*, *Till Eulenspiegel* und *Trotz Geld und Gut*. Alle auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: <http://lithes.uni-graz.at/texte.html> [2019-07-01].



Genovefa, Innsbrucker; s. Innsbrucker Genovefa (Jenewein)



Genovefa (Lorgie / Rebehn): Siegfried und Genovefa ein Ritter Schauspiel in IV Aufzügen von C. W. Jas. Ge. g. Lorgie. In: Lars Rebehn: *Die Puppenspielerfamilie Lorgie*. Gerolzhofen: Spiegel 1997. (= Studien und Quellen zur Geschichte der Vergnügungskultur. 3.) S. 47–73.

ORT. Bei Trier. ZEIT. – FIGUREN. Siegfried, ein Graf in der Gegend von Trier – Genovefa, seine Gemahlin – Schmerzenreich, deren Söhnchen – Landfred, Herman, Ritter und Siegfrieds Lehensmänner – Golo, Hofmeister des Grafen – Dragon, Koch in Siegfrieds Diensten – Euphrosine, Genovefas Mädchen – Rochus, Claus, Kasper, Siegfrieds Knappen – Ein Genius.

HANDLUNG. Hofmeister Golo nützt die Abwesenheit seines Herrn Siegfried, um das Herz der Gräfin Genovefa zu gewinnen, und weist Kasper an, auf den Koch Dragon achtzugeben. Das kommt dem Kasper gerade recht, denn der Koch hat sich ihn zum Feind gemacht, als er den Kasper, der im Schlosshof sturzbetrunken hingefallen ist, vor allen lauthals verlacht hat.

Genovefa weiß nicht mehr, wie sie sich der Nachstellungen Golos erwehren soll. Der lässt nicht locker, wirft sich sogar vor ihr auf die Knie und fleht um Barmherzigkeit. Barsch weist sie ihn von sich. Der einzige Vertraute, der ihr geblieben ist, ist Koch Dragon. Der hat ihr viel zu erzählen: Er hat eine kranke Frau und deren Kinder, denen durch Blitzschlag die armselige Hütte abgebrannt ist, gerettet und noch dazu den Familienvater, der wegen eines Streits um Geld und Sold schon fünf Jahre in einem Hungerturm geschmachtet hat, mit dem Geld der Gräfin auslösen können. Nun bittet die Familie, der Gräfin ihren Dank aussprechen zu dürfen. Als Dragon Genovefa in bewegenden Worten seiner Treue versichert, erscheint Golo und glaubt, die beiden beim Turteln ertappt zu haben. Golo lässt dem Grafen Siegfried von der Untreue Genovefas berichten und lässt diese wie auch den Koch gefangensetzen.

Doch auch als Gefangene lässt Genovefa sich nicht erweichen, den drängenden Drohungen Golos nachzugeben. Der Bösewicht will nun nur mehr eines: Rache, und die will er nicht dem eifersüchtigen Gatten überlassen. Nachdem Genovefa Golo abermals zurückgewiesen hat, nimmt seine Rache ihren Lauf.

Euphrosine, Genovefas Kammermädchen, möchte ihrer Herrin einen letzten Dienst erweisen. Sie soll dem Pfalzgrafen bei seiner Rückkehr einen Brief seiner dann wohl toten Gemahlin überreichen.

Der Pfalzgraf hat mittlerweile brieflich über seine Frau gerichtet; sie soll für ihre Untreue mit dem Tod bestraft werden. Claus und Kasper, zwei Knappen, sollen Genovefa und ihr Kind, das trotz der Entbehrungen im Hungerturm überlebt hat, töten und zum Beweis Genovefas Augen und die Zunge des Kindes bringen. Das bringen sie jedoch nicht übers Herz. Stattdessen muss Claus' Hund daran glauben, dessen Augen und Zunge Golo vorgelegt werden.

Nun, da die Rache vollzogen scheint, quält Golo das schlechte Gewissen. Aber auch Siegfried bereut sein Urteil, zumal ihm ein Geist verrät, dass er einer falschen Anschuldigung aufgefressen ist. Außerdem, erfährt er, hat eine Hexe vor ihrem Tod gestanden, sie hätte, von Golo gedungen, Genovefa bei Siegfried zu Unrecht der Untreue verdächtig gemacht. Golo flieht.

Siegfried findet im tiefen Wald seine tot geglaubte Genovefa wieder und erfährt, dass er einen Sohn hat. Überglücklich schließt er beide in seine Arme.

(Eingelegte Variante Apel:) Genovefa stirbt, Schmerzenreich bittet Gott, ihn doch auch bald sterben zu lassen, und Siegfried fühlt, dass auch sein Leben bald ein Ende haben wird. Der Graf übergibt Schmerzenreich seinem Lehensmann Herman. Nun wollen sie noch den himmlischen Vater um Beistand anflehen, diese schwere Prüfung zu überstehen.



Genovefa (Schlossar); s. Mitterdorfer Genovefa (Schlossar)



Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter): Pfalzgraf Siegfried oder Pfalzgräfin Genovefa. In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 1–42.

Auch in: Alte deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen hrsg. von Klaus Günzel. Mitarbeit: Manfred Nöbel. Lizenzausgabe. München; Berlin: Herbig 1971, S. 115–147.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Pfalzgraf Siegfried – Pfalzgräfin Genovefa – Golo, Hofmeister – Scharfrichter – Geist des Mundkochs Dragan – Schmerzenreich, Sohn Genovefas und Siegfrieds – Kasperl – Ein Teufel.

HANDLUNG. Pfalzgraf Siegfried lässt es sich nicht nehmen, persönlich gegen die Sarazenen zu kämpfen, obwohl ihm Golo angeboten hat, an seiner statt in den Krieg zu ziehen. Noch vor der Abreise des Grafen macht Golo seiner Herrin eine Liebeserklärung; diese weist ihn jedoch brüsk ab. Ein Teufel gibt Golo einen Racheplan ein; Kasperl soll dabei den Spießgesellen geben: Die mit einem Schlafmittel betäubte Genovefa soll in die Arme des Kochs Dragan gelegt, daraufhin aber Siegfried zu den beiden geführt werden. Kasperl weist den Plan zornig zurück, gibt aber gegen Geld klein bei.

Die Gräfin, man hat ihr Schlafpulver ins Essen gemischt, wird von ihrem Gatten in den Armen des Mundkochs Dragan gefunden und kann sich die Sache nicht erklären. Auf Siegfrieds Befehl wird sie von Kasperl in den Turm gesteckt – der weiß sich aber zu helfen und lässt einfach den Schlüssel stecken. Als Golo dies erfährt, droht er seinem Diener den Galgen an; dieser hat aber mitangesehen, wie Golo die Herrin bedrängt hat, und erpresst damit wiederum seinen Herrn. Über eine Belohnung werden sie freilich wieder handelseins.

Genovefa ist im Kerker Mutter geworden und weiß nicht aus noch ein; es mangelt ihr an allem, und der gute Kasperl ist auch keine Hilfe, da er alles, was sie braucht, missversteht oder überhaupt nicht versteht. Golo macht sich abermals an die Gräfin heran, und wieder wird er abgewiesen. Nun ruft er den Scharfrichter, der die Gräfin enthaupten und ihm zum Beweis Zunge, Herz und Augen bringen soll. Nun schreitet Kasperl ein, überredet den Henker, Genovefa freizulassen, und rät ihm, Golo Zunge, Herz und Augen eines alten Hundes zu bringen.

Golo ist auf den Tod krank, doch weiß der fremde Doktor (es ist in Wirklichkeit Dragans Geist) ein probates Mittel dagegen: Er brauche nur seine Untaten zu gestehen. Der Schurke gesteht, dass er sich an der Schatzkammer bedient, Genovefa Anträge gemacht, die Kabale gesponnen und sie damit dem Tod ausgeliefert hat – und ist auf der Stelle gesund. Siegfried lässt Golo, obwohl er um Gnade winselt, in den Kerker werfen.



Dragans Geist spricht dem Grafen Mut zu; bei der Jagd solle er eine Hirschkuh nicht erlegen, sondern dieser folgen. So findet der Graf seine Frau wieder. Kasper erzählt, wie sich die Rettung Genovefas mit seinem ‚Gevatter‘, dem Scharfrichter, zugetragen hat. Siegfried schließt seinen Sohn in die Arme, verspricht, an der Stelle, wo Mutter und Sohn die langen Jahre verbracht haben, eine große Kirche bauen und an jedem Jahrestag der Wiedervereinigung ein Fest feiern zu lassen. Kasper soll fortan nicht sein Bedienter, sondern sein Freund sein – der schlägt sogleich vor, sich nun auch ins vorhandene Geld zu teilen.



Genoveva (Engel): Genoveva. Schauspiel in fünf Akten. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. IV: Genoveva. Hans Wurst als Teufelsbanner. Almanda, die wohlthätige Fee. Oldenburg: Schulzesche Buchhandlung 1876, S. 9–38.

Auch in: Jochen Weber-Unger: Genovefa. Die Legende auf der Puppenbühne. Frankfurt am Main: Nold 1996, S. 63–91.

ORT. Straßburg. – ZEIT. Zeit der ‚Mohrenkriege‘. – FIGUREN. Siegfried, regierender Pfalzgraf im Trierlande am Rhein – Genoveva, Prinzessin von Brabant, seine Gemahlin – Schmerzenreich, beider Sohn – Heinrich, Herzog von Brabant, Genovevas Vater – Karl, dessen Sohn – Wolf, Ritter und Gefährte Siegfrieds – Golo, Haushofmeister des Pfalzgrafen – Hans Wurst, Siegfrieds Diener – Drago, Burgkoch – Bertha, Tochter des Turmwächters – Kunz, Henkersknecht – Sybille/Sibylle, eine Hexe – Ein Genius – Eine Hirschkuh – Edelfräulein – Ritter und Jagdfolge.

HANDLUNG. Von Ehemann, Vater und Bruder, die in den Krieg ziehen, alleingelassen, sieht sich Genoveva den Nachstellungen des Haushofmeisters Golo ausgesetzt. Er erklärt ihr seine Liebe, doch weist sie ihn zornig zurück. Nun sinnt der Beleidigte auf Rache, will alle Briefe von und an Genoveva abfangen und diese der Untreue bezichtigen. Williges Werkzeug soll ihm dabei sein Diener Hans Wurst sein.

Als Genoveva Drago, den ergebenen Burgkoch, zu Siegfried schicken möchte, ersticht ihn Golo, spinnt seine Brief-Kabale weiter und verspricht Hans Wurst 10 Dukaten, wenn der falsches Zeugnis gegen Genoveva ablege. Dieser geht begeistert darauf ein.

Siegfried kann es nicht glauben, was er einem Brief Golos entnimmt: Genoveva habe sich dem Haushofmeister unsittlich genähert. Ein zweiter Brief erzählt von Genovevas Ehebruch mit Burgkoch Drago, den Golo daraufhin sofort niedergestochen habe; Hans Wurst könne das alles bezeugen – was dieser auch tut. Nun naht auch noch Sibylle, eine Hexe, in deren Zauberspiegel Genoveva beim Ehebruch zu sehen ist. Nun will Siegfried dem Rat Golos folgen und Genoveva zum Tode verurteilen.

Genoveva hat im Kerker ein Knäblein geboren und ihn, da kein Priester vorgelassen wird, selber auf den Namen Schmerzenreich getauft. Genoveva bittet die Tochter des Turmwartes, dem zurückgekehrten Gatten einen Brief zu überreichen.

Ein letztes Mal wirbt Golo um Genoveva und will sie auch zur gemeinsamen Flucht überreden. Als sie abermals ablehnt, übergibt er sie dem Henkersknecht.

Hans Wurst und der Henkersknecht führen Genoveva in den Wald. Diese bittet nicht für sich, sondern allein für den Sohn um Gnade, woraufhin den beiden weh ums Herz wird. Hans Wurst schlägt vor, als Beweis für Genovevas Tötung Augen und Zunge des kleinen Pudels, der ihnen gefolgt ist, zu übergeben. Genoveva hingegen nimmt er das Versprechen ab, den Wald nie mehr zu verlassen, um sich und ihre Retter nicht zu verraten.

Sieben Jahre sind vergangen; Mutter und Sohn haben in einer Höhle im Wald gelebt und sind von einer Hirschkuh gesäugt worden. Ihren Schmerzenreich hat Genoveva ohne Hass und Rachegefühle erzogen und trägt ihm nun, da sie krank ist, auf, nach ihrem Tod die Siegfriedsburg zu suchen und sich dort dem lieblichen Vater, von dem sie ihm nie erzählt hat, als dessen Kind zu erkennen zu geben.

Eine Jagdgesellschaft zieht vorbei; Siegfried und sein Waffengefährte Wolf machen Halt, um auszuruhen. Geneveva und Siegfried erkennen einander wieder. Überglücklich ist der Graf über den Sohn, der ihm nun unvermutet geschenkt ist. Den schändlichen Schurken Golo will er, nachdem Hans Wurst ihn über alles aufgeklärt hat, sofort enthaupten lassen. Geneveva bittet um sein Leben, und so wird die Strafe in lebenslange Kerkerhaft umgewandelt.

Nur ein gemeinsames Jahr ist der Familie gegönnt. Nach dem Tod Genevevas will Siegfried dort, wo seine geliebte Frau sieben Jahre lang unschuldig geschmachtet hat, als Einsiedler sein restliches Leben verbringen, die Grafschaft Trier aber seinem Bruder und dem kleinen Schmerzenreich übergeben. Der Sohn leidet das nicht und schließt sich dem Vater an.

Abschließend sieht man im Inneren der Burgkapelle „Geneveva’s Paradebett“, umringt von Gemahl und Sohn, Rittern und Edelfräulein, dazu erklingt „sanfte, feierliche Musik und fernes dumpfes Glockengeläute“ (S. 91).

VORLAGE. Vermutlich eine Kompilation aus mehreren Spielbüchern.



Geneveva (Bünker); s. Laßnitzer Geneveva (Prieler)



Geneveva, Laßnitzer; s. Laßnitzer Geneveva (Prieler)



Geneveva Hännesgen un der Dud (Räderscheidt): WILHELM RÄDERSCHIEDT: Geneveva Hännesgen un der Dud. Die drei Wünsche. Et Kureete Gespenss. Köln: Kölner Fröbelhaus; Weiden [1920]. (= Puppenspiele – besonders für das Kölner Hänneschen Theater. 1.)



Eine gestörte Kölner Kirmes (Hänneschen) (Niessen): Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern. In: Carl Niessen: Das rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928. (= Rheinische Neujahrsblätter. VII.) S. 208–242.

TRANSLITERATION: Isabell Leitner, Kerstin Lipp und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_koelner_kirmes_haenneschen.html [2019-07-01].

ORT. Köln. – ZEIT. – FIGUREN. Graf Wiesenthal – Mathilde, seine Gattin – Rudolf, Burgverwalter – Bestevader – Tünnes – Hänneschen – Mariezenbell – Bärbelchen – Volk.

HANDLUNG. Die Dorfbewohner wollen eine Kirmes veranstalten, sie wissen nur nicht, mit welchem Geld. Seit der Graf nicht mehr lebt – es soll ihn sieben Jahre zuvor der Räuberhauptmann Leonhard ermordet haben –, müssen sie nämlich ohne dessen übliche 100 Taler auskommen. Die Bauern schicken nicht den willigen, aber tollpatschigen Dummkopf Tünnes, sondern Hänneschen zur Gräfin, um sie zur Kirmes einzuladen und sie so an die ausstehende Summe zu erinnern.

Noch immer trauert die Gräfin um ihren Mann – bezweifelt zugleich aber, dass er überhaupt tot ist, da der Leichnam nie gefunden worden ist und sie nur vom Burgverwalter die blutbefleckte Kleidung ihres Mannes bekommen hat. Der Burgverwalter erklärt ihr seine Liebe, doch weist sie ihn zurück. Über Hänneschens etwas tollpatschig vorgebrachte Einladung freut sie sich so sehr, dass sie 200 Taler spendet und das Hänneschen noch dazu mit 10 Talern Trinkgeld entlässt.



Tatsächlich erscheint die Gräfin bei der Kirmes; Bestevader als Dorfältester hat die Ehre, ihr den Arm zu reichen. Da taucht ein Mann in den Kleidern einer Vogelscheuche auf – es ist der Graf, der vor sieben Jahren von seinem Burgverwalter an Seepiraten verkauft worden ist. Als das Schiff gescheitert ist, haben ihn seine Schwimmkünste gerettet, und nun ist er gekommen, um endlich die Gattin wieder in seine Arme zu schließen – und um abzurechnen.

Auf die Frage, wie jemand zu bestrafen sei, der seinen Herrn an Piraten verkauft hat, meint der Verwalter, dieses Scheusal solle von vier Ochsen zerrissen und die Teile verbrannt werden. Nun hat er sein eigenes Urteil gesprochen, doch bittet die Gräfin für ihn um Gnade, weshalb er vom Grafen nur für vogelfrei erklärt wird. Der Burgverwalter will nun zu seinen Räubern und Banditen in den Wald gehen und das Schloss in Brand stecken lassen. Bevor es dazu kommt, wird er von Hänneschen kurzerhand totgeschlagen.

Zum „Epilog“: „In der für die Olympische Gesellschaft bestimmten Fassung wird gewünscht, daß Henneschens Bühne zum Olymp emporgetragen werde, um vom Dubocage des Olymps zum Gaudium der Götter ein Privileg zu erhalten. (Dubocage war der Inhaber der Spielkonzession für den Theaterbezirk, den die Franzosen einrichteten [...])“ (Niessen, *Das rheinische Puppenspiel*, S. 242, Fußnote 2.)



GETTNER, JOHANN GEORG: Die Heÿl[ige] Martÿrin Dorothea. Componirt vnd auf-gesezet von Joh[ann] Georgio Gettner. Aus: Christian Neuhuber: Johann Georg Gettners *Heylige Martyrin Dorothea*. Kontext, Edition und Kommentar. In: J. G. G. und das barocke Theater. Hrsg. von Margita Havlíčková und Ch. N. Aus dem Tschechischen von Dana Spěváková. Brno: Masarykova universiteta 2014. (= Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta. Opera Universitatis Masarykianae Brunensis. Facultas philosophica. 427.) S. 83–130; hier S. 96–125.



[Gewonnene Herzen] 1870–71 (Müller / Apel): 1870–71. Deutschlands Ruhm und Grösse. Die Hyäne des Schlachtfeldes. Volksstück mit Gesang und vollständiger Musikbegleitung in 4 Abteilungen. Bühne: Heinrich Apel sen. oder jun., um 1900–1910. Handschrift. Format: 17,3 x 21,5 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. 2140.

TRANSLITERATION: Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_gewonnene-herzen_1870-71.html [2019-07-01].

ORT. Inzersdorf im bayerischen Oberland – Schlachtfeld bei Sedan. – ZEIT. 1870–71. – FIGUREN. Der Schmied-Hansel / Schmiedhansel – Nanny / Nannÿ, seine Tochter – Hermann Walter, sein Buchhalter – August Wetterhahn, sein Schmiedgesell (Casper / Kasper) – Karoline / Karlina, Hausmädchen – Obermayer / Obermaÿer, Schreiber beim Landgericht – Der Gems-Toni, ein Wildschütz – Leutenant von Trott (im Stück nur „Adjutant“) – Meneke / Menecke, Unteroffizier – Reichel, Soldat.

HANDLUNG. Der Schmied-Hansel will dem intriganten Obermayer nicht glauben, dass seine Tochter Nanny und Hermann Walter, sein Geselle, ein Gspusi miteinander haben – ausgerechnet mit einem Preußen, den der Schmied ohnehin nur seinem verstorbenen Bruder zuliebe in den Betrieb übernommen hat.

Schmiedgeselle Casper, ein Berliner, freut sich auf den Krieg, der wie 1848 in der Luft liegt – nicht weil er kämpfen will, das beileibe nicht, denn dazu fehlt ihm die Courage, sondern weil er endlich weggann von diesem komischen Volk, den Bayern, die dauernd fidel sind, singen und jodeln. Darin sind sich der Casper und das Hausmädchen Karlina, eine Landsmännin, durchaus einig. Weil auch sie unbedingt fort will, bietet sie Casper für

seinen männlichen Schutz ihr erspartes Kapital und ein Fläschchen aus der Küche an. Das lässt sich der Casper nicht zweimal sagen. Und er nimmt das gleich zum Anlass, sich mit der eigentlich recht spröden Karline zu verloben.

Der Wildschütz und ehemalige Zuchthäusler Toni – er hat im Rausch jemanden niedergestochen – wirbt heiß um Nanny und hat ihr zum Namenstag auch eine Gemse mitgebracht. Als sie ihn ablehnt, weil ihr Herz schon einem anderen gehört, ist er außer sich vor Wut.

Zum Namenstag von Nanny soll ausgelassen gefeiert werden; der Schmied-Hansel freut sich schon auf einen ordentlichen Rausch. Als der Schmied und Toni es nicht lassen können, dauernd auf die Preußen zu schimpfen, und der Toni auch noch zum Raufen anfangen will (obwohl es erst acht ist und der Schmied-Hansel Raufereien erst ab 10 erlaubt), redet ihnen Nanny ins Gewissen: Bei ihrer seligen Mutter sei es Sünde, gegen die Preußen zu hetzen; Gott habe die Menschen gleich gemacht, wo auch immer sie geboren seien und welche Sprache sie auch sprechen. Nun bekennt sie sich auch zu Hermann, dem protestantischen Preußen – was der Vater nicht dulden will. Die Liebenden werden aber nicht nur durch den rabiaten Vater, sondern auch durch den Krieg getrennt; Hermann ist einberufen worden.

Casper, der dauernd nur ans Sparbuch denkt, und die rührselige Berlinerin Karoline machen sich auch aus dem Staub.

Ein Trupp von nicht mehr als 50 Mann hat im Wald Posten bezogen; der Adjutant und Hermann wännen sich sicher. Da schleicht sich Schreiber Obermayer an; er versucht den Toni, der ein wackerer Soldat geworden ist – wie auch nicht, der Krieg erinnert ihn ja an die Jagd –, zum Verrat anzustacheln. Es wäre eine günstige Gelegenheit, sich an Nebenbuhler Hermann zu rächen; und außerdem hätten die Preußen, diese Ketzer, ja im Krieg nur im Sinn, den katholischen Glauben auszumerzen. Er käme im Auftrag des guten Beichtvaters von Inzersdorf; Toni solle im Gedenken auch an seine Lossprechung die preußischen Ketzer verraten. Toni verspricht es ihm.

Hermann trifft auf seinen Nebenbuhler Toni und freut sich über die Begegnung, denn nun kann er einen Herzenswunsch aussprechen: Sollte er selber im Feld bleiben und Toni nach Hause zurückkehren, muss er Nanny ausrichten, dass sie sich nicht mehr an ihren Treueschwur zu halten hätte; sein Tod entbinde sie davon. Und zweitens solle sie den heiraten, den ihr der Vater bestimmt hätte – und sei es der Toni. Toni packt wieder der alte Zorn, doch er verspricht, alles auszurichten.

Toni kommt über seinen Verrat ins Grübeln, hört plötzlich *Die Wacht am Rhein* und weiß, dass Bayern wie Preußen gemeinsam gegen einen Feind kämpfen und ein Vaterland haben: das deutsche Vaterland. Und so ruft er geläutert den Adjutanten und berichtet, dass ein übermächtiger Feind im Wald lauert.

Bei Sedan. Der in der Uniform eines französischen Turko gekleidete Casper (August Wetterhahn) ist als Spion gefangengenommen worden und soll, da er sein Deutsch ‚verstellt‘, einen falschen Namen angegeben hat und noch dazu das Verhör hinauszögern möchte, aufgehängt werden. Karoline rettet ihn und gibt an, sie seien beide Künstler, Komödianten, „Seelenmaler“ (S. [107]). Zur Probe geben sie eine kleine Vorstellung mit patriotischen Liedern.

Toni hat Hermann, dem der Arm durchschossen worden ist, das Leben gerettet; nun möchte er nach einem Doktor schauen. Hermann wird schwächer, fühlt den Tod nahen, ist aber glücklich, für Deutschlands Ruhm und Ehre zu sterben. Nochmals bestellt er dem Toni Grüße für seine Nanny. Obermayer, der zur Hyäne des Schlachtfeldes geworden ist, möchte nun heimkehren; als Letzten möchte er seinen Todfeind Hermann berauben. Da stürzt Toni hinzu.

Nach dem Sieg. Caspar und Karoline stellen sich wieder beim Schmied-Hansel ein. Die beiden ‚Künstler‘ ziehen mit einem Leierkasten herum (mit einem Theater sind sie leider pleitegegangen). Von der traurigen Nanny erfahren sie, dass heute Hochzeit gefeiert wird –



zwischen Nanny und dem Obermayer, der dem Hansel ein Heiratsversprechen unter dem Vorwand abgelnchtet hat, nur so könne er seine durch die Liebschaft der Tochter mit einem Preußen befleckte Ehre wiederherstellen.

Nanny will gehorchen, zumal Hermann sie von ihrem Gelöbnis entbunden hat. Er dürfe sie als Krüppel nicht zur Frau nehmen, glaubt er; das sei ihr nicht zuzumuten.

Der Toni macht allerdings dem Obermayer einen Strich durch die Rechnung: Er entlarvt ihn vor allen Hochzeitsgästen als Hyäne des Schlachtfeldes. Obermayer wird von der Polizei abgeführt. Der Schmied-Hansel ist ein Anderer geworden, weiß nun, dass die Preußen auch für das „Baierland“ gekämpft haben, Hermann sogar dafür seinen Arm geopfert hat, und will sich gegen eine Hochzeit mit dem Preußen nicht mehr wehren. Die wird, da schon einmal alle da sind, auf der Stelle gefeiert.

VORLAGE. Das von der Bühne Heinrich Apels jun. stammende Stück hatte das am 5. November 1870 im Berliner Wallner-Theater (Königsstädtisches Theater) uraufgeführte „Volksstück mit Gesang in 3 Akten“ *Gewonnene Herzen* des Schauspielers und Autors Hugo Müller zur Vorlage. (Vgl. auch S. 561.)

AUTOR. Der Schauspieler, Schriftsteller und studierte Jurist Hugo Müller (Posen 1831 – Niederwalluff am Rhein 1881) wurde nach Wanderjahren in Elbing-Marienburg/Elbląg (Polen), Breslau, Hannover, Pest, Berlin und Würzburg 1862 ans Königl. Hof- und Nationaltheater in München verpflichtet, war aber schon seit 1863 wieder in wechselnden Engagements in Triest und Riga (Rollenfach: Jugendlicher Liebhaber). Danach spielte Müller am Wallner-Theater in Berlin, war von 1873 bis 1878 Leiter des Dresdener Residenztheaters in der Zirkusstraße, 1878 am Breslauer Lobe-Theater und 1878 bis 1879 Oberregisseur am Victoria-Theater in Frankfurt am Main. Müllers Spiel und seine staatstragend-kulturkämpferischen „Volksstücke mit Gesang“ hinterließen bei der Kritik einen zwiespältigen Eindruck. (Vgl. Brümmer, Lexikon, Bd. 3, S. 109–110.)



Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier): Gewonnene Herzen oder: Kaspers Erlebnisse in Frankreich. Auf Wahrheit beruhend. Kriegsepisode in 3 Akten. „F[r]itz Beier/Marionettentheater/Heidelberg Erz.“ (S. [U2].) „Dieses Buch ist geschrieben am 30. 3. 1893 und Eigentum des Lorenz Lippold geschrieben in Stützensgrün Schüres Gasthof.“ (S. 123 [recte: 126].) Handschrift. Format: 16,9 x 21,2 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 371.

TRANSLITERATION: Sarah Stadler und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_mueller_bial_herzen.html [2019-07-01].

ORT. In der Ramsau: Stube bei Schmiedhansel – Schlachtfeld bei Sedan – Garten bei Schmiedhansel. – ZEIT. „Spielt in den Jahren 1870–71“ (S. 1). – FIGUREN. Schmiedhansel, Gutsbesitzer – Walpurga/Walburgis, seine Tochter – Walter/Walther, Schmiedhansels Buchhalter – Toni/Tony, ein Wilderer – Hubert/Hubertbauer, reicher Gutsbesitzer – Gemeindevorstand – Kaspar – Riecke/Rike/Rieke, seine Frau – Ein Leutnant – Zwei Soldaten – Ein „Polizeier“ (S. 106 [recte: 109]).

HANDLUNG. Der Schmiedhansel hat seine Tochter Walburgis dem reichen Hubertbauern versprochen. Die Tochter hat sich freilich in den Buchhalter Walther verliebt, wie auch dieser in sie. Das muss nun aus zwei Gründen vor dem Vater verheimlicht werden: zum einen, weil der Schmiedhansel nicht daran denken wird, sein Wort zu brechen; zum anderen, weil Walther „ein Preuß“ ist – „und die“, so Walburgis, „werden bei uns“, den katholischen Bayern, „sehr gehaßt“ (S. 3). Da taucht ein dritter Anwärter auf Walburgis auf, Toni, der Wildschütz und Zuchthäusler. Allerdings hätte ihn, wie er beteuert, nicht die Wilderei,

sondern die Eifersucht ins Zuchthaus gebracht, denn auf den Jäger hätte er nur geschossen, weil der Walburgis liebe.

Walther erhält Ordre, sich beim Militär zu melden; die Franzosen haben Deutschland den Krieg erklärt. Dem Schmiedhansel kommt das gerade recht, denn Walburgis hat ihm nun doch gestanden, dass sie den Buchhalter liebt. Walburgis schwört dem Geliebten Treue über den Tod hinaus – wenn er falle, fleht sie, müsse er als Geist kommen und sie holen.

Nun bedrängt Toni Walburgis erst recht. Sie stellt eine Bedingung: Kürzlich hat sie ein goldenes Kreuzerl ihrer verstorbenen Mutter verloren. Wer ihr dieses bringe, den heirate sie. Diese Bedingung stellt sie auch dem Hubertbauern. Da kommt Walther hinzu, der auf dem Weg vom Schulzenamt ihr Kreuzerl gefunden hat. Dieser „Fingerzeig Gottes“ (S. 30) lässt Walburgis nun endgültig ihrer Liebe folgen.

Auch der Toni muss zu den Waffen, da Bayern mit Preußen gegen die Franzosen zieht. Hubert will sich als Sanitäter melden.

Schnell steigt Walther im Dienst zum Feldwebel auf. Kaspar und Rike werden unter dem Verdacht der Spionage festgesetzt; man hat bei ihnen eine verdächtige Tasche voller Perücken, falscher Bärte und Kleidungsstücke gefunden. Walther verbürgt sich für sie und beteuert, dass „sie ganz gute ehrliche Leute sind.“ (S. 66) Nun werden die preußischen und sächsischen Soldaten von den verbündeten Bayern abgelöst; fürs Erste hat Wilderer Toni Schildwache zu stehen. Sein Hass auf Walther hat sich in Dankbarkeit verkehrt, denn dieser hat ihm, dem Verdurstenden, zu trinken gegeben und ihm damit das Leben gerettet. Jedenfalls will er den Spruch des Paters, „Liebe deinen Nächsten als [!] dich selbst“, beherzigen und außerdem seine „Pflicht als Soldat thun, mag es kommen wie es will“ (beide S. 76).

Hubert ist unter dem Deckmantel eines Sanitäters zur Hyäne des Schlachtfeldes geworden. Er will sich reich beladen auf den Heimweg machen – nur an seinem Todfeind will er sich noch rächen, Walther. Dem Toni schwindelt er vor, Walburgis sei aus Gram ins Kloster gegangen; jetzt hätte Toni die Möglichkeit, sich am Preußen, der an allem schuld sei, zu rächen, nämlich indem er die Pulverwagen und mit ihnen Walther und seine Leute in die Luft jage. Toni, ganz der alte Wüterich, stimmt zu. Als er sich aber erinnert, wie großzügig der preußische Feind an ihm gehandelt hat, und noch dazu Kameraden *Die Wacht am Rhein* singen hört, nimmt er seinen Entschluss zurück und will fortan seine Pflicht als Soldat erfüllen.

Toni rettet den verwundeten Walther aus höchster Gefahr: Nicht nur, dass er ihm Wasser bringt, er vertreibt auch Hubert, der seinen Todfeind hat umbringen wollen. Dass Walburgis ins Kloster gegangen ist, stimmt nicht; gerade heute hat Walther einen Brief von ihr erhalten. Er ist sich sicher, nun sterben zu müssen, und überreicht Toni einen Ring. Hiermit sei ihr Freundschaftsbund besiegelt, und hiermit überlasse er ihm auch Walburgis.

Nach Friedensschluss. Walburgis soll auf Befehl des Vaters den Hubertbauern heiraten. Der ist reich nach Hause gekommen und spitzt nun auf das Gut des Schwiegervaters. Doch er hat die Rechnung ohne den Wirt gemacht, denn Toni, Kaspar und Rieke, die nun auch aus dem Krieg zurückkehren, können ihn als Hyäne des Schlachtfeldes von Sedan entlarven. Nun trifft auch Walther ein – wenn auch ohne Hand, denn die hat er auf dem Schlachtfeld gelassen. Endlich hat der Schmiedhansel ein Einsehen und sträubt sich nicht länger gegen die Liebesheirat seiner Tochter mit Walther. Dieser wird sogar dafür sorgen, dass Toni, der ehemalige Wildschütz, das Eiserne Kreuz erhält und zum Feldwebel ernannt wird.

VORLAGE. Das von der Bühne Lippold/Beier stammende Stück hatte das am 5. November 1870 im Berliner Wallner-Theater (Königsstädtisches Theater) uraufgeführte „Volksstück mit Gesang in 3 Akten“ *Gewonnene Herzen* des Schauspielers und Autors Hugo Müller zur Vorlage. (Vgl. auch S. 561.)



Giugno, Carl; s. Carl Juin



Gordianus (Payer): Triumph Römischer Tugendt und Tapferkeit oder GORDIANVS der Grosse Mit Hanß Wurst den lächerlichen Liebes-Ambaßadeur, curieusen Befelchshaber, vermeinten Todten, ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion ec. und waß noch mehr die Comoedie selbst en erkhlaren wirdt. Componirt In diesen 1724 JAHR, den 23 Jenner. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. I, S. 1–67.



Görner, Carl August: Aschenbrödel; s. Aschenbrödel (Görner / Dietrich)



GÖRRES, JOSEPH: Eine schöne, anmuthige und lesenswürdige Historie von der unschuldig betregnten heiligen Pfalzgräfinn Genoveva, wie es ihr in Abwesenheit ihres herzlieben Ehegemals ergangen. Cöln und Nürnberg. Aus: J. G.: Die teutschen Volksbücher. In: J. G.: Gesammelte Schriften. Bd. 3: Geistesgeschichtliche und literarische Schriften I (1803–1808). Köln: Gilde 1926, S. 269–271.



GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Faust. Eine Tragödie. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. III: Dramatische Dichtungen I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von E. T. 12. Aufl. München: Beck 1982, S. 7–145.



GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilen. Ein Schönbartsspiel. In: J. W. G.: Schriften. Bd. 3. 2. Aufl. Reutlingen: Fleischhauer 1778, S. 205–230.



GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Zum ein und zwanzigsten Juni. Carlsbad 1808. In: Goethe's sämtliche Werke. Bd. 1. Paris: Tétot 1836, S. 231–232.



Graf Heinrich (Schmidt / Kralik / Winter): Graf Heinrich oder Die beiden verkleideten Doctoren. In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 119–155.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. König – Königstochter – Minister Rafian – Graf Heinrich – Kasperl – Marie.

HANDLUNG nach Werner [Rez.], Deutsche puppenspiele [!]. „Graf Heinrich oder die beiden verkleideten doctoren. hier ist der ursprüngliche kern der fabel fast nicht mehr zu erkennen. I act. der könig findet seine tochter tiefbetrübt, weil in der burg kein ‚schutzmeister‘ bestellt ist; er verspricht einen zu ernennen, die königstochter bittet den fremden grafen Heinrich mit diesem amte zu betrauen und der minister Rafian wird abgeschickt um den grafen noch vor seiner abreise zum könige zu bringen. graf Heinrich gibt Kasperl aufträge wegen der reise, sein vater ist schwer erkrankt, darum müssen sie gleich nach hause. kaum ist Kasperl fort, so bereitet die königstochter den grafen vor, dieser folgt Rafian zum könig und nimmt

die stelle an [...]. graf Heinrich gibt Kasperl nun den auftrag zu bleiben, sie haben gar kein geld mehr. Heinrich hat für unterhaltungen zu sorgen und befiehlt also zuerst eine jagd.

II act. Rafian ist ein gegner Heinrichs, dessen einfluss er fürchtet, darum erregt er beim könig den verdacht, dass unrechtes im spiel sei, der könig soll sich selbst überzeugen, dass ,das keine jagd ist, sondern nichts als eine Ergetzung:‘ auf der jagd klagt Kasperl, dass nicht gejagt, sondern fortgeplaudert werde; Heinrich bestellt Kasperl als wache, damit er sich ungestört mit der königstochter unterhalten könne; Kasperl macht es wie immer; während der liebesbeteuerungen Heinrichs kommt der könig, gerät in zorn und verbannt den grafen. Heinrich gibt wider [!] den auftrag zur abreise.

III act. die königstochter ist unheilbar krank, aber es sind zwei fremde doctoren in der stadt, welche heilung bringen sollen, Rafian wird um sie geschickt. graf Heinrich und Kasperl sind als doctoren verkleidet, die bedingung, welche sie stellen, wenn sie die königstochter heilen sollen, ist ihre verlobung mit dem grafen Heinrich. der könig schwört, die tochter wird gesund, erkennung, der könig gibt seinen segen und mit einer scene, in welcher Kasperl und Marie die kammerzofe ihren eigenen hochzeitstanz probieren, schliesst das stück“. (Werner [Rez.], Deutsche puppenspiele [!], S. 76.)



Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter): Graf Paquafil. (Fürst Alexander von Pavia.) In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 43–80.

ORT. Am Hof des Sultans – Im Schloss des Grafen Paquafil/Alexander. – FIGUREN. Sultan – Zipitan – Mustafa – Graf Paquafil/Fürst Alexander von Pavia – Die Gräfin/Die Fürstin – Kasperl – Katherl – Ein Engel – Ein Teufel – Ein Bauer.

HANDLUNG. Nachdem der Sultan der ganzen Christenheit den Krieg erklärt hat, macht Graf Paquafil sich Sorgen um die Requirierung eines Heers; schließlich hat der Sultan angekündigt, mit 40.000 Mann vorzurücken.

Diener Kasperl lässt nichts unversucht, sich vor dem Kriegsdienst zu drücken: Erst meint er, er vertrage keinen ‚Solat‘/Salat, also das Soldatsein, dann wiederum simuliert er Fieber. Als der Graf ihm freilich 25 Hiebe heruntermessen will, wird er auf der Stelle gesund. Traurig ist er nur, dass er sein Weibel nicht mitnehmen darf in den Krieg. Da der Kasperl partout kein Feldsoldat werden will, setzt ihn der Graf als Spion ein.

Natürlich stellt sich der Kasperl so täppisch an, dass er sogleich von zwei Türken gefangen genommen wird. Den Grafen ereilt dasselbe Schicksal.

Der Sultan lässt den Grafen zu sich kommen. Sollte er den wahren „muhamedanischen Glauben“ (S. 57) annehmen, verspricht er ihm eine glänzende Position als Feldfürst und Commandant einer ganzen Armee. Standhaft hält Paquafil an seinem Glauben fest, obwohl der Sultan mit den schlimmsten Martern droht.

Der Kasperl hingegen ergötzt den Sultan mit seiner Dummheit: Erst will er auf Anfrage kein Christ sein, weil er sich vor den Folgen seiner Aussage fürchtet – da will er schon lieber ein Christl sein. Aber auch die kleinen Christen sollen in Öl gesotten, gebraten, mit Pech und Schwefel bestrichen werden und als lebende Fackeln die Residenz beleuchten. Gut, dann ist der Kasperl halt ein „steirischer Türk“, denn „Sultane“ und „Türkeln“ gibt’s in der Steiermark viele Tausende, nämlich Hunde dieses Namens (S. 59–60). Als der Kasperl auch noch erfährt, dass er als Moslem sechs bis sieben Weiber haben könne, gibt es für ihn kein Halten mehr. Zipitan hat allerdings schnell heraus, dass der Narr keine Ahnung hat vom Türkentum – weshalb er vorerst fleißig lernen muss, bevor er seine sechs bis sieben Weiber haben darf.

Im Gefängnis versucht der Teufel erst den Grafen und dann den Diener Kasperl, doch der Graf verscheucht ihn sofort – lieber will er sterben, als einen Teufelspakt eingehen. Sollte



er jemals wieder nach Hause kommen, verspricht der Graf, werde er eine Kirche bauen. Da taucht ein Schutzengel auf und fliegt mit dem Grafen durch die Luft ab. In seiner Not ruft Kasperl nochmals den Teufel, lässt sich versprechen, dass der ihm nichts tut, und fliegt mit ihm aus dem Gefängnis.

Zugleich kommen Herr und Diener an, doch wissen sie nicht, wo sie sich befinden. Bevor ein Pinzgauer Bauer es ihnen sagt, müssen sie sich erst dessen ganze Lebensgeschichte anhören, doch dann ist es heraus: Es ist die Herrschaft des Grafen Paquafil, wo sie gelandet sind. Man erzählt sich, dass die Gräfin nach sieben Jahren wieder heiraten will; der Bauer gibt außerdem zu, auf Kasperls Weibl zu spitzen. Daraus wird freilich nichts, denn die Gräfin erkennt nun am Ring, den sie dem Grafen zum Andenken mitgegeben hat, den geliebten Mann wieder und ist übergücklich. Nun, da der Kasperl wieder da ist, denkt auch das Katherl nicht mehr daran, den Bauern zu heiraten – und so sind auch sie wieder glücklich beieinander und „singen [...] ein Tanzerl miteinander.“ (S. 76.)



Graf Paquafil; s. a. Sultan Achmet (Torello) (Apel); Sultan Achmeth (Torello) (Apel / Preiske); Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky)



Grigri (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Die große Wäsche (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele

H

HAFNER, PHILIPP: Die dramatische Unterhaltung unter guten Freunden. Ein Lustspiel von einem Aufzuge. Wienn, gedruckt bey Joseph Kurzböcken, Univ. Buchdruckern. 1763. In: Ph. H.: Komödien. Hrsg. und mit einem Nachwort von Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2001. (= Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte. 1.) S. 7–36.



HAFNER, PHILIPP: Neues Schauspiel von Drey Abhandlungen, Unter dem Titel: der alte Odoardo, und der lächerliche Hannswurst. Verfasset von N. [Vorangestellt:] Brief eines neuen Komödienschreibers an einen Schauspieler. Wien: gedruckt zu finden bey Joseph Kurzböcken Universitäts-Buchdruckern, auf dem Hofe. [Wien 1764.] In: Philipp Hafners Gesammelte Werke. Eingeleitet und hrsg. von Ernst Baum. Bd. 1. Wien: Verlag des Literarischen Vereins in Wien 1914. (= Schriften des Literarischen Vereins in Wien. XIX.) S. 1–10.

Auch in: Müller-Kampel, Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 202–204.



HAFNER, PHILIPP: Ein neues Zauberlustspiel, betitelt: Mägera, die fürchterliche Hexe, oder das bezauberte Schloss des Herrn von Einhorn Verfaßt von Philipp Hafner, aufgeführt auf dem kaiserl. königl. Theater. Auf vielfältiges Verlangen im Druck gegeben 1764. Wien, zu finden bey Joseph Kurtzböcken, Univers. Buchdrucker auf dem Hofe. In: Ph. H.: Komödien. Hrsg. und mit einem Nachwort von

Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2001. (= Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte. 1.) S. 81–149.



Haman und Esther (Engel): Haman und Esther. Schauspiel in fünf Akten. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. VI: Haman und Esther. Das Reich der Todten. Oldenburg: Druck und Verlag der Schulzeschen Buchhandlung 1877, S. 6–47.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Ahasversus, König von Persien – Haman, Königlicher Rat und Günstling – Bigthan, Theres, Hofleute – Harbona, Cammer-Rath und Mundschenk – Mardachai, ein Oberster der Juden – Esther, seine Anverwandte – Hans Wurst, Zimmermann – Seine Frau – Ein Nachbar des Hans Wurst – Leibdiener des Königs – Der Henker – Ein Herold – Hofstaat – Diener – Wache – Trabanten – Mohren – Volk – Tänzer und Tänzerinnen – Jongleure – Akrobaten – Schlangenbändiger.

HANDLUNG. 180 Tage lang hat König Ahasverus von Persien den Obersten und Fürsten seine Reichtümer gezeigt; nun will er mit ihnen ein Fest feiern und lässt dafür seine Frau Vasthi rufen. Diese erscheint nicht, weshalb der König seinen Rat Haman fragt, wie er mit einem solch ungehorsamen, ehrlosen Weib verfahren solle. Der rät ihm, er solle Vasthi nicht nur verstoßen, sondern ein Gesetz erlassen, nach welchem die Frauen ihre Männer in Ehren zu halten und ihnen untertan zu sein hätten. Überdies will der König im ganzen Land nach der schönsten Jungfrau Ausschau halten, um eine würdige Nachfolgerin für Vasthi zu finden.

Dieses Gesetz kommt dem Hans Wurst gerade recht, denn der hat unter einem veritablen Hausteufel zu leiden: Der Ehegespons schafft mit ihm herum, keift über alles und jedes, will ihm gar verbieten, mit dem Nachbarn die Tage zu versaufen, und mitunter verprügelt sie ihn sogar.

Obwohl sich Mardachai rührend um sein Mündel Esther kümmert, trauert diese noch immer um ihre verstorbenen Eltern. Bislang hat der König noch keine der aufgebrachten Jungfrauen akzeptiert, doch nun fällt der Blick der ausgeschickten Kämmerer Bigthan und Theres auf die schöne Esther, und sie sind sich gewiss: Diese wird die neue Königin. Mardachai drängt Esther, sich zu fügen, nur ihre jüdische Herkunft solle sie verleugnen.

Bigthan und Theres planen einen Mordanschlag auf ihren König und wollen dann die Regentschaft unter sich aufteilen. Mardachai hat sie belauscht und rät Esther, den Gatten zu warnen, was sie auch eifertig tut. In seiner Güte lässt Ahasverus den beiden Verrätern nicht die Glieder einzeln abhauen, sondern sie nur hängen.

Mardachai weigert sich, vor Haman niederzufallen und ihn anzubeten, und zieht dessen Zorn auf sich. Bei Ahasverus erreicht Haman mittlerweile alles, was er nur will: die Ausrottung der Juden im Land, die ihren Gott, nicht aber Ahasverus anbeten, wie auch dass jeder, der ungerufen zum König vordringt, des Todes sein soll.

Hans Wurst verprügelt seine Frau so heftig, dass diese fortan alles tut, was ihr „lieber Mann“ (S. 26) nur wünscht – sie schwört selbst, dass die gezuckerte Milch, die sie ihm bringt, schwarz sei.

Aus dem Reichsbuch erfährt Ahasverus, dass eigentlich Mardachai ihn vor dem mörderischen Anschlag von Bigthan und Theres gerettet hat, und nicht Esther, die nur Zwischenträgerin war. Er will ihn ehren und befiehlt Haman, Mardachai prächtig einzukleiden.

Im Hause Hans Wurst hat sich die Sache schon wieder gedreht; der Pantoffelheld will sein ihm ja nunmehr gesetztes eheliches Herrenrecht beim König einfordern und seine Frau verklagen. Als er auf Haman trifft, gibt er an, von Beruf Zimmermann zu sein. Das kommt



dem Schurken gerade recht, denn der will Mardachai hängen lassen und gibt bei Hans Wurst einen 50 Ellen hohen Galgen in Auftrag.

Esther gibt sich als Jüdin zu erkennen, bittet für ihr Volk und für Mardachai und lässt Ahasverus wissen, dass Haman sie alle vernichten wolle. Statt Mardachai wird nun Haman gehängt und Mardachai mit dessen Besitz und Ehren bedacht. Ahasverus verspricht, dem jüdischen Volk stets Schutz und Schirm zu sein.

Hans Wurst verklagt nun vor dem König seine Frau: Sie schlage ihn, woraufhin diese wiederum meint, sie schlage ja nur zu, weil er zuschlage, woraufhin er erwidert, er müsse sich nur wehren, weil sie ihn schlage. Scheiden lassen wollen sich die beiden aber auch nicht. Die weise Lösung des Königs: Er engagiert den Hans Wurst als Hofnarren und dessen Frau als Dienerin der Königin – so sind die beiden Zankhähne wenigstens bei Tag getrennt.

VORLAGE. Der Herausgeber Carl Engel vermied die Nennung einer direkten Vorlage (und wurde dann tatsächlich einer „Fälschung“ überführt, allerdings nicht wegen des *Haman und Esther*-Stücks, sondern wegen der Puppenkomödie *Doctor Johann Faust. Volksschauspiel in vier Acten nebst einem Vorspiel*; vgl. Bruinier, Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Faelschung erwiesen). Schon die Suche nach einer „Urfassung“ erklärt Engel für „überflüssig, indem kein Puppenspieler im Stande ist, über den Ursprung seiner, gewöhnlich von früheren ‚Principalen‘ oder ‚Collegen‘ überkommenen altüberlieferten Stücke solche Auskunft zu geben, wie sie die Wissenschaft fordert.“ (Engel, Einleitung zu Deutsche Puppenkomödien VI., S. 6.)



Hamlet (Möbius / Shakespeare): Hamlet, Prinz von Dänemark, oder: Die Comödie in der Comödie. Schauspiel in 4 Acten. Handschrift. Format: 18,2 x 20,7 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 437.

TRANSLITERATION: Jürgen Pock und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_hamlet_moebius_1851.html [2019-07-01].

ORT. „Das Stück spielt in Hölsingör.“ (S. [2]). – ZEIT. – FIGUREN. Claudius, König von Dänemark, Bruder des verstorbenen Königs – Hamlet, dessen Neffe – Gertrud, Königin, Hamlets Mutter – Oltenholm, Oberkämmerer – Leerdess/Laertes, Ophelia, seine Kinder – Güldenstern, Hofmeister – Gustav, ein Student – Bernvik/Bernvil, ein Offizier – Der Geist von Hamlets Vater – Casper, ein Diener – „Personen zum zweiten Theater“ (S. [2]): Conjaco/Gonzago, ein Herzog – Batista, seine Gemahlin – Lucian, sein Neffe.

HANDLUNG. Hamlet, Prinz von Dänemark, trauert um seinen toten Vater und ist empört darüber, dass seine Mutter schon drei Wochen nach dem Begräbnis den Bruder des Toten geheiratet hat. Er erfährt vom Geist seines toten Vaters, dass ihn sein Bruder ermordet hat. Hamlet beschließt, den Tod seines Vaters zu rächen, und mimt den Wahnsinnigen, um von seinen Plänen abzulenken. Dies trifft auch seine Braut Ophelia schwer: Er sagt sich von ihr los und fordert sie auf, ins Kloster zu gehen.

Als eine Komödiantentruppe eintrifft, sieht Hamlet seine Stunde gekommen: Er erbittet sich von den Spielern eine gesonderte Komödie in der Komödie, die die Ermordung seines Vaters vorführt und den Mördern einen Spiegel vorhalten soll. Der Plan gelingt; erschrocken fliehen König und Königin noch während der Aufführung.

Hamlet redet seiner Mutter ins Gewissen, die vor lauter Schuldgefühlen nicht aus noch ein weiß. Als Hamlet bemerkt, dass das Gespräch hinter einem Vorhang belauscht wird, sticht er zu – und trifft den lauschenden Oberkämmerer Oltenholm. Diener Kasperl soll nun den Leichnam unter der Stiege verstecken, was ihm gar nicht passt.

Hofmeister Güldenstern berichtet, dass die wahnsinnig gewordene Ophelia ertrunken ist. Laertes, der Bruder Ophelias und Sohn des toten Oberkammerers, will sich rächen.

Nun trachtet auch der König Hamlet nach dem Leben und will ihn vergiften – vergiftet irrtümlich jedoch die Königin, die aus dem für Hamlet bestimmten Becher getrunken hat. Hamlet ersticht den Mörder seines Vaters. Laertes ist nun, da er die wahren Zusammenhänge erkennt, zufrieden. Und auch der Geist hat nun seine Ruhe gefunden.

Die Dänen lassen abschließend ihren neuen König Hamlet hochleben.

HANDSCHRIFT: Oft erscheint „d“ als „t“ (selten „t“ als „d“): „gnätigste“ („gnätigster“)/gnädigste, „Leude“/Leute, „eigendlich“/eigentlich, „Entteckt“/Entdeckt, „ausblautern“/ausplaudern, „Schwerd“/Schwert, „Nirgents“/Nirgends, „vollents“/vollends, „Beite“/Beide, „gekleitet“/gekleidet, „schauervollen“/schaudervollen. – Mitunter entfällt das Längenzeichen „h“, v. a. bei „in“/ihn. – Selten entfällt die sonst mit einem Längenzeichen auf m und n markierte Geminatio, v. a. bei „den“/denn. – Die Komödie in der Komödie wird in einigen Passagen wortgleich wiederholt.



Hamlet (Richter/Koppe/Shakespeare): Prinz Hamlet, oder: Der gerächte Brudermord. Ritterschauspiel in 4 Akten. „[G]eschrieben von Richard Koppe. Theatergehülfe z. Z. Oberlungwitz d. 23. August. 1885 Eigenthum des Albin Richter (Theaterbesitzer).“ (S. [114].) Handschrift. Format: 17 x 20,2 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 365.

TRANSLITERATION: Martin Six. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.



Hänneschen [1814.] Inhalt. Sechsunzwanzig [!] Stücke. Jahrgang 1814. Harÿ Königsfeld 1887. Handschrift. Format: 16,7 x 20,2 cm, blaues Heft. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 99/186.

Darin die Szenare: Agnes de Castro – Die Teufelsmühle – Phillip und Nelson – Der goldene Löwe – Jupiter und Takelien – Der unschuldig gemordte – Soenne et Visonne – Die bezauberte Schwanen – Die Nonne aus engerland – Die Dorfdeputaten – Die 3 Müllerstöchter – Der Tänzler in der bärenhaut – august Donnerwetter und Herr Seltenbautz – die schöne Catharine aus Hamburg oder die 2 Verstückte liebhaber im backofen – Der grossmüthige heirath und nichts dahinten – Der betrogene Advocat – Der verliebte Einsidler – Die glückliche Heirath oder die unglückliche Ermordung durch ein altes Weib – Die drey reisende beabsch. Soldaten, oder der bezauberte Bart – Der unschuldige Deliquent oder der Advocat mit dem blauen Hut – Die Studentenstreich, oder der gemachte Heirath durchs Vorsteben der Comedie – Graff Monterban, der durch Schiksale und Verzweifflung sich im Waser ersäuften will – Der vermeinte Schinderhannes – Hans Hellenbrand – Die Reise nach der Höllen oder der Schutzheilige – Johannes unverzagt schlug in einem Schlag – Der rülbs oder betrunkene baur – Belagerung von Belgrad.

TRANSLITERATION: Isabella Schuster. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.



HEBBEL, FRIEDRICH: Judith. Eine Tragödie in fünf Acten. In: F.H.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner. Bd. 1: Dramen I (1841–1847). Judith – Genoveva – Der Diamant. Berlin: Behr 1901, S. 1–81.



HEINE, HEINRICH: Der Doktor Faust. Ein Tanzpoem, nebst kuriosen Berichten über Teufel, Hexen und Dichtkunst. (Entstanden 1846/47.) Hamburg: Hoffmann und Campe 1851.





HEINE, HEINRICH: Vitzliputzli. In: H. H.: Romanzero. Hamburg: Hoffmann und Campe 1851, S. 89–115.



HEINRICH JULIUS VON BRAUNSCHWEIG: Tragica comœdia Hibeldeha von der Susanna, wie dieselbe von zweyen Alten, Ehebruchs halber, fälschlich beklaget, auch vnschuldig verurtheilet, aber entlich durch sonderliche Schickung Gottes des almechtigen von Daniele errettet, vnd die beiden Alten zum Tode verdammet worden, mit 34. Personen. Gedruckt zu Wolffenbüttel Anno nach Christi Geburt M.D.XCIII. In: H. J. v. B.: Die Schauspiele. Nach alten Drucken und Handschriften. Hrsg. von Wilhelm Ludwig Holland. Stuttgart: Litterarischer Verein 1855. (= Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart. XXXVI.) S. 1–170.



Der Henker Nikolaus! (Barth); s. Kaspar Polichinell (Barth)



HENSLE, KARL FRIEDRICH: Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Erster Theil. Ein Schauspiel in vier Aufzügen, nach einer romantischen Geschichte unseres Jahrhunderts für die Marinellische Schaubühne bearbeitet. Zweyter Theil. Ein Schauspiel in drey Aufzügen, nach einer romantischen Geschichte [...]. Dritter und Letzter Theil. Ein Schauspiel in vier Aufzügen, nach einer romantischen Geschichte [...]. Wien: Schmidt 1800.



HENSLE, KARL FRIEDRICH (Text); MÜLLER, WENZEL (Musik): Taddädl der dreysigjährige ABC Schütz. Eine Posse mit Gesang in drey Aufzügen, nach einer Burleske für die Marinellische Schaubühne bearbeitet von K. F. H. Die Musik ist vom Herrn Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien: Gedruckt mit Schmidtschen Schriften 1799.



HENSLE, KARL FRIEDRICH (Text); MÜLLER, WENZEL (Musik): Taddädl der dreysigjährige ABC Schütz (1799). Klavierauszug. Hrsg. von Matthias Johannes Pernerstorfer und David McShane. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012. (= Der 30-jährige ABC-Schütz. Text, Musik und szenische Praxis im Wiener Volkstheater. 2.)



HENSLE, KARL FRIEDRICH; HUBER, LEOPOLD; MÜLLER, WENZEL (Musik): Die Teufelsmühle am Wienerberg. Österreichisches Volksmärchen mit Gesang in 4 Akten. Nach einer Sage der Vorzeit von Leopold Huber. Für die k. k. privil. Marinellische Schaubühne bearbeitet von Karl Friedrich Hensler. Musik von Kapellmeister Wenzel Müller. Wien: Schmidt 1799.



Hentschel, Robert; s. Hugo Ferdinand Simon



HERZMANOVSKY-ORLANDO, FRITZ VON: Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter. Ein parodistisches Spiel mit Musik in einem Akt. In: F. v. H.-O.: Der Gaulschreck im Rosennetz. Lustspiele und Ballette. Hrsg. und bearbeitet von Friedrich Torberg. Lizenzausgabe. Wien: Buchgemeinschaft Donauland Kremayr & Scheriau [1971], S. 133–172.



HERSCH, HERMANN: Die Anna-Lise. Schauspiel in fünf Akten. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Sauerländer 1876.



Hersch, Hermann; s. a. Anna Liese (Hersch / Gruhl)



Hirtenspiel aus Steirisch-Laßnitz (Bünker). In: Volksschauspiele aus Obersteiermark. Auf Grund selbst gesammelten und vom Verein für Österreichische Volkskunde zur Verfügung gestellten Originalmaterials hrsg. von J[ohann] R[einhard] Bünker. Stuttgart: Strecker und Schröder 1915, S. 128–149.



Historia von D. Johann Fausten: Das Volksbuch vom Doctor Faust. Nach der ersten Ausgabe 1587. 2. Aufl. Hrsg. von Robert Petsch. Halle an der Saale: Niemeyer 1911. (= Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. 7 / 8.)



Der Höllenfürst (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Holofernes (Jenewein): Holofernes. Schauspiel in 3 Aufzügen. In: Peterlspiele. a) Holofernes. b) Kaiser Maximilian auf der Martinswand. c) Vorspiel zum Maximilian. Handschrift. Format: 17,5 x 21,5 cm, blaues Heft. Abschrift von zwei Handschriften aus der Sammlung Artur Kollmanns durch Otto Link am 2. Februar 1929. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. 0553 (Abschrift von Ms. Sign D4-504 und D4-505), S. [1–29].

TRANSLITERATION: Sarah Stadler, Jana Trettenbrein, Doris Schmaranzer und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_holofernes_peterlspiel.html [2019-07-01].

Mit dem dreiseitigen Replikenabtausch zwischen Judith, Peterl, Holofernes, einem Soldaten und dem Volk in der sketch-artigen Sequenz *Die Judith* in der von Jenewein herausgegebenen Sammlung *Das Höttinger Peterlspiel*, s. d., hat das als dreiaktiges Schauspiel ausformulierte Drama nur stofflich, nicht textlich zu tun. Vorstellbar wäre, dass die fragmentarischen komischen Szenen fakultativ in das „Schauspiel“ miteinbezogen wurden.



Holofernes; s. a. Judith





HOLTEI, KARL VON: Die Vagabunden. Roman in vier Bänden. Bd. 3. Breslau: Tre-wendt & Granier 1852.



Hopp, Julius; s. Carl Juin



Höttinger Don Juan (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein): Das Höttinger Peterlspiel. Ein Beitrag zur Charakteristik des Volkstums in Tirol. Hrsg. von A. Rudolf Jenewein. 2., unveränderte Aufl. Innsbruck: Universitäts-Verlag Wagner 1928.

Darin: [Peterls] Prolog, S. 9. – Der Höllenfürst, S. 10–12. – Die zwei altägyptischen Götzen-pfaffen, S. 12–15. – Die Enthauptung des h[eil]l[igen] Johannes, S. 17–25. – Der Kaiser Max auf der Martinswand [I], S. 25–36. – Der Kirchtigbua, S. 36–47. – Der Peterl beim Beitma-chen (oder Veitmachen), S. 47–56. – Die Jungfer Kellnerin, S. 56–61. – Die Bettler, S. 61–70. – ‘s Baberl, S. 70–79. – B’reits, S. 79–85. – [Peterls] Beschluß, S. 85–88. – Höttinger Don Juan (Jenewein): Der Don Juan, S. 93–102. – Der Unverstand, S. 102–108. – Der Peterl beim Doktor Faust, S. 109–114. – St. Romedi und der Bär, S. 114–116. – Die Judith, S. 116–119.



Hr. von Eselbank der dreyßig-jährige A.B.C. Schütz, Und glückliche Liebhaber von der schönen Haubenhefterin in Wien. ein [!] Lustspiel von drey Aufzügen auf dem K.K. Theater aufgeführt. Wien: Kurzbök [!] 1766.



Huber, Leopold; s. Karl Friedrich Hensler, Die Teufelsmühle am Wienerberg (Huber/Apel)



Der hungrige Gast im leeren Wirthshause (Mordnacht) (Geisselbrecht): Der hungrige Gast im leeren Wirthshause, Lustspiel in 3 Aufzügen. / Die Mordnacht von Äthio-pien. oder Der dreifache Liebesmord. Schau- und Trauerspiel in 3 Aufzügen. mit sehr lustigen Auftritten des Caspers verbrämt. Handschrift von Johann Georg Geis-selbrecht. Klassikstiftung Weimar/Goethe- und Schiller-Archiv, Sign. Ms. GSA 97/VSt 44, 45 Doppelseiten.

ORT. „Das Theater stellt ein Gefängniß vor, in diesem befindet sich ein eiserner Keficht darinnen sitzt die Prinzessin Amalisa, gefangen.“ – ZEIT. – FIGUREN. Amurad-Artabages, Kaiser von Aethiopien – Amalisa, eine gefangene Prinzessin – Politur, ein Römer, genannt Cornelius – Ein Kerkermeister – Ein Geist – Casper/Casperle, ein reisender Bedienter – Ein Scharfrichter.

HANDLUNG nach J., Geißelbrechts Marionetten. „Sonntag, den 11. [September 1825]. Der hungrige Gast im leeren Wirthshause, Lustsp[iel] in 3 Aufzügen.

Ein ganz altes Marionettenspiel. Amalisa, eine deutsche Prinzessin, sitzt in fernem Welttheil gefangen. Cornelius ein römischer Prinz, öffnet ihr Gefängniß und löset ihre Bande; sie lieben sich und beschließen mit einander zu entfliehen.

Casperle, ein reisender Bedienter, der ein Wirthshaus sucht, kommt in den leeren Kerker und hält ihn für ein Wirthshaus, ein großes herabhängendes Gitter für das Fensterwerk, und meynt hier müßten Studenten oder Soldaten gehaust haben, weil alle Scheiben heraus wären. Den Kerkermeister, der nach der Gefangenen sehen will, hält er für den Wirth und bestellt Wein bei ihm. Der aber versteht keinen Spaß und schließt ihn statt der Prinzessin ein, von der der arme Casper doch nichts weiß. Als er weggegangen ist, kommen die beiden Liebenden wieder und finden den drolligen Kameraden, den die kerkerbleiche und empfindsame Prinzessin für einen bösen Dämon hält. Amalisa, spricht tröstend Cornelius – ‚Annelies? ja nach der hat der Wirth gefragt; Du wirst schön bei Deinem Vater ankommen, er hat schon eine Ruthe für Dich eingeweicht!‘ –

Man unterrichtet sich gegenseitig, und wie sie den Unschuldigen bedauern, spricht er, mit dem Gefängniß wolle er gleich fertig werden, und rüttelt am Gitter, daß es in die Höhe fährt. Sie erstaunen über seine Riesenkraft. ‚Was, ihr närrischen Leute, ihr glaubt das Gitter wäre von Eisen, und hat’s doch der Schneider ausgeschnitten (es ist nämlich von schwarzen Tuchstreifen). Aber ich brauch’s gar nicht einmal durchzubrechen; und nun steigt er hinauf zu einem schönen freien Zwischenraum; doch wie er heraussteigen will, reißt es zusammen und er plumpst auf die Nase, daß Amalisa schier in Ohnmacht sinkt. Nun kommt der Kerkermeister dazu, – was sie mit ihm ausmachen bis der Vorhang fällt habe ich vor dem Schreien eines Kindes nicht hören können, das über den Fall des Casperle laut schrie und heulte und zuletzt aus der Hütte gebracht werden mußte.

Im 2n Act treffen wir den Kaiser von Aethiopien Amurad Artabazes in seinem herrlichen Pallast, auf einem Sopha sitzend und sein Vezier Selim steht vor ihm und berichtet, es sey ein Schiff mit drei vornehmen Europäern von den Corsaren eingebracht worden. Der Sultan beschließt gnädig, daß die Christenhunde um’s längste Leben würfeln sollen. Caspar hat den besten Wurf gethan, aber da er so spaßhaft ist, so will der Sultan ihn demnächst aus besonderer Gnade vor seinen Augen sterben lassen. Er kommt. ‚Du Maulesel‘, redet er den Vezir an und der Kaiser bekommt noch schönere Titel. Er wird nach seinem Glauben gefragt; er klaube viel an den Knochen, wenn’s Fleisch ziemlich herunter sey. Wie ihm der unpassende Scherz verwiesen wird, spricht er ganz ernsthaft, er glaube, daß der Schweinemagen die größte Wurst gebe. Hier fallen noch andere Volkswitze und Wortspiele; endlich wird Caspar ernstlich bedeutet, er solle mehr Respect haben, er stehe vor dem Sultan. ‚Ihr seyd der Sultan? das hab ich nicht gewußt!‘ – Nu – – ‚nun wenn ich das gewußt hätte, so hätt’ ich euch gleich einen schönen Gruß von Frankfurt mitgebracht, von einem Metzgerhund, der heißt auch Sultan.‘ – Nun soll der Verwegene sterben, und weil er noch so munter ist, sich die Todesart selber wählen. Er wählt den Tod des Alterthums, d. h. er wolle vor Alter sterben; da das nicht passirt, so wählt er das Kopfabschlagen, wobei er selbst commandiren will: Eins, Zwei, Drei, Vier; mit dem Wort Vier soll sein Kopf herunter. Der Scharfrichter kommt mit einem langen Schwerd. Caspar zählt und verzählt sich, und zu Vier kommt er nicht und wenn’s der Sultan ihm vorsagt, so bleibt er bei Vier stumm. Das erlurst den Kaiser dermaßen, daß er vor Freuden wackelt und dem Casperle das Leben schenkt. Jetzt will der Scharfrichter seinen Lohn von Casperle. ‚Thu erst dein Brodmesser weg‘, spricht dieser, ‚so – nun, willst du in hartem oder in weichem Geld bezahlt seyn? – In hartem? Da hast du hartes! – hast du genug?‘ – und tritt ihm mit seinem stracken Bein zweimal ins Gesicht, womit er denn genug hat und in die Coullisse fliegt.

Sonntag den 11. Sept[ember] *Der hungrige Gast im leeren Wirthshause.* (Schluß).

Letzt läßt die schwarze Majestät die schöne Amalisa kommen, verliebt sich auf der Stelle in sie und will sie zu seiner Favorit-Sultanin erheben. Man erfährt aus der standhaften Antwort der Prinzessin, daß sie und ihr Geliebter Christen geworden sind. Sie zagt und bangt indessen sehr vor der Gewalt des Sultans. Amurad bestellt sie gebieterisch in den Garten.

Im dritten Act geht’s nun in diesem Garten mit der Tragödie schnell zu Ende; sie sterben alle drei und der Hannswurst bleibt übrig. Der Sultan sitzt im Freien auf einem Sopha



allein. Amalisa kommt mit einem großen Dolch unter ihrem Schleier und nach ein Paar kurzen Antworten rennt sie ihn damit über'n Haufen. Er stürzt in die Coullisse, wo er liegen bleibt. Amalisa, von der Heldenthat erschöpft, sinkt auf dem Sopha in Ohnmacht. Prinz Cornelius kommt dazu und glaubt Unrath zu wittern. Ein Todtengerippe erscheint ihm als der Geist seines Vaters und warnt ihn vor der Schlange, die sich dem Sultan ergeben habe. In der Wuth der Eifersucht ersticht er Amalisa allsogleich. Sie behält noch so viel Kraft, um ihm die Wahrheit und ihre Unschuld kund zu thun, und fällt dann neben dem Sultan todt zu Boden. Das betrügerische Gerippe entdeckt sich ihm jetzt schadenfroh als Geist Amurads. Verzweiflungsvoll gibt er sich hierauf in der Coullisse den Dolch und fällt sterbend in die Scene. (Die Marionetten haben die Tugend, daß sie keine Selbstmörder werden können, weil sie kein Handgelenk haben). – Hannswurst fällt über die Leichen; das Gerippe sucht ihn auch zu verwirren, aber er ist so gescheut und verspottet und jagt es mit ein Paar Fußstritten von dannen. Hiermit beschließt diese gewaltsame Tragödie.“ (J., Geißelbrechts Marionetten, S. 741–742.)



Die Hyäne des Schlachtfeldes; s. [Gewonnene Herzen] 1870–71 (Müller / Apel)

I

Ifigenia (Payer): Der Tempel DIANAE oder Der Spiegl wahrer und treuer Freundschaft mit H:W: Den sehr übl geplagten Jungengesellen von zwey alten Weibereu Componirt Von eInen In Vienn an WesenDen CoMICO. Monsieur stranützkü minu [?]. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. II, S. 1–62.



IHLEE, JOHANN JACOB: Joseph der Zweite in der Geisterwelt. Eine dramatische Phantasia mit Gesang. Frankfurt am Main: Eichenberg 1790.



Innsbrucker Don Juan (Schmidt): Don Juan. Aus: Erich Schmidt: Volksschauspiele aus Tirol. Don Juan und Faust. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 51 / Bd. 98 (1897), S. 241–280, hier S. 243–266.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Don Juan – Hans / Hanswurst, sein Diener – Anna – Don Pietro – Gläubiger – Richter – Gerichtsschreiber – einige Teufel.

HANDLUNG. Als furchterregender Geist verkleidet, möchte Don Juan der begehrten Donna Anna habhaft werden, findet sie allerdings im Hause ihres Vaters nicht und muß unverrichteter Dinge abziehen. Bei einem Spaziergang spricht er Donna Anna an und drängt sie, mit ihm zu fliehen. Sie ruft um Hilfe, woraufhin ihr Vater erscheint. Don Juan tötet ihn.

Juan und Hans halten einen ihrer vielen Gläubiger hin. Kurz darauf können sie sogar die Gerichtsdiener, die Don Pietros Mörder suchen, von ihrer Unschuld überzeugen. Um weiteren Verfolgern zu entgehen, tauschen Herr und Diener die Kleider. Als sich ihnen der Richter in den Weg stellt, ersticht ihn Don Juan.

Juan lädt die Statue des ermordeten Don Pietro zu Gast, die dann ihrerseits den Wüstling zu sich auf den Kirchhof bestellt. Dem vor Angst schlotternden Diener verspricht der Geist, ihn nicht der Hölle zu überantworten. Juan weigert sich zu bereuen und wird von Teufeln fortgeführt.

HERKUNFT. Nach dem Herausgeber Erich Schmidt ein Höttinger Peterlspiel aus einem handschriftlichen Sammelband, enthaltend u. a. „ohne Titel in Kleinoktav den *Don Juan*,

sehr schmutzige und abgegriffene Blätter. [...] Im *Don Juan* habe ich die Kurzzeilen zu Alexandrinern vereinigt, [...] demgemäß [...] große und kleine Anfangsbuchstaben geändert, auch der sehr mangelhaften Interpunktion nachgeholfen und unzweideutige Schreibfehler stillschweigend verbessert, natürlich ohne das Mundartliche anzutasten.“ (Schmidt, Volksschauspiele aus Tirol, S. 241–242.)



Innsbrucker Don Juan (Jenewein); s. Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele



Innsbrucker Faust (Jenewein); s. Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele



Innsbrucker Faust (Schmidt): Docktor Faustus, Kinderspiel in mehrern Aufzügen. Aus: Erich Schmidt: Volksschauspiele aus Tirol. Don Juan und Faust. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 51 / Bd. 98 (1897), S. 241–280, hier S. 266–280.



Innsbrucker Genovefa (Jenewein): Genovefa. Ein Schauspiel in 4 Akten. In: Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele. Nachträge zum Höttinger Peterlspiel. Hrsg. von A. Rudolf Jenewein. Innsbruck: Wagner 1905, S. 135–153.

Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_genovefa_innsbruck.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Siegfried, Pfalzgraf von Trier – Genovefa, seine Gemahlin – Schmerzenreich, beider Sohn – Gollo, Haushofmeister – Peter, Siegfrieds Diener – Kunz und Heinz, Knechte – Bertha, Magd – Ein Engel – Zwei Teufel – Eine Hirschkuh, zwei Hunde.

HANDLUNG. Siegfried zieht aus, um die Heimat gegen den Feind zu verteidigen. Genovefa wird das Herz schwer, doch beruhigt Siegfried sie: Ihn beschütze der Kriegsgott, sie indes Gollo, der ihm verspricht: „ich mach’s schon recht“ (S. 138) – was dem Peter gar nicht gefallen will.

Gollo verfolgt Genovefa auf Schritt und Tritt, macht ihr Liebeserklärungen, droht mit Kerker, doch sie weist ihn ab, schlägt ihm sogar ins Gesicht. Gollo wirft Genovefa daraufhin in den Kerker und hinterbringt dem Pfalzgrafen, die Frau habe Ehebruch begangen. Siegfried, so hofft er, werde dann gewiss seine Frau töten lassen.

Genovefa wird von Heinz und Kunz in den Wald geführt; da erscheint ein Engel, der schützend seine Hände über Genovefa hält. Die beiden Knechte führen nun Gollo's Tötungsbefehl nicht aus, schärfen Genovefa ein, sie solle diesen Wald nie wieder verlassen, und töten stattdessen, sie müssen zum Beweise nämlich ausgestochene Augen vorlegen, Kunz' tauben krummen Hund.

Eine von Gott gesandte Hirschkuh ernährt Genovefa und den kleinen Schmerzenreich, wie Genovefa ihren und Siegfrieds im Wald geborenen Sohn genannt hat. Dieser fragt beständig nach dem Vater.

Ein Engel verkündet Genovefa die baldige Rettung. Tatsächlich erscheinen die Hirschkuh, verfolgt von Hunden, und ein schöner Ritter. Nackt, wie sie ist, will Genovefa nicht aus ihrer Höhle treten. Der Ritter gibt ihr seinen Mantel – und die beiden Gatten erkennen einander wieder. Siegfried führt Mutter und Sohn mit sich heim; den verbrecherischen Gollo wird Siegfried sogleich köpfen lassen.



Der Höllenfürst persönlich holt Gollo ab; gemeinsam mit zwei Teufeln wirft er ihn in den Höllentrachen.



Innsbrucker Weihnachtsspiel; s. Die Geburt Jesu. 1839 Oder das Hirtenspiel zusammen gesetzt (Polheim / Schröder)

J

Jason (Storm / Kerner): Jason. Gespielt vom Mechanikus Joachim Wilhelm Storm im August 1809 in Hamburg. Mitgeteilt von Justinus Kerner in Briefen an Ludwig Uhland. In: Lars Rebehn: Mechanikus Joachim Wilhelm Storm – ein Hamburger Marionettenspieler. Mit Briefauszügen Justinus Kerners über das Puppentheater. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2019-07-01], S. 9–10.

„Das Theater ist auf einer Bühne [= Dachboden] und erinnert mich an meine Kindheit wo wir auf dem Heuboden Comödie spielten. Es sieht gar populaer aus! Durch ein Mausloch oben von der bretternen Deke (dem Bühne Boden,) wird der Kronleuchter herabgelassen. Jason wurde heut aufgeführt. Rosa lachte recht herzlich. Das Stük war was verwirrt, scheint aber das beste zu seyn das ich je sah. Ein wenig bearbeitet würde es in einer Skizze lauten wie folgt:

1. Aufzug. Königssaal: Der König macht seinen Räten in einer pathetischen Rede bekannt, daß er sich nun entschlossen habe in alle Lande ausrufen zu lassen: daß der Ritter der den bösen Drachen erlege, seine Tochter und seinen Thron zum Preiß haben solle.

2. Act. Einsame Gegend. Hier hält sich Jason (der immer Prinz Chasson heist, wie die Medea – Madera) von der Welt geschieden auf, er hat sich in die Prinzessin Medea verliebt, ist aber mit dem Vater uneins. Sein Hofmeister kommt und macht ihn mit dem Ausruf des Königs bekannt. Er entschließt sich alsbald, den Drachen zu bekämpfen, wünscht aber eine tüchtigen Reutknecht auf den Zug erhalten zu können. Der Hofmeister erzählt ihm wie ihm auf dem Weg da draussen ein großer Kerl begegnet seye, der seine Dienste begehrt. Diß ist Kasperle. Der Prinz verlangt ihn zu sprechen, er erscheint. Nun entsteht ein gar erbauliches Gespräch zwischen beiden: in dem der Prinz den Kasperle in den Ritterübungen und in der Etiquette examinirt. Kasperle versteht von dem all nichts. Er weiß nicht was ein Schild ist, ein Speer, glaubt er, sey Schmär, und mit dem fange man die Drachen weil er bey seinem Vater die Mäuse damit fieng. Der Prinz erklärt ihm alles im Ton des belehrenden Schildknappen-Professors der Astronomie. Ein Schwerdt, dessen Erfindung sich in die graue Zeiten des Altertums verliert, ist ein aus polirtem Stahl fabricirte, spitziige, scharfe Maschine c.c.

3. Act. Königssaal. Jason erscheint und meldet sich bey dem König als ein Ritter der den Drachen zu bekämpfen im Sinne habe. Er versöhnt sich mit dem König. Die Medea überreicht ihm insgeheim eine Rose die soll er nur an den Speer stecken und ihr Duft werde den Drachen tödten. Er geht. Nun kommt Kasperle und meldet sich auch den Drachen zu bekämpfen denn sein Vater seye – ein Cottondruker gewesen. Nach langen hin und her schwatzen erhält er von dem König die Erlaubnus auch um den Preis mit dem Drachen kämpfen zu dürfen. Er geht ab. Es erscheint ein türkischer Prinz mit einem Mohrensclaven der sich ebenfalls um den Preis bewirbt. Er erhält die Zustimmung des Königs und geht mit dem König ab. Kasperle der aussen horchte, hört, daß der König den Prinzen zur Tafel geladen, er stürzt herein und will mitessen, der Mohrensclave aber hält ihn (König u[nd] Prinz traten schon ab) und sagt ihm daß er mit ihm und den andern Dienern essen müße. Kasperle fragt ob sie auch Spek und Kartoffeln hätten und Brandenwein, das woll er haben.

Der Mohr sagt, er trinke nichts als Sorbet, Kasperle versteht Salpeter und spricht: pfui Teufel! Er weicht immer aus damit ihn der Mohr nicht anrühre: denn er glaubt, er färbe ab.

4 Akt. Felsenhöhle. Jason steht kampffertig mit dem Speer worauf die Rose gestekt. Der Drache erscheint, riecht an der Rose, niest und ist halbtodt. Jason geht ab. Kasperle kommt mit einem Stok' und geht auf den Drachen der sich als noch bewegt los, nichtwissend daß Jason eigentlich schon der Sieger war. Er stupft beständig nach ihm und da er noch nicht still liegen will, stost er ihn mit den Absätzen, setzt sich auf ihn und triumphirt, daß er nun König und die schöne Medea seine Gemahlin. Indeß er so sitzt, kommt der türkische Prinz und will den Drachen bekämpfen. Kasperle lacht aus vollem Hals daß der zu lang im Wirthshaus gesessen seye und den Rausch ausgeschlafen indeß er den Drachen erlegt. Der Prinz fragt Kasp[erle] was er denn für ein Ritter seye, Kasp[erle] sagt, der Ritter vom blauen Rücken. Wer ihn denn zum Ritter geschlagen? Sein Vater mit einem Prügel. Kasp[erle] ladet den Prinzen zu seiner Hochzeit auf Spek und Kartoffeln ein und will ihn damit trösten.

5 Act. Königssaal. Kasperle wird mit Pauken und Trompetenschall in einer Königskleid'g vor den König geführt als der Erleger des Ungethüms. Er fährt herein, stößt den König über den Haufen und legt sich der Länge nach auf den Thron. Der König ist sehr betrübt über Kasperles unritterliches Betragen und doch fühlt er sich gezwungen sein Versprechen halten zu müssen. Medea erscheint. Kasperle will alsbald mit ihr ins Bett, sie sey sein Weib und müsse, und seye nun ihm ganz unterthan und sein allein und er dürfe nun mit ihr anfangen was er wolle. Medea weint. Plötzlich erscheint Jason und kündigt sich als den Sieger an. Kasperle weiß sich nicht zu helfen, da er doch schon bey sich gedacht haben muß daß der Drache schon vor ihm von einem andern einen Streich bekommen. Der König erklärt ihm, er werde gehenkt. „Ach nein! ach nein! ich bitt lieber Mosje König, ich bitt! mein Vater wurde ja schon gehenkt.“ usw. Er wird abgeführt. Sie gehen alle ab. Kasperle spricht hinter der Scene im Gefängniß mit dem Wächter und bittet ihn, ihn doch vor dem Tod noch einmal in's Wirthshaus zu lassen. Er will es nicht gestatten. Er bittet, er solle ihn doch wenigstens nur noch einmal die Sonne ansehen lassen, damit er sich noch einmal seines Freundes des Sonnenwirths recht warm erinnern könne. Die Wache läst ihn was herausgucken. Kasperle springt heraus und sperrt den Wächter ins Gefängniß. Er springt in den Saal und läuft mit dem goldenen Thron davon. Der Vorhang fällt.“ (Zitiert nach Rebehn, Mechanikus Joachim Wilhelm Storm – ein Hamburger Marionettenspieler, S. 9–10.)



Die Judith (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein).



Judith; s. a. Holofernes



Judith und Holofernes (Kapphahn/Kollmann): Judith und Holofernes oder Die Belagerung der Stadt Bethulia. Historisches Drama in 3 Akten. In: Deutsche Puppenspiele. Gesammelt und mit erläuternden Abhandlungen und Anmerkungen hrsg. von Artur Kollmann. Leipzig: Grunow 1891, S. 57–72.

Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kollmann_judith.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Nebucadnezar, König von Assyrien – Holofernes, sein Feldherr – Bachior, Feldhauptmann – Kasper, Parlamentär – Osias, Fürst der Ammoniter – Moses Hatschien, Ältester des Judenstammes – Judith, eine reiche Witwe aus Bethulia – Abra, ihre Magd – Assyrische Soldaten, Juden, Volk.



HANDLUNG. Nebucadnezar fordert von seinem Feldherrn Holofernes die Unterwerfung des Judenvolks, das sich weigert, ihn anzubeten und ihm zinsbar zu werden. Der ammonitische Fürst Osias warnt vor einem ungerechten Krieg gegen die Juden, die ja nur diesen kleinen Platz möchten, den ihnen ihre Gottheit zugewiesen hat. Holofernes freut sich jedoch schon darauf – wie auch Kasper, der fürs Erste einen Juden totsticht und zur Belohnung als Kundschafter ausgeschiedt wird. Er soll die Juden mit Drohungen mürbe machen und zur Übergabe ihrer Festung Bethulia bewegen.

In der Festung überlegt man, ob die Stadt aufgegeben oder Widerstand geleistet werden soll. Die schöne Witwe Judith macht sich erbötig, das Schicksal der Juden in ihre Hand zu nehmen und sich ins Lager des Holofernes zu schleichen.

Kasper, der Kundschafter, hat nichts ausrichten können. Da sein Gedächtnis kurz ist, hat er sogar vergessen, den Juden zu drohen. Noch immer freut er sich auf den Krieg, nicht zuletzt wegen des Geldes, denn für jeden gefangenen Juden soll er 20 Piaster erhalten.

Obwohl es den Assyern verboten ist, genießen sie zur Feier der Übergabe von Bethulien reichlich Alkohol und Opium; auch Holofernes schläft bald den schweren Schlaf des Betrunkenen. Kasper muss Schildwache halten und schläft auch bald ein. Judith schleicht sich an ihm vorbei, schlägt dem Holofernes den Kopf ab und steckt ihn auf einen Speiß.

Die Juden strömen aus Bethulien und dringen ins Lager der Assyrer ein. Kasper und Bachior entdecken den kopflosen Holofernes. Die Juden wollen Gnade vor Recht ergehen lassen und Kasper am Leben lassen. Das Gold des Holofernes wollen sie im Tempel darbringen. Allerdings müsse dafür Kasper schon „Ebräer“ werden – das will er nicht und verhöhnt die Juden. Diese spucken ihn daraufhin an, und Kasper beginnt sich zu balgen. (S. 72)

VORLAGE: Dem Editor Artur Kollmann standen zwei *Judith*-Texte zur Verfügung. Der eine stammt von Paul Kapphahn, der zweite von der Witwe Bonneschky, die als Quelle wiederum Möbius angab. Die abgedruckte *Judith* stammt von Kapphahn. (Nach Lars Rebehn, brieflich.)



Judith und Holofernes (Schlossar): Judith und Holofernes. In: Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. Mit Anmerkungen und Erläuterungen nebst einem Anhang: das [!] Leiden Christi-Spiel aus dem Gurkthale in Kärnten hrsg. von Anton Schlossar. Bd. 2. Halle: Niemeyer 1891, S. 1–38.

ORT. Jerusalem. – **ZEIT.** – **FIGUREN.** König Nabucodonosor – Holofernes, Oberster – Hartmann, ein Unterhauptmann – Felix, Valerius, Macarius, königliche Räte und Kundschafter – Fürst Achior – Ozias, Fürst der Israeliten – Joachim, Priester der Israeliten – Judith, eine Witwe – Abra, ihre Magd – Samuel, Pumo, Israelitische Ratsherren – Hanswurst, Legat (Kundschafter) – Ein Bauer – Soldaten oder Trabanten.

HANDLUNG. König Nabucodonosor schickt Legaten zu den ihm immer noch nicht botmäßigen Ciciliern, Galiläern und nach Jerusalem, um Unterwerfung zu fordern – vergeblich, wie die Zurückgekehrten, darunter Hanswurst, der nach Jerusalem geschickt worden ist, berichten. Die königliche Streitmacht unter dem Feldherrn Holofernes soll nun alles und alle unterwerfen, selbst die Frucht im Mutterleib, wie er fordert.

Zwei israelitische Ratsherren bitten Holofernes um Gnade, doch lässt dieser sich nicht erweichen. Währenddessen verstärken die Israeliten ihre Festungen und rüsten zum Krieg. Fürst Achior warnt Holofernes vor den Juden: Deren Gott habe seinem Volk immer noch aus jeder Not geholfen. Zur Strafe lässt Holofernes den Achior an einen Baum binden.

In Jerusalem gehen Lebensmittel und Wasser zur Neige. Die schöne, tiefgläubige Witwe Judith betet zu Gott, er möge sich durch sie als Werkzeug an den Feinden rächen. Die Ratsherren ersucht sie, nicht weiter in sie zu dringen; sie möchte den göttlichen Auftrag alleine erfüllen.

Holofernes verliebt sich auf den ersten Blick in die schöne Frau, die sich ihm als Verräterin ihres Volkes anbietet. Nach einem Festmahl führt sie ihn, den heillos Betrunkenen, in sein Gemach, dankt Gott, dass der den Holofernes auf der Stelle hat einschlafen lassen, ohne dass dieser sie berührt hätte, und schlägt dem Feldherrn mit dessen eigenem Schwert den Kopf ab. Nach Jerusalem zurückgekehrt, lässt sie Holofernes' Kopf zur Abschreckung über die Stadtmauer hängen.

Hanswurst findet Holofernes' Rumpf in seinem Blut schwimmen; die hereinbrechenden Israeliten erringen einen glänzenden Sieg und danken ihrem Herrn für seine Gnade und Hilfe.

VORLAGE. Die im Steiermärkischen Landesarchiv in Graz befindliche Handschrift dürfte auf ein aus den 1770er Jahren stammendes Stück zurückgehen. Dieses, kein Puppen-, sondern ein Personenstück („Volksschauspiel“), wurde vermutlich in Kärnten, der Steiermark und Salzburg gespielt. Der Herausgeber Schlossar konnte jedoch keine einzige Aufführung nachweisen.



Judith-Dramen des 16./17. Jahrhunderts. Nebst Luthers Vorrede zum Buch Judith. Hrsg. von Martin Sommerfeld. Berlin: Junker & Dünnhaupt 1933. (= Literarhistorische Bibliothek. 8.)



JUIN, CARL [d. i. CARL GIUGNO] (Text); HOPP, JULIUS (Text); SUPPÉ, FRANZ VON (Musik): Der Teufel auf Erden. Fantastisch-burleske Operette in vier Acten. Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt. Wien: Rosner 1878.

K

Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack): Kaiser Joseph II. im Volke. Schauspiel in 6 Abteilungen. I. Buch. Handschrift. Format: 20,4 x 16,6 cm, hart gebunden. 2^{tes} Buch Fortsetzung. Handschrift. Format: 20,4 x 16,6 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 410 und 411.

TRANSLITERATION: Theresa Zuschnegg, Martin Frank Walpot und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_kaiser_joseph_volke.html [2019-07-01].

ORT. Ländliche Gegend im Wienerwald – In einem Schloss in Böhmen – Wirtshausgarten am Spittelberg – Freier Platz im Augarten – Im Königskloster zu Wien – Gartenplatz vor dem Schloss Waldeneck / Waldenek. – ZEIT. 1780 bis 1790.

FIGUREN. *Erstes Bild:* Kaiser Joseph II. – Hellbrunner, ein Freibauer – Anna – Sing-Liesel – Michel – Hartmann, Amtmann – Der Büttel – Der alte Tanninger – Bauern, Volk. u.s.w. *Zweites Bild:* Kaiser Joseph II. – Graf Rosenberg, Kammerherr – Graf Waldeneck / Waldenek – Ludmilla, seine Nichte – Baron Janovig / Janoviz – Ein Lakai – Böhmisches Landleute. *Drittes Bild:* Kaiser Joseph II. – Graf Rosenberg – Sing-Liesel – Michel – Ein Schneidergeselle – Lüfte, Hauseigentümer – Wirt zum Fassel am Spittelberg – Eine Näherin – Eine Wäscherin – Ein Soldat – Katzlhofer, Agent der Keuschheitskommission – Näherinnen, Wäscherinnen, Gesellen und Soldaten. *Viertes Bild:* Kaiser Joseph II. – Rittmeister Selbing, Adjutant – Joseph Hellbrunner – Sing-Liesel – Hofrat Fein – Aurora, Eulalia, Huberta, Zephirine, seine Töchter – Windhose, Literat aus Berlin – Ein Landpfarrer – Ein Bürger – Ein Pamphletist – Studenten, Spaziergänger. *Fünftes Bild:* Kaiser Joseph II. – Rittmeister von



Selbing – Joseph Hellbrunner – Oberin des Königsklosters – Schwester Angela – Schwester Walpurga – Die Pförtnerin – Ein junger Bursche – Ein altes Weib – Ein Mädchen – Ein Commissar – Nonnen, Leute aus dem Volke, Wachen. *Sechstes Bild:* Kaiser Joseph II. – Ludmilla – Anna – Selbing – Joseph Hellbrunner – Ein Amtsbote – Sing-Liesel – Peppi – Lisi – Eine Wahrsagerin – Viele ländliche Kranzeljungfern.

HANDLUNG. *Erstes Bild.* Freibauer Hellbrunner will mit dem Annerl Tanninger zum Tanz gehen, bekommt aber einen Korb: Das Annerl muss sich um das kranke Ähnel kümmern. Über das Pflegekind des alten Tanninger wiederum wacht der tollpatschige Knecht Michel. Er weiß zwar selber, dass er nicht besonders gescheit ist, aber wenn er „amal schiach wird“ (S. [I/9], passim), wie er immer androht, bleibt kein Stein auf dem anderen.

Das Annerl hat einem gnädigen Herrn, den das Pferd abgeworfen hat, das Leben gerettet. Es ist der Kaiser Joseph, der von seinen ihn verehrenden und liebenden Untertanen nicht erkannt wird und sich auch nicht zu erkennen gibt. Er will Annerl zum Dank einen Brillantring schenken, doch will diese sich ihre gute Tat um nichts in der Welt mit solchem Gut vergelten lassen und erbittet sich ein Rosensträußchen – das sie erhält. Die Liesl wiederum singt dem Gnädigen das vom alten Tanninger geschriebene *Kaiser-Joseph-Lied* vor, eine wahre Volkshymne an den Monarchen. Viel lieber als den Beutel Dukaten anzunehmen, den der Kaiser ihr zum Dank bietet, würde sie freilich das Tanzbein mit ihm schwingen – und belustigt stimmt er zu.

Der Amtmann und seine Büttel verhaften den alten Tanninger und legen ihm Handschellen an. Er hat einen Wildfrevel begangen, indem er nach einem Frischling, der in seinem Krautacker gewühlt hat, einen Stein geworfen und ihn tödlich getroffen hat. Nun soll er für 14 Tage ins Gefängnis, bei Wasser und Brot. Freibauer Hellbrunner hält die Bauern von Übergriffen zurück und will nach Wien, um den Kaiser höchstpersönlich um Gnade zu bitten. Da kommt der gnädige Herr vom Tanz mit der Liesl zurück und verlangt Auskunft. Der Amtmann erklärt, im Namen seines Herrn zu handeln; er sei sogar bevollmächtigt und beauftragt, die Herrschaft zu verkaufen. Der Edelmann bietet 30.000 Dukaten und gibt sich als Joseph von Habsburg-Lothringen zu erkennen. Alle brechen in Vivat-Rufe aus, und Joseph lässt dem alten Tanninger sogleich die Handschellen abnehmen.

Zweites Bild. Statt die übervollen Kornkammern für ihre wegen Missernten und Überflutungen hungernden Untertanen zu öffnen, wollen Graf Waldeneck und Baron Janoviz den Getreidepreis in die Höhe treiben. Waldeneck benötigt das Geld besonders dringend, da sein Sohn in Paris Ehrensulden gemacht hat, was wiederum dem alten Baron gelegen kommt, der Ludmilla, die verwaiste Nichte Waldenecks, heiraten und im Tausch eine bedeutende Summe aufbieten möchte.

Zur Empörung von Waldeneck hat Ludmilla gerade Lebensmittel und ihr Erspartes an die Hungernden verschenkt. Gerührt erzählt sie von einem durchreisenden Baron Josephi, den das Leid der Menschen zu Tränen gerührt und der daraufhin eigenhändig seine Vorräte verteilt habe. Bald lässt sich dieser anmelden und macht den beiden einen Vorschlag zur Linderung der Not: Die beiden mögen ihm einen Teil seiner in Ungarn befindlichen Vorräte abkaufen und gegen mäßigen Preis an die Untertanen verteilen – was beide brüsk ablehnen, nämlich aus zwei Gründen: auch die Plebs würde in umgekehrter Situation nicht helfen, und außerdem mache ein solcher Handel die Spekulation auf den Höchstpreis zunichte.

Durch eine unbedachte Äußerung des Kammerherrn wird die Identität des Kaisers offenbar. Nun zwingt er die beiden, seinem Vorschlag zuzustimmen; Ludmilla soll den unglücklichen Untertanen die freudige Nachricht überbringen – und als Initiative des Grafen und des Barons ausgeben. Die beiden geben klein bei und hoffen klammheimlich, dass zumindest Ludmillas Verschacherung an den Baron klappen wird.

Drittes Bild. Wirtshausgarten am Spittelberg. Die Sing-Liesel hat es in Begleitung ihres „Ehrenwächters“ (S. [I/95], passim) Michel als Wirtshaussängerin nach Wien verschlagen. Im Wirtshaus zum Fassel am Spittelberg geht es hoch her, da treffen sich Soldaten, Wäscher-

mädel, Näherinnen, Schneiderinnen zum Tanz und Trunk – den meistens der großzügige Hauseigentümer Lüfte zum eigenen Gaudium ausschenkt.

Kaiser Joseph will sich, wieder einmal inkognito, ein Bild davon machen, wie sich seine Untertanen unterhalten und wie es denn in der verrufensten Spelunke am Spittelberg tatsächlich zugeht. Eine gewisse Traurigkeit lässt ihn nicht mehr los, denn das Annerl, in das er sich verliebt hat, kann er ja nicht heiraten, und außerdem ist es verschwunden. Die Sing-Liesel verdächtigt ein Subjekt, das sie in Annerls Nähe gesehen hat und das nun auch ihr nachstellt. Da stellt dieses sich als Kommissär der Keuschheits-Kommission vor und wirft der Liesel vor, unverheiratet mit einem männlichen Begleiter herumzuziehen. Dass der „Ehrenwächter“ stets nur vor der Tür der Liesel schläft, will er nicht gelten lassen – außer, wenn sie den Kommissär abends privatim besuche. Da schreitet der Kaiser ein, woraufhin Katzhofer, wie er heißt, sich mit der Ausrede retten will, er habe das Annerl auf Befehl seines Vorgesetzten ins Kloster stecken müssen.

Ermuntert vom Kaiser, gibt die Liesel das Wirtshaussingen in der „Weanerstadt“ (S. [I/17]) auf und geht zurück auf Land – mit Michel als Ehemann, dem der Kaiser eine Gehilfenstelle beim alten Schlossgärtner verschafft. Dem begeisterten Rundenzahler Lüfte redet er ins Gewissen, das Geld doch sinnvoller auszugeben, und dem Wirt, doch besser auf den Ruf seines Gasthauses zu achten.

Viertes Bild. Im Augarten, den Kaiser Joseph dem Volk geöffnet hat, lustwandeln die unterschiedlichsten Personen: Der Hofrat Fein, den der Kaiser in Pension geschickt hat, da es einfach zu viele hochbezahlte Hofräte gibt, befindet sich mit seinen vier Töchtern auf Bräutigamschau. Die Sing-Liesel, die mit dem Michel mittlerweile sechs Kinder hat, ist eigens mit dem Freibauern Hellbrunner angereist, um für diesen unglücklich Verliebten und unfreiwillig Ledigen beim Kaiser um Hilfe zu bitten: Er trauert nämlich dem Annerl nach, das hinter Klostermauern verschwunden ist. Der Berliner Literat Windhose wiederum will ein panegyrisches Loblied auf den Kaiser (einen noch größeren Kaiser, als es der preußische Fritz sei!) schreiben und ersucht um finanzielle Unterstützung. Der erfreute, aber auch peinlich berührte Kaiser bezahlt ihn freilich lieber für sein Schweigen als für solche Schmeicheleien. Und als ein Pamphletist eine Schmähschrift gegen den Kaiser affichieren will und von Studenten, allesamt glühende Verehrer des Kaisers, verprügelt wird, schreitet der Kaiser persönlich ein und lässt das Pamphlet vervielfältigen und verbreiten, damit man dessen Inhalt mit seinen, des Kaisers, Taten vergleichen könne.

Fünftes Bild. Im Königskloster zu Wien bereiten sich die Nonnen auf den Gang in die Welt vor, ein weltlicher Machtspruch hat das Kloster aufgehoben. Kaiser Joseph persönlich bittet, zu zwei Schwestern, einst als Ludmilla von Waldeneck und Anna Tanning bekannt, vorgelassen zu werden. Ludmilla erinnert er an ihren einstigen Geliebten, den Rittmeister von Selbing, der durch sie viel erliden hat müssen und auf sie gewartet hat. Erst hat sie Bedenken – wegen eines Protestantens wolle sie ihr Gelübde nicht brechen –, aber eigentlich sei es ihre Armut, die sie vor einer Heirat zurückschrecken lasse, denn nachdem sie geflüchtet sei, sei sie von Waldeneck enterbt worden. Da wird Kaiser Joseph, wie er verspricht, Abhilfe schaffen. Weit schwerer hat er es bei seinem Annerl, das er ja heimlich so liebt wie dieses ihn. Wenn denn dem treuen Freibauern Hellbrunner nur die Hälfte ihres Herzens gehöre, so werde dieser das durch seine umso größere Liebe ausgleichen. Und so sagt sie schweren Herzens ja zum alten neuen Freier.

Sechstes Bild. Im Schlossgarten von Waldeneck wird, begleitet von ständigen Vivat-Rufen der wackeren Rangen der Sing-Liesel und des Michel, der sich die Rede von „wan ich schiach wir“ noch immer nicht hat abgewöhnen können, Doppelhochzeit gefeiert. Der Kaiser macht den Brautführer, versorgt Selbing und Ludmilla mit einem Schloss, Annerl und Hellbrunner mit einem Maierhof.

Von den Sorgen des Kaisers ahnt niemand etwas: Widerstand regt sich gegen alle seine Reformen, Tirol sträubt sich gegen das Toleranzedikt, der ungarische Adel gegen die Auf-



hebung der Leibeigenschaft. Da erscheint eine zigeunerartige Wahrsagerin, verwandelt sich in den Genius Österreichs in weißer Tunika mit hellroter Schürze, welcher dem deutschen Kaiser im Namen des künftigen neuen Österreich huldigt. Der Genius prophezeit, dass der Kaiser bis zu seinem Ende gegen Unverstand und Selbstsucht kämpfen werde müssen und vieles nicht erreichen werde – dass aber ein Nachkomme seines Geschlechts seine Sendung erfüllen werde.

VORLAGE. [Karl Swiedack] (Pseud. Carl Elmar, Libretto); Ernst Reiterer (Musik): Kaiser Joseph im Volke. Historisches Volksstück mit Gesang und Tanz in 6 Bildern von C. E. Musik von Kapellmeister E. R. Manuskript. Nach dem censurirten Souffleurbuch vom k. k. priv. Theater in der Josefstadt. Wien: Theateragentur Stadler & Stubenvoll 1882.



Der Kaiser Max auf der Martinswand [I] (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Der Kaiser Maximilian auf der Martinswand [II] (Jenewein): Vorspiel vom Peterl & Kasperl zum Maximilian. Kaiser Maximilian auf der Martinswand. In: Peterlspiele. a) Holofernes. b) Kaiser Maximilian auf der Martinswand. c) Vorspiel zum Maximilian. Handschrift. Format: 17,5 x 21,5 cm, blaues Heft. Abschrift von zwei Handschriften aus der Sammlung Artur Kollmanns durch Otto Link am 2. Februar 1929. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. 0553 (Abschrift von Ms. Sign D4-504 und D4-505), S. [43–46] und S. [31–40].

TRANSLITERATION: Sarah Stadler, Jana Trettenbrein, Doris Schmaranzer und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kaiser-maximilian_vorspiel_peterlspiel.html [2019-07-01].

ORT. Innsbruck – In der Martinswand. – ZEIT. 1484. – FIGUREN. *Vorspiel vom Peterl & Kasperl zum Maximilian*: Peterl – Kasperl. – *Kaiser Maximilian auf der Martinswand*: Jägermeister – Jägerbursche – Maximilian – Der wilde Jäger – Hirtenknabe – Jäger – Volk.

HANDLUNG. *Vorspiel vom Peterl & Kasperl zum Maximilian*: Der Kasperl ist Leibkoch vom Kaiser Maximilian geworden. Er möchte seinem Herrn bei der Rückkehr aus der Martinswand Fisch auftischen, am liebsten Barben, denn die mag der Kaiser so gern. Das Peterl verspricht, ihm ein paar zu beschaffen, und zwar in Innsbruck beim Rotadlerwirt, der oft die halbe Nacht fischt.

Der Kaiser Maximilian auf der Martinswand: Kaiser Maximilian schickt seine Jäger aus und hofft auf ordentliche Beute. Er selber will auf einen Gamsbock gehen und steigt allein in die Martinswand ein. Doch der Bock flieht in immer steilere Höhen, bis der ihn verfolgende Kaiser nicht vor noch zurück kann und erschöpft einschläft. Ein wilder Jäger bietet ihm Hilfe an und verlangt nicht viel zum Dank: Er möchte nur für den Rest des Lebens sein Begleiter sein; das wolle er dann aber auch schriftlich haben. Maximilian lehnt einen solchen Pakt ab, viel lieber vertraut er auf Gottes Hilfe. Ein schöner holder Hirtenknabe erscheint, nimmt den Kaiser an der Hand, führt ihn trittsicher über die Martinswand zurück und verschwindet so geheimnisvoll, wie er gekommen ist. Den Jägern und dem Volk, die ihn schon gesucht haben, erzählt der Kaiser von seinem Erlebnis mit dem Seelenfeind, der ihn versucht, und mit dem Engel Gottes, der ihn gerettet hätte.

HERKUNFT. Das *Vorspiel vom Peterl & Kasperl zum Maximilian* und das „Schauspiel in 3 Aufzügen“ *Kaiser Maximilian auf der Martinswand* sind in der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden in zwei Fassungen vorhanden: als handschriftliches Original von A. Rudolf Jenewein, dem Erforscher und Editor des Höttinger Peterlspiels,

und als Abschrift von Otto Link. Mit dem von A. Rudolf Jenewein 1903 herausgegebenen Höttinger Peterlspiel *Kaiser Max auf der Martinswand [I]* hat das *Vorspiel vom Peterl & Kasperl* nichts und das dreiaktige Schauspiel nur stofflich, nicht textlich zu tun. Der Abschreiber Otto Link hatte „das Gefühl, es sei gewissermaßen eine Ausarbeitung des Stückes, ob eine Rekonstruktion aus dem Gedächtnisse oder ein Neuschaffen, sei dahingestellt. Es ist in der vorliegenden Fassung wohl kaum zur Darstellung mit Handpuppen, also als Peterlspiel, geeignet [...]. Auf das *Vorspiel zum Maximilian* trifft das nicht zu.“ (S. [32].)

STOFF. Die *Martinswand* ist der südwestliche Abschluss des Hechenbergs in der Nordkette nordwestlich von Innsbruck in der Marktgemeinde Zirl, ein ca. 600 m freier Abbruch des Bergs.

Maximilian I. Maximilian, genannt „der letzte Ritter“ (Wiener Neustadt 1459 – Wels 1519), ab 1477 Herzog von Burgund, ab 1486 römisch-deutscher König, ab 1493 Herr der Österreichischen Erblande und ab 1508 Kaiser des Heiligen Römischen Reichs, hatte einen besonderen Bezug zu Innsbruck, wohin er auch den Sitz seiner Behörden und seiner Verwaltung verlegte. Berühmt waren die in Innsbruck von ihm veranstalteten Turniere, Tanzfeste, Maskenfeste und Musikveranstaltungen und nicht zuletzt die Jagden. Auf einer davon soll sich Maximilian in der Martinswand verstiegen haben, woraufhin sich eine Volkssage bildete.



Karl Moor (Schiller/Wünsch): Karl Moor oder Die Räuber von Schiller. Schauspiel in 5 Akten. B[runo] Wünsch. (Außentitel.) Die Räuber. Schauspiel in 5 Akten von Friedrich von Schiller. (Innentitel.) „Rich[ard] Reissig/Hainichen“. Mit einer Farbzeichnung des Kaspers (beides S. 138). Handschrift, Format: 17 x 20 cm. schwarzgraues Heft. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Ms. Sign. 0766.

TRANSLITERATION: Laura Nauschnegg, Magdalena Prenner und Michaela Lohr.. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_karl_moor_wuensch_0766.html [2019-07-01].



Kärntner Weihnachtsspiel (Graber): Kärntner Weihnachtsspiel. In: Kärntner Volksschauspiele. I. Weihnachtsspiel. Hrsg. von Georg Graber. Wien: Österreichischer Schulbuchverlag 1922. (= Deutsche Hausbücherei. 68.) S. 8–53.



Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter): Kaspar als Bräutigam oder Böse Weiber fromm zu machen. In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 281–321.

TRANSLITERATION: Mario Karl Hladicz, Paul Royer und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_kaspar_braeutigam.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Leutnant – Kasperl (wie er sowohl im Inhaltsverzeichnis, S. [3], als auch im Personenverzeichnis, S. [284], genannt wird) – Die Wirthin zum grünen Anker – Katherl – Fleischhacker – Müller – Kaufmann – Bauer.

HANDLUNG nach Werner [Rez.], Deutsche puppenspiele [!]. „[I act.] der leutnant und Kasperl wollen sich um die wirtin ‚zum grünen Anker‘ bewerben; diese stellt drei puncte auf, welche ihr künftiger mann erfüllen muss [...]. der leutnant weist die zumutung ein ‚siesmandl‘ zu werden mit entrüstung zurück, Kasperl dagegen geht darauf ein, weil er hofft, die wirtin dran zu bekommen. – Kasperl ist wirt und der leutnant erscheint als gast, bestellt, es



ist aber nichts im hause; lazzi Kasperls, welcher schließlich bezahlung verlangt, der leutnant gibt ihm das neue fliegende geld aus Paris; dh. er pfeift ihm etwas; ebenso macht es dann wider Kasperl mit der wirtin, welche ihn davon jagt, Kasperl geht mit einem bekannten trutzgstanzl und den worten ab: ‚Jetzt geh i weiter in ein anders Häuserl, wird mir schon ein anders Weiberl finden.‘ [...]

[II act.] Der zweite act bringt endlich Katherl, worin wir Shakespeares Katharina sehen können, wenigstens in der zweiten hälfte. Katherl wartet auf Kasperl, den sie dringend und immer dringender, endlich auf den knien bittet, sie zu heiraten. Kasperl heiratet sie nach der ‚Knofel-Eh, nein nit Knofel-Eh, Zweifel-Eh!‘ kaum ist dies geschehen, so kehrt Katherl die böse sieben hervor, verlangt von Kasperl, dass er für einen groschen rind-, schwein- und kalbfleisch je 7 pfund kaufen soll; Kasperl wird natürlich vom fleischhacker hinausgeworfen, ebenso vom müller, zu dem er mit einem ‚Massel Waz‘ geschickt wird; Katherl will das unmögliche ihrer forderungen nicht einsehen, da prügelt sie Kasperl so tüchtig, dass sie klein beigibt. [...]

[III act.] Kasperl ist immer im wirtshaus, dabei haben sie schulden. das ganze läuft aufs prellen des kaufmanns und des bauers hinaus, welche nicht mehr borgen wollen; der kaufmann entflieht endlich, da ihm Kasperl vom hausboden holzscheite an den kopf wirft, er schenkt die schuld; der bauer wird vom holz erschlagen und begraben. [...] In N [niederösterreichische Fassung des Stücks] ist noch ein ‚nachspiel‘ hinzugefügt, ein tanz.“ Werner [Rez.], Deutsche puppentheaterspiele [!], S. 90–91.



Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner / Apel): Kaspar. Der lustige Fischer. 4 Acte. „[...] geschrieben den 12 Mai 1894 zu Dresden. Luisenstraße 52. Albert Apel aus Radeberg i[n] S[achsen] geb. 1847.“ (S. [82].) Handschrift. Format: 16,5 x 20 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Ms. Sign. D4-348.

TRANSLITERATION: Michaela Lohr, Sarah Stadler und Beatrix Müller-Kampel. – Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Alwin [Albin], Prinz von Lütland – Xaver, ein Graf – Kaspar, ein Fischer – Rosa, seine Frau – Blanka, beider Pflögetochter – Sturm, ein Schiffer.

HANDLUNG. Die arme Waise Blanka und der als Schäfer verkleidete, Flöte spielende Prinz Albin verlieben sich ineinander und schwören ewige Treue. Als sie den Schwur mit einem Kuss besiegeln wollen, flüchtet Blanka jedoch aus Angst vor ihrem Vater. Albin ist glücklich, endlich ein unschuldiges Mädchen gefunden zu haben, das ihn von der Verzauberung durch eine Fee befreien kann, wegen der er jede Nacht in einen Irrwisch verwandelt wird. Er bittet seinen Freund, den Grafen Xaver, das Mädchen zu holen und auf seiner Heimatinsel alles für die Erlösung und die darauffolgende Hochzeit vorzubereiten. Doch als der Graf Blanka bei ihren Eltern, Kaspar und Rosa, holen möchte, heckt Rosa eine List aus, um selber zu Wohlstand und Reichtum zu kommen, und gibt sich kurzerhand als Blanka aus.

Nach einer stürmischen Überfahrt landen Kaspar, Rosas Mann und Blankas Pflögevatel, Rosa und der Graf auf der Insel. Rosa wird verschleiert in den Tempel der Göttin geführt. Der Beweis ihrer Unschuld und Tugend gelingt ihr freilich nicht, weshalb auch Albin unerlöst bleibt. Die Maskerade fliegt auf. Kaspar und Rosa sollen nur dann nicht bestraft werden, wenn sie Blanka so schnell wie möglich auf die Insel bringen.

Kaum auf der Insel, läuft Blanka dem abermals als Schäfer verkleideten Albin in die Arme. Sie müsse nun den Prinzen befreien und ihn daraufhin heiraten. Blanka erneuert jedoch ihren Treueschwur gegenüber dem armen Schäfer. Es gelingt ihr, die Prüfung zu bestehen und Albin aus seiner Verzauberung zu erlösen. Sie erkennt in ihm aber nicht den geliebten Schäfer und steht zu ihrem Wort, diesem nicht untreu zu werden. Überzeugt von ihrer

Liebe, gibt sich Albin zu erkennen. Kaspar drückt das schlechte Gewissen, auch wegen des Betrugs seiner Frau, und er rückt nun mit der ganzen Wahrheit heraus: Blanka ist ein Findelkind. Durch eine Kette am Hals von Blanka erkennt nun der Graf in ihr seine lange verschollene Tochter. (Vgl. Lohr, *Kaspar der lustige Fischer*, S. 6–7.)

VORLAGE. Friedrich Christoph Bretzner: Der Irrwisch, oder Endlich fand er Sie. Eine Operette in drey Akten. Leipzig: Schneider 1788. Bretznerns *Irrwisch* gilt als das beliebteste Märchen-Singspiel-Libretto seiner Zeit und wurde nicht weniger als acht Mal vertont, u. a. von Friedrich Preu (für das Theater am Rannstädter Tor in Leipzig, 1779); O. F. Holly (für Breslau, 1779; verschollen); Otto Carl Erdmann, Freiherr von Kospoth (für das Döbbelinsche Theater in Berlin, 1780); Nikolaus K. Mühle (für Königsberg, 1780; verschollen) und Christian Ludwig Dieter (für Stuttgart, Kleines Theater, 1782). Gottlieb Stephanie der Jüngere überarbeitete das Singspiel unter dem Titel *Das Irrlicht* mit der Musik von Ignaz Umlauf (für Wien, Theater nächst der Burg, 1782). Zwei weitere Bearbeitungen stammen von Anton Mayer (für Köln, 1783) und ? Schön (für Innsbruck, 1787). (Vgl. Buch, *Magic Flutes & Enchanted Forests*, S. 266, Fußnote 76.)



Kaspar in 1000 Ängsten (Barth); s. Kaspar Polichinell (Barth)



Kaspar in Tausend Aengsten; s. Kasper in Tausend Aengsten



Kaspar Polichinell (Barth): Kaspar Polichinell. Von Hugo Barth. Zwei Sammlungen. I. Handschrift. Format: 16,5 x 21 cm, broschiert. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-515. – II. Handschrift. Format: 16,5 x 21 cm, broschiert. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-517.

Darin: I. Der Nachtwächter von Boxdorf, S. [1–17] – Docktor Sassa Faska!, S. [18–38] – Kaspar in 1000 Ängsten, S. [39–61] – II. Chaspers/Chaspars Geburtstag, S. [1–12] – Kaspar als Panoramabesitzer, S. [13–22] – Chaspar als Rußischer Soldat, S. [23–32] – Das Geisterschloss um Mitternacht! oder der ungeratene Sohn!, S. [33–47] – Der Henker Nikolaus!, S. [48–55].

TRANSLITERATION: Sarah Stadler, Šeherzada Merušić und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kaspar_polichinell_barth.html [2019-07-01].



Kasparle-Theater, Scene aus dem, (Anonym, 1849); s. Scene aus dem Kasparle-Theater



Kasper als Soldat (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel): Kasper in der Türkei. (Mordnacht.) Handschrift. Format: 17,3 x 20,5 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-459.



TRANSLITERATION: Lisa-Maria Schobegger und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kasper_tuerkei_mordnacht.html [2019-07-01].

ORT. Im Reich des Sultans von Ätjopien / Türkenland. – ZEIT. – FIGUREN. Amolise, Tochter des Königs Lisomagus – König Lisomagus, Tyrann – Kasper – König Alkontus / Alkontus aus Castillien / von Athen – Kleomenus, sein Sohn – Mustava, Pascha, General – Kaiser von Ätjopien / des Türkenlandes – Hollei – Geist des Kaisers / Sultans – Renegat, Henker – Ließel, Kaspers Freundin.

HANDLUNG. Seit ihrer frühen Kindheit schmachtet Amolise im Kerker, wo sie auf die Befreiung durch den Kerkermeister, ihren einzigen Vertrauten, hofft. Schon zweimal hat sie dem Liebeswerben des Tyrannen Lisomagus widerstanden, nun versucht er es abermals. Als Amolise ihm bekennt, lieber lebenslänglich in einem noch tieferen Gefängnis schmachten zu wollen als ihn zu heiraten, droht er ihr genau damit.

Kleomenus, Sohn des Königs Alkontus, hat, um seinen gefangenen Vater zu befreien, einen Schacht zum Gefängnis gegraben, trifft dort auf Amolise und befreit sie. Vor vielen Jahren, erzählt er, habe der Tyrann Lisomagus gegen seinen Vater Alkontus Krieg geführt; der Hofmeister sei mit dem damals Zweijährigen geflohen und hätte sich Seeräubern angeschlossen. Nach dem Tod des Hofmeisters habe ein Seeräuber den Kleinen an Kindes statt angenommen und ihn zu den Waffen erzogen. Nun erst habe er erfahren, dass sein Vater sich hier im Gefängnis befinden soll. Er möchte nun auch Amolise befreien, doch will diese nicht ohne ihren väterlichen Kerkermeister, auch er heißt Alkontus, fliehen. Freudig erschreckt hofft Kleomenus, mit dem Kerkermeister Alkontus seinen Vater gleichen Namens gefunden zu haben.

Kasper poltert herein, hält den Kerker für einen Gasthof und kann sich nur wundern, dass man hier eiserne Vorhänge angebracht hat. Amolise und Kleomenus stoßen hinzu, und sogleich erkennt Alkontus im jungen Mann seinen vor langer Zeit verlorenen Sohn. Eine gemeinsame Flucht lehnt Alkontus ab, da ihn hier geheime Bande halten: Dafür, dass der Tyrann sein Reich unterworfen und seinen Sohn in der Schlacht verloren hat, hat er seinerseits Amolise, dessen Tochter, entführt und fortan als seine eigene ausgegeben. So flieht das Liebespaar alleine und nimmt den Kasper in Dienst. Nach Gallien soll es gehen. Wie freut sich doch Kasper, wieder einem Herrn dienen zu können, und dass er bald Türken totbeißen kann.

Der türkische Kaiser führt ein entsetzliches Regime: Einem Sklaven, der die Wache angefallen hat und der fliehen wollte, wird die Zunge herausgerissen, außerdem soll er auf ein Zackenbrett geworfen werden und dort eines elendiglichen Todes sterben. Auch mit den Gefangenen eines aufgebracht deutschen Schiffes soll ähnlich verfahren werden, zumal sich die Christen als wackere Kämpfer erwiesen und 300 Leuten des Kaisers den Garaus gemacht haben. Den Kasper will Pascha Mustava jedoch dem Kaiser vorführen; einen solchen närrischen Kerl habe nämlich die Welt noch nicht gesehen.

Kasper gibt sich gegenüber dem Sultan von Ätjopien erst als Heide aus – als der er sogleich bis zum Kopf eingegraben und getötet werden soll, indem ihm ein Pferd den in eine Schlinge gelegten Kopf abreißt. Als Jude, der er nun sein will, möchte ihn der Sultan in einen Topf mit siedendem Öl werfen – das macht hier allen große Freude, „Ha, Ha, Ha!“ Als Christ wiederum soll er gemästet und dann mit Pech und Schwefel, Stroh und Heu gekleidet werden und bei einem Fest eine lustige lebende Fackel abgeben. Und welche Gesetze müsste der Kasper als Ätjopier dem landesüblichen Glauben zufolge einhalten? Die ein, zwei Dutzend Frauen täglich, die er dann haben könnte, lassen ihn fast schwach werden. Doch kein Schweinefleisch essen und keinen Wein trinken – das geht nun dem Kasper entschieden gegen den Strich. Als ihm zuletzt der Kopf abgeschlagen werden soll, bittet er erfolgreich darum, beim Zählen von 1 bis 4 erst bei 4 geköpft zu werden – woraufhin er eben immer

nur bis 3 zählt. Das erheitert den Sultan so sehr, dass er dem Kasper das Leben schenkt – als erstem Christen überhaupt.

Gleich darauf begnadigt der Sultan auch die beiden jungen Christen Amolise und Kleomenus, die sich als Geschwister ausgegeben haben. Kleomenus ernennt er zum Schatzmeister, und von Adjuletta, wie sie sich nennt, ist er so bezaubert, dass er sie sogleich heiraten möchte. Sie weist ihn zurück, gibt sich als Prinzessin Amolise, Tochter des Königs Lisomagus, zu erkennen, die ihrem Kleomenus Treue geschworen hat, und fleht um Gnade für sich und den Geliebten. Als der Sultan sie zwingen möchte, ihn zu heiraten, ersticht sie ihn.

Kleomenus glaubt, die Geliebte sei ihm untreu geworden. Der Geist des Sultans bestärkt ihn in diesem Irrglauben und behauptet, Amolise hätte ihn erstochen, um ihrer beider Liebe zu verheimlichen. Nun, so der Geist, komme er nicht zur Ruhe, bis die Mörderin durch einen Dolch aus der Welt geschafft sei. So ersticht Kleomenus sie, doch kann Amolise ihn noch ihrer treuen Liebe versichern und bekennen, sie habe den Sultan ermordet, um mit dem Geliebten fliehen zu können. Verzweifelt folgt Kleomenus der Geliebten in den Tod und ersticht sich nun selber.

Kasper kann sich nur wundern, dass alle Herumliegenden so tief schlafen, dass sie gar nicht mehr aufwachen wollen, und dass alles mit Rotwein bekleckert sei, wo doch die Türken gar keinen Wein trinken. Bevor er nun außer Landes gehen kann, muss Kasper noch, wie ihm Mustava erklärt, seinem Glauben abschwören und den türkischen annehmen. Nach allerlei Faxen des Kaspers lässt Mustava das wieder sein; der Kerl ist ihm doch zu närrisch.

STOFF. VARIANTEN. VORLAGE. Aus welcher dramatischen Quelle die Puppenspieler konkret schöpften, bleibt unklar; es wird eine Haupt- und Staatsaktion des Wandertheaters gewesen sein. (Vgl. auch Rebehn/Richter, Verzeichnis, S. 223–224 und S. 227.)



Kasper in Rußland (Ganzauge): Kasper in Rußland oder Kaspers Reise nach Rußland [!]. Zweites Stück aus einem handschriftlichen Band mit zwei Polichinell-Stücken von A[rthur] Ganzauge: [1.] Ritter Pantolfius. [2.] Kasper in Rußland oder Kaspers Reise nach Rußland. Handschrift. Format: 16,5 x 20,8 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-514.

TRANSLITERATION: Sarah Stadler und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kasper_in_russland.html [2019-07-01].



Kasper in Tausend Aengsten (Ruttloff): Kasper in Tausend Aengsten oder sein Leben Todt und Auferstehung. Komisches Zauberspiel in 3 Abtheilungen. Handschrift. Format: 16,2 x 21,9 cm, blaues Heft. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4–351. In: Judith Öllinger: Johann Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus* auf der Puppenbühne des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Editionen und Studien. Graz, Univ., Masterarbeit 2015, S. 200–220.

Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kasper_aengsten_ruttloff.html [2019-07-01].



Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele. In: JOH[ANNE]S [EVANGELIST] RABE: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und hamburgische



Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Texte. 2., sehr vermehrte Aufl. (2. und 3. Tausend.) Hamburg: Quickborn 1924.

Darin an traditionellen Polichinell-Stücken: Der Feldhusar, S. 108–111. – Kasper soll gehängt werden, S. 112–116. – Kasper als Soldat, S. 117–125. – Kasper und der Teufel, S. 126–127. – Piesecke, S. 128–131. – Der Diebstahl, S. 132–133. – Kasper als Barbier, Kasper und Jochen, S. 134–137. – Kasper als Jäger, S. 138–139. – Kaspers Frau stirbt, S. 140–143. – Kasper und Abraham, S. 144–150. – De Lebberwust, S. 151–154. – De Reis' no Ostindien, S. 155–159. Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_reis_ostindien.html [2017-09-16]. – Langhals, S. 160–161. – Kasper und Mariken, S. 162–165. – Panorama, S. 166–167. – Perlicka! Perlacka!, S. 168–169. – Fif Mark veertein, S. 170–171. – Grigri, S. 172–173. Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_grigri_waesche.html [2016-01-29]. – Die große Wäsche. (Fortsetzung zu Grigri), S. 174–176. Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_grigri_waesche.html [2017-09-16]. – Rieke und Jette, S. 177–178. – Konstabler, Jude, Kasper, S. 179–180. – De Moosbüdel, S. 181–186. – Kasper als Arzt, S. 187–190. Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kasper_arzt.html [2017-09-16]. – Kasper und Haffhaff, S. 191. – Die diabolische Dose, S. 192–193. – De Kreikreihohn, S. 194. – Kasper und der Berliner, S. 195–196. – Das Reimstück, S. 197–199.



Kasper soll gehängt werden (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Kasper und Abraham (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Kasper und Mariken (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Kasperl & Co. Theater des Komischen: Kasperl & Co. Theater des Komischen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel (seit 2007): <http://lithes.uni-graz.at/home.html>. – Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: Abteilung Kasperl-Bibliothek: <http://lithes.uni-graz.at/texte.html>. – Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung: Abteilung Forschung: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2019-07-01].



Kasperls Kriegsdienst (Oberndorfer); s. Fritz Oberndorfer: Kasperls Kriegsdienst



Kaspers Reiseabenteuer; s. Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube)



Káspor von káspors hauzn (Hincz/Gragger): Káspor von káspors hauzn. Aus: Robert Gragger: Deutsche Puppenspiele aus Ungarn. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 80 (1925), H. 3–4, S. 168–170.

TRANSLITERATION: Michaela Lohr. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kaspor_kasporszhauzn_hincz-gragger.html [2019-07-01].



Katharina II. (Wüstemann): Katharina II. oder Der neue Paris. Original Posse in 4 Akten. „In tiefster Ergebung und aufrichtigster Dankbarkeit Seiner Hochwohlgeborenen Herrn Dr. med: [Artur] Kollmann in Leipzig gewidmet von Johannes Wüstemann Marionettentheater Besitzer / 1899.“ (S. [3].) Handschrift. Format: 16,5 x 20,5 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-354.

TRANSLITERATION: Thomas Murr und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_katharina_II.html [2019-07-01].

STOFF. Das Stück hält sich bei der Namensgebung und -schreibung wie auch in der Figurenrede engstens an Leopold von Sacher-Masochs Novelle: Der neue Paris. In: Russische Hofgeschichten. Historische Novellen von [Leopold von] Sacher-Masoch. Bd. 2. Neue Ausgabe. Bern: Georg Froben 1877, S. 147–214, bes. S. 160–214.



Das Käthchen von Heilbronn (Bonneschky / Kleist): Das Käthchen von Heilbronn. Schauspiel in 6 Acten. „Poss. Franz Bonneschky“. (S. [1].) Handschrift. Format: 16,2 x 21,9 cm, blaues Heft (Umschlag beschädigt). Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Inv. A 1768.

TRANSLITERATION: Katharina Pillmayr, Elisabeth Spirk und Eveline Thalman. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_kaetchen_heilbronn.html [2019-07-01].

VORLAGE. Heinrich von Kleists „historisches Ritterschauspiel in fünf Akten“ *Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe* (UA 1810 am Theater an der Wien) war zwar auch in Billigdrucken erhältlich (u. a. als Nr. 1 der „Classischen Theater-Bibliothek aller Nationen“, 1868; als Nr. 108 in der Reihe „Bibliothek der Gesamt-Literatur des In- und Auslandes“, 1887), meist jedoch liehen sich die Marionettenspieler die Texte zum Abschreiben in kommerziellen Leihbibliotheken aus.



Die Kellnerin (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Kein größer Leid als ein böses Weib. In: Die deutschen Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts. Aus gleichzeitigen Quellen gesammelt von Hoffmann von Fallersleben. Thl. 1. 2. Aufl. Leipzig: Engelmann 1860, S. 120.



KLEIST, HEINRICH VON: Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Ein großes historisches Ritterschauspiel. In: H. v. K.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Paul Stapf. München: Vollmer [um 1979]. (= Die Tempel Klassiker.) S. 507–603.



Das Kloster. Weltlich und geistlich. Meist aus der älteren deutschen Volks-, Wunder-, Curiositäten-, und vorzugsweise komischen Literatur. Zur Kultur- und Sittengeschichte in Wort und Bild. [Hrsg.] von J[ohannes] Scheible.



Dritter Band: Neunte bis zwölfte Zelle. Stuttgart: Verlag des Herausgebers; Leipzig: Thomas 1846. Daraus verwendet: Don Juan und Don Pietro oder das Steinerne-Todten-Gastmahl. Trauerspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen. (Vom Puppentheater in Augsburg.) [d. i. Augsburger Don Juan (Scheible), s. d.], S. 699–725. – Don Juan oder der steinerne Gast. Schauspiel in 6 Aufzügen [d. i. Straßburger Don Juan (Scheible), s. d.], S. 725–759. – Don Juan. Ein Trauerspiel in 4 Aufzügen [d. i. Ulmer Don Juan (Scheible), s. d.], S. 760–765.

Fünfter Band: 17 bis 20 Zelle [!]. Stuttgart: Verlag des Herausgebers; Leipzig: Expedition des Klosters 1847. Daraus verwendet: Franz Horn: Faust, ein Gemälde nach dem Altdeutschen. Aus einem Briefe an eine Dame, S. 651–670. – Franz Horn: Ueber Volksschauspiele im Allgemeinen. Ueber das vom Faust insbesondere. Seine Vergleichung mit Don Juan. Das Puppenspiel, S. 670–692. – Ph[ilipp] v[on] Leitner: Ueber den Faust von Marlow; Faust als Puppenspiel und Verwandtes, S. 698–717. – Friedrich Heinrich von der Hagen: Das alte und neue Spiel vom Dr. Faust, S. 729–739. – Johannes Faust. Schauspiel in 4 Aufzügen [d. i. Faust (Schütz/von der Hagen), s. d.], S. 732–738. – Emil Sommer: Faust als Volksschauspiel, S. 739–746. – Faust [d. i. Berliner Faust (Sommer), s. d.], S. 740–744. – Doctor Faust oder der große Negromantist. Schauspiel mit Gesang in fünf Aufzügen [d. i. Faust (Below), s. d.], S. 747–782 (dort mit der falschen, der Herleitung Friedrich Heinrich von der Hagens verpflichteten Überschrift: *Das Geißelbrecht'sche Puppenspiel*). – Doktor Johann Faust. Schauspiel in zwei Theilen. (Vom Ulmer Puppentheater.) [d. i. Ulmer Faust (Scheible/Günzel), s. d.], S. 783–805. – Faust. Eine Geschichte der Vorzeit. Zu einem Schauspiel in drei Akten bearbeitet von Christoph Winters für das Puppentheater in Cöln [d. i. Faust (Winters/Scheible), s. d.], S. 805–817. – Johann Faust. Ein Trauerspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen. (Vom Augsburger Puppentheater.) [d. i. Augsburger Faust (Scheible), s. d.], S. 818–852. – Der weltberühmte Doktor Faust. Schauspiel in 5 Aufzügen. (Vom Straßburger Puppentheater.) [d. i. Straßburger Faust (Scheible), s. d.], S. 853–883. – Marlow's [!] Faust. [...] Mit Anmerkungen von Friedrich Rotter. Doktor Faustus, S. 922–1020 (Vorrede: S. 922–933).



[KOLB, CHRISTIAN FRIEDRICH AUGUST]: Kasperl und der Patron. In: Kasperl. Puppenspiele für Jung und Alt. Von Dr. Fidel Fidelius [d. i. Christian Friedrich August Kolb], Professor aller heitern Künste und Wissenschaften. Mit einer Anleitung zur Selbstanfertigung eines Kasperl-Theaters. 3., vermehrte Aufl. Eßlingen; München: Schreiber [1887], S. 1–5.



[KOLB, CHRISTIAN FRIEDRICH AUGUST]: Kasperl als Soldat. 1. Kasperl und der Werber. 2. Kasperl und der Franzose. 3. Kasperl und der Turko. In: Kasperl. Puppenspiele für Jung und Alt. Von Dr. Fidel Fidelius [d. i. Christian Friedrich August Kolb], Professor aller heitern Künste und Wissenschaften. Stuttgart; Leipzig: Risch [1874]. – 2., vermehrte Aufl. Stuttgart; Leipzig: Risch [1874], S. 75–92.

Auch in: Mit Bildern von Lothar Meggendorfer und einer Anleitung zur Selbstanfertigung eines Kasperletheaters 3., vermehrte Aufl. Eßlingen; München: Schreiber [1887], S. 50–64. – In: [1901]. (= Schreibers Kasperle-Spiele. 4.) S. 49–64 (Sonderdruck broschiert.) Enthält neben den drei in sich geschlossenen Szenen zwei Bogen mit Anleitungen zur Herstellung von Ziehfiguren: 1.: Kasperl und der Franzose. 2.: Der Werber und der Turko. Hrsg. von Martina Müller und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kasperl_soldat.html [2019-07-01].



Konstabler, Jude, Kasper (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasper-
spiele



Kopecký, Matěj: Doktor Faust; s. Faust (Kopecký / Kraus)



KOTZEBUE, AUGUST VON: Der hölzerne Säbel, oder die Heerschau. Ein Lieder-Spiel
in einem Act. In: Theater von Kotzebue. Bd. 50. Wien: Doll 1817, S. 231–274.



KOTZEBUE, AUGUST VON: Sultan Wampum oder die Wünsche. Ein orientalisches
Scherzspiel mit Gesang, in drey Aufzügen. (ED 1794.) Neue Aufl. Leipzig: Kummer
1821.



Der kranke Wirt (Jenewein); s. Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele



Krippenspiel (Schlossar); s. Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt



KUKELKA, PETER: Alte Bekannte oder Der Mann aus dem Eis oder Kasperl, der
eingebildete Retter des Dr. Johann Faust; s. Faust (Kukelka)



KUKELKA, PETER: „Mali! Geh schlafen!“; s. „Mali! Geh schlafen!“ (Kukelka / Radler)



KURZ, JOHANN JOSEPH FELIX VON: Arlequin, der neue Abgott Ram in Amerika. In:
Kurz, Eine ganz neue Komödie, s.d., S. 130–137.



KURZ, JOHANN JOSEPH FELIX VON: Bernardon der 30 jährige A, b, c Schütz: oder
Hanswurst der reiche Baur und Pantalon der arme Edelmann. In: Andrea Brandner-
Kapfer: Johann Joseph Felix von Kurz: Das Komödienwerk. Historisch-Kritische
Edition. Graz, Univ., Diss. 2007. [Masch.], S. 338–365.



KURZ, JOHANN JOSEPH FELIX VON: Bernardon die Getreue Prinzeßin Pumphia,
Und Hanns-Wurst Der tyrannische Tartar-Kulikan. Eine Parodie in lächerlichen
Versen. Nebst einer Kinder-Pantomime, Betitult: Arleckin, Der glücklich gewor-
dene Bräutigam. In: Kurz, Eine ganz neue Komödie, s. d, S. 335–378.



KURZ, JOHANN JOSEPH FELIX VON: Eine ganz neue Komödie ... Ausgewählte Bernar-
doniaden und Lustspiele. Hrsg. von Andrea Brandner-Kapfer. Wien: Lehner 2010.
(= Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte. 3.)





KURZ, JOHANN JOSEPH FELIX VON: Neue Arien, welche in der Comödie gesungen werden, genannt: Die drey und dreyßig Schelmereyen des BERNARDONS, welche theils durch ihn, theils aber durch seine Anstiftung von seinem Bruder LUCRINO, aufgeföhret werden. In diesem Büchlein seynd nicht allein die Arien, sondern auch die Verkleidungen des Bernardons, und des Lucrino, wie auch ihre lustigen Schelmereyen in einem Scenario zu finden. Ingleichen die Beschreibung des Schattenspiels. Das ganze Werk ist von unserem Bernardon componiret worden. [Wien: o. V. um 1755.] In: Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2003, S. 205–212.



KURZ, JOHANN JOSEPH FELIX VON: Der neue Krumme Teufel. Eine Opera-Comique von zwey Aufzügen; nebst einer Kinder-Pantomime, betitult: Arlequin, der neue Abgott Ram in America. In: Kurz, Eine ganz neue Komödie, s. d., S. 108–155.

L

Laßnitzer Genoveva (Prieler): Das Genovevaspiel. In: Edith M. Prieler: Volksschauspiel in Laßnitz. Textdokumentation und liturgie-theologischer Kommentar. Anif bei Salzburg: Müller-Speiser 1996. (= Im Kontext. Beiträge zu Religion, Philosophie und Kultur.) S. 209–241.

Sprachlich-orthographisch normalisiert auch in: Volksschauspiele aus Obersteiermark. Auf Grund selbst gesammelten [...] Originalmaterials hrsg. von J[ohann] R[einhard] Bünker. Stuttgart: Strecker und Schröder 1915, S. 209–227.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Graf Siegfried – Gräfin Genoveva – Schmerzenreich, beider Sohn – Hofmeister Golo – Kammermagd – Zwei Bediente – Hanswurst – Koch Drako – Jäger – Fischer – Hexe – Engel – Gekreuzigter Christus – Geist – Hofleute.

HANDLUNG. Graf Siegfried zieht mit der königlichen Armee gegen den Sarazenen-König Abdorhaman, der nach Spanien nun auch Frankreich unterwerfen will. Seine Gemahlin Genoveva läßt Siegfried in der Obhut seines Hofmeisters Golo zurück.

Golo hat sich in Genoveva verliebt, wird aber abgewiesen. Er erklärt sich dies damit, dass sie sich in Koch Drako verliebt hat, der ihr ein Liebespulver in die Suppe gemischt hat. Golo schwärzt die beiden beim Grafen an und erhält Befehl, die Gräfin einzusperren, den Koch jedoch zu foltern und hinzurichten.

Genoveva bringt im Kerker einen Sohn zu Welt, Schmerzenreich. Ein Brief, den ihre Kammermagd in einem Kästlein aufbewahren wird, soll ihre Unschuld beweisen.

Nach Kriegsende bekommt es Golo mit der Angst zu tun. Er dingt eine Hexe, die den Grafen durch Zauberei von Genovevas Unzucht mit dem Koch überzeugt.

Wieder daheim, wird Siegfried von Gewissensbissen geplagt. Noch dazu hat er Genovevas Brief gefunden, in dem die Gattin ihre Unschuld beteuert. Golo meidet seinen Herrn; er schützt immer weitere Gründe vor, um nicht aufs Schloss zurückkehren zu müssen.

Nach sieben Jahren lädt Siegfried zum Dreikönigsfest zur Jagd. Gemeinsam mit seinem Diener Hanswurst gerät er in eine Höhle und trifft dort auf ein absonderliches Wesen. Er erkennt in ihm seine tot geglaubte Genoveva wieder und schließt sie in seine Arme. Seine Selbstvorwürfe weist Genoveva zurück; alles sei Gottes Wille gewesen.

Der Graf lässt Golo in jenen Kerker werfen, in dem einst Geneveva geschmachtet hat. Vergeblich bittet die Gräfin für ihren Peiniger, der von vier schwarzen Ochsen zerrissen wird. Hanswurst schwört dem Hofleben ab; das Schicksal Golos zeige, wohin dieses führe.

HERKUNFT. Detailmotive bis hin zu identischen Repliken und dem Namen Drako(nus) weisen auf enge Beziehungen zu dem von Anton Schlossar edierten *Genevefa*-Spiel aus Mitterdorf im Mürztal hin. (Vgl. Genevefa [Schlossar].)



Leben und Thaten des berühmten Räuberhauptmanns Rinaldo Rinaldini. Eine romantische Erzählung aus dem vorigen Jahrhundert. 9. Aufl. Reutlingen: Enßlin und Laiblin [um 1880]. ([= Reutlinger Volksbücher. 100.])



Das Lerchenfelder Krippenspiel (Blümml / Gugitz): Das Lerchenfelder Krippenspiel. In: Emil Karl Blümml, Gustav Gugitz: *Alt-Wiener Krippenspiele*. Wien: Arbeitsgemeinschaft für Kultur- und Heimatforschung 1925. (= Kultur und Heimat. I.) S. 95–117.

Elektronische Erfassung: Oriona Kraja. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/downloads/lerchenfelder_krippenspiel.pdf [2019-07-01].



LOHENSTEIN, DANIEL CASPAR VON: Ibrahim Sultan. In: D. C. v. L.: Ibrahim Sultan. Schauspiel. Agrippina. Trauerspiel / Und andere Poetische Gedichte. Breßlau [!]: Fellgiebel 1701, S. 1–118.

M

„Mali! Geh schlafen!“ (Kukelka / Radler): „Mali! Geh schlafen!“ oder Der Gaisbock als Ehevermittler nach einer Posse von Friedrich v[on] Radler bearbeitet für Marionettentheater von Peter Kukelka. Typoskript, 29 Seiten. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

Zum Autor bzw. Spieler Kukelka s. Faust (Kukelka), S. 494.



MARINELLI, KARL VON: Der Anfang muß empfehlen. Ein Vorspiel in einem Aufzuge. Verfertigt von dem älteren Marinelli einem deutschen Schauspieler. Wien, gedruckt mit Schulzischen Schriften [1774]. In: Gustav Gugitz: *Der Weiland Kasperl (Johann La Roche)*. Ein Beitrag zur Theater- und Sittengeschichte Alt-Wiens. Wien; Prag; Leipzig: Strache 1920, S. 5–29.



MARLOWE, CHRISTOPHER: Doktor Faustus. Tragödie. Aus dem Englischen übersetzt von Wilhelm Müller. Mit einer Vorrede von Ludwig Achim von Arnim. Berlin: In der Maurerschen Buchhandlung 1818.

U. d. T. Marlow's [!] Faust. [...] Mit Anmerkungen von Friedrich Rotter. Doktor Faustus. Tragödie von Christoph Marlowe auch in: *Das Kloster*, Bd. 5, S. 922–1020 (Vorrede: S. 922–933).

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Siglen: M (1604) und M' (1616).





Mathias Klostermeir (Henggi/Netzle); s. Der Bayrische Hiesel (Henggi/Netzle)



Maximilian I. (Müller/Wolf): Maximilian der I. Kaiser von Mexiko. oder Schicksale der Kaiserkrone. Großes historisches Zeitgemälde. „Theater-Director/Louis Wolf aus Zwickau“. (Stempel, S. [3].) „Geschrieben: Hans Kremsa, Schauspieler./ Geschrieben und zum erstenmal gespielt im Schießhaus Zittau/den 17. Januar 1882./L. Wolf.“ (S. [171].) Handschrift. Format: 17,5 x 21,4 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 694.

TRANSLITERATION: Beatrix Müller-Kampel und Waltraud Tiefengraber. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek:http://lithes.uni-graz.at/zw_mueller_maximilian_i.html [2019-07-01].

ORT. Mexiko: Palast Lopetz – Palast zu Mexiko – Chabutopei bei Mexiko – Kloster La Créé – Kloster La Crua. – ZEIT. 1. Abt. vor dem 12. Juni 1864. 2. Abt.: 12. Juni 1864. 3. Abt.: Eine Woche danach. 4. Abt.: 1867. 5. Abt.: Nach der Einnahme von Cuereta (Querétaro) am 14. Mai 1867. 6. Abt.: 19. Juni 1867 (Tag der Hinrichtung von Maximilian). – FIGUREN. Gertrud Lieberwerth, Wirtin einer deutschen Schenke – Marie, ihre Magd – Franz Sturm, Diener eines Offiziers im Generalstabe – Turany, ein Indianer – Don Miguel Lopetz/Lopez/Lobet (recte: López), Oberst – Corona Progulos, Brigadier – Ein Republikaner – Kardinal Labadiska (recte: Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos), Erzbischof von Mexiko – Josefa d’la Parma, Lopez’ Nichte – Josa, Diener – Maximilian, Kaiser von Mexiko – Charlotte, seine Frau – Hieamon/Nivamon/Miramón (recte: Miramón), kaiserlicher General – Bazaine, Marschall von Frankreich – Donna Isabella de Parotz, Palast-Dame – Woll, Kriegsminister – Rosaura, Lopez’ Frau – Juarez, Präsident der Republik – Volk, Kriegsminister, Offizier, Pagen.

HANDLUNG. Das ganze Volk Mexikos freut sich auf die Ankunft von Kaiser Maximilian, auch die Indianer, die von ihm nur Gutes und Liebes gehört haben, Frieden von ihm erhoffen und Schutz vor den unterdrückerischen überheblichen Spaniern. Ganz besonders freut sich Marie, Magd der deutschen Wirtin Gertrud Lieberwerth, ist doch mit dem Schiff des Kaisers auch ihr Geliebter Franz als Soldat mitgekommen.

Doch im Hintergrund spinnen Feinde und Verräter ihre Intrigen: Der republikanische Oberst Lopetz will sich zum Brutus Kaiser Maximilians aufschwingen und sendet seinen Diener Josa als Spion aus (der freilich nicht daran denkt, die kaiserliche Sache zu verraten); Kardinal Labadiska möchte, dass der republikanische Sieg auch der Kirche nützt; und Brigadier Corona kämpft zwar tollkühn für die Republik, will aber dabei nur von Lopez’ Nichte Josefa bewundert werden. Eine ganz besonders üble Rolle spielt der Bischof, der auch den Juaristen ein schlechter Bündnispartner ist – an der Spitze des Staates sieht er die katholische Kirche und niemanden sonst.

Der Kaiser ahnt von alledem nichts, zumal ihm das Volk bei seiner Ankunft zugejubelt hat. Voller Tatendrang will er die nationale Armee vergrößern und ernennt Lopetz zum Großmarschall des Reiches; will die Juaristen an der Regierung beteiligen; will Wirtschaft und Industrie durch fleißige Arbeiter fördern. Lopetz nimmt dankend an, weigert sich aber, dem General Bazaine, für den Maximilian den Brautwerber macht, seine Nichte zur Frau zu geben – einem Fremden. Als dem Kaiser hinterbracht wird, dass Lopetz ein Verräter ist, beginnen Zweifel an ihm zu nagen: Wie wird es ihm gelingen, ein armes, krankes, verwüstetes Land zu Wohlstand und Glück zu führen? Mit Überzeugungskraft, Anstand und der Liebe seiner Gattin, nimmt er sich vor.

Zum Jahreswechsel 1866/67 hat sich die Lage für Maximilian verdüstert: Von den Kriegsschauplätzen erreichen ihn schlechte Nachrichten; Mexikos Präsident hat zum allgemeinen Abfall aufgerufen, und die französische Brudermacht will sich zurückziehen – obwohl

gerade der französische Souverän, wie Maximilian es einem französischen General auseinandersetzt, ihn in dieses Abenteuer gestürzt hat: mit Lug und Betrug und Schönrederei. In seiner Not bietet Maximilian Juárez gegen freies Geleit der geschlagenen Truppen nach Europa den Posten des Staatsratspräsidenten an – vergeblich.

Schließlich wird der Kaiser gefangen genommen. Seines Verrats wird Lopetz jedoch nicht froh, denn die über einen solch Ehrlosen empörte Ehefrau verlässt ihn mit den Kindern, und den versprochenen Beutel voller Dukaten erhält er gegen die Auflage, binnen 48 Stunden die Stadt zu verlassen.

Selbst vor der Hinrichtung spricht der Kaiser seinen Getreuen noch Mut zu; er will aufrechten Hauptes sterben, hat er doch nur das Beste gewollt – dies teilt er Juárez noch persönlich mit.

Fern von ihrem kaiserlichen Gatten sieht Charlotte in einer Schreckensvision die Hinrichtung ihres Liebsten voraus.

VORLAGE. Nach dem auf S. [U2] geklebten Theaterzettel: Hugo Müller: Maximilian der I. Kaiser v[on] Mexiko oder: Schicksale u[nd] Kaiserkrone. Großes historisches Zeitgemälde in 4 Akten und 7 Abtheilungen. Das Stück scheint wiederholt aufgeführt, doch auch als Manuskript nicht gedruckt worden zu sein.

AUTOR. Der Schauspieler, Schriftsteller und studierte Jurist Hugo Müller (Posen 1831 – Niederwalluf am Rhein 1881) wurde nach Wanderjahren in Elbing-Marienburg/Elbląg (Polen), Breslau, Hannover, Pest, Berlin und Würzburg 1862 ans Königliche Hof- und Nationaltheater in München verpflichtet, war aber schon seit 1863 wieder in wechselnden Engagements in Triest und Riga (Rollenfach: Jugendlicher Liebhaber) tätig. Danach spielte Müller am Wallner-Theater in Berlin, war von 1873 bis 1878 Leiter des Dresdener Residenztheaters in der Zirkusstraße, 1878 am Breslauer Lobe-Theater und 1878 bis 1879 Oberregisseur am Victoria-Theater in Frankfurt am Main. Müllers Spiel und seine staatstragend-kulturkämpferischen „Volksstücke mit Gesang“ hinterließen bei der Kritik einen zwiespältigen Eindruck. (Vgl. Brümmer, Lexikon, Bd. 3, S. 109–110.)

SCHREIBER und SCHRIFT. Bei den historischen spanischen Namen geht der Schreiber uneinheitlich und v. a. phonetisch vor: Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos findet sich in den Varianten: „Labatista“/„Labadista“/„Labadida“/„Lapad.“/„Lapadiska“/„Lapatisda“/„Labadisda“/„Labadtista“; Miguel Lopez neben „Lopez“ auch als „Lopetz“; Miguel Miramón als „Miramon“/„Hieamon“/„Niramon“/„Nivamon“/„Niromon“.

GRAMMATIK. ORTHOGRAPHIE. Es kommt nicht selten zu Verwechslungen zwischen 3. und 4. Fall (meist 4. statt 3.): „in einen wildfremden Lande“, „das Boot, das Ihm nach der Novara brachte“, „schwebte unser Schiff langsam Majestätisch an den herrlichen Triest vorüber, den hohen Meere zu“, „standest einmal unter den Galgen“, „dich zu meinen Diener gemacht“, „theilen Sie mit mir, und meinen Onkel“, „Der Kaiser will ihm sogar zu seinen Minister ernennen“, „auf mexikanischen Boden“, „mit den ruhigen Gewissen“, „melde mich den Kriegsminister“, „muß ich ihm scharf im Auge behalten“, „lassen Sie ihrem Souverain wissen“, „Friede meinen Mexiko“, „nach einen hartnäckigen Widerstand“, „auf den schriftlichen Weg“, „gieng ich auf ihm zu“, „zu meinen Kaiser“, „mit den nagenden Gewissen“, „In meinen Osterreich“. – Schreibung von Fremdwörtern: „Rebulik“, „Republickaner“, „republikisch“, „Boduar“ statt „Boudoir“, „Quate leupe Orden“ statt Guadalupe-Orden, „Seéne“ statt „Scene“.



Mäzene des Kasperls Johann Josef La Roche. Kasperliaden im Repertoire des Leopoldstädter Theaters. Kritische Edition und literatursoziologische Verortung. Hrsg. von Andrea Brandner-Kapfer und Jennyfer Großauer-Zöbinger. Graz: LiTheS 2009: http://lithes.uni-graz.at/maezene/maezene_startseite.html [2019-07-01].





Medea (Richter): Medea! Die Höllenbraut! Lustspiel i[n] 4 Akte[n]. Handschrift. Format: 16,7 x 20,8 cm, harter Pappumschlag. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Manuskript 0971.

TRANSLITERATION: Volha Heid und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_medea_richter_0971.html [2019-07-01].

ORT. Kreta – Cybern. – ZEIT. – FIGUREN. Der König von Kreta – Prinzessin Medea, seine Tochter – Ein Gouverneur – Jason, Fürst von Cybern – Kasper, sein Diener, beide Gefangene des Königs von Kreta – Ein Bauer – Seine Frau, beide Untertanen des Königs – Grambaribaß/Grambaribas, ein Höllenfürst, im Dienste Medeas – Grösa, Fürstin von Cybern, Jasons Gemahlin.

HANDLUNG. Wie jedes Jahr will der König von Kreta anlässlich seines Geburtstages einen Gefangenen oder Sklaven freilassen. Diesmal darf seine Tochter Medea entscheiden. Ihre Wahl fällt auf Jason, den Todfeind des Königs. Medea versichert jedoch dem Vater, sie wolle Jason nur in ihre Gewalt bringen, um ihn zu geißeln – beziehungsweise um ihn in ihre Liebesbande zu schlagen. Das vermöge sie mittels der Nekromantie und eines Geistes in Mohrengestalt.

Medea schenkt Kasper und Jason das Leben, ja gibt sogar Jason Schwert und Rüstung zurück. Er spricht ihr Dank und ein gefühlvolles Herz.

Medea fragt ihren dienstbaren Geist Grambaribas, ob Jason sie liebe. Seine Antwort: Jason liebe sie mehr als sein Leben.

Ein Bauer und eine Bäuerin wollen dem König gratulieren, aber auch Klage führen im Namen der Bewohner der Furchtbaren Insel, die in ständiger Angst vor einem Drachen und einer Riesenschlange leben müssen. Diese bewachen in einer Höhle das Goldene Vlies („goldenes Vlies oder Lämmlein“, S. [27]), haben aber auch schon Fluren vernichtet und viele Menschen umgebracht. Der König verspricht Abhilfe, doch weiß er nicht, wie.

Der König schickt den Kasper in die Hofbuchdruckerei mit dem Auftrag, ein Mandat drucken zu lassen des Inhalts, welcher Held oder Ritter die Insel vom Drachen und von der Riesenschlange befreie, erhalte die Hand der Prinzessin Medea.

Medea ruft den Geist Grambaribas, dem sogleich ein zündender Gedanke kommt: Drache und Schlange können demnach nicht mit dem Schwert, sondern nur mit einem Zauber-Blumenstrauß besiegt werden. Medea solle Jason damit beauftragen; er selber werde schon dafür sorgen, dass Jason kein Leid geschieht.

Kasper erscheint vor der Höhle, verlangt lauthals das Goldene Vlies und zitiert einen Hexenspruch seiner Großmutter. Teufel und ein Hexenmeister erscheinen, verprügeln ihn und zerren ihn in die Höhle, aus der er bald darauf auch wieder ziemlich ramponiert herausgeflogen kommt. Es seien 48 Untiere in der Höhle, von denen er 23 totgeschlagen hätte; es sei nun Zeit zu fliehen.

Mit dem Zauber-Blumenstrauß gelingt es Jason, den Drachen zurückzudrängen und die Schlange einschlafen zu lassen. Der Geist Grambaribas weiß zu berichten, dass Jasons Gemahlin Grösa sich vor Schmerz um den Verlorenen verzehre und nicht mehr lange leben werde. Jason weiß nun, dass Medea ihn betrogen hat, und erkennt auch, dass sie es war, die ihn, auf einem schwarzen Drachen reitend, einst besiegt hat. Nun will auch Jason das Goldene Vlies holen.

Kasperl weiß es ganz genau: Fürs Erzählen von Liebesgeschichten bekommt man von den Frauen Geld. Und da er dringend eines braucht, flunkert er Medea so einiges vor: dass Jason gesagt hätte, sie habe die sieben Schönheiten, dass er sie liebe, dass er sich, wenn er sie nicht zur Frau bekäme, erdolchen würde.

Nach seinem Sieg über Drachen und Schlange bietet Medea Jason Herz und Hand an, doch erbittet er sich Bedenkzeit. Er bittet Grambaribas bei seiner Heimkehr zu Grösa um Hilfe. Der rät ihm, zu seinen Pferden zu gehen, den Blumenstrauß dreimal über seinem Haupt zu schwingen, dann würden diese ihn in zehn Minuten nach Hause bringen.

Medea muss vom Geist erfahren, dass Jason glücklich verheiratet und auf dem Weg nach Hause ist. Grambaribas rät ihr, dem Geliebten ins Cybernland nachzureisen und der Nebenbuhlerin ein vergiftetes Diadem zu schenken. Wenn sie es nur einmal aufsetze, sterbe sie eines grässlichen Todes.

Nach vier Jahren der Trennung schließen Grösa und Jason einander in die Arme. Sie trägt ein Diadem, das ihr eine Fee geschenkt hat, ein Diadem, wie sie nach und nach erkennt, das vergiftet ist und sie sterben lässt. Medea frohlockt, doch kann sie Jason weder gewinnen noch bannen. Jason ersticht sich. Laut Medeas Kontrakt mit Grambaribas ist damit auch das Leben der Höllenbraut verwirkt, denn in dem Kontrakt steht geschrieben, wenn zwei stürben, sterbe auch sie selber. Ein Drachengespann nähert sich, sie steigt ein, die Drachen speien Feuer, Schlangen winden sich um sie.

HERKUNFT. Besitzer des Textbuches war vermutlich Gustav Richter, der Schreiber vermutlich Willy Richter (lt. Katalog der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden).

STOFF. Die Tradition der Puppen-*Medea* geht weder auf die antiken Versionen von Euripides und Seneca noch auf die 1665 uraufgeführte Tragödie des Niederländers Jan Vos (Amsterdam um 1610 – Amsterdam 1667; *Medea. Treurspel*, Amsterdam 1667), ein Musterstück der neuen Gattung des effektvollen Ausstattungstücks, und ebenso wenig auf eine deutsche Bearbeitung des Vos-Stücks durch die Wanderbühne zurück (wie Creizenach, *Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im 17. Jahrhundert*, S. 113 und bes. S. 107–118, vermutete). Weitaus mehr Gemeinsamkeiten als mit der Handlung und dem Harlekin dieser Wanderbühnen-*Medea* nach Vos hat Richters Version mit dem Puppenstück des Mechanikus Joachim Wilhelm Storm nach der Beschreibung von Justinus Kerner (vgl. Jason [Storm/Kerner], S. 535–536).



Medea und Jason (Lorgie): Medea und Jason in 3 Akten. (Außentitel.) Medea. (Innentitel.) Handschrift. Format: 20,4 x 17,1 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-423.

TRANSLITERATION: Lars Rebehn. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_medea-und-jason_lorgie_d4-423.html [2019-07-01].

ORT. Kreta – Athen. – ZEIT. – FIGUREN. Alboin, König von Creta – Medea, seine Tochter – Jason, Herzog von Athen – Creusa, seine Gemahlin – Albino, Kammerherr – Gouverneur der Furchtbaren Insel – Marshall des Alboins – Casperle, Schildknappe Jasons – Albi / Alwine, Casperles Braut – Cramparipas, ein Geist – Furien.

HANDLUNG. Alle Untertanen haben sich versammelt, um Alboin, dem gütigen und gerechten König von Creta, zu seinem 75. Geburtstag zu gratulieren. Er hat ein Gelübde getan, wonach er jährlich an seinem Geburtstag einem Gefangenen die Freiheit schenkt; dieses Mal will er seine Tochter Medea entscheiden lassen. Ihre Wahl fällt auf Jason, den sie allerdings nicht ziehen lassen, sondern aufs Neue fesseln will, nämlich mit ihrer Liebe.

Gefangener Casperle plappert Medea vor, dass und wie er seinen Herrn Jason im Gefängnis bediene. Denn der könne es sich leisten, dort auf eigene Kassa zu leben. Jason schwärme von der Schönheit Medeas – was die wiederum so beglückt, dass sie Jason persönlich die Nachricht von seiner Freilassung überbringen möchte.



Überglücklich über seine Freilassung nach sieben Jahren, erkennt Jason die einstige Feindin nicht, die ihm das mitteilt. Es war nämlich Medea, die einst an der Spitze einer Heerschar den Sieg in der Schlacht davongetragen hat.

Auf der Furchtbaren Insel treibt ein Ungeheuer sein Unwesen. König Alboin verspricht dem, der es vernichtet, die Hand seiner Tochter.

Medeas Geist Cramparipas hat eine Idee, wie man Jason den Sieg über das Ungeheuer zukommen lassen kann: mit einem von ihm verzauberten Blumenstrauß, der das Ungeheuer in einen tiefen Schlaf sinken lässt. Sei das Goldene Vlies einmal geraubt, müsse auch das Ungeheuer die Insel verlassen. Den Blumenstrauß werde Medea in ihrem Zimmer finden.

Das Ungeheuer riecht am Blumenstrauß, fällt um, und Jason holt das Goldene Vlies. Casperle behauptet, er selber habe mit dem Ungeheuer gekämpft und es mitten entzweigerissen.

Medea bietet nun Jason ihre Hand an. Erst einmal will dieser freilich seinen Vater benachrichtigen, der schon Jahre nichts mehr von ihm weiß. In Wirklichkeit denkt er nicht daran, Medea zu heiraten, hat er doch in ihr nun jene Frau wiedererkannt, die einst sein ganzes Heer durch Zauberkraft vernichtet hat.

Jason flieht nach Athen zu seiner geliebten Frau Creusa. Rasend vor Eifersucht ersucht Medea den Geist um ein Mittel, Creusa ihrem Gatten zu entreißen. Der Geist will Medea eine vergiftete Krone verschaffen, die sie Creusa aufs Haupt setzen solle.

Am Hof der Königin findet Casperle seine Braut Albi / Alwine wieder. Sie wollen nun bald Hochzeit feiern.

Creusa plagt ein unerträglicher Kopfschmerz. Sie hat geträumt, eine Prinzessin stünde vor ihr und setzte eine Krone auf ihr Haupt. Todesahnungen beschleichen sie.

Medea bedrängt Jason, er solle Creusa vergessen und sie zur Frau nehmen. Als Jason erfährt, dass Creusa tot ist, ersticht er sich. Medea sieht sich durch ihre Taten vernichtet und ruft den Allgütigen an, sie zu zermalmen, denn sie habe ausgelebt.



Medea; s. a. Jason (Storm / Kerner)



Michel, Robert; s. Fritz Oberndorfer



Mit fliegenden Fahnen (Röhler/Liebhaber): Mit fliegenden Fahnen. Ein Volksstück aus dem Kriegsleben in 5 Akten. Spielt zu Anfang des Weltkrieges (1914/1915). Kriegsstück. (S. [1].) „Geschrieben von Oswald Liebhaber, früherer Marionettentheaterbesitzer, 67 Jahre alt, im Monat Dezember 1929.“ (S. [127].) Handschrift. Format: 16,5 x 20,5 cm, broschiert. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-121.

TRANSLITERATION: Beatrix Müller-Kampel. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

ORT. „Fabriksgebäude“ (S. [7]) in Deutschland – „Französisches Dorf“ (S. [33]). – ZEIT. 1914. – FIGUREN. Gradmann, Fabriksbesitzer – Fritz, sein Sohn – Kasper Quake/Quacke, Kontordienner, dann Sergeant – Lottchen Rabe, Kontoristin, dann Krankenpflegerin im Krieg – Witwe Louise Dural, Gastwirtin aus dem Elsaß – Marie, ihre Schwester – Hans Werner, ein Reisender – Frau Lehmann, Aufseherin – Wilhelm, ihr Sohn – Luise, deren Schwester – Corbett/Corbet, Oberst, Anführer der Franktireurs – Strauch, der Maire (Bürgermeister) – Antoin, sein Sohn – 2 Franktireus – Mehrere Soldaten – Moritz, ein deutscher Soldat – Arbeiter, Arbeiterinnen.

HANDLUNG. Das Vaterland ruft zum Krieg gegen den Osten (die Russen, die ‚Verbrecher‘) und gegen den Westen (die Franzosen, die ‚gallischen Hähne‘) – und alle kommen! Das begeistert Fritz, den Sohn des Fabriksbesitzers Gradmann, ebenso wie Hans, Gradmanns reisenden Vertreter, und auch Kaspar Quake, der sich nun als Sergeant nichts mehr gefallen lassen muss. Selbst Lottchen folgt dem hehren Beispiel der Männer und meldet sich als Krankenschwester. Wütend ist Wilhelm, Sohn der Aufseherin Lehmann, weil er wegen Minderjährigkeit nicht als Soldat aufgenommen wird. Freudig lässt Fabrikant Gradmann Sohn und Arbeiter ziehen; er verspricht ihnen, sie nach ihrer Rückkehr wieder einzustellen. Der Maire des französischen Dorfes und ein Oberst geraten in einen Disput: Letzterer hat die Dörfler dazu angestiftet, Deutsche hinterrücks zu überfallen; der Maire fürchtet um sein Dorf.

Nun nehmen die Deutschen im Dorf Quartier, versprechen sogar, dafür zu bezahlen, nur friedlich müsse es bleiben, dann geschehe niemandem etwas. Wilhelm ist von zu Hause ausgerissen und findet als Faktotum der Truppe Verwendung.

Kasper Quake hat von seiner Wirtin ein Präsent geschickt bekommen: einen Strumpf; der zweite im ersten Brief ist wohl verloren gegangen. Den will ihm bereitwillig die elsässische Wirtin stricken, die gleich ein Auge auf ihn geworfen hat. Nicht nur diese beiden werden ein Paar, auch der Reisende Hans Werner und Marie, die Schwester der Wirtin, verlieben sich ineinander. Maries Verehrer Antoin, der Sohn des Bürgermeisters, lässt das nicht gelten und droht dem neuen Galan, ihn totzuschießen.

Laufbursche Wilhelm lässt sich ein Briefchen mitgeben, das die Franzosen, sollte er erwischt werden, in die Irre führen soll. Und tatsächlich wird er vom Oberst und zwei Frantireurs gefangen genommen. Der Oberst möchte nun das Dorf im Handstreich nehmen, Wilhelm aber aufhängen lassen. Es gelingt dem Gefangenen, ein Gewehr an sich zu reißen, womit er nun die beiden Frantireurs zwingt, ihn auf dem kürzesten Weg ins Dorf zu bringen.

Es gibt eine Doppelverlobung zu feiern: jene von Sergeant Kasper mit der verwitweten Wirtin Louise, die ihn nach Deutschland begleiten wird (und auch weitere Strümpfe stricken will), und die des Reisenden Hans Werner mit Louises Schwester Marie.

Krankenschwester Lottchen überbringt einen Brief des deutschen Oberst: 250 Mann befinden sich in der Nähe des Dorfes; am späten Nachmittag soll angegriffen werden. Der Maire gibt Fersengeld; der als Bauer verkleidete Oberst Corbet wird gefangen genommen und als Verräter aufgehängt. Es kommt zum Gefecht, kein einziger der Franzosen entkommt.

Siegreich kehren nun die Soldaten zurück, alle freudig erwartet von ihren Lieben und vor allem von Fabriksbesitzer Gradmann, der Wilhelms Mutter versorgt und diesem nun eine Unteroffiziersausbildung bezahlen wird – denn der will nichts anderes werden als Soldat. Nun wird Dreifachhochzeit gefeiert: von Lottchen und Fritz, Kasper und Louise, Hans und Marie. Da kann es nur mehr heißen: „Chor. Deutschland, Deutschland, über alles“ (S. [122]).

„VORLAGE war sicherlich ein gedrucktes Schauspiel, vermutlich das gleichnamige Werk in 4 Akten von Ottokar Röhler, das bereits am 16. September 1914 Premiere hatte“. (Rebehn, Die Entwicklung des Marionettenspiels, Anm. 35, S. 265.)



Mitterdorfer Genovefa (Schlossar): Genovefa. In: Deutsche Volksschauspiele. In Steiermark gesammelt. Mit Anmerkungen und Erläuterungen nebst einem Anhang: das [!] Leiden Christi-Spiel aus dem Gurkthale in Kärnten hrsg. von Anton Schlossar. Bd. 1. Halle: Niemeyer 1891, S. 243–308.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Pfalzgraf Siegfried – Genovefa, seine Gemahlin – Schmerzensreich, beider Kind – Golo, Haushofmeister – Hanswurst – Der Koch – Die Amme – Ein



Mädchen – Erster, Zweiter Bedienter – Eine Hexe – Ein Jäger – Ein Fischer – Ein Engel – Ein Geist – Mehrere Diener.

HANDLUNG. Pfalzgraf Siegfried schließt sich dem Kampf gegen den Mohrenkönig Abderamus an, der schon ganz Spanien verwüstet hat und nun Frankreich bedroht. Seine Gemahlin Genovefa stellt er unter den Schutz des Haushofmeisters Golo. Der will, wie er seinem Diener Hanswurst anvertraut, Genovefa für sich gewinnen und schickt diesen als Kundschafter für seine Ränke aus.

Hanswurst möchte, wie er der Herrin anvertraut, heiraten; an Kandidatinnen mangle es ja nicht. Genovefa gibt zu bedenken, dass er ja schon verheiratet sei.

In der Abwesenheit des Grafen nehmen die Dinge eine schlimme Wendung: Die Wirtschaft kommt herunter, und Golo stellt der Gräfin nach. Da sie standhaft bleibt, streut er das Gerücht aus, Genovefa hätte eine Liebschaft mit dem Koch, woraufhin beide in den Kerker geworfen werden. Dort bringt die Gräfin einen Sohn zur Welt. Golo weigert sich sogar, ihn taufen zu lassen, woraufhin Genovefa ihm unter Tränen den Namen Schmerzenreich gibt.

Genovefa übergibt einer Dienerin einen Brief, der dem heimkehrenden Gemahl ihre Unschuld beweisen soll.

Zwei Bediente sollen die Gräfin und das Kind töten, lassen die beiden aber gegen das Versprechen laufen, dass Mutter und Kind fortan abgeschieden im Wald leben. Statt der Zunge der Gräfin als Beweis für Genovefas Tod wollen die zwei Golo die Zunge eines Hundes bringen.

Golo fürchtet die bevorstehende Heimkehr des Grafen und dingt eine Hexe, um diesen durch Zauberei von der Untreue Genovefas zu überzeugen.

Der Koch Drakonus, erzählt Hanswurst, hat im Keller des Kerkers nur Wasser statt Wein vorgefunden und sich daran zu Tode gesoffen. In Wirklichkeit hat Golo ihn töten lassen.

Jahre später jagen der Graf und seine Diener einer Hirschkuh nach. Plötzlich steht eine verwilderte Frau vor ihnen, die Hanswurst erst für eine Wildsau, dann für einen Kredit hält. Tatsächlich ist es Genovefa, die Siegfried in der Frau erkennt. Sie verzeiht dem Gemahl, da Gott alles recht getan habe. Für den Erzbösewicht Golo bittet sie um Gnade. Der Graf lässt Golo nicht foltern; der Hinrichtung entgeht der Bösewicht aber nicht. Er wird von vier Pferden auseinandergerissen.

Nach Genovefas Tod entsagt Siegfried der Macht und dem Besitz; er will fortan in Genovefas Höhle leben und die Grafschaft dem Sohn übergeben. Dieser schließt sich allerdings dem Vater an. Hanswurst hofft darauf, nun Graf zu werden und das Haus mitsamt dem Schloss zu bekommen.

HERKUNFT. Die Aufschrift auf dem Titelblatt lautet: „Vorstellung oder Komötig von den Leiden und Leben der Heiligen Pfalz Gräfin und Einsitlerin und aus Brabant gebürtige Herzogin S. Genovefa. Erneuert und Verbessert im Jahre 1821.“ Am Ende des Heftes findet sich die Bemerkung: „Verfertigt den 14. Jänner 1828 von Jacob Schlagbauer Tinstboth beim [...]nerlbauern zu Keuchendorf geschrieben wurden. Alles zur Ehre Gottes und der Heiligen Genovefa. MDCCCXXVII.“ (Genovefa [Schlossar], S. 340.)

Die Handschrift stammt aus Mitterdorf im Mürztal (Steiermark) und wurde dem Herausgeber Anton Schlossar 1881 übergeben; es handelte sich um „ein abgegriffenes Quartheft, dessen Orthographie eine grässliche genannt werden muss“. (Ebenda.) Die Überlieferung reicht vermutlich bis weit ins 18. Jahrhundert zurück. (Vgl. ebenda, S. 339.)

Personenverzeichnis, Abfolge der Handlung und viele Repliken gleichen der *Laßnitzer Genoveva* (Prieler), s. d.; „der schwulstige Stil, der im Laßnitzer genau so wie im Mitterdorfer Spiel auffällt, [...] veranlaßt, für beide Spiele ein und denselben Verfasser vorauszusetzen.“ (Genovefa [Bünker], S. 210.)

MOLIÈRE [d. i. JEAN BAPTISTE POQUELIN]: Dom Juan ou Le Festin de pierre. Comédie en cinq actes. Don Juan oder Der steinerne Gast. Komödie in fünf Aufzügen. Französisch/Deutsch. Aus dem Französischen von Hartmut Stenzel. Stuttgart: Reclam 1989. (= Universal-Bibliothek. 8556.)



Mordnacht (Apel); s. Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel)



Mordnacht (Geisselbrecht); s. Der hungrige Gast im leeren Wirthshause (Mordnacht) (Geisselbrecht)



Mordnacht (Lorgie/Rebehn): Die Mordnacht zu Aethiopien. Heroisch-komisches Schauspiel in 3 Akten. Handschrift. Format: 16,4 x 21,5 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-454.

TRANSLITERATION: Lars Rebehn. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_mordnacht_lorgie.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Orosmann, Kaiser von Aethiopien – Mustava, sein Vertrauter – Holai, Aufseher der Slaven – Nurradine, im Serail des Kaisers Orosmann – Lisomagus/Lisomachus, König von Indien – Alcondus/Alcontus, ein gefangener König – Amoliese/Amolise, Tochter des Königs Lisomagus – Cleomenus/Kleomenus, Alcondus' Sohn – Ein Renegat [Henker] – Ein Slave – Der Geist des ermordeten Orosmann – Casperle/Casper, ein reisender Bedienter.

HANDLUNG. Seit ihrer Kindheit schmachtet Amoliese in einem Kerker des Tyrannen Lisomagus. Obwohl er sie noch nie gesehen hat, begehrt der König sie nun zur Frau. Sie möchte lieber in einem noch schrecklicheren Gefängnis hausen, als den Tyrannen zu heiraten, und auch der Kerkermeister Alcontus, der sie wie ein Vater liebt, rät ihr davon ab. Bei der dritten Werbung erscheint Lisomagus persönlich, wird jedoch abermals abgewiesen, woraufhin er Amoliese tatsächlich in einen noch tieferen Kerker werfen lassen will, bis sie Vernunft angenommen hat.

Kleomenus glaubt, einen Fluchtweg aus den unterirdischen Gefängnisgängen gefunden zu haben, und trifft unvermutet auf Amoliese. Er gibt sich als Sohn von König Alcontus zu erkennen, der einst vom Tyrannen Lisomagus überfallen worden ist und gegen diesen zu Felde ziehen müssen. Der Hofmeister des damals zweijährigen Kleomenus ist mit dem Kleinen geflüchtet, hat ihn zu den Waffen erzogen und sich dann mit ihm Seeräubern angeschlossen. Nach dem Tod des Hofmeisters hat einer der Seeräuber Kleomenus an Kindes statt angenommen. Unter den Gefangenen eines kürzlich gekaperten Schiffes habe sich ein Kaufmann befunden, welcher Kleomenus eröffnet habe, dass dessen Vater sich hier in Gefangenschaft des einstigen Feindes, des Königs Lisomagus, befinden solle. Er habe die Seeräuber verlassen und sei mit seiner Mannschaft hierher geeilt, um den Vater zu suchen. Nun habe er Amoliese gefunden und sei glücklich, sie befreien zu können. Sie sagt mit Freuden zu, möchte aber ihren geliebten Kerkermeister mitnehmen, Alcontus mit Namen.

Casper sieht sich im Kerker erst einmal in ein Wirtshaus versetzt und ruft nach dem Marqueur.

Kerkermeister Alcontus und Kleomenus erkennen einander als Vater und Sohn wieder. Doch zur Flucht kann sich Alcontus nicht entschließen, da er dem Tyrannen das Ritterwort gegeben hat, nie zu fliehen. Außerdem bewahrt er ein Geheimnis: Amoliese, die der Tyrann heiraten möchte und die dieser für die Tochter des Kerkermeisters hält, ist in Wirklichkeit Lisomagus' Tochter. Auch dafür liege der Grund in weiter Vergangenheit: Ein Reiter



von Alcontus' Truppen hat einst in Lisomagus' Abwesenheit dessen Burg überfallen, die unmündige Prinzessin geraubt und ihm, Alcontus, übergeben. Als er seinen Sohn Kleomenus nicht wiedergefunden habe, hätte er beschlossen, im Gegenzug Lisomagus' Tochter zu behalten und für seine eigene auszugeben. Alcontus lässt die beiden Liebenden ziehen; er selber fühlt sich an sein Versprechen gebunden, nicht zu fliehen.

Die Soldaten des Kaisers Orosmann haben bei ihrem Überfall auf ein Christenschiff schwere Verluste hinnehmen müssen, aber auch gute Beute gemacht: Christensklaven, darunter ein weißes Frauenzimmer, das Mustava, der Vertraute des Kaisers, zum Geschenk haben will – was dieser freilich ablehnt.

Wer von den Sklaven das Leben verlieren soll, entscheidet das Los, und das trifft Casper. Dem soll nun in Anwesenheit Orosmanns der Kopf abgeschlagen werden; der Delinquent muss zählen, und auf „Vier“ soll der Henker den Streich ausführen – wozu es nicht kommt, da der närrische Kerl alles verwirrt und nie bis dahin kommt. Der Spaß gefällt Orosmann so gut, dass er dem Casper das Leben schenkt.

Zwei weitere Gefangene werden vorgeführt: Amoliese, die sich als Adjuletta, und Kleomenus, der sich als ihr Bruder Falisko ausgibt. Orosmann möchte das weiße Frauenzimmer heiraten, Adjuletta/Amoliese erbittet sich Bedenkzeit. Nach dem Wunsch Orosmanns soll der Bund nach aethiopischem Brauch um Mitternacht geschlossen werden.

Amoliese bekennt Orosmann, dass sie die Tochter des Königs Lisomagus ist und dass Falisko nicht ihr Bruder, sondern ihr Geliebter Kleomenus ist. Amolieses Bitten, ihnen die Freiheit zu schenken, bleiben ungehört, und so ersticht sie Orosmann.

Der Geist Orosmanns erscheint Kleomenus und behauptet, Amoliese habe ihn, Orosmann, geliebt. Da aber ihrer beider Liebe nicht entdeckt werden sollte, habe ihn Amolise ermordet. Der Geist könne nun nicht eher Ruhe finden, bis Kleomenus seine untreue Geliebte erdolche. Er ersticht sie tatsächlich, doch bevor sie stirbt, kann sie ihm noch versichern, ihm nie untreu geworden zu sein. Voller Verzweiflung erdolcht sich Kleomenus nun selber.

Der Geist Orosmanns will nun den Casper holen. Darauf lässt der sich natürlich nicht ein. Er will lieber nach Deutschland gehen und dort von der Mordnacht zu Aethiopien erzählen.

HERKUNFT. Siehe bes. S. 270 –271.



Mozart, Wolfgang Amadeus; s. Gottlieb Stephanie d. J.



MÜLLER, HUGO: Gewonnene Herzen. Volksstück in drei Akten. Musik von R[udolf] Bial. Berlin: Bloch [1875]. (= Eduard Blochs Volks-Theater. 47.)

2. Aufl. Berlin: Theaterverlag Eduard Bloch [1907]. (= Volks-Theater. Sammlung mehraktiger Theaterstücke. 47.)

„ORT der Handlung: Der 1. und 3. Akt spielt im Bairischen Oberlande, der 2. im Elsaß.“ – „ZEIT. Der 1. Akt im Jahre 1869, der 2. und 3. Akt im Jahre 1870.“ – FIGUREN. „Der Schmied-Hansel – Nanny, seine Tochter – Hermann Walter, Schmiedegesell – Karoline, Hausmädchen – Obermayer, Schreiber beim Landgericht – Der Gems-Toni, ein Wildschütz – Ein Adjutant vom Generalstab – Leutnant von Trott – Meneke, Unteroffizier – Keichel, Tambour – Huber, Deininger, Bairische Soldaten – Friedel, Knecht – Hochzeitsgäste – Bairische und Preußische Soldaten.“ (Alle S. [3].)

VORLAGE für: Deutschland's Erwachen (Müller/Richter/Lippold); [Gewonnene Herzen] 1870–71 (Müller/Apel); Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier); Maximilian I. (Müller/Wolf), alle s. d.



Der Müller und sein Kind (Trommer/Raupach): Der Müller und sein Kind oder Die Erscheinung auf dem Kirchhof am Weihnachtsabend. Schauspiel in 5 Akten von Doktor [Ernst] Raupach. „Geschrieben von E[rnst] Trommer am Weihnachtsabend 1892.“ (S. [72].) Handschrift. Format: 16,5 x 20,5 cm, kartoniert. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-466.

TRANSLITERATION: Matthias Posch und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_mueller_kind_raupach.html [2019-07-01].

ORT. Löwenberg. – ZEIT – FIGUREN. Reinhold, ein Müller – Marie, seine Tochter – Die Schulzin, Reinholds Schwester – Jakob, ein Bauer – Reimann, ein Gastwirth – Margarethe, dessen Frau – Johann, Elisabeth, beider Kinder – John, Todtengräber – Wittwe, eine alte Frau – Rektor Ewald – Konrad, Brünings Sohn, Mühlknappe – Kasper/Kaspar, David, Mühlburschen.

HANDLUNG. Die Müllermeisterin hat ein Auge auf den Müllersknappen Konrad geworfen, doch der liebt Marie, die Tochter des Müllers Reinhold, der ihn auch deshalb aus dem Haus geworfen hat. Marie wiederum soll nach dem Wunsch des Vaters einen reichen Bauern heiraten. Freilich sieht der Wunschkandidat, Bauer Jakob, ein, dass mit einer Braut, die einen andern liebt, nichts werden kann, und so zieht er sich zurück.

Seitdem Marie den Bauern abgewiesen hat und Konrad wieder als Müllersknappe im Haus ist, schimpft und flucht Müller Reinhold noch ärger als zuvor. Er will partout, dass Marie Konrad vergisst. Er will nicht zugeben, dass er selber an der Blässe und Abgezehrtheit der Tochter schuld ist, und auch nicht, dass er bei seiner eigenen Kränklichkeit, er hustet den lieben langen Tag, einen Nachfolger gut brauchen könnte. Als Marie aus Verzweiflung in fremden Dienst gehen will, droht er ihr gleich selber, sie vor die Tür zu setzen – nämlich dann, wenn Konrad nicht aufhöre, vor ihrer Tür Flöte zu spielen beziehungsweise, wenn er zu Neujahr noch im Haus sei.

Der Totengräber wüsste schon ein Mittel, wie der Müller von seinem Husten geheilt werden kann: mit einer Handvoll frischer Grabeserde, die man sich in der Christnacht holt und auf die Brust legt. Und den Gästen im Wirtshaus, unter ihnen Konrad, erzählt er vom Leichenzug, Männern, Frauen, Jünglingen, Jungfrauen, alle in Leichentücher gehüllt und mit Lichtern in der Hand, die am Weihnachtsabend zwischen Zwölf und Eins in der Kirche beteten. Es seien die, die im folgenden Jahr sterben, und wer sich selber sähe, wisse, wie es mit ihm stünde. Konrad sieht am Ende des Zuges Müller Reinhold und seine Marie.

Bösartig, wie er ist, will der Müller sein vieles Geld weder vererben noch verschenken, sondern an einem versteckten Ort vergraben. Als Konrad ihn dabei ertappt, trifft Reinhold der Schlag, und nicht nur Konrad hält sich für seinen Mörder, sondern auch viele Dörfler verdächtigen ihn. Bei fahrenden Zirkusleuten findet er Unterschlupf, doch wird er des Gauklerlebens schnell satt, kehrt zurück und findet Marie auf den Tod krank vor. Wieder plagen ihn Gewissensbisse, doch zerstreuen diese nicht nur der Rektor, der den Geisterglauben als Aberglauben entlarvt, sondern auch Marie: Nie habe sie ihm gezürnt, und wenn sie nun sterbe, sei das nichts als Gottes Wille, wie auch der Tod des Vaters gottgewollt gewesen sei.

VORLAGE. Ernst Raupach: Der Müller und sein Kind. Volksdrama in 5 Aufzügen. Hamburg: Hoffmann und Campe 1835. – Das 1830 am Wiener Hofburgtheater uraufgeführte Stück war so erfolgreich, dass es bis ins 20. Jahrhundert hinein in vielen Theatern meist zu Allerheiligen auf dem Spielplan stand. (Vgl. Witkowski, Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts, S. 148.) Es erschien 1883 als Nr. 1698 in „Reclams Universal-Bibliothek“, konnte also von den Marionettenspielern wegen der geringen Beschaffungskosten problemlos übernommen / abgeschrieben werden.



Müller, Wenzel; s. Hensler/Huber/Müller, Die Teufelsmühle am Wienerberg; Hensler/Müller, Taddädl der dreysigjährige ABC Schütz; Perinet/Müller, Kasperl's neu errichtetes Kaffeehaus; Perinet/Müller, Die Schwestern von Prag



[MÜLLNER, AMANDUS GOTTFRIED ADOLF]: Spuckereyen des Teufels in Prosa und Poesie. Wozu noch einen Teufel, da für die meisten Menschen die Wahrheit der schrecklichste Teufel ist? [Greiz:] [Henning] 1788.



Münchener Faust (Laistner): Tragoedia II oder Seltßames Thraurspiel, allwo vorgestehlet wird iener Witttembergische Doctor und Weltberueffene Zauberer Faust Mitgeteilt von Ludwig Laistner. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung (Stuttgart und München), Nr. 356 vom 22. Dezember 1882, S. 5249–5250.

Kein Puppenstück, sondern ein Ordensdrama mit komischen Szenen. – Nach Laistner nicht älter als von 1762 (vgl. ebenda, S. 5249).



Mutterliebe (Willhardt/[Trommer]): Mutterliebe oder: Der Sturz in den Höllen-graben. Original-Volksstück mit Gesang in 4 Akten von J[osef] Willhardt. Musik v[on] Max Horwitz. Handschrift. Format: 17 x 21 cm, Heft mit Fadenbindung, Pappumschlag. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-477.

TRANSLITERATION: Daniela Hamlitsch und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_mutterliebe_willhardt-trommer.html [2019-07-01].

ORT. Ein Dorf in Ober-Baiern. – ZEIT. Gegenwart. – FIGUREN. Christoph Huber, ein reicher Bauer, Holzhändler und Eigenthümer einer Brettsäge – Xandl, seine zweite Frau – Flori, Nannei, seine Kinder aus erster Ehe – Mathis, Xandls Sohn – Der Lechner-Bartl, Pechschaber – Cilli, seine Tochter – Der Bauer vom Kogelhof – Poly, Knecht am Huberhof – Midai, Großmagd am Huberhof – Dienstleute, Bauern.

HANDLUNG. Schon als Jugendliche waren die Kleinhäuslerstochter Xandl und der reiche Bauernsohn Christoph ein Paar, doch nachdem der zornige Großbauer die beiden erwischt und mit Enterbung gedroht hat, hat sich Xandl in den Willen des Großbauern ergeben. Beide gehen Vernunftehen ein, sind bald verwitwet und finden wieder zueinander. Doch das Zusammenleben zwischen Stiefmutter, Stiefkindern und Geschwistern ist von Zank, Hader und Neid geprägt.

Stiefsohn Mathis, ein Lotter, wie er im Buche steht, fühlt sich benachteiligt, obwohl Christoph ihm ein guter Vater ist. Um des lieben Friedens willen kündigt er auch an, nun vorzeitig das Erbe aufzuteilen, Mathis die Brettermühle und den dazugehörigen Holzhandel, dem eigenen Sohn Flori den Hof zu übergeben und sich selber ins Ausgedinge zurückzuziehen.

Xandl liegt Christoph ständig in den Ohren, weil er ihren Mathis weit schlechter behandle als die eigenen Kinder. Sogar ihren verstorbenen Mann, bei dem sie und der Sohn es so gut gehabt hätten, wünscht sie sich zurück. Christoph lässt das nicht gelten, denn der Mann hat ihr nichts als einen vernachlässigten Hof und ein verfallendes Haus vererbt.

Mathis hat keine Lust, Brettermühle und Holzhandel zu übernehmen – den Hof allerdings schon. Das kann nun wiederum Christoph nicht zugeben, da der Hof in seiner eigenen Familie bleiben soll.

Knecht Poly hat sich nur deshalb beim Huberbauern einstellen lassen, weil er auf Bauern-tochter Nannei ein Auge geworfen hat. Bald findet Poly Gegenliebe, doch muss erst die Erlaubnis des Vaters eingeholt werden; schließlich handelt es sich um eine mehr als ungleiche Heirat. Die Gutmütigkeit des Huberbauern wird jedoch, dessen sind sich beide sicher, die Heirat ebenso ermöglichen wie Polys Aussicht auf ein reiches Erbe: Ein Vetter seiner verwitweten Mutter wird ihm nämlich eine Mühle hinterlassen.

Mathis hält beim armen Pechschaber Bartl um dessen Tochter Cilli an. Bartl hätte nichts gegen eine Heirat einzuwenden, möchte aber die eigenwillige Tochter selber entscheiden lassen. Cilli lässt den reichen Bauernsohn abblitzen. Er habe ihr nämlich nachgestellt und sich einiges herausgenommen; wahre Liebe sei das nicht. Bald darauf erfährt man einen weiteren Grund: Cilli ist in den Huberbauernsohn Flori verliebt, und dieser liebt auch sie. Voller Glück erzählt er ihr von seinem Glück, dass der Vater ihn seine Frau selber wählen lässt. Erfahren soll aber niemand etwas davon, bis dass auch die Hofübergabe geregelt ist. Mathis jedoch hat das Gespräch belauscht und rast vor Eifersucht und Rache, denn ausgerechnet der Stiefbruder soll die bekommen, die er sich ausgesucht hat.

Der reiche Kogelbauer hält beim Huberbauern um Nannei an und setzt dem Schwiegervater in spe auseinander, wie günstig diese Heirat für beide wäre: Hof käme zu Hof, und das Übrige werde sich schon finden. Christoph zögert, denn mit seinen 40 Jahren ist der Kogelbauer ja doppelt so alt wie die Nannei; er solle doch die Theres vom Wurzelbauern nehmen, die sei ein richtiges Weibsbild und schon 29 Jahre alt. Der Kogelbauer will nichts davon wissen, und Nannei gleich persönlich zu fragen, dafür ist er, wie für alles andre, „zu komod“ (S. [57, 60–63, 112 und 115]. Kurz darauf eröffnet der Huberbauer seiner entsetzten Tochter, sie müsse nun den Kogelbauern zum Mann nehmen.

Mathis rast vor Rachsucht und macht seiner Mutter Xandl heftige Vorwürfe, ihn nicht zu unterstützen. Sie will begütigen, hält ihm ihrerseits vor, aus Liebe zu ihm immer alles daran gesetzt zu haben, dass er den beiden leiblichen Kindern Christophs vorgezogen wird. Mathis verhöhnt Xandl dafür und will nur noch eines: verhindern, dass Flori und Cilli zusammenkommen. Es gäbe nur einen einzigen Weg, dies zu verhindern: den Nebenbuhler zu ermorden, mit einem Schlafmittel zu vergiften. Nun fürchtet Xandl sich vor ihrem Sohn, redet ihm ins Gewissen, verweist auf seinen Herrgottsglauben. Den aber hat er, von Aufklärern verführt, längst verloren und ist seither davon überzeugt, dass Glauben Unsinn ist.

Ganz desperat erzählt Nannei ihrem Herzallerliebsten Poly, dass sie den Kogelbauern heiraten muss. Beide wollen sich umbringen und drohen auch Vater Christoph damit. Überraschend stimmt nun dieser der Heirat zu; Poly solle mit dem Vetter die Sache mit der Erbschaft regeln.

Der Bartl hat Flori mit einem Messer im Rücken und auch am Kopf verwundet im Höllen-graben gefunden – offenbar Folge eines räuberischen Überfalls, da die Uhr fehlt und kein Pfennig bei ihm zu finden ist. Mathis' Mutter Xandl vermutet zurecht den Sohn dahinter, klagt sich wegen ihrer ungerechten Mutterliebe an und sagt sich von ihm los, als dieser auch noch von ihr verlangt, für seine Flucht den Geldschrank des Huberbauern zu leeren. Er schlägt ihr die Faust ins Gesicht und erbricht den Schrank nun selber.

Dem Wahnsinn nahe, gesteht Xandl Mathis' Mordversuch und bittet den Ehemann und die Stiefkinder um Vergebung dafür, dass sie dem Sohn aus lauter Mutterliebe immer alles durchgehen hat lassen.

Nun, da Poly von seinem Vetter die Mühle überschrieben bekommen hat, steht der Heirat mit Cilli nichts mehr im Wege.

Flori erholt sich von Mathis' Messerstich schneller als erwartet; und so sagt Nannei dem komoden Kogelhofer-Bauern, der als Heiratskandidat nie wirklich in Erwägung gezogen worden ist, freudig ab.



Der Bartl überbringt eine traurige Nachricht: Mathis ist von den Gendarmen gestellt worden, geflüchtet und hat sich in der Wildbachklamm zu Tode gestürzt. Da Flori dem Täter verziehen hat und auch Christoph und die beiden Stiefkinder sich Xandls liebevoll annehmen, hofft auch diese, nun Ruhe zu finden.

VORLAGE. J[osef] Willhardt (Text); Max Horwitz (Musik): Mutterliebe oder: Der Sturz in den Höllengraben. Original-Volksstück mit Gesang in 4 Akten. Als Manuscript gedruckt. Wien: Eirich 1893. – In der Handschrift fehlt jeder Schreibervermerk; lt. Katalog der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden/Lars Rebehn ist die Schrift jene des Marionettenspielers Ernst Trommer.

N

Der Nachtwächter von Boxdorf (Barth); s. Kaspar Polichinell (Barth)



[NEIDL, JULIUS]: Doktor Faust's Zauberkäppchen. Zauberspiel in zwei Aufzügen. Für Kindertheater frei bearbeitet. Wien: Hegenauer [1902].

TRANSLITERATION: Gerhild Rathke. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_kind_fausts_zauberkaeppchen.html [2019-07-01].



NESTROY, JOHANN: Judith und Holofernes. [Endfassung.] Travestie in einem Acte. In: J. N.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. Stücke 26/II: Lady und Schneider. Judith und Holofernes. Hrsg. von John R. P. McKenzie. Wien: Deuticke 1998, S. 85–114.

ORT. Im Lager von Holofernes – Bethulia. – ZEIT. – FIGUREN. Holofernes, Feldherr der Assyrier – Idun, Chalkol, Zepho, Hauptleute der Assyrier – Achior, des Holofernes Kämmerling – Ein Herold – Der Gesandte von Mesopotamien – Oberpriester des Baal – Erster, Zweiter Baalspriester – Jojakim, der Hohepriester in Bethulien – Joab, sein Sohn, Volontär in der hebräischen Armee – Judith, seine Tochter, Witwe – Mirza, Magd in Jojakims Hause – Assad – Daniel, blind und stumm, Assads Bruder – Ammon, Schuster – Hosea – Nabal – Ben – Nazael – Heman, Schneider – Nathan – Rachel, Assads Weib – Sara, Ammons Weib – Einwohner von Bethulien – Priester des Baal – Hauptleute und Krieger der Assyrier – Hebräische Krieger und Volk.

HANDLUNG. Feldherr Holofernes platzt beinahe vor Stolz über seine Erfolge als Feldherr. Den Gesandten von Mesopotamien, der die bedingungslose Kapitulation seines Königs überbringt, lässt er wissen, dass er jenes Volk, das sich als letztes unterwerfe, vollständig vernichten werde. Dies ist das Volk von Bethulien, dessen Vorliebe für Künste und Wissenschaften groß, für Handwerk und Ackerbau klein, dessen Armee schwach sei, aber das sich der Gunst des Himmels erfreue. Holofernes zieht sogleich gen Bethulien.

Während der Belagerung durch Holofernes schlägt Hosea vor, Nahrungsmittel aufzukaufen und mit hohem Gewinn weiterzuverkaufen. Sorgen macht sich das Volk Bethuliens eigentlich nur um eine Baisse seiner Aktien. In den Krieg möchte ohnehin niemand ziehen. Hohepriester Jojakim sagt voraus, dass alle für die eigenen Sünden oder jene der Vorfahren sterben werden. Jojakims Sohn Joab hat eine Idee.

Da trotz oder wegen der Hungersnot niemand kämpfen möchte, schlägt Assad vor, die Stadt Holofernes zu übergeben. Abermals kennen die Bethulier keine anderen Sorgen als jene um ihre Aktien, geraten wegen ihrer wechselseitigen Schulden in Streit, drohen mit Steinigung.

Holofernes geht an die Brandschatzung Bethuliens. Joab erscheint als Judith verkleidet in Holofernes' Zelt. Der verschaut sich auf der Stelle in diese ‚Judith‘, läßt sie zu sich ins Zelt, schläft aber bald betrunken ein. Joab schlägt ihm kurz entschlossen den Kopf ab – doch ist es ein Kopf aus Pappmachee. Holofernes hat Lunte gerochen, sich in Sicherheit gebracht und will nun Joab festnehmen. Seine Soldaten geben Fersengeld. Die Hebräer dringen in das Lager ein und setzen Holofernes fest.



Nepomuk (Homeyer): Die Glorreiche Marter des Heyligen JOANNES Von NEPOMUK Unter Wenzeslao dem faulen König der Böhmen und die Politischen Staats-Streiche, und verstellten einfalth des Doctor Babra eines grossen Fovirten des Königs gibt denen Staats Scenen Modeste Unterhaltung. In: Fritz Homeyer: Stranitzkys Drama vom Heiligen Nepomuk. Mit einem Neudruck des Textes. Berlin: Mayer & Müller 1907. (= Palaestra. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. LXII.) S. 145–202.



Der Niederösterreichische Faust (Schmidt/Kralik/Winter); s. Faust (Schmidt/Kralik/Winter)

O

OBERNDORFER, FRITZ: Kasperls Kriegsdienst. Ein Spielheft. Samt vier Stücken von Johannes Wurst & dreizehn Zeichnungen von Fritz Silberbauer. Hrsg. von Robert Michel. Graz; Leipzig: Leuschner & Lubensky 1917.

Hrsg. von Evelyn Zechner. In: E. Z.: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Graz, Univ., Masterarbeit 2011, Anhang. [Masch.] – Dann als: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 2: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html, Anhang. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_oberndorfer_kasperls_kriegsdienst.html [2019-07-01].



Oldenburger Faust (Wiepking/Engel): Doctor Faust. Schauspiel in drei Akten. Zum Schluß ein Tableaux: Die Fahrt zur Hölle. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. VIII: Doctor Faust. Die bezauberte Insel. Oldenburg: Druck und Verlag der Schulzeschen Buchhandlung 1879, S. 23–56.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: O (Oldenburg).



Ollapatrida Des Durchtriebenen Fuchsmundi, Worinnen lustige Gespräche/ angenehme Begebenheiten/ artliche Ränck und Schwänck/kurtzweilige Stich-Reden/ Politische Nasenstüber/subtile Vexierungen/spindisirte Fragen/spitz-findige Antworten/curieuse Gedanken und kurtzweilige Historien/Satyrische Püff/zur lächerlichen/ doch honnèten Zeit-Vertreib sich in der Menge befinden. An das Licht gegeben vom Schalck Terræ, Als des obbesagten ältesten hinterlassenen Respectivè Stieff-Bruders Vetterns Sohn. in dem Jahr Da Fuchsmundi feil war. 1711. Wien:



Konegen 1886. (= Der Wiener Hanswurst. Stranitzkys und seiner Nachfolger ausgewählte Schriften. Hrsg. von R[ichard] M[aria] Werner. II.)



Overweg, Robert; s. Die Waffen nieder! (Engler/Suttner/Apel)

P

Paquafil, Graf; s. Graf Paquafil (Fürst Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter); Sultan Achmet (Torello) (Apel); Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preisike); Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky)



Paradeis- und Hirtenspiel aus St. Georgen ob Murau (Bünker): In: Volksschauspiele aus Obersteiermark. Auf Grund selbst gesammelten und vom Verein für Österreichische Volkskunde zur Verfügung gestellten Originalmaterials hrsg. von J[ohann] R[einhard] Bünker. Stuttgart: Strecker und Schröder 1915, S. 93–128.



Pelifonte (Payer): Die Gestürzte Tyranny In der Person deß Messinischen Wütrichs PELIFONTE oder Triumph der Liebe und Rache mit HW: dem getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtsinnigen Liebhaber und, was für Lustbarkeit fehrner seye, wird die Action selbst vorstehen. Wien den 29 July Ao. 724. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. I, S. 263–325.



PERINET, JOACHIM (Text); MÜLLER, WENZEL (Musik): Kasperl's neu errichtetes Kaffeehaus, oder der Hausteufel. Eine komische Oper in drey Aufzügen, nach einem Manuskripte für die k. k. privil. Schaubühne in der Leopoldstadt frey bearbeitet, von Joachim Perinet, Dichter und Mitgließe dieser Schaubühne. Die Musik ist vom Herrn Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien, gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, k. k. Hofbuchdrucker. 1803.

Hrsg. von Jennyfer Großauer-Zöbinger und Andrea Brandner-Kapfer. Auf: Mäzene des Kasperls Johann Josef La Roche. Kasperliaden im Repertoire des Leopoldstädter Theaters. Kritische Edition und literatursoziologische Verortung. Hrsg. von J. G.-Z. und A. B.-K. Graz: LiTheS 2009: http://lithes.uni-graz.at/maezene/perinet_kaffeehaus.html [2019-07-01].



PERINET, JOACHIM (Text); MÜLLER, WENZEL (Musik): Die Schwestern von Prag. Als Singspiel in zwey Aufzügen, nach dem Lustspiele des Weyland Herrn Hafner, für dieses Theater bearbeitet von Joachim Perinet, Theaterdichter, und Mitgließe dieser Gesellschaft. Die Musik ist vom Herrn Wenzel Müller, Kapellmeister dieser Bühne. Wien, gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, kaiserl. königl. Hofbuchdrucker. 1794.

Hrsg. von Jennyfer Großauer-Zöbinger. Auf: Mäzene des Kasperls Johann Josef La Roche. Kasperliaden im Repertoire des Leopoldstädter Theaters. Kritische Edition und literatur-

soziologische Verortung. Hrsg. von J.G.-Z. und Andrea Brandner-Kapfer. Graz: LiTheS 2009: http://lithes.uni-graz.at/maezene/perinet_schwestern.html [2019-07-01].



Perlicka! Perlacka! (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Der Peter im Sterzinger Moos (Jenewein); s. Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele



Der Peterl beim Beitmachen; s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Der Peterl beim Doktor Faust; s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



[Peterl] Beschluß; s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Peterlspiel, Das Höttinger; s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Pfalzgraf Siegfried oder Pfalzgräfin Genovefa; s. Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter)



Die Pfarrers' Tochter (Apel): Die Pfarrers' Tochter. „Abgeschrieben von Heinrich Apel in Dresden 1896 am 8-10 Ockt.“ (S. [129].) Handschrift. Format: 17,2 x 20,8 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 769.

TRANSLITERATION: Belona Berchtaler und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_apel_pfarrers_tochter.html [2019-07-01].



Plagwitzer Faust (Dreßler/Tille): Doktor Johann Faust. Volksschauspiel vom Plagwitzer Sommertheater. [Auf S. 1:] Schauspiel mit Prolog in drei Teilen oder neun Aufzügen. Nach der Bühnenhandschrift der J. Dreßlerschen Truppe hrsg. und mit den übrigen Volksschauspielen von Faust verglichen von Alexander Tille. In: Deutsche Puppenkomödien. X: Ergänzung der Engel'schen Sammlung. Oldenburg; Leipzig: Schulzesche Hof-Buchhandlung und Hof-Druckerei (A. Schwartz) [1891], S. 1–39.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: Pl (Plagwitz).

Sowohl nach Bruinier als auch nach Bolte (Drei Puppenspiele vom Doktor Faust, S. 37) eine in Plagwitz, heute Stadtteil von Leipzig, gespielte und v. a. nach dem Straßburger und Augsburger Faust gearbeitete Version.





POCCI, FRANZ VON: Der artesische Brunnen oder Casperl bei den Leuwutschen. Patriotisch-musikalisches Drama in 3 Auf- und Zuzügen. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Fünftes Bändchen, S. 47–80.

ORT. „Das Drama spielt theils in einem süddeutschen Dorfe, theils in Patagonien. Provinz Leuwutschen.“ (S. 48) – ZEIT. – FIGUREN. Stopselberger, Gastwirth zum roten Rößl – Nanni, seine Tochter – Hans, Lenzelsbauernsohn – Dr. Zwiebelmaier, Gelehrer und Professor – Casperl Larifari – Hiesl, in Stopselbergers Diensten – Nachtwächter – Dorfbewohner – Schluwi, Häuptling der Leuwutschen – Milipi, seine Tochter – Halamilari, Staatsrath und Adjutant – Eingeborene Leuwutschen – Sklaven – Ein Leuwutschenteufel, alle Patagonier.

HANDLUNG. Menschen und Vieh leiden Durst im Dorf. Der Herr Professor, er hat sich zu Studienzwecken im Dorf eingemietet, hat eine Idee: Er will mit dem Hansl einen artesischen Brunnen graben. Das dauert zwar 14 Tage, funktioniert aber: Ein Wasserstrahl schießt hervor – nur der Casperl Larifari, der ist plötzlich verschwunden. Es hat ihn nämlich auf die andere Seite der Erde in das Land der Leuwutschen auf Patagonien geschleudert, weil der Brunnen einen Erdbeben ausgelöst hat und dieser ein Loch in der Erde hat entstehen lassen. Bei den Leuwutschen verliebt sich Casperl auf der Stelle in die Häuptlingstochter, die sich ebenso in ihn verschaut. Doch nun ist eine Liebesprobe zu bestehen: Casperl muss sich dem Ungeheuer der Leuwutschen stellen. Dieses haust in einem magischen Maßkrug – und wird vom Casperl Larifari ruckzuck totgeprügelt.

Casperl bekommt nun seine Milipi zur Frau. Als er einmal mit ihr ballonfahren darf, lässt der Diener das Seil aus, Milipi und das Hauskrokodil rumpeln auf die Erde, Casperl fliegt davon und plumpst mitten in sein Heimatdorf. Erst spielt er einen Geist, dann gibt er sich endlich zu erkennen, und alle sind froh.



Pocci, Franz von: Casperl [...]; s. a. Pocci: Kasperl [...]



Pocci, Franz von: Casperl bei den Leuwutschen; s. Pocci: Der artesische Brunnen



POCCI, FRANZ VON: Casperl als Turner. Zwischenspiel in einem Aufzuge. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Fünftes Bändchen, S. 81–94.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Casperl Larifari, Privatier – Grethel, seine Frau – Medizinalrath Dr. Fiberer – Barrenreck, Professor der Turnkunst – Nanni, Kellnerin.

HANDLUNG. Seit Wochen leidet Casperl Larifari an mangelndem Appetit und Durst, er schläft schlecht, und auch der Stuhlgang lässt zu wünschen übrig. Medizinalrat Fiberer rät zum Turnen und schickt den Casperl dafür ins Wirtshaus, da dort der Turnprofessor Barrenreck täglich nur Wasser trinkt und zu deutschen Reimen singt – außer, jemand bezahlt ihm etwas. Munter fangen Casperl und der Professor zu zechen an, jeder in der Meinung, der andre werde schon bezahlen. Das endet in einem Streit, und als sich noch „Madame Grethel“ einmischt, „die alte Hex“, wird „die Balgerei [...] allgemein, bis Alle hinfallen. Casperl steht auf, singt: Turnerei / Frank und frei, / Alleweil, / Wünsch Gut Heil! / Ende.“ (S. 93–94.)



POCCI, FRANZ VON: Casperl in der Zauberflöte. Europäisch-Egyptisches Drama mit klassischer Musik in 3 Aufzügen. (Zur Einleitung kann die Ouvertüre aus der Zauberflöte von Mozart gespielt werden.) In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Sechstes Bändchen, S. 39–76.

ORT. Das Ägypten der Zauberflöte. – ZEIT. – FIGUREN. Sarastro, privatisierender alter Magier – Tamino, Prinz und Flötenspieler – Pamina, dessen Gemahlin – Nocturna, Königin der Nacht, ihre Mutter – Erste, Zweite, Dritte Hofdame der Königin der Nacht – Papageno, Bedienter bei Sarastro – Monostatist, Leibmohr der Königin der Nacht – Casperl Larifari – Grethl, dessen Frau – Polizeidirektor – Griesmaier, Aktuar – Thomerl, Jäger – Zwei Polizeidiener – Ein zahmer Löwe. – Verschiedene Maschinerien, Flug- und Zugwerke.

HANDLUNG. Casperl ist empört über die Teuerung und über Aktuar Griesmaiers Absicht, ihn wieder einmal arretieren zu lassen, diesmal wegen Amtsbeleidigung.

Casperl gerät in das ägyptische Reich der *Zauberflöte*, wo Tamino dauernd Flöte spielt, Sarastro mit seinem Lowerl (kleinen Löwen) spielt und zwischendurch Frau Nocturna nach dem Rechten sieht (und immer sofort alles finster werden lässt; schließlich nennt sie sich Königin der Nacht). Casperl gibt sich als Gelehrter aus und soll in den Bund der Freimaurer aufgenommen werden, missversteht aber wieder einmal alles – und will außerdem gar kein Handwerker werden. Bei der Prüfungszeremonie kommt es zu einer Balgerei, mehrmals stößt er mit dem Fuß gegen Sarastro, was wiederum das Lowerl empört, das den Casperl sogleich fressen will.

Casperl flieht auf einen Baum, der ihn verfolgende Löwe will warten, bis er ihm in den Rachen stürzt. Da ertönt ein Schuss, „der Löwe fällt um“; Jäger Thomerl ist gerade „a bißl auf d’Jagd gangen und da lauft mir das Thier daher“. Die beiden wollen den Löwen, auch wenn der „nur von Pappendeckel ist“ (alle S. 73–74), als Beute und Siegestrophäe im Triumphzug in die Stadt führen. Das führt aber zu nichts, denn wieder einmal erscheint die Königin der Nacht, es wird finster, und das Stück ist aus.



POCCI, FRANZ VON: Casperl wird reich. Schicksalsdrama in vier Aufzügen. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Fünftes Bändchen, S. 95–116.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Casperl Larifari – Grethl, seine Frau – Schneider Knöpfel – Ein Polizeidiener – Frau Schnipfelhuber – Madame Stimpferl – Frau Moosmayerin – Ein Schusterbube – Ein Kaminfeger – Ein Gespenst ohne Kopf – Ein Kater.

HANDLUNG. Ein Gespenst mit seinem Kopf unter dem Arm bittet den Casperl um Folgendes: Vor 100 Jahren sei es als Räuber geköpft worden und könne seinen Kopf nur dann wieder aufsetzen, wenn Casperl zur Geisterstunde auf den Galgenberg komme und dort, den Holofernes anrufend, einen bestimmten Spruch aufsage. Dafür bekäme er 1.000 Dukaten. Casperl zögert nicht lange, holt sich Hilfe bei der Moosmayerin, der alten Hexe mit schwarzem Kater, die ihm einen Zaubergürtel mit auf den Weg gibt.

Casperl ist reich und entsprechend eingebildet geworden. Seine Schulden zu bezahlen, daran denkt er nicht eine Sekunde; stattdessen verprügelt er den Schneider, gibt sich gegenüber dem Schusterbuben und dem Polizeidiener für jemand anderen aus und sperrt Letzteren sogar ein. Als der sich aus seinem unfreiwilligen Gefängnis abseilen will, erhängt er sich versehentlich.

Casperl landet seinerseits im Gefängnis und hadert mit dem Schicksal. Da taucht das Gespenst wieder auf, nun vergnügt und mit dem Kopf an der richtigen Stelle. Casperl kommt am Ende frei, da der Polizeidiener nicht nur lebt, sondern sogar wieder seinen Dienst versieht.



POCCI, FRANZ VON: Crocodilus und Persea oder der verzauberte Krebs. in drei Aufzügen [!]. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Fünftes Bändchen, S. 127–146.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Persea, ägyptische Fee – Crocodilus, ihr Gemahl, ein Magier – Zimbimbimperl, deren Tochter – Casperl Larifari – Grethel, seine Frau – Mehlweiß, Mül-



ler – Toni, Michel, dessen Knechte – Löwenmajer, Inhaber einer Menagerie – Chor der Fische.

HANDLUNG. Um nicht zu verhungern, hat sich Casperl eine Angel gekauft und geht fischen – allerdings dort, wo es verboten ist. Er fängt einen Krebs, der aber keiner ist, sondern eine vom eigenen Vater, dem Magier Crocodilus, in einem Wutanfall verzauberte ägyptische Fee. Der Müller Mehlweiß schreitet ein, um den Casperl arretieren zu lassen; schließlich hat dieser ja verbotenerweise gefischt. Casperl verprügelt ihn.

Von Persea, der Mutter der Verzauberten, erfährt der Casperl mehr: Da sie im Streit dem Ehemann einen Zaubergürtel nicht geben wollte, hat dieser die gemeinsame Tochter verflucht und mit einem Zauber belegt.

Crocodilus bereut seine Untat, kann sie jedoch nicht rückgängig machen, da er seine Zaubermacht in der Gefangenschaft des Schaustellers Löwenmajer, der ihn von Jahrmarkt zu Jahrmarkt schleppt, verloren hat. Casperl schlägt Löwenmajer kurzerhand tot.

Für eine glückliche Zusammenführung der Magierfamilie fordern die ägyptischen Götter ein Menschenopfer: den Casperl. Der händigt ihnen stattdessen Löwenmajer aus. Nun wird Casperl in den Bund der Magier aufgenommen. Die Bühne verwandelt sich „in eine ägyptische Gegend. Auf einer großen Pyramide in der Mitte der Bühne stehen transparent die Worte: VIVAT CASPERL DER WEISE! [...] Große Gruppe. Musik und allgemeiner Chor: ‚Vivat Casperl der Weise.‘ / Ende.“ (S. 146.)



POCCI, FRANZ VON: Die Erbschaft. Zwischenspiel in zwei Abtheilungen. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Sechstes Bändchen, S. 77–97.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Casperl Larifari – Grethl, seine Frau – Frau Stritzlhuberin – Jäger Thomerl – Stahlfeder, Notar – Müller, Feuerwehrcompagnie-Commandant – Schnuffler, Polizeidiener – Lisi, Köchin – Julie, Ladenmädchen.

HANDLUNG. Casperl Larifari und Frau Grethl machen überraschend eine Erbschaft. Mit einem Schlag stellen sich damit Ängste ein, das Geld auch wieder zu verlieren – zugleich aber auch die Lust, es mit vollen Händen auszugeben und damit großzutun. Casperl geht selbstverständlich erst einmal ins Wirtshaus, Grethl schafft sich noble Garderobe an, eine Köchin wird eingestellt und ab sofort ‚ein Haus geführt‘. Da erscheint der Notar und teilt mit, dass das Legat hiermit aufgebraucht sei. Casperl lässt sich’s nicht verdrießen, denn er weiß nur allzu gut, dass er nichts zum Leben braucht als guten Humor.



POCCI, FRANZ VON: Die gesamte Druckgraphik. Hrsg. von Marianne Bernhard. Lizenzausgabe. Herrsching: Pawlak [um 1980].



POCCI, FRANZ VON: Herbed, der vertriebene Prinz. Romantisches Zauberspiel in 3 Aufzügen. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Zweites Bändchen, S. 159–189.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Prinz Herbed von Allahbad – Mobed, Magier, dessen Erzieher – Myrrha, Mobeds Tochter – Moschopulos, böser Magier und Usurpator – Mebon, dessen Diener – Casperl Larifari, Schuhmacher in Allahbad – Zwei türkische Sklavenhändler – Genien, böse Geister, Krieger und Volk.

HANDLUNG. Der getreue Mobed hat Herbed, den Sohn seines vom bösen Magier Moschopulos entthronten Freundes, an einen einsamen Ort gebracht und ihn dort an Sohnes statt erzogen. Mobed ahnt, dass die Stunde der Rettung naht und dass Herbeds Götter dessen Erhebung zum König planen.

Der böse Magier Moschopulos kämpft mit Zauber und den ihm dienstbaren höllischen Mächten gegen Weisheit und Tugend. Er flucht Mobed und dem Prinzen, schwärzt den Erzieher bei Herbed als Verräter und Schuldigen an dessen Schicksal an und schenkt ihm den Ring der Weisheit – der in Wirklichkeit aber verblendet und hochmütig werden lässt.

Casperl Larifari hat mittlerweile in der Königsstadt Allahbad Karriere gemacht und es vom Schusterbuben zum königlichen Hoflivreeschuhmachermeister gebracht. Gutmütiger Lapp, der er ist, handelt er türkischen Sklavenhändlern eine unglückliche Sklavin, Myrrha, ab, die er sogleich als Köchin engagiert und auch vom Fleck weg heiraten will – was die freilich rundweg ablehnt. An die Bezahlung der Sklavin hat Casperl von vornherein nicht gedacht, und so zahlt er, als einer der Sklavenhändler sein Geld eintreiben will, mit Prügeln.

Herbed, der Prinz, erntet nur Hohn, als er sich in Allahbad als König und Weiser ausgibt. Moschopulos lässt ihn in den Kerker werfen und trachtet ihm nach dem Leben.

Casperls Sklavin Myrrha, tatsächlich ist sie Mobeds Tochter, besucht Prinz Herbed im Kerker und versucht vergeblich, ihm den verderblichen Ring abzuluchsen. Als schon die Schergen nahen, um Herbed zu töten, gelingt Myrrha ein Handel: Sie schenkt Herbed eine Rose, doch nur gegen den Ring, den er nun ja nicht mehr brauche. Sie wirft den Ring von sich, er verwandelt sich in eine Schlange, mit der Moschopulos in einem Flammenmeer versinkt. Herbed fällt es wie Schuppen von den Augen, er erkennt Mobed als seinen Retter und Vater und tritt mit Myrrha vor den Altar.



POCCI, FRANZ VON: Kasperl als Nachtwächter. Ein Nachtstück. In: F.v.P.: Neues Kasperl-Theater. Nach der Erstausgabe von 1855, S. 55–64.

ORT. „Stadt“. – ZEIT. „Nacht.“ (Beide S. 57) – FIGUREN. Kasperl – Grethl, seine Frau – Der Nachtwächter – Der Mond/Vollmond – Der Tod – Der Hahn.

HANDLUNG. Wieder einmal kommt Kasperl so benebelt nach Hause, dass Frau Kasperl ihn nicht ins Haus lässt. Da ruft der Nachtwächter die Mitternachtsstunde aus. Kurz entschlossen macht Kasperl dem Nachtwächter als Geist eines „verstorbenen Spritzenmeisters, der sich in der Feuerspritzen ersäuft hat“ (S. 59), Angst. Als der Nachtwächter davonläuft, nimmt Kasperl Spieß und Laterne an sich und macht nun seinerseits den Nachtwächter – als der er erst dem Mond, der sich auf der Erde verkühlt hat, ins Gesicht sticht, dann den Tod erschlägt und schließlich den Hahn totsticht, den er seiner Grethl als Beutemahlzeit mitbringt. Hoherfreut lässt die ihn nun ins Haus.



POCCI, FRANZ VON: Kasperl in der Türkei [I]. In: F.v.P.: Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden. Neu hrsg. und mit einem Vorwort versehen von Manfred Nöbel. 2. Aufl. Berlin/DDR: Henschel 1984, S. 71–83.



POCCI, FRANZ VON: König Drosselbart. Märchenspiel in drei Aufzügen, mit Musik. In: F.v.P.: Lustiges Komödienbüchlein. Sechstes Bändchen, S. 141–166.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. König Silberhaar – Jolinde, seine Tochter – Majordomus – Drosselbart – Turdus, Spielmann – Waltrudis, eine Fee – Zwei Hoffräulein der Prinzessin – Casperl Larifari – Ein Bär – Jäger, Gefolge.

HANDLUNG. Prinzessin Jolinde möchte nichts als ihre Freiheit behalten und lehnt den hässlichen König Drosselbart als Freier ab. Wütend verjagt sie ihr Vater vom Schloss – er hätte das Geld des Schwiegersohns in spe wirklich dringend gebraucht.



Casperl kommt angetrunken in den Wald getorkelt und trifft dort auf einen Bären, der ihm ein wunderbares Frühstück serviert. Es ist ein Zauberer, der von Waltrudis, der Mutter des Königs Drosselbart, verzaubert worden ist.

Jolinde hat nun doch geheiratet, und zwar den Spielmann Turdus, in dessen Stimme sie sich verliebt hat. Der behandelt sie wie eine Magd, und so reut es sie schon, dem Vater so ungehorsam gewesen zu sein.

Casperl steigt zum „Vizehausknecht“ (S. 160) bei Waltrudis auf.

König Silberhaar reut es, seine Tochter verstoßen zu haben. Als er sie endlich findet, löst sich alles in Wohlgefallen auf: Jolinde hat genug gebüßt, und Turdus gibt sich als verkleideter Drosselbart zu erkennen.



POCCI, FRANZ VON: Lustiges Komödienbüchlein. [Erstes Bändchen.] Nach der Erstausgabe von 1859. Hrsg. von Ulrich Dittmann und Manfred Nöbel. München: Allitera 2007. (= Franz von Pocci. Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe [...]. Hrsg. von Ulrich Dittmann, Wilfried Hiller und Michael Stephan. Abt. I: Dramatische Dichtungen. 2.)

Darin: Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiß, oder die bezauberte Lilie, romantisches Zauberspiel in drei Aufzügen, S. 9–34. – Casperl unter den Wilden. Ein kulturhistorisches Drama in zwei Aufzügen, S. 35–50. – Heinrich von Eichenfels. Drama in drei Aufzügen nach Chr[istoph] Schmid's Erzählung mit einem Vorspiel, S. 51–82. – Casperl in der Türkei [II]. Ein constantinopolitanisches Lustspiel in zwei Aufzügen, S. 82–95. – Blaubart. Ein furchtbares Spektakelstück aus dem finstern Mittelalter in drei Aufzügen, S. 97–129. – Casperl als Porträtmaler. Ein malerisches Lustspiel, S. 131–144. – Dornröslein. Romantisch-humoristisches Märchen in drei Aufzügen, S. 144–186.



POCCI, FRANZ VON: Lustiges Komödienbüchlein. Zweites Bändchen. Nach der Erstausgabe von 1861. Hrsg. von Ulrich Dittmann und Manfred Nöbel. München: Allitera 2007. (= Franz von Pocci. Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe [...]. Hrsg. von Ulrich Dittmann, Wilfried Hiller und Michael Stephan. Abt. I: Dramatische Dichtungen. 3.)

Darin: Prolog. Das goldene Ei, S. 9–19. – Doctor Sassafras oder Doctor, Tod und Teufel, in drei Aufzügen, S. 21–54. – Der Weihnachts-Brief. Kleines Drama, S. 55–69. – Die drei Wünsche. Ein lehrreiches Beispiel, S. 71–86. – Die Taube. Nach einer Erzählung von Christoph Schmid in vier Aufzügen dramatisch bearbeitet, S. 87–122. – Muzl, der gestiefelte Kater. Märchen in 3 Aufzügen, S. 123–157. – Herbed, der vertriebene Prinz, S. 159–189. – Casperl als Garibaldi. Ein politisches Trauerspiel. Aus dem Italienischen übersetzt, S. 191–210.



POCCI, FRANZ VON: Lustiges Komödienbüchlein. Drittes Bändchen. Nach der Erstausgabe von 1869. Hrsg. von Ulrich Dittmann. München: Allitera 2008. (= Franz von Pocci. Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe [...]. Hrsg. von Ulrich Dittmann, Wilfried Hiller und Waldemar Fromm. Abt. I: Dramatische Dichtungen. 4.)

Darin: Hansel und Grethel oder der Menschenfresser. Dramatisches Märchen in 2 Aufzügen, S. 9–35. – Die stolze Hildegard oder Asprian mit dem Zauberspiegel. Großes Ritterchauspiel in drei Aufzügen, S. 37–67. – Das Märchen vom Rothkäppchen in zwei Aufzügen, S. 67–100.

zügen, S. 69–97. – Albert und Bertha oder Kasperl im Sacke. Grausames Ritterschauspiel in drei Aufzügen, S. 99–128. – Die Zaubergeige. Märchendrama in vier Aufzügen mit Gesang und Tanz, S. 129–169. – Kasperl als Prinz. Moralische Komödie in drei Aufzügen, S. 171–193.



POCCI, FRANZ VON: Lustiges Komödienbüchlein. Viertes Bändchen. Nach der Erstausgabe von 1871. Hrsg. von Ulrich Dittmann. München: Allitera 2008. (= Franz von Pocci. Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe [...]. Hrsg. von Ulrich Dittmann, Waldemar Fromm und Wilfried Hiller. Abt. I: Dramatische Dichtungen. 5.)

Darin: Kalasiris, die Lotosblume, oder Kasperl in Ägypten. Zauberdrama in vier Aufzügen, S. 9–34. – Das Schusserspiel. Nach einer Erzählung von Isabella Braun. dramatisch bearbeitet in Zwei Aufzügen [!], S. 35–53. – Die geheimnißvolle Pastete. Intermezzo in einem Aufzuge, S. 55–68. – Die sieben Raben. Märchendrama in drei Aufzügen mit einem Vorspiel, S. 69–97. – Das Glück ist blind, oder: Casperl im Schuldthurm. Zauberspiel mit Gesang in drei Aufzügen, S. 100–126. – Waldkönig Laurin oder: Casperl unter den Räu-bern. Schauerliches Drama mit Gesang in drei Aufzügen, S. 126–158. – Das Eulenschloß. Ein mit unglaublicher Zauberei vermishtes Drama in vier Aufzügen, S. 159–190.



POCCI, FRANZ VON: Lustiges Komödienbüchlein. Fünftes Bändchen. Nach der Erstausgabe von 1875. Hrsg. von Ulrich Dittmann. München: Allitera 2010. (= Franz von Pocci. Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe [...]. Hrsg. von Ulrich Dittmann, Waldemar Fromm und Wilfried Hiller. Abt. I: Dramatische Dichtungen. 6.)

Darin: Aschenbrödel. Märchenspiel in vier Aufzügen, S. 9–45. – Der artesische Brunnen oder Casperl bei den Leuwutschen. Patriotisch-musikalisches Drama in 3 Auf- und Zuzügen, S. 47–80. – Casperl als Turner. Zwischenspiel in einem Aufzuge, S. 81–94. – Casperl wird reich. Schicksalsdrama in vier Aufzügen, S. 95–116. – Der Zaubergarten. (Zwischenspiel.), S. 117–126. – Crocodilus und Persea oder der verzauberte Krebs. in drei Aufzügen [!], S. 127–146. – Schimpanse der Darwinaffe. Intermezzo in einem Aufzuge, S. 147–166.



POCCI, FRANZ VON: Lustiges Komödienbüchlein. Sechstes Bändchen. Nach der Erstausgabe von 1877. Hrsg. von Ulrich Dittmann. München: Allitera 2011. (= Franz von Pocci. Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe [...]. Hrsg. von Ulrich Dittmann, Waldemar Fromm und Wilfried Hiller. Abt. I: Dramatische Dichtungen. 7.)

Darin: Zur Erinnerung an Franz Pocci. Von Hyacinth Holland, S. XII–XXVI. (Darin auch Poccis „Prolog des Münchner-Kindels und des Casperl“ zur Eröffnung des Münchner Marionetten-Theaters, S. XIV–XVII.) – Undine, die Wassernixe. Romantische Sage in 4 Aufzügen mit Gesang, S. 1–38. – Casperl in der Zauberflöte. Europäisch-Egyptisches Drama mit klassischer Musik in 3 Aufzügen. (Zur Einleitung kann die Ouverture aus der Zauberflöte von Mozart gespielt werden.), S. 39–76. – Die Erbschaft. Zwischenspiel in zwei Abtheilungen, S. 77–97. – Schuriburiburischuribimbampuff oder Casperl als Bergknappe. Zauberspiel in drei Aufzügen, S. 99–121. – Der gefangene Turko. Schauerhaftes Drama in zwei Aufzügen, S. 123–139. – König Drosselbart. Märchenspiel in drei Aufzügen, mit Musik, S. 141–166.





POCCI, FRANZ VON: Neues Kasperl-Theater. Nach der Erstaussgabe von 1855. Hrsg. von Ulrich Dittmann und Manfred Nöbel. München: Allitera 2007. (= Franz von Pocci. Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe [...]. Hrsg. von Ulrich Dittmann, Wilfried Hiller und Michael Stephan. Abt. I: Dramatische Dichtungen. 1.)

Darin: Kasperl's Heldenthaten. Ein Ritterstück aus dem finstern Mittelalter, S. 13–30. – Kasperl als Professor. Ein philosophisches Lustspiel, S. 31–39. – Madame Kasperl. Ein Schauspiel, in welchem auch der Teufel in Person vorkommt, S. 40–53. – Kasperl als Nachtwächter. Ein Nachtstück, S. 55–64. – Kasperl in China, S. 65–74. – Die Prüfung. Ein beispielloses Spektakelstück, S. 75–93.



POCCI, FRANZ VON: Schimpanse der Darwinaffe. Intermezzo in einem Aufzuge. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Fünftes Bändchen, S. 147–166.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Gerstenzucker, Professor und berühmter Reisender – Casperl Larifari – Grethl, seine Frau – Fräulein Blaustrumpf – Bürgermeister Neurer – Schöppler, Magistratsrath – Thürmüller, Hausherr – Spritzler, Magistratsdiener – Ein Gerichtsdiener – Schimpanse, ein Affe.

HANDLUNG. Dem berühmten Professor Gerstenzucker ist sein treues Versuchstier, ein Schimpanse, verstorben. Das kommt dem Arbeit und Logis suchenden Casperl, er ist mit Frau Grethl gerade delogiert worden, gerade recht: Er lässt sich vom Professor als Schimpanse einstellen und mit dementsprechender Maske und künstlichem Schwanz ausstatten. Als Affe narrt er erst Fräulein Blaustrumpf, die den Professor über alles bewundert; dann schlüpft er in dessen Schlafrock und verlangt Geld von ihm.

Bald ist die Hölle los in der Stadt: Ein Affe treibt sich in Wirtshäusern herum, attackiert, nachdem er entsprechend getrunken hat, Wirtsleute und Gäste, belästigt Passanten und Lokalpolitiker und schließlich auch Frau Casperl.

Im Rathaus treffen Professor und Affe einander wieder. Casperl lässt sich ohne Widerstand mitführen, und der Friede ist wiederhergestellt.



POCCI, FRANZ VON: Schuriburiburischuribimbampuff oder Casperl als Bergknappe. Zauberspiel in drei Aufzügen. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Sechstes Bändchen, S. 99–121.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Baron Moses Goldmajer – Esmeralda, seine Tochter – Casperl Larifari, Steiger eines Bergwerks – Der Wirth zum grünen Kranz – Toni, Hausknecht – Leni, Kellnerin, in dessen Diensten – Jakob, Bedienter – Grethl, Hausmädchen, bei Goldmajer [!] – Der Berggeist, in Gestalt eines Zwerges – Der Mond – Bediente, Polizeidiener.

HANDLUNG. Schuriburiburischuribimbampuff: Das ist jenes Zauberwort, mit dem Casperl, der wegen seiner Schulden und eines vermeintlich prophetischen Traums Bergknappe geworden ist, den Berggeist dienstbar machen kann. Erst lässt er den Wirt, mit dem er in Streit gerät, in ein Fass verwandeln, dann sich selber ins Haus des Börsenspekulanten Moses Goldmajer fliegen, wo seine Grethl als Hausmädchen dient. Dabei plumpst er von oben direkt auf den Frühstückstisch des Barons, zerschlägt das Geschirr und versteckt sich daraufhin im Kassenschrank. Das Zauberwort, das hat er freilich vergessen.

Ohne viel Federlesens gibt sich Casperl nun als Doktor aus, als der er den hypochondrischen Goldmajer kurieren will – doch wieder fällt ihm sein Zauberwort nicht ein. In seiner Not bettelt er Goldmajers Tochter Esmeralda an, die ihn großzügig beschenkt. Grethl ist freilich wegen des zerschlagenen Geschirrs aus dem Haus gejagt worden.

Mond und Berggeist unterhalten sich über den Casperl und seine Frau, wollen beiden was Gutes tun und lassen sie in den Bergen nicht weit voneinander aufwachen. Es erscheint ein Transparent mit dem Zauberwort „Schuriburiburischuribimbampuff“, und der Berggeist führt die beiden wieder zusammen.



POCCI, FRANZ VON: Undine, die Wassernixe. Romantische Sage in 4 Aufzügen mit Gesang. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbüchlein. Sechstes Bändchen, S. 1–38.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Kühleborn, ein mächtiger Wassergeist – Undine, Nixe – Ritter Huldbrand von Ringstetten – Casperl, sein Knappe – Herzog Heinrich – Berthalda, seine Tochter – Peter, ein Fischer – Martha, dessen Weib – Ein Diener – Leibkoch des Herzogs – Ein Trompeter – Ritter und Frauen – Wassergeister.

HANDLUNG. Undine, wegen eines Ehestreits ihrer Eltern aus dem Wasserreich verstoßen, ist von armen Fischersleuten anstelle der verschwundenen kleinen Tochter großgezogen worden. Undine liebt das irdische Leben wie auch Ritter Huldbrand, der sie wiederliebt. Als Wassergeist Kühleborn sie ins Wasserreich zurückholen will, weigert sie sich, woraufhin dieser sie an das Wahrheitsgebot erinnert: Wenn sie auf Erden bleiben und eine Seele gewinnen wolle, müsse sie dem geliebten Mann ihre Herkunft offenbaren.

Den Ritter kann dies in seiner Liebe nicht beirren, ebenso wenig das Versprechen, er müsse vor der Welt verschweigen, wer Undine sei; breche er es, so bedeute das beider Verderben.

Herzog Heinrich möchte seine Ziehtochter Berthalda, er hat sie im Wald aufgelesen und als seine leibliche Tochter ausgegeben, mit Ritter Huldbrand verheiratet. Der lehnt ab mit der Begründung, dass er schon verheiratet sei.

Beim öffentlichen Gerichtstag kommt es an den Tag, dass Berthalda die im Wald verschwundene Tochter der Fischersleute ist. Diese zeigt ihren wahren Eltern die kalte Schulter, was den Herzog so erzürnt, dass er sie verstößt.

Kühleborn verrät Berthalda Undines Herkunft. Diese sieht den Tag der Rache gekommen, hinterbringt alles dem Herzog, der wiederum Huldbrand für vogelfrei erklärt. Undine muss nun ins Wasserreich zurückkehren. Da der Geliebte nicht von ihr lassen will, geht er mit ihr.



POCCI, FRANZ VON: Der Zaubergarten. (Zwischenspiel.) In: F. v. Pucci: Lustiges Komödienbüchlein. Fünftes Bändchen, S. 117–126.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Pomologus, Gartenbesitzer – Apfelsina, dessen Tochter – Professor Kräutlmayer, Botanicus – Casperl, dessen Diener.

HANDLUNG. Zaubergartenbesitzer Pomologus hat es satt, frechen Touristen dauernd seine Blumen erklären und die Freier seiner schönen Tochter abweisen zu müssen; er will nämlich alle für sich alleine haben. Da kommen Botanicus Kräutelmayer und sein Diener Casperl des Wegs. Der Berliner, er spricht auch so, hat nicht die Blumen, sondern Pomologus' Tochter im Kopf, und Casperl natürlich Speis und Trank. Trotz Warnschild, das vor dem Genuss der Früchte warnt, vergreift sich Casperl an einem Apfelbaum – und schon wachsen ihm ungeheure Eselsohren. Auch Kräutelmayer schmeckt so ein Apfel ungemain, und so erwacht auch er nach einem Schläfchen mit Eselsohren. Als alles Zerren und Ziehen nichts hilft, wollen Herr und Diener schleunigst einen Arzt suchen, der ihnen die Eselsohren wegoperieren soll. Pomologus hält sie zurück: Sie brauchten nur zu versprechen, ihn und seine Tochter in Ruhe zu lassen, dann verschwänden die lästigen Ohren mit einem Schlag. Und das tun die beiden dann wahrlich gern.





Polichinel-Spiel (Steub): Münchener Bilderbogen. Nro. 613. Illustrator: Fritz Steub. 4. Aufl. München: Braun & Schneider [o. J.].



Polichinelle als Lehrer (Duranty, dt.): Polichinelle als Lehrer. Handschrift. Format: 10,11 x 16,6 cm, lose Blätter, gefaltet. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 793.

TRANSLITERATION: Anna Thurner und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_polichinelle_lehrer.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Polichinelle – Cassandre – Pierrot, sein Sohn – Arlequin, ein Wirt – Gendarm – Teufel.

HANDLUNG. Cassandre hat einen unglaublich dummen und auch noch renitenten Sohn: Pierrot, 25 Jahre alt, der zwei und zwei nicht zusammenzählen kann und behauptet, das habe er ohnehin nur von seinem Vater; der könne nämlich auch nichts. Polichinelle tritt hinzu und lässt sich nicht lange bitten, den ungelehrigen Pierrot gegen fürstliches Entgelt unter seine Fittiche zu nehmen. Eine erste Probe der Gelehrigkeit besteht Pierrot: Auf Befehl Polichinelles schlägt er seinem Vater mit einem Stock über die Rübe. Der meint dann doch, Polichinelle solle den Schützling weniger gelehrig als vernünftig machen.

Polichinelle, immer fleißig prügelnd, lehrt den Pierrot die Geografie, Lesen und Rechnen, die Sittenlehre und das Fechten, auch die „Regel de tri“. Unter der sittlichen Maxime: Stiehl, wo du nur kannst, ohne dich erwischen zu lassen, kreisen seine praktischen Beispiele immer ums Betrügen, Stehlen, Rauben – oder ums Saufen. Zum Beispiel: Was ist eine Straße? Ein Weg, an dessen Ende ein Wirtshaus steht. Als Cassandre nachschauen kommt, möchte der gelehrige Sohn auf der Stelle ins Wirtshaus, um Heimatkunde zu betreiben (und stehlen zu üben). Als nun Polichinelle doch endlich ein Lehrbefugniszeugnis verlangt, bekommt er gleich wieder eins auf den Kopf.

Lehrer und Schüler kehren beim Wirt Arlequin ein, denken aber nicht daran zu zahlen. Polichinelle erinnert Pierrot an die „Regel de tri“, die Stehl-Regel, dieser will sich sogleich beim Vater etwas beschaffen, schleppt Seegras und einen Kochtopf herbei. Arlequin holt den Gendarmen, der Pierrot kurzerhand aufhängt. Cassandre beweint seinen Sohn, möchte Polichinelle erschlagen, der im Gegenzug aber ihn erschlägt. Polichinelle stellt den Gendarmen zur Rede und erschlägt ihn. Der Teufel erscheint, und Polichinelle schlägt ihn hinaus. Nun muss er sich eine neue Erziehungsaufgabe suchen.

VORLAGE. Es handelt sich um eine Übersetzung des Handpuppenstücks *Polichinelle Précepteur*, erschienen in der 24 typische Polichinell-Stücke enthaltenden Sammlung *Théâtre des marionnettes du Jardin des Tuileries* des Schriftstellers und Kunstkritikers Louis Émile Edmond Duranty (Paris 1833 – Paris 1880; Paris: Dubuisson 1864). Von den deutschsprachigen Truppen dürfte es nicht gespielt worden sein.

HERKUNFT DER ÜBERSETZUNG. Polichinelle, von Cassandre zur Rede gestellt: „Fürchten Sie nichts! Rousseau, Pestalozzi u[nd] Wendt sind nichts gegen mich.“ (Polichinelle als Lehrer [Duranty, dt.], S. [22].) Die Formulierung findet sich nicht in Durantys Vorlage. (Vgl. Duranty, *Polichinelle Précepteur*.) Der deutsche Pädagoge Carl Gustav Adolph Philipp Wendt (Berlin 1827 – Karlsruhe 1912) war ab 1867 Gymnasialdirektor in Karlsruhe und mit der Reorganisation des badischen Schulwesens betraut.



Poquelin, Jean Baptiste; s. Molière

Q R

Räderscheidt, Wilhelm; s. Genoveva Hännegen un der Dud (Räderscheidt)



RADLER, FR[IEDRICH] v[ON]: Der Wienerische Hanswurst. Wien: Daberkow, Buchhandlung für Theater und Wiener Humor 1894.

Hrsg. von Andrea Brandner-Kapfer. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_radler.html [2019-07-01].

Darin mit jeweils eigener Paginierung: Hanswurst's Geburt. Pantomime in einem Act. (Vorspiel der Hanswurst-Comödien.), 15 S. – Auweh! mi' druckt die Trud oder: Hanswurst der Vielfresser als Geisterlöser, Beglückter zweier redlich Verliebter und Rächer der Witwen. Ein kurzweiliges Spiel in zwei Abtheilungen, 44 S. – Der Sieg treuer Liebe oder: Der übelthätige Wütherich Günter von Uhu mit Hanswurst, dem immerwährenden Hungerigen, dem vermeintlich geköpften Brautwerber der superklugen Colombine. Ein rührendes Ritterschauspiel mit Singsang, 32 S. – Der sabinische Jungfern-Raub oder Hanswurst, der leidenschaftliche Schwärmer für Kocherei und Frauenzimmer als listiger Held im alten Rom. Eine antike Römer-Tragödie, 35 S. – Prinzessin Pumphia und der tyrannische Tartar Kulikan. Eine Parodie in lächerlichen Versen. (Mit theilweiser Benützung des Sujets der *Prinzessin Pumphia* von Josef Felix Kurz.), 31 S. – Die beiden Hanswürste in der Heimat oder die unzertrennlichen, öfters feindlichen, doch aber wieder sich vereinigenden lustigen Zwillingbrüder mit Colombine der listigen Wirthin. Possenspiel mit Gesang, 36 S. – „Mali! geh' schlafen!“ oder Hanswurst der durchtriebene Patiken-Macher und sein batscherter Zwillingbruder oder der Gaisbock als Ehevermittler. Posse mit Gesang, 34 S.



Radler, Friedrich von; s. a. „Mali! Geh schlafen!“ (Kukelka/Radler)



Die Räuber (Schiller); s. Carl Moor (Schiller/Bonesky) und Karl Moor (Schiller/Wünsch)



Das Räubernest in Rußland (Buhler/Bille): Das Räubernest in Rußland oder die Leibeigenen. Schauspiel in 3 Akten v[on] [Theodor] Buhler. „Kunst-Figuren-Theater/Bes[itzer] Oswin Bille/Otto Bille's Nachfolger“. (Stempel, S. [U1].) Handschrift. Format: 17 x 20,8 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. 1128.

TRANSLITERATION: Julia Maria Watzenig und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_raeubernest_russland_buhler.html [2019-07-01].

ORT. Auf dem Gut des Fürsten Stephanoff. – ZEIT. – FIGUREN. Nikolaus, Kaiser von Rußland – Peter Stephanoff, russischer Fürst – Gregori, sein Sohn – Kasper/Kaspar, sein Diener – Kathinka, eine Leibeigene des Fürsten – Kutrin, Aufseher der Leibeigenen – Wummick, ein Gastwirth – Kaserino, Räuberhauptmann – Lorz, Felda, Dresel, Räuber – Domrofskÿ, ein Offizier.

HANDLUNG. Mit eiserner Hand herrscht Fürst Stephanoff über seine Leibeigenen und lässt sie bei jeder noch so kleinen Gelegenheit mit der Knute strafen. Nur Kathinka, Leibeigene auch sie, rührt ihn mit ihren Bitten um Gnade für die Leidensgenossen immer so, dass er



Milde walten lässt. An ihrer Leibeigenschaft, erklärt er, seien diese selber schuld: Die einen hätten Schulden bei ihm gemacht, die anderen wiederum ihre Steuern nicht bezahlt.

Kasper kündigt die Rückkehr von Stephanoffs Sohn an. Herr und Diener haben eine Reise durch Deutschland und Frankreich gemacht und sind dann auf dem kürzesten Weg über die Schweiz und Deutschland zurück nach Russland. Am seltsamsten ist dem Kasper vorgekommen, dass Deutschland so klein ist – in ein paar Stunden könne man dort drei Länder besuchen –, und dass es dort weder Leibeigenschaft noch die Knutenstrafe gebe. Kathinka versichert er, dass sein Herr sie nicht vergessen habe.

Stephanoff hat zur Begrüßung seines Sohnes ein großes Fest vorbereiten lassen. Als Gregori seine Liebe zu Kathinka bekennt und auch, dass er sie heiraten wolle, ist es mit der Freude freilich vorbei. Zur Strafe will Stephanoff Kathinka gleich mit einem Leibeigenen verheiraten, doch als sie sich nicht dazu zwingen lässt, schickt er sie, die er doch aus dem Schmutz ihres Standes emporgehoben und liebevoll erziehen hat lassen, zur schwersten Arbeit in den Steinbruch. Als auch das nicht wirkt, will er ein Exempel statuieren und ihr öffentlich 20 Knutenhiebe verpassen lassen. Als es aber so weit ist, kündigt ihm die Leibeigenen den Gehorsam auf, entreißen dem Aufseher die Knute und lassen Kathinka fliehen.

Den Fürsten trifft daraufhin der Schlag, seine Macht ist gebrochen, weswegen er das Regiment nun seinem Sohn übergibt. Aus schlechtem Gewissen und voller Todesahnungen lässt er Kathinka suchen, damit sie ihm vergeben kann.

Auf ihrer Flucht gerät Kathinka in die Hände eines Räuberhauptmanns, der ihr Schutz und Schirm verspricht – wie der Hauptmann ja überhaupt nicht jener Verbrecher ist, für den man ihn hält. Irgendwie ist er auf die schiefe Bahn geraten, rechnet mit dem Schicksal, hat ein schlechtes Gewissen, doch kann er nun nicht mehr zurück.

Kathinka gelingt es zwar nicht zu fliehen, doch dem Diener Kasper, der sich mit dem Herrn persönlich auf die Suche nach Kathinka begeben hat, eine Erkennungsschleife zuzustecken. Nun eilen auch Soldaten hinzu, um das Räubernest auszuheben, Kathinka reißt eine Pistole an sich und tötet den Hauptmann.

Auf dem Totenbett hat Fürst Stephanoff die Verbindung zwischen seinem Sohn und Kathinka gesegnet. Überraschend tritt nun der Kaiser hinzu, dem aufgetragen ist, nach dem Tod von Gregoris Eltern dem Sohn mitzuteilen, dass Kathinka das geraubte Kind des Fürsten Petrowitsch, also ihrem künftigen Gatten ebenbürtig sei.

Das Räuberwirthshaus wird nun dem Erdboden gleichgemacht, und die Beute soll an die Armen verteilt werden.

AUTOR. Theodor Buhler war hauptberuflicher Autor für die Puppenbühne und lebte in Chemnitz. Nach 1848 wurde er als Revolutionär steckbrieflich gesucht. (Nach Lars Rebehn, mündlich.)

HANDSCHRIFT. Dem Schreiber unterlaufen nicht wenige Kasusfehler (meistens Verwechslungen zwischen 3. und 4. Fall): „auf den Hofe versammelt“; „ich will es ihn verkündigen verkünten“; „ich hätte ihren Vater das Leben geretet“; „in deinen Eigenthum“; „dich in allen vervollkommt“; „nichts vermag meinen Herzen eine andere Wendung zu geben“; „aus den Steinbruch“; „nach meinen Fürstenthron“; „unter meinen Volk“; „das du schon von nahen Tode sprichst“; „vor meinen Tode“; „die ich den Herrn schuldig bin“; „den neuen Ziele zu“; „mit zahrten Gliederbau“; „mit meinen Dolche“; „von den Sie geträumt“. – Mehrmals erscheint „d“ statt „t“ (und umgekehrt): „Gedreite“, „er-treist“, „entgelden“, „beite(n)“ (mehrmals), „[t]öden“, „wirt“ (statt „wird“), „schauter Bahn“, „versammeld“, „ortendlich“, „gields“ („gilt es“), „Müthigkeit“, „manigfaldig“, „Wohlduns“; „g“ statt „ch“: „köstlig“, „Eichenthum“, „durg Drunksucht“, „sugt“ (mehrmals), „tügig“, „flugt“ (statt „flucht“), „mangmal“, „tauchen“, „Magt“, „gehorgen“, „beuch“ (mehrmals), „verflugen“, „Verflugt“, „nagsetzen“, „Flug“ (statt „Fluch“), „sugen“, „schreklig“, „Strollge“, „Galchen“ (statt „Galgen“), „sugst“, „darnag“, „furgtsam“, „Keughusten“, „mögte“, „schlegt“; schließlich „b“ statt

„p“: „baßt“, „hüpsche“, „Exembel“, „plautern“. Der Schreiber war jedenfalls weder mit der Landwirtschaft und dem zugehörigen Schimpfwortrepertoire vertraut, schreibt er doch: „Riendfie“.



REINHARDT, CARL: Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken. 1. Kasperl als Rekrut in der Türkei. 2. Don Juan. 3. Frau Kasperl und die Köchin. 4. Kasperl und der Teufel. 5. Das geheimnisvolle Tier. 6. Kasperl und der Tod. 17. Aufl. München: Braun & Schneider [1924].



De Reis' no Ostindien (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasper-spiele



Die Reise nach der Hölle (Winters): Die Reise nach der Hölle, oder Die zurück-gegebene Handschrift [I]. Schauspiel in 4. Acten. Fürs Puppentheater bearbeitet von Chr[istoph] Winters, Tirektor des Köllner Puppentheaters. Handschrift. Format: 18 x 21,8 cm, grünes Heft. (Als 1. Stück darin: Donjuan der Herzoch. Trama in 4. Acten. Fürs Puppentheater bearbeitet, von Chr[istoph] Winters. Tirektor des Köllner Puppentheaters.) Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-314.

TRANSLITERATION: Michaela Lohr und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_reise_hoelle_winters.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Gräfin Kunigunde von Felseck – Carl von Felseck, ihr Sohn – Friedehof, ein Einsiedler – Nikolaus ein Straßenräuber – Johann, sein Sohn, ebenfalls Räuber – Ein Jude – Der Fürst der Hölle – Ein dienstbarer Teufel – Stoffel, ein alter Diener – Ein Schutzgeist.

HANDLUNG. Carl, Sohn der Gräfin Kunigunde von Felseck, fühlt sich gegenüber seinen zwei Geschwistern benachteiligt, denn während die Mutter diese oft liebkost, wendet sie sich stets von ihm ab und hält sogar ein Tuch vor ihren Mund, wenn er sie etwas fragt. Er will nun einen Eremiten um Rat fragen, der ihm schon öfter geholfen hat. Der rät ihm, die Mutter mit einem Dolch in der Hand zu einer Auskunft zu zwingen, ihr aber keinesfalls etwas zuleide zu tun.

Sie liebe ihn mehr als seine Geschwister, gesteht die Mutter dem jungen Grafen, doch sei er zu Tod und Verderben verdammt, denn einst, als sie und sein verstorbener Vater vergeblich auf einen Erben gehofft hätten, sei sie auf den Handel eines Jägers in grüner Tracht – des Höllenfürsten, wie sie bald erfuhr – eingegangen. Der habe ihr Kinder versprochen, wenn sie ihm nur den Erstgeborenen im Alter von 18 Jahren überlasse. Nun nahe genau dieses Datum. Der Sohn tröstet sie, denn er glaubt fest an die Ungültigkeit des Pakts, da man niemanden verschreiben könne, der noch nicht geboren sei.

Der Eremit bestärkt den jungen Grafen darin und auch in dessen Entschluss, in die Hölle zu gehen und dort vom Fürsten den mit Blut unterfertigten Vertrag zurückzufordern. Ein Schutzgeist erscheint, der den Grafen begleitet wird.

Zwei Räuber, Vater und Sohn, wollen nach 98 Morden mit dem mühseligen Geschäft Schluss machen, doch will der Vater erst noch das Hundert vollmachen. So kommt ihnen ein Jude zupass, der ein Lied über seinen Sohn vor sich hinsingt, der das Geschäft hätte studieren sollen und nun bei den Soldaten marschieren muss. Die beiden Räuber töten ihn, finden jedoch nur falsche Münzen. Dem Alten tut es leid um den Juden, dem Jungen ist er



egal. Nun wollen sie sich an dem stattlichen Herrn, der gerade des Weges kommt, schadlos halten. Als der Graf aber bemerkt, er habe Geschäfte in der Hölle zu erledigen, schenkt ihm der alte Räuber das Leben und gibt ihm den Auftrag mit, er solle sich dort doch erkundigen, ob sie beide schon der Hölle verfallen seien.

In der Hölle angekommen, fordert der Graf den Kontrakt seiner Mutter zurück; ohne seine Einwilligung sei dieser nicht gültig. Der Höllenfürst wirft ihm wütend die Handschrift zu. Den beiden auf ihn wartenden Räubern richtet der Graf aus, sie seien noch nicht verloren, denn Gott erbarme sich jener, die sich bekehren wollen. Das freut die beiden, und sie wollen fortan nicht mehr rauben und morden.

Seiner Mutter kann der Graf nun den Kontrakt überreichen, womit alles Leid ein Ende hat. Die Gräfin möchte Gott zum Dank für die Wiederkehr des Sohnes eine Kirche erbauen lassen und jedes Jahr ein großes Fest feiern.



Die reise nach der höllen (Winters/Szenar): Die reise nach der höllen oder der Schutzheilige. In: [Johann Christoph Winters: Hännischen.] Inhalt/Sechszwanzig [!] Stücke. [Szenare.] Jahrgang 1814. Harÿ Königsfeld 1887. Handschrift. Format: 16,7 x 20,2 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Ms. Sign. TWS-STH-Hän-99/3, S. [83–89].

TRANSLITERATION: Isabella Schuster und Beatrix Müller-Kampel. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

HANDLUNG. „1 tens/gräfliches zimmerr, wo die gräfin sich sehr traurig beklagt, ihren bruder tröstet sie unaufhörlich, hierüber kömt ihren sohn herein fragt seine liebe Mutter warum sie so traurig wäre, sie sagt liebster sohn, es sind bald 24 jahr, vorbei, vor diesen Jahren ware ich wittwe und fand mich in einem sehr gutendigen standt, da kame ein bösarziger zauber, wie ein Vornehmers ritter, zu mir und beschwätzte mich ich solte dich lieber sohn, ihm mit leib und seel, Verschreiben, dan wolte er mir, nach meinem Vornehmen standt gemäs, reichliches geldt, genug Verschaffen, ich war in der Noth und ließ mich Von ihm beschwätzen, Nun liebster sohn suche dich zu retten, sonst bist du dem teufel, und auf ewig Verlohren, er sagt liebste Mutter Kränken sie sich nicht hierüber ich will gehen, und zu gott bitten daß mir geholfen wirdt, sie küsen sich beide und gehen ab, actus

2 tens, 2 tens [!]/waldtgegendt, mit einer eremitay er kniet unter dem freiem himmel und bethet zu gott, hierüber, kömt, der fromme, eremit hervor, er sagt freund, was habt, ihr Vor ein anliegen er steht, auf, und erzählt diesem frommen Mann seine geschichte er sagt zu ihm halte dein Vorhabe zu gott, du muß reisen, zu der pforte der höllen, ich werde dich hin und her, schützen und in allen gefahren nahe bei dir sein, Er dank diesem frommen heiligen Mann und geht getröst ab, actus

3 tens/waldgegendt, mit einem hauß worin ein Mörder wohnt, der Mörder mit seinem sohn stehen, vor der thür und erwarten, die ankommende, reisenden, hierüber, kömt dieser Junge graf, und willt Vorbeÿ, sie sagen halt wo geht, die reise hin, er sagt ich hab, zu thun beim teufel in der höllen Dieser Mörder wird sehr, erschrocken, und sagt das leben ist euch geschenkt wenn ihr mir, den gefallen thut und fragt den Teufel, wannehe er mich holen will, der Mörderssohn hört hierüber auf das Meser zu schleiffen, der Mörder nimbt ihn herein, gibt ihm zu esen, und zu trinken, und zeigt ihm die Viele Ermordeten, der Junge graff, Verspricht ihm die antwort in seiner rückkunft, der schutzheilig steht schon Vor des Mörders hauß, und erwartet den Jungen graf, sie gehen ab, actus

4 tens, höllenspfort in Klipp/felsenklippe, in der Mitte eingang zur höllen, es kommen Teufliche geister hervor, und fragen was er begehrte, er fragt nach dem Ober lucifer, die felsen verwandeln sich zum innern der höllen der schutzheilige mit dem graff citirt die Teufliche Macht, die handschrift der gräflichen Mutter wieder herauszugeben der Teufel ist gezwungen, die handtschrift zu geben, sie gehen beide ab actus

5 tens, waldt beim Mörder/ der Mörder steht' mit seinem sohn Vor der thür in Erwartung, der graf, bringt ihm die botschaft es wäre bald mit ihm verlohren, er käme mitten in die hölle, gibt ihm den rath, er solte sich zu gott bekehren [s]o würd er Vom teufel hohlen befreit dieser Mörder Verspricht ihm nicht mehr zu morden, sich zu gott zu bekehren sein ganzes Vermögen unter die armen zu theilen und sein leben zu beseren, der schutzheilige steht schon wieder vor des Mörders hauß, und erwartet den Jungen graf, sie gehen beide ab – actus

6 tens gräfliches zimmer, wo die Mutter das lange ausbleiben ihres sohns, traurig beweint, der Junge graf tritt freudig herein, er küßt seine Mutter, zeigt ihr die handschrift vom Teufel alle freunde sind zugegen es ist ein Jubelfest alles ruft, es lebe der Junge graf.“ (Vgl. auch Schuster, Das Kölner Hännischen-Theater im 19. Jahrhundert, S. 88.)



Reiterer, Ernst; s. Carl Joseph Swiedack



RENKER, FELIX: Kasperle im Weltkrieg. Vier lustige Stücke für das Kasperle-Theater. Mühlhausen in Thüringen: Danner [1918]. (= Kasperle-Theater. 3.)

Hrsg. von Evelyn Zechner. In: E.Z.: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Graz, Univ., Masterarbeit 2011, Anhang. [Masch.] – Dann als: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 2: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html, Anhang. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_renker_kasperle_im_weltkriege.html [2019-07-01].



RENDLÖS, A. (Pseud.): Kasperl als Rekrut. Berlin: Bloch [1921]. (= Eduard Blochs Kasperl-Theater. 16.)

Hrsg. von Evelyn Zechner. In: E.Z.: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Graz, Univ., Masterarbeit 2011, Anhang. [Masch.] – Dann als: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 2: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html, Anhang. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_rendloes_kasperl_als_rekrut.html [2019-07-01].



Rieke und Jette (Rabe); s. Kasper Putschenelle. Althamburgische Kasperspiele



Rinaldo Rinaldini (Bille/Beier): Rinaldo Rinaldini. Räuberhauptmann in Italien. Schauspiel in 4 Akten. (Innentitel; Außentitel:) Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini. Schauspiel in 5 Akten und 2 Verwandlungen. „Dieses Stück ist von College Florian Bille gegenwärtig in Rathmannsdorf – ist Eigenthum und abgeschrieben von Fritz Beier, Auerswalds-Theater z. zt. Hütten b. Königstein beendet am 11. Juni 1928. abends 11h 25 Minuten.“ (S. [109].) Handschrift. Format: 17 x 21,3 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 846.

TRANSLITERATION: Dora Bischof und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_rinaldini_1928.html [2019-07-01].



ORT. Neapel – Panteleria. – ZEIT. – FIGUREN. Rinaldo Rinaldini, Räuberhauptmann – Rosalie/Rosa, seine Geliebte – Kaspar – Nerro, Sebastian, Kinthio/Chintio, Räuber – Frontigo, ein alter Zauberer – Montano, ein Kapitän – Olimpia/Olimphia (Aurelia) – Loretta, Dienerin – Ein Bauer – Ein Geist – Ein Soldat – Ein Bauernmädchen.

HANDLUNG. Rinaldo Rinaldini trauert seiner Jugend als Ziegenhirte nach und der Zeit, als er seiner Aurelia, die er aus den Fängen eines prügelnden Ehemannes gerettet hat, beim Erdbeerpflücken zugeschaut hat.

Ein geheimnisvoller Alter sagt Rinaldo voraus, dieser werde in seiner Höhle eine Schlange finden; in deren Gehirn finde sich ein Stein, der gegen Gift schütze. Außerdem rät er Rinaldo, sein Räuberleben aufzugeben.

Unter den Bauern geht das Grücht um, Rinaldos Räuberbande sei aufgerieben und der Hauptmann erschossen worden. Davon erzählt Rinaldo ein Bauer, der 20 Dukaten Mündelgelder bei sich hat. Als die Räuber, darunter der Kaspar, ihn überfallen, lenkt er die Aufmerksamkeit auf den unerkannten Rinaldo; der habe 200 Dukaten bei sich. Großzügig sieht ihm Rinaldo die Intrige nach und lässt ihm noch das Geld; er wolle sich nicht an Mündelgeldern vergreifen.

Rinaldos Bande zerstreut sich. Kaspar, Rinaldos Geliebte Rosalie und Rinaldo treffen einander glücklich in Neapel wieder. Sie wollen nun nach Kalabrien gehen, aber getrennt. Rinaldo gibt Rosalie unter den Schutz von Kaspar; er selber will sich alleine durchschlagen.

Die Verfolger kommen immer näher. Der geheimnisvolle Alte erscheint und versichert, Rinaldo könne sein verhasstes Räuberleben aufgeben, wenn er nur wolle. Dieser will aber nicht mit dem Alten gehen und wendet sich nach Panteleria; dort will er ein Leben in Ruhe und Frieden führen. Abermals erscheint der Alte; er berichtet von Rosalies Tod.

Der Alte bekennt nun, der Vater von Rinaldo zu sein. Der Sohn einer Sultinin hat in seiner Jugend eine Signora Laura geliebt, deren Bruder im Zweikampf getötet und nach seiner Flucht jahrelang vergeblich nach der Geliebten gesucht. Diese habe im Kloster, in das sie die Familie gesteckt hat, einen Sohn geboren, den er nunmehr gefunden habe – als Anführer einer Räuberbande. Der Tod durch ihn, den Vater, sei besser als ein schandbarer Tod, und so ersticht der Alte Rinaldo.

Der Kaspar will nun alle Schätze Rinaldinis, es sind Millionen, an sich bringen und statt einer alten reichen Vettel doch lieber ein hübsches Mädel heiraten.



Rinaldo Rinaldini (Schmidt): Rinaldo Rinaldini. Lustspiel in vier Acten. Xaver Schmidt Theaterbesitzer. Eisenberg den 21ten April 1880. Handschrift. Format: 17 x 19,8 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 849.

TRANSLITERATION: Dora Bischof und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_rinaldini_1880.html [2019-07-01].



Rinaldo Rinaldini (Widmann): Rinaldo Rinaldini. Der große italien[ische]. Räuberhauptmann. Ein wahrheitsgetreues Spektakel-Stück mit Gesang in 5 Abtheilungen. (Außentitel, Theaterzettel; Innentitel:) Rinaldini als sechstes Buch geschrieben. Wilschdorf [von anderer Hand, aber alte Handschrift; Ort in Sachsen.] Auf S. [U3] (Innendeckel): „geschriebln von ... Widmann. / Lengries am 4 Jänner 1891 [1899?].“ Handschrift, Format: 33,5 x 22,0 cm, Pappereinband, Fadenheftung. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. 1130.

TRANSLITERATION: Lars Rebehn. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_rinaldo-rinaldini_1130.html [2019-07-01].

ORT. Italien (in und um Palermo). – ZEIT. – FIGUREN. Rinaldo als Ziegenhirt, später als Räuber-Hauptmann – Rosa/Rosalie, seine Vertraute – Cintonelli/Cintonello, Schnips, Poalo, Gribs, Sermo, Räuber – Graf von Dalbrago – Uhlo, sein Leibjäger – Itzig, ein reisender Juwelier – Ein Französischer Rothmütz zu Pferd – Selima, eine arabische Prinzessin – Penattibar, ihr Dolmetscher – Husein, ihr Diener, verkleidet – Räuber – Zwei Mann neapolitanische Wache – Petronello, ein Richter – Ein Mönch – Räuber, Jäger und Soldaten – Kasperl, ein Maler.

HANDLUNG. Rinaldo Rinaldini ist aus dem Zisterzienserkloster, in das ihn sein Titulargroßvater gesteckt hat, geflohen und Ziegenhirte geworden, doch ist er dieses Lebens überdrüssig. Die Räuber Cintonello und Gribs finden Gefallen an dem Burschen, und auch seine Probe, den französischen Rotmützen ihre Beute abzujagen, besteht er so glänzend, dass die Räuber Rinaldo zum Hauptmann wählen möchten.

Der vazierende Maler Kasperl – am liebsten bemalt er Reifröcke – hat nicht übel Lust, sich den Räubern anzuschließen. Kämpfen will er aber nur mit Bratwürsteln, denn dabei hat er Courage. Die Räuber lassen ihn aber nun nicht mehr ziehen.

Sieben Jahre später. Die Räuber haben es nie bereut, Rinaldo zu ihrem Hauptmann gewählt zu haben; alle würden für ihn durchs Feuer gehen. Sorgen macht ihm nur, dass die Obrigkeit nun 100 Dukaten auf seinen Kopf gesetzt hat. Er weist seine Männer an, als Araber verkleidet nach Palermo zu gehen und dort den Juden Itzig, einen Juwelier, aufzusuchen. Kasperl solle, ohne vom Spaß überhaupt zu wissen, als arabische Prinzessin auf einem Sessel durch die Stadt getragen werden – auf dem Sessel angebunden, damit er nicht weglaufen kann.

Rosa ist dem Hauptmann für ihr Leben dankbar und ergeben, da er sie Zigeunern, die sie als Kind geraubt haben, abgekauft hat.

Cintonello schwindelt dem Kasperl vor, er wolle sich von der Bande trennen. Das kommt dem Kasperl gerade recht, und so plant Cintonello beider Flucht: Kasperl würde, als arabische Prinzessin („Radiprinzessin“) auf einem Sessel durch die Stadt getragen; er brauche immer nur „Huija, Huija“ zu rufen. Währenddessen sollen sich erst Cintonello und daraufhin Kasperl aus dem Staub machen.

Kasperl wird dem jüdischen Juwelier als steinreiche arabische Prinzessin vorgestellt, die Interesse an Juwelen im Millionenwert zeigt. Räuber Gribs verschwindet mit den Juwelen auf Nimmerwiedersehen, der Jude sieht sich um 2 Millionen betrogen und holt die Wache, um den Kasperl festnehmen zu lassen. Der kann zwar nicht fliehen, doch weiß er den Spieß umzudrehen und beschuldigt den Juden, ihm den Jungfernkranz gestohlen zu haben. Die Wachen glauben der ‚Prinzessin‘ und führen den Juden ab. Rinaldo stürzt hinzu; die Räuber müssen fliehen, da sie die Stadt in Brand gesteckt haben. Kasperl hüpf mit dem Sessel von dannen.

Rosa ist aufgegriffen worden und nun im Gefängnis. Der Graf gerät gemeinsam mit seinem Leibjäger in die Hände der Räuber; Rinaldo lässt erst den Jäger und dann den Grafen erschießen. Ein wildes Kampfesgetümmel beginnt; Rinaldo will sich nicht ohne Gegenwehr ergeben, und der Kasperl wird als Gefangener fortgeführt.

Kasperl findet sich im Kerker wieder, obwohl er sich nie etwas zuschulden hat kommen lassen und auch von den Räubern immer an der Flucht gehindert wurde. Es gelingt ihm, über ein aufgezwängtes Fenster zu fliehen.

Als Kapuziner verkleidet, kommt Rosa zu Rinaldo ins Gefängnis. Erst nach langem Zögern – er ist des Räuberlebens müde – lässt er sich auf ihren gemeinsam mit Cintonello geschmiedeten Fluchtplan ein. Der Hauptmann will nun sein Leben ändern, seine verborgenen Schätze an die Armen verteilen und nur mehr der Liebe zu Rosa leben. Doch



es kommt anders, denn Cintonello tritt unversehens einen Stein los, der Rosa tödlich am Kopf trifft. Nun lässt Rinaldo alle Hoffnung fahren und bittet Cintonello, ihn durch einen gezielten Schuss ins Herz vor dem schmachvollen Tod am Galgen zu bewahren. Cintonello hält das Versprechen und flieht, doch stürzt er sich auf der Flucht zu Tode. Nur Kasperl überlebt – wie auch nicht, denn der wird am nächsten Tag ja wieder im Theater gebraucht.

STOFF. VORLAGE. Das Stück stammt aus der bayerischen Marionettenspielerfamilie Widmann (Vater Franz Xaver, Söhne Michael und Xaver).

Das *wahrheitsgetreue[] Spektakel-Stück mit Gesang in 5 Abtheilungen* für Marionetten geht weder auf Christian August Vulpius' (Weimar 1762 – Weimar 1827) *Rinaldo Rinaldini* zurück, den berühmtesten, in mehreren Fortsetzungen erschienenen, von den verzwickten Intrigen und der Figurenfülle her kaum überschaubaren Räuberroman des 19. Jahrhunderts (vgl. Vulpius, Rinaldo Rinaldini), noch auf Vulpius' eigene Dramatisierung (vgl. Vulpius, Rinaldo Rinaldini/Schauspiel). Ebenso wenig basiert das Marionetten-Stück auf dem dreiteiligen, „für die Marinellische Schaubühne“, also das Leopoldstädter Theater in Wien, bearbeiteten Schauspiel von Karl Friedrich Hensler (vgl. Hensler, Rinaldo Rinaldini) oder auf dem auflagenstarken „Volksbuch“ *Leben und Thaten des berühmten Räuberhauptmanns Rinaldo Rinaldini* (9. Aufl. um 1880).

Im Gegensatz zu den sächsischen Rinaldo Rinaldini-Puppenstücken, die direkt auf Vulpius' Dramatisierung zurückgreifen (vgl. Vulpius, Rinaldo Rinaldini/Schauspiel), handelt es sich bei der Widmann-Fassung um eine vollständige Neuschöpfung.

Die süddeutsch-bayerische Stofftradition, wie sie Widmanns und Widmanns/Bindls Version (vgl. Rinaldo Rinaldini [Widmann/Bindl]) repräsentieren, unterscheidet sich von der sächsischen u. a. durch das Gewicht der Kasperl-Figur und ihre Komik, denen eine eigene Episode mit mehreren Szenen gewidmet ist.



Rinaldo Rinaldini (Widmann/Bindl): Rinaldo Ronaldini der grosse italienische Räuberhauptmann. Ein wahrheitsgetreues Spektakel-Stück mit Pelotonfeuer in 5 Akte. „Michael Widmann Theaterinhaber/Haag, bei Wasserburg den 5 Septembr 1889. [...] Geschrieben von Ludwig Bindaro [d. i. Ludwig Bindl]/Misbach B.“ (S. 99.) Handschrift. Format: 23,6 x 33 cm, blauer Pappendeckel. (Privatbesitz.)

TRANSLITERATION: Lars Rebehn. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_rinaldo-rinaldini_widmann-bindl.html [2019-07-01].

FIGUREN, ORT, ZEIT, HANDLUNG. Identisch mit Rinaldo Rinaldini (Widmann).



Rinaldo Rinaldini; s. a. Karl Friedrich Hensler: Rinaldo Rinaldini; Leben und Thaten des berühmten Räuberhauptmanns Rinaldo Rinaldini

S

Sassafras (Schmidt): Erich Schmidt: Sassafras. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur (1881), Bd. 25 = N. F. 13, S. 234–241.



Scene aus dem Kasperle-Theater (Anonym, 1849): In: Der Erzähler am Ohio. Ein Volksblatt zur Unterhaltung und Belehrung für Stadt und Land (1849), S. 589–590.



Sch

SCHACHT, HEINRICH AUGUST: Der Nachtwächter und der Musikus. (ED in: Hamburger Kinder-Theater und Polichinell. In Platt- und Hochdeutsch. Acht Stücke. Hamburg 1858.) In: Joh[anne]s E[vangelist] Rabe: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen, S. 272–274.



SCHANZER, RUDOLPH; BERNAUER, RUDOLF (Text); KOLLO, WALTER; BREDSCHNEIDER, WILLY (Musik): Wie einst im Mai. Posse mit Gesang in 4 Bildern. München; Berlin: Drei-Masken-Verlag [1913].



Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube): Der Schiffbruch an der spanischen Küste. Geschrieben v[on] G[eorg] Grube. (S. [U2].) Der Schiffbruch an der spanischen Küste oder Der brave Leibarzt. Schauspiel in 5 Akten. (S. [U1].) In einem mit „Diarium für Schiffbruch. u[nd] Pulfermann“ beschriebenen Sammelband, enthaltend: 1. Der Schiffbruch an der spanischen Küste. 2. Pulvermann als Arrestant. Handschrift. Format: 16,5 x 20 cm, hart gebunden. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-141.

TRANSLITERATION: Sarah Stadler und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_fanny_durmann_schiffbruch.html [2019-07-01].

ORT. Am englischen Hof. – Am spanischen Hof. – Auf einer einsamen Insel. – ZEIT. – FIGUREN. Eduard, König von England – Fanny, seine Tochter – Thurmann, Prinz von Schottland – Kasper, Hofnarr – Figolino, Leibarzt – Gretchen, Küchenmeisterin – Lorenzo, ein spanischer Gesandter – Don Carles/Carlos, König von Spanien – Ein Eremit.

HANDLUNG. Ein Gesandter des spanischen Königs Don Carlos lädt den englischen König Eduard zu Carlos' Hochzeit ein. Eduard kann und will nicht so lange außer Landes sein, da er mit Schottland Krieg führt und der schottische Prinz Thurmann die Gelegenheit nützen würde, mit seinen Heerscharen einzufallen. Er will an seiner statt Tochter Fanny zur Hochzeit nach Spanien schicken.

Hofnarr Kasper fertigt unliebsame Untertanen, die Klage führen oder um Gnadengeschenke betteln wollen, barsch ab. Er selber erwartet sich für den Glückwunsch zum 42. Geburtstag des Königs sehr wohl wie immer ein ordentliches Trinkgeld – das er auch bekommen wird.

Zwar ist Fanny ein wenig bange vor der langen gefährlichen Reise, doch wird Kasper als Begleiter sie mit seinen launigen Einfällen belustigen. Der Vater überbringt ihr noch Grüße für alle Fürsten und Prinzen, die sie bei der Hochzeit in Spanien treffen wird, schärft ihr aber ein, den schottischen Prinzen Thurmann davon auszunehmen. Thurmann sei sein Feind, und sollte Fanny auch nur das Wort an ihn richten, sei dies Hochverrat, und er werde vom Vater zum Richter.

Die schöne Fanny ist der strahlende Stern der Hochzeitsfeierlichkeiten, schenkt aber niemandem Beachtung – außer dem Prinzen Thurmann, mit dem man sie lustwandeln sieht. Der spanische König nimmt die Angelegenheit gelassen, ja hofft sogar, dass sich durch eine Verbindung zwischen den beiden der kriegerische Konflikt zwischen Schottland und England beilegen lasse.



Prinz Thurmann hat bei den Hochzeitsfeierlichkeiten nur Augen für die Prinzessin von England, und auch das Los ist ihm günstig, sodass er an der Tafel neben ihr sitzen und sie zum Ball führen kann.

Auf dem Weg nach England kommt das Schiff mit Fanny und Kasper in schwere Seenot. Es verschlägt die beiden auf eine einsame, von einem Eremiten bewohnte Insel. Bis nach Hause ist es zwar noch weit, doch verspricht der Eremit, sie zurückzubringen.

Kasper überbringt beziehungsweise verkauft dem König die gute Nachricht, dass seine Tochter Fanny noch lebt. Er kann gar nicht verstehen, dass der Esel von einem Eremiten für Schutz und Begleitung der Prinzessin nichts verlangt, außer auf seine Insel zurückkehren zu dürfen.

Der König von England will nicht glauben, was man ihm zugetragen hat: Tochter Fanny sei bei der Hochzeit zu Prinz Thurmann über die Maßen freundlich gewesen und hätte sogar mit ihm getanzt. Das sei Hochverrat.

Thurmann dringt als Spanier verkleidet zu Fanny vor. Das Liebespaar wird vom Vater entdeckt. Dessen Zorn lässt sich auch nicht besänftigen, als Thurmann Frieden schließen möchte und ihm für die Hand der Tochter seine Krone zu Füßen legt. Der König lässt beide als Hochverräter in den Kerker werfen. Ohne viel Aufsehens will er die beiden mit Gift hinrichten lassen.

Als er seine Tochter Fanny tot daliegen sieht, überkommen den König Schmerz und Reue wegen seines unbedachten Befehls. Der treue Leibarzt Figolino bekennt, erstmals nicht dem Befehl des Königs gefolgt zu sein, sondern Fanny und Thurmann nur ein starkes Schlafmittel verabreicht zu haben. So schließen einander alle glücklich in die Arme. Thurmann legt dem König seine Krone zu Füßen zum Zeichen, dass Schottland auf ewig mit England verbunden sei.

SCHREIBER. Der Marionettenspieler Georg Grube (Leipzig 1874 – Leipzig 1943) war der Adoptivsohn des Marionettenspielers Carl Ferdinand Kapphahn (Leipzig 1823 – Leipzig 1899; vgl. Rebehn/Richter, Personenregister, S. 237).

HERKUNFT. Das Stück wurde unter verschiedenen Titeln in wechselnder Titelkombination gegeben: *Der Schiffbruch an der spanischen Küste*, *Der brave Leibarzt*, *Kaspers Reiseabenteuer* oder *Das übereilte Urteil*. Es handelt sich um eines der ältesten, noch auf die Englischen Komödianten zurückgehenden Marionetten-Stücke. Im 20. Jahrhundert wurde es nur mehr für Kinder gegeben. (Vgl. Rebehn/Richter, Verzeichnis, S. 222.)



SCHILLER, FRIEDRICH: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie. In: F. Sch.: Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Bd. 5. Leipzig: Hesse [1910]. (= Max Hesses neue Leipziger Klassiker-Ausgaben.) S. 187–286.



Schiller, Friedrich; s. a. Carl Moor (Schiller/Bonesky) und Karl Moor (Schiller/Wünsch)



Schinderhannes (Geisselbrecht/Rebehn): Schinderhannes oder Der grosse Räuber am Rhein. Handschrift. Klassik Stiftung Weimar/Goethe- und Schiller-Archiv, Sign. Ms. 97/VSt 55; 105 Bll.

TRANSLITERATION: Lars Rebehn. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

ORT. – ZEIT. Vor 1803. – FIGUREN. Johannes Bückler, der Räuberhauptmann am Rhein – Julie, seine Geliebte – Der schwarze Peter – Peter Petrie, sein Sohn – Viele andere Räu-

ber – Der Mair von dem Städtchen Marxheim – Der Thorwächter daselbst – Ein Bauernmädchen – Ein Sandbauer – Ein kleiner Knabe, der Schweine hütet – Ein französischer Gens'darm – Ein kaiserlicher Werber – Hanswurst, ein Schneider [nicht im Personenverz.].

HANDLUNG. Der Hanswurst kommt auf die Bühne gesungen; er kann sich bei der heutigen eng geschnittenen Mode als Schneider nichts mehr verdienen, weshalb er sich als Spion hat anheuern lassen. Nun möchte er den Schinderhannes fangen und die 200 Gulden Kopflohn einstreifen. Dem Schinderhannes gefällt der spaßige Kerl; sogleich schickt er ihn zurück zum Mair, der den Hanswurst ausgeschiedt hat; er solle von ihm die 200 Gulden verlangen, er selber werde gleich nachkommen.

Mit dem Torwächter hat der Mair sein Kreuz: Eigentlich möchte er nur erfahren, welche Fremden denn in die Stadt gekommen sind, aber der will immer nur von seinen Heldentaten im Krieg 1759 erzählen.

Kaum hat der Hanswurst die 200 Gulden verlangt, fallen schon die Räuber in die Stadt ein. Der Hanswurst, erfährt der belustigte Schinderhannes, sei der uneheliche Sohn eines Lohnkutschers, habe nach dem Tod des Vaters die Schneiderprofession gelernt und sich dann als Garderobeschneider bei einer Wandertuppe verdingt, sei zum Directeur aufgestiegen, hätte dann Opern aufgeführt, doch sei die Truppe bald bankrottgegangen. Der Schinderhannes lädt ihn ein, doch bei ihm zu bleiben, denn bei der Bande sei er vor dem Galgen sicher – der droht dem Hanswurst nämlich, weil er sich den Kopflohn erschleichen wollte.

Im tiefen Wald fragt Schinderhannes einen Waldbruder nach seiner Zukunft. Der beklagt Schinderhannes' Schicksal, liest ihm aus der Hand, verurteilt seine Taten: Es könne nicht sein, dass er sich zum Richter aufspiele und mit den Reichen auch die Armen in Not stürze, denn wer solle sich um diese Armen kümmern, wenn nicht die Reichen? Tröstung verspricht der Waldbruder durch Schinderhannes' Julchen – als das sich der Eremit plötzlich, Kutte und falschen Bart von sich werfend, zu erkennen gibt. Das Julchen will nun bei ihm bleiben, nimmt ihm aber das Versprechen ab, sein verbrecherisches Handwerk niederzulegen und sich für das Vaterland anwerben zu lassen. Noch ein letztes Mal will sich Schinderhannes den alten Spaß mit Handelsjuden machen, sie berauben und ihre Schuhe auf einen Haufen werfen. Doch dazu kommt es nicht mehr, denn der Landsturm rückt an.

Schinderhannes nimmt sich vor, nun endgültig mit den Mordbrennern seiner Bande zu brechen. Er führt ein Mädchen, das 300 Gulden Heiratsgut mit sich trägt, sicher durch den Wald und will nichts anderes, als dass es sagt, Schinderhannes habe ihr Vermögen getragen.

Auf Befehl des Schwarzen Peter und des Dicken Jonas bringt Hanswurst einen üblen Räuber vor den Hauptmann: Er hat zwei Handwerksburschen, arme Schlucker, beraubt, ausgeplündert und einen meuchlings ermordet. Außerdem habe er das Städtchen N. in Brand gesteckt, in einem brennenden Haus dann noch eine Wöchnerin eingesperrt, die ihr Kleines retten wollte. Schinderhannes erinnert ihn an den Schwur, die Armen und Bedrängten zu schonen, und verurteilt ihn zum Tode.

Hanswurst wird von einem französischen Gens'darm als Saudieb und als Kamerad des Schinderhannes abgeführt.

Den Schinderhannes hat das Glück verlassen; seine Räuber sind zerstreut, und auch Julchen bleibt verschwunden. Von Hanswurst erfährt er, dass sie mittlerweile die Frau des Schwarzen Peter geworden ist. In seiner Desperation will er, dass Hanswurst ihn erschießt.

Zur Rache will Schinderhannes die Bande des Schwarzen Peter verraten und damit auch Julchen an den Galgen bringen. Er lässt sich von einem Soldaten anwerben, wird erkannt und von Hanswurst verraten. Die ganze Bande wird gefangen.



Schinderhannes (Schmidt / Kralik / Winter): Johann Pückler oder Der Schinderhannes. In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 243–280.

ORT. Wald / Wirtshaus – Gericht. – ZEIT. Vor 1803. – FIGUREN. Johann Pückler, genannt Schinderhannes (Hannes) – Strudel – Konrad – Kasperl, alle Räuber – Leutnant – Zusel, Kellnerin – Ein Müller – Feldwebel – Der Landrichter – Scharfrichter – Geistlicher – Volk.

HANDLUNG. Strudel und Konrad genießen das freie Räuberleben: Bei Pfaffen und reichen Bauern ‚einzukehren‘ und dann ordentlich die Gurgel auszuwaschen, das ist schon eine feine Sache. Besonders stolz ist der Strudel darauf, einen Handelsjuden erstochen und dessen Habseligkeiten geraubt zu haben. Der Hannes freilich ist empört: Wie oft hat er nicht seinen Leuten eingeschärft, nur zu töten, wenn es notwendig sei. Ein Meuchelmord an einem Armen sei schon gar nichts, womit man sich brüsten dürfe, und der Jude sei gewiss ein besserer Mensch gewesen als sein Mörder. Wenn das noch einmal passiere, knüpfe er den Mörder an den nächsten Baum. Der Schinderhannes hat es, wie er beklagt, überhaupt schwer mit solchen Leuten, die nicht „in Korda zu halten“ sind (S. 248).

Der Kasperl, närrisch, durstig, verschuldet wie je, will der Kellnerin Zusel trotz Schulden ein paar Krügel Bier abschwatzen. In den Wald hat ihn die Geldgier verschlagen: Hier soll nämlich der Schinderhannes zu finden sein, auf den 50 Dukaten ausgesetzt sind, und die will er sich natürlich nicht entgehen lassen. Den Schinderhannes, der des Wegs kommt, erkennt er natürlich erst, als dieser sich zu erkennen gibt. Dass es dem Kasperl nur um das Geld und nicht um die Person oder Moral zu tun war, nimmt der Räuberhauptmann für den Hasenfuß und Narren ein. Er nimmt ihn in Dienst und verbietet ihm das Hauen, Stechen, Schießen und Schlagen (was dieser ohnehin nicht leiden kann). Stattdessen solle er nur auf alles achtgeben, Ordnung halten und kochen – und das kann der Kasperl ja gut.

Ein als Kaufmann verkleideter Leutnant kommt des Wegs. Mit stolzgeschwellter Brust stellt sich der Kasperl als einer vor, den der Schinderhannes, der mit seiner Bande im Wald Quartier genommen hat, „angmatschirt“ (engagiert) hat (S. 256). Nun will der Leutnant natürlich Verstärkung holen.

Der Kasperl soll Schildwache stehen und ausspionieren, ob nicht Militär oder Polizei im Anmarsch sind. Er will lieber auf die Jagd gehen, ruft seinen Schimmel und reitet „auf einem Pudel ab“ (S. 260).

Der Kasperl muss nun sein Probestück als Räuber leisten und einen reichen Müller um sein Geld erleichtern. Statt es abzuliefern, bietet er es Kellnerin Zusel als Heiratsgut an. Die ist empört und droht, den Kasperl beim Strudel zu verpetzen. Der Kasperl seinerseits schwärzt den Strudel beim Schinderhannes an; Strudel habe nämlich das Geld gestohlen und dem Kasperl vorgeschlagen, es mit ihm zu teilen.

Das Gasthaus ist umzingelt, Gegenwehr sinnlos. Hannes gibt sich in die Übermacht „gutwillig darein“ und bittet „höflich um Vergebung“. Der Kasperl lässt sich nicht so schnell fangen, wehrt sich und „prügelt sich mit Feldwebel und Leutnant hinaus“ (S. 268–269).

Der Landrichter lässt die Gefangenen vorführen: Vom Strudel erfährt er gar nichts über den unaufgeklärten Mord an einem Landshuter Kaufmann, und auch der Kasperl kann es nicht gewesen sein, schon wegen seiner Dummheit. Strafe muss aber sein, und so wird er zu 50 Stockschlägen verurteilt. Der Schinderhannes, den das schlechte Gewissen drückt, gesteht mehrere grässliche Morde: Wütend darüber, dass er beim Kegelspielen viel Geld verloren hat, hat er den Kopf eines sterbenden alten Mannes gespalten und zwei kleinen Kindern den Hals abgeschnitten. Nun ist er bereit zu sterben und geht freudig in den Tod.

Der Kasperl hofft nun, im Wirtshaus der Zusel ein Platzl zu finden. Zu den Räubern will er nicht mehr: „Sonst könnt i nimmermehr kommen.“ Nämlich morgen, wenn gegeben wird *Kaspar als Bräutigam, oder: Böse Weiber fromm zu machen*. (S. 280.)

Schinderhans (Ruttloff): Johann Bükler genant Schinderhans. Schauspiel in 5. Acten. „Geschrieben den 1/7 Juli 1898.“ (S. [1].) „beendet in Delmschütz./d. 5. August. 1898.“ (S. [81].) Handschrift. Format: 17,5 x 21,5 cm, blaues Heft. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. 0624.

TRANSLITERATION: Sarah Stadler und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_schinderhans_1898.html [2019-07-01].

ORT. Wald – Bauernstube – freie Gegend – Stadt (Frankfurt). – ZEIT. Vor 1803. – FIGUREN. Schinderhans / Schinderhanns, Räuberhauptmann – Donora – Zindio / Zintio, Räuber – Alter Müller – Schwarzer Peter [Alter Müller und Schwarzer Peter werden nur erwähnt] – Tischler – Jude – Kasper, Schuhflicker, dann Mitglied der Schinderhanns-Bande – Annmertel / Annmirtel und Hansmichel, arme Bauersleute – Mädchen – Einsiedler – Pimper, Schneider und Spion – Soldat – Soldaten, Räuber.

HANDLUNG. Geht er an einem Galgen vorbei, beschleicht den Räuberhauptmann Schinderhans immer ein dunkles Gefühl: Wie soll er sich einst vor dem ewigen Richter rechtfertigen? Plötzlich ertönt ein Schuss; Schinderhans' Spießgesellen haben eine Streife zurückgeschlagen und einen Tischler gefangen genommen. Dieser hat nur aus Geldnot nach dem Schinderhanns gesucht: Da er seinem Schuldner acht Gulden nicht hat zurückzahlen können und dieser ihn gepfändet hat, ist er nun ohne Handwerkszeug und Brot. Nun hat er gehofft, von den 500 auf den Kopf des Schinderhans ausgesetzten Talern wenigstens ein paar zu ergattern, um seine Kinder durchbringen zu können. Schinderhanns beschenkt ihn reich, trägt ihm auf, dem Edelmann den geschuldeten Betrag zu erstatten, aber auch zu bestellen, der Schinderhans hole ihn sich hundertfach zurück.

Als Zweiten haben sich die Räuber einen reichen Handelsjuden gefasst. Der schreit mausehelnd Zeter und Mordio und bejammert den Verlust seines Pferdls, seines Wagerls, seines Kistels. Zu seinem Reichtum ist er, wie er zugibt, durch nichts als Betrug gekommen: Wenn er den Christen Geld geborgt hat, hat er zuvor immer schon den blutsaugerischen Zins abgezogen. Grollend schickt ihn der Schinderhans fort, denn durch jüdischen Wucher ist seine Familie an den Bettelstab gekommen und er selber zum Räuber geworden. Wie schade, sinniert der Schinderhans, dass der Jude nicht beim Spaß dabei gewesen ist, den er sich mit ausgeraubten Juden gemacht hat: Nachdem er die auf verstecktes Geld hin untersuchten Schuhe, Stiefel und Strümpfe auf einen Haufen geworfen habe, hätten die Juden zeternd, kreischend, einander schlagend und prügelnd nach ihren Habseligkeiten gesucht – zum Gaudium des Hans.

Die Räuber führen einen Gefangenen, einen „Rothschekigten Kerl“ (S. [18]), vor. Es ist der Kasper, ein Schuhflicker, der bei den Bauern weggeworfenes Leder sammelt und an die städtischen Schuster verkauft. Dem Hauptmann gefällt der launige Kerl so gut, dass er ihn bei sich aufnehmen will. Der ist nicht abgeneigt, denn zu Hause ist die Frau Herr im Haus: Einmal pro Tag bekommt er zu essen, neunmal verprügelt sie ihn. Außerdem möchte er schon deshalb bleiben, da es hier ja jede Menge Wurst, Schinken, Pökelfleisch, Braten gibt. Da er nur kochen und den heimkehrenden Räubern ihre Wunden verbinden wird müssen, ist es Kasper zufrieden. Schinderhans geht auf Beutezug und schärft seinen Leuten ein, ja keine Armen zu berauben; er werde jeden streng bestrafen, der sich diesem Befehl widersetzt.

Auf der Flucht wird Schinderhans von armen Bauersleuten auf dem Heuboden versteckt. Donora und die Räuber überfallen sie, werden aber vom Hauptmann zur Rede gestellt. Den Bauersleuten lässt er ein Geldgeschenk zurück.

Ein Mädchen trägt ihre gesamte Mitgift, 300 Thaler, allein durch den Wald. Erst verlangt der Schinderhans sie von ihr, verzichtet jedoch schließlich darauf.



Soldaten sind in den Wald eingedrungen. Der Hauptmann will mit seinen 300 Räubern erst zuwarten und dann aus dem Hinterhalt angreifen.

Gerne erinnert sich Schinderhans an die Geschichte mit einem Pächter, der ihn unbedingt kennenlernen wollte: Schinderhans hat sich eine Krücke beschafft, sich lahm gestellt, die Krücke auf einen Baum geworfen und auf den Pächter gewartet. Dann habe er das Opfer gespielt, Zeter und Mordio geschrien: Die Krücke sei ihm vom Schinderhans zum Sport auf den Baum geworfen worden, nun könne er nicht weiter. Als der Pächter nun auf den Baum geklettert sei, habe er sich flugs auf dessen Pferd gesetzt und habe diesem noch nachgerufen, nun habe er den Schinderhans kennengelernt.

Im tiefen Wald treffen die Räuber auf einen Einsiedler, den der Kasper zu befragen hat: Der „Einsiedler“, meint er, sei ein „Leimsieder“; die „Klause“ beziehungsweise „Eremitage“, in der er wohne, eine „Krause“ beziehungsweise eine „Kurasche“ (die dieser allerdings nicht habe; S. [55–56]). Der Mann ernährt sich von „Wurzeln und Kräutern“ – was den Kasper ganz besonders freut, denn wenn er sich von „Husaren und Reutern“ ernähre, brauchten sich die Räuber zumindest vor denen nicht mehr zu fürchten. Als der Einsiedler wiederholt, er esse „Wurzeln und Kräuter“, versteht der Kasper endlich richtig „Schuster und Schneider“ (was ihm doch sehr seltsam vorkommt). Der Einsiedler lässt den Räubern von den Bauern ausrichten, sie mögen doch abziehen, denn dauernd fehlten Gänse und Hühner. Die Räuber seien das nicht, so der Schinderhans, und außerdem sollten sie froh sein, wenn nur Kleinvieh fehle, denn wenn einmal die Französische Revolution käme, fehlten auch Pferde, Kühe, Schweine (vgl. S. [59]). Die Obrigkeit wiederum lässt durch den Einsiedler ausrichten, dass alle Räuber straflos wieder Bürger werden könnten, wenn sie nur ihren Hauptmann ausliefern. Daraufhin jagen diese den Einsiedler davon.

Nun schleicht sich ein Dreikäsehoch, der Pimper und seines Zeichens Schneider aus Simmern, an. Schneidig, wie er als Schneider schon ist, hat er sich als einziger als Spion zur Ausforschung der Schinderhansbande gemeldet. Sofort (und selbstredend zum Schein) gibt der Hauptmann klein bei und schlägt vor, der Spion solle sie in die Stadt führen (die er ausrauben will). In Simmern ergeht es dem Schinderhans aber gar nicht gut: Der Spion ist nicht so dumm, wie er aussieht, und hat veranlasst, dass die Stadttore geschlossen werden und von den Dächern auf die Räuber geschossen wird. Dass nun die Stadt an allen Ecken zu brennen beginnt, hat der Schinderhans Donora und dem schönen Wilhelm, der einer anderen Bande angehört, zu verdanken.

Vergeblich hat man den Kasper ausgeschildt, um Pulver und Blei zu kaufen: Jeder Kaufmann fragt nach dem polizeilichen Genehmigungszettel, den er dafür braucht. Ein Soldat versucht den Kasper zu bestechen: Von den 500 Talern, die auf den Schinderhans ausgesetzt sind, bekomme er 300, wenn sie ihn erwischten. Der Kasper kann sich das nicht vorstellen, denn, obwohl bei der Bande, habe er nie 500 Taler auf dem Kopf des Hauptmanns gesehen.

Der Schinderhans weiß sich nicht mehr zu helfen: Erst hat er den alten Müller nicht finden können, dann geht ihm ein Mädchen, in dessen Kleidern er flüchten wollte, durch, und nun hält ihn auch noch ein Soldat an. Widerstandslos lässt er sich abführen.

Ihr Hauptmann sei gefangen, der Wald voller Soldaten, Widerstand zwecklos, lässt man den Räubern ausrichten. Diese wollen aber den Schinderhans rächen und kämpfen bis zum letzten Mann.

Bereits zum Tode verurteilt, soll Schinderhans dem Pfarrer nochmals erzählen, wie es mit ihm so weit gekommen ist. Schuld daran seien die Juden, denn diese hätten mit ihrem Wucher den Vater und die Familie ruiniert. Um zu überleben, hat er zuerst Pferde gestohlen und sie an Juden verkauft, ist dann verraten worden und ins Zuchthaus gekommen, ist bei den Soldaten und schließlich bei einem Scharfrichter gelandet, „wovon ich den Nahmen Schinderhanns, erhalten habe“ (S. [79]). Danach habe er sich der Räuberbande des Schwarzen Peter angeschlossen und sei zu ihrem Hauptmann gewählt worden.

Schinderhans bittet den Pastor, für seine Seele zu beten; der Scharfrichter schlägt ihm den Kopf ab.

HERKUNFT. Lt. Katalog der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden aus dem Besitz der Witwe Ruttloff, dann: Emilie Ruttloff, Artur Kollmann und Otto Link.



Die Schlacht bei Jena (Müllerröschen) (Dietrich / Bonneschky): Die Schlacht bei Jena. [Müllerröschen.] Schauspiel in 4 Aufzügen. „Mügeln b. Oschatz den 23. November 1874 R[obert] D[ietrich]“. (S. [1].) Handschrift. Format: 17,5 x 21,5 cm, blaues Heft. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-468.

TRANSLITERATION: Beatrix Müller-Kampel und Stephanie Wascher. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_schlacht_jena_muellerroschen.html [2019-07-01].

ORT. Mühle bei „Auerstädt“/Auerstedt. – ZEIT. Kurz vor, während und nach der Schlacht bei Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806. – FIGUREN. Fritz – Rose/Rosa/Röschen Brand – Jakob/Jacob Dramer – Hannchen – Casper – Ferdinand Brand – Thomas – Lember – Leko.

HANDLUNG. Müllerssohn Fritz und Röschen lieben einander, doch will Vater Jakob den Sohn überreden, das reiche Schulzentöchterchen Hannchen aus Auerstädt zu heiraten. Deren Herz ist aber auch schon vergeben, nämlich an Ferdinand, Jakobs Patensohn. Als Ferdinands mittlerweile verstorbener Vater die Verbindung nicht erlauben wollte, hat Ferdinand die Stadt verlassen, ist aber nun zurückgekehrt. Hannchen und Ferdinand fallen einander in die Arme, Jakob ist gerührt über die seltsame Fügung des Schicksals.

Die feindlichen Franzosen nähern sich Auerstädt. Einer davon, Brand mit Namen, sucht nach der jungen Frau in der Mühle und gibt sich als Röschens verschwundener Bruder zu erkennen. Sie bestätigt, was er über seine Schwester in Erfahrung hat bringen können: dass sie seit ihrem zwölften Lebensjahr Waise und seitdem im Hause von Müller Jakob ist, dass ihre Eltern, arme Tagelöhner, vor einigen Jahren gestorben sind und eine Schwester ein Jahr danach im Kindbett. Den Bruder hat sie nie kennengelernt, da dieser, vor dem Haus der Eltern spielend, plötzlich verschwunden war und blieb. Der Bruder ist von Zigeunern gestohlen worden und, des fahrenden Lebens überdrüssig, in französische Dienste getreten, hat für den Kaiser in „Egypten“ (S. [44]) gedient, ist zum Offizier ernannt worden und hat auch die Schlacht bei Austerlitz mitgemacht. Er hat es auch zu einigem Vermögen gebracht und will es nun, da die Schlacht naht und es womöglich seine letzte sein könnte, bei Röschen als Brautschatz verstecken. Brand gibt sich dem Müller und Fritz als Bruder Röschens zu erkennen.

Die Franzosen ziehen raubend und plündernd von Haus zu Haus, dringen auch in die Mühle ein und drohen, sie niederzubrennen, falls sich kein Geld finde.

Hauptmann Brand ist in der Schlacht tödlich verwundet worden. Röschen stürzt sich verzweifelt über den Bruder, der mit zerschossener Brust auf einem Felsen liegt, Vater Jakob tröstet sie: „er starb ~~um~~ den schönen Tod eines Helden“ (S. [86]). Bei all dem Leid hat der Müller nun nichts mehr gegen die Verbindung zwischen seinem Fritz und dem armen Röschen, denn: „Arbeitet fleißig, bleibt Gott und der Tugend treu, so werdet ihr auch ohne Reichtum glücklich werden“ (S. [89]). Nun kann das Röschen auch zugeben, dass sie dank ihres Bruders eine reiche Heiratskandidatin ist.

HERKUNFT. Lt. Katalog der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden Abschrift von einem Original, das Auguste verw. Bonneschky (Döbeln 1827 – Pfarrsteina bei Mügeln 1892) an den Sammler Artur Kollmann verliehen hatte.



VORLAGE. Carl Ernst: Die Mühle bei Auerstädt, oder die unverhoffte Erbschaft. Ein Schauspiel in vier Aufzügen nach einer wahren Geschichte aus den unseligen Tagen des Octobers 1806. Basel: Flick 1810.



Die Schlacht bei Sedan (Widmann / Eisenreich): Die Schlacht bei Sedan am 2. September 1870 od[er]: Kasperls kriegerische Heldenthaten. Militärisches Schauspiel in 4 Abtheilungen mit Gesang und Tanz. „geendet/am 20/II. 91/geschrieben von K[orbinian] Eisenreich“ (S. [144]). Handschrift. Format: 21,2 x 32,9 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 1174.

TRANSLITERATION: Belona Berchtaler. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_schlacht_sedan.html [2019-07-01].

ORT. „Die Handlung spielt theils in Edelsheim, im Bivouak und in der Nähe Sedans.“ (S. [U1]) – ZEIT. Um den 2. September 1870 – FIGUREN. Rosa, Wirtin zum Goldenen Stern zu Edelsheim bei Straßburg – Analies, ihre Tochter – Kasperl, Kellner, später Fourierschütze – Schorsch / Schors / Schorß Grandpetit / grand petit, ein Zuave – Kapitain le blanc, Gefangener – Hauptmann Miller – Lieutenant Stein aus der bayerischen Armee – Feldwebel Brumbär – Itzig Veitel, ein Handelsjude – Eine preußische Ordonanz zu Pferde – Gutmann, Lehrer – Zahn, Chirurg in Edelsheim – Mehrere gefangene Turkos und Zuaven – „Viele Tausend Mann bayerisches, preußisches und französisches Militär, welche jedoch wegen Mangel an Platz nicht alle auf die Schaubühne kommen.“ (S. [U2].)

HANDLUNG. „1. Abth. Die blauen Teufel, oder freiwillig zum Militär.“ (S. [U2].) Die verwitwete Wirtin zum Goldenen Stern in Edelsheim bei Straßburg hätte gerne, dass Kellner Kasperl endlich ihre Analies heiratet. Er ist kein übler Kerl, und außerdem braucht man in diesen kriegerischen Zeiten einen Beschützer im Haus.

Gerade eben, die Wirtin kennt sich überhaupt nicht mehr aus, kommen jene französischen Turkos und Zuaven ohne Tornister und Waffen angelaufen, die acht Tage zuvor in voller Montur gegen Weißenburg marschiert sind.

Die Analies ziert sich aus zwei Gründen: Erstens ist der Kasperl Deutscher, genauer: Bayer, und damit eigentlich ihr Feind; zweitens kommt ihr seine Nase täglich noch größer vor. Ersteres verbittet sich die Mutter, denn schließlich ist auch Analies' Vater Deutscher gewesen – und wer weiß, vielleicht werden sie im oder nach dem Krieg selber auch noch Deutsche? Zweiteres kann wiederum der Kasperl nicht verstehen; schließlich war er seiner Mutter schönstes Kind. Außerdem sagt er Analies schon jetzt, dass es in der Ehe mit dem Charmieren vorbei sei.

Da kommt ein Zuave dahergelaufen, wie die vorigen ohne Tornister und Waffen. Durst hat er wie ein Fisch, vom Davonrennen nämlich, denn „Makmahon“ (Oberkommandant Marschall Patrice de Mac-Mahon) hat sich verkalkuliert: Die Preußen hätten die Franzosen ja noch zurückschlagen können, aber vor den blauen Teufeln, den Bayern, hätte man Reißaus nehmen müssen.

Während der Kasperl Wein holen geht, beginnt der Zuave mit Analies zu poussieren und verspricht ihr das Blaue vom Himmel: Er sei ein reicher Kaufmannssohn aus Paris, sein Vater habe fünf Stadthäuser, drei Landgüter und vier Handelsschiffe, außerdem eine Rente von jährlich 600.000 Francs. Analies glaubt dem Aufschneider, was den Kasperl so erzürnt, dass er seiner Braut gleich einmal den Hintern versohlt. Die zahlt es ihm aber gemeinsam mit ihrer Mutter und dem Zuaven heim, die ihn alle drei verprügeln. Kasperl will nun zum deutschen Militär, wo er alle nichtsnutzigen Franzosen zusammenschießen will.

„2. Abth. Kasperl als Rekrut, Befehl zum Vormarsch nach Sedan und Erschießung eines Spions.“ (S. [U2].) Kasperl wird Bedienter bei einem Hauptmann. Nachdem dieser nach

Sedan abkommandiert worden ist, arretiert er einen verdächtigen Juden, der ihm nützliche Dinge zum Verkauf anbietet, jedoch allzu viel fragt: Wohin denn die Soldaten gezogen seien, und wie viele. Tatsächlich ist es Veitel Itzig, der lang gesuchte Spion, auf den 100 Francs ausgesetzt sind. Ohne viel Federlesens wird der Jude erschossen; Kasperl hingegen erhält die 100 Francs und lacht sich ins Fäustchen.

„3. Abth. Die Entscheidungsschlacht und eine alte Bekanntschaft auf dem Schlachtfelde.“ (S. [U2].) Zuave Schors Grandpetit hat genug von Analies und setzt sie mitten im Wald einfach aus. Um sie loszuwerden, gibt er noch zu, rein gar nichts zu besitzen und Sohn eines Scherenschleifers aus einer Pariser Vorstadt zu sein.

Es kommt zum Schlachtgetümmel; Analies fällt getroffen zu Boden, Deutsche und Franzosen kämpfen heftig gegeneinander, Kasperl macht zwei Turkos den Garaus und findet seine Analies wieder. Die hat es doch nicht so schwer erwischt, und sie versucht, den Kasperl wiederzugewinnen.

Und wieder gibt es Siegesmeldungen. Allerdings soll der Hauptmann nicht mit den anderen nach Paris vorrücken, sondern 500 Gefangene nach Straßburg eskortieren. Von einem davon ist zu erfahren, dass der Krieg bald vorbei sein wird: Die französische Armee ist nämlich von den Deutschen eingeschlossen und Kaiser Napoleon hat sich ergeben.

Marketenderin Analies möchte unbedingt zum Kasperl zurück. Der lässt sich bitten, doch legt der Hauptmann ein gutes Wort für sie ein. Den Trupp begleiten darf sie jedoch nur als Kasperls Braut – wodurch die Verheiratung dann doch weit schneller geht als vom Kasperl befürchtet.

Nun wird Schors als Gefangener vorgeführt; man hat ihn erwischt, wie er seine eigenen Kameraden bestohlen hat, worauf die Todesstrafe steht. Kasperl macht zwar auf Wunsch von Analies bei Schors' Erschießung nicht mit, kann sich aber danach „nöt dahalten – i muaß dem Zugaffn als Touder no zu guater Letzt a par aufi salzen“ (S. [108]).

„4. Abth. Gefangenentransport nach Straßburg, Rasttag mit Nachhochzeit u. Ball.“ (S. [U2].) Im Wirtshaus zu Edelsheim. Der Bader und der Lehrer, Abkömmlinge von deutschen Eltern, sind froh, dass es mit der französischen Wirtschaft ein Ende hat. Die Wirtin hingegen macht sich die größten Sorgen um ihre verschwundene Tochter – und weil sie den braven Kasperl aus dem Haus gejagt hat. Noch dazu steht ihr eine Einquartierung ins Haus, von einem Hauptmann, einem Fourierschütz und dessen Frau. Nun hat alles Leid ein Ende; die Wirtin hat ihre Tochter wieder und den Kasperl dazu, als den erwünschten Schwiegersohn und Mann im Haus. Auf Wunsch des Hauptmanns wird große Nachhochzeit gefeiert, mit preußischen und bayerischen Soldaten und Offizieren, aber ohne die gefangenen Zuaues, die zum Glück woanders einquartiert sind.

HERKUNFT. Nach einem Theaterzettel wurde das Stück von der bayerischen Marionettenspielerfamilie Widmann (Vater Franz Xaver, Söhne Michael und Xaver) gespielt: „Widmanns künstlerisches Marionetten-Theater./Direktion: Inhaber des gesetzlichen Kunstscheines./Heüte 4/Die Schlacht/bei Sedan/am 2. September 1870/oder Kasperl's kriegler[ische] Heldentaten/Militärisches Schauspiel in 4 Abteilungen.“ (Theaterzettel; Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln [Wahn], ohne Sign.)

HANDSCHRIFT. Fremdwörter sind phonetisch transkribiert, wie überhaupt die Transkription des Bairischen und Preußisch-Berlinerischen (Letzteres nur in der letzten Szene) der tatsächlichen Lautung und Idiomatik nahezukommen versucht. – Schreibung von Fremdwörtern: „Patriotißmuß“, Zuave „Schorsch“/„Schorß“/„Schors“ (Georges), „Maler“ (Malheur), „Margadenterin“ (Marketenderin), „Atiotant“ (Adjutant), „kupalieren“ (kopulieren), „Kupelation“ (Kopulation), „Porteme“ (Portemonnaie).



SCHMID, CHRISTOPH VON: Genovefa. In: Gesammelte Schriften des Verfassers der Ostereier, Christoph von Schmid. Originalausgabe von letzter Hand. 13. Bändchen. Augsburg: Wolff 1843, S. 3–166.



Schmidt, Hugo; s. Hugo Schmidtverbeeck



SCHMIDTVERBEECK, HUGO [d. i. Hugo Schmidt]: Kaspar in der Türkei. Ein klassisch-romantisches Heldenstück in 3 Aufzügen für die Handpuppenbühne erdichtet und eingerichtet. Leipzig: Strauch [1928]. (= Radirullala, Kaspar ist wieder da. Heft 9.)



SCHUMANN, ROBERT: Genoveva. Oper in 4 Acten, nach Tieck und F. Hebbel/ Musik von Dr. Schumann. Stadt-Theater zu Leipzig, Dienstag, den 25. Juni 1850. Theaterzettel: <http://www.operalibera.net/joomla/approfondimenti/1463-qgenovevaq-i-motivi-del-fallimento-dellunica-opera-di-schumann> [2019-07-01].



SCHUSTER, JOSEPH ANTON: Konrad von Riesenburg. Ein Schauspiel mit Gesang in vier Aufzügen. Von J. A. Sch., Dichter und Mitglieder des k. auch k. k. privil. Theaters in der Leopoldstadt. Die Musik ist von Herrn Ferdinand Kauer, Musikdirektor. Für das k. auch k. k. privil. Theater in der Leopoldstadt. Wien: Wallishausser 1806.



Der Schutzgeist des Johann Doctor Faust; s. Faust (Schmidt/ Kralik/ Winter)



SCHWAB, GUSTAV: Genovefa. In: Buch der schönsten Geschichten und Sagen für Alt und Jung wieder erzählt. Thl. 1. Stuttgart: Liesching 1836, S. 185–233.



Scipio (Payer): Grosmütiger Wethstreit der Freundschaft Liebe und Ehre oder SCIPIO in Spanien mit Hw den großmütigen Slaven und verschmizten Hoffschrantzen. In: Wiener Haupt- und Staatsaktionen, Bd. II, S. 121–183.



Der Seesturm; s. Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube)



SHAKESPEARE, WILLIAM: The Taming of the Shrew. In: The Complete Works of William Shakespeare. Hrsg. mit einem Glossar von W[illiam] J[ames] Craig. London: Pordes 1983, S. 263–291.



Silberbauer, Fritz; s. Fritz Oberndorfer



SIMON, H[UGO] F[ERDINAND] (Text); HENTSCHEL, ROBERT (Musik): Der Kaiser rief zum Kampf hinaus. Burschenschaftslied. Auf: Volksliederarchiv. Deutsche Lieder A–Z: <https://www.volksliederarchiv.de/der-kaiser-rief-zum-kampf-hinaus/> [2017-09-16].

St

St. Pöltner Krippenspiel (Zoder): Das St. Pöltner Krippenspiel. Bearbeitet von Raimund Zoder. St. Pölten: [o. V.] 1930. (= Unsere Heimat: Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich. [Sonderheft.] 3.)

Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_stpoeltner_krippenspiel.html [2019-07-01].

ORT. Biblisch – St. Pölten. – ZEIT. Alttestamentlich – neutestamentlich – unbestimmte Gegenwart (spätes 19. Jh.) – FIGUREN. S. Handlung.

SPIELFOLGE. „1. Adam und Eva (Adam, Eva, Schlange, Engel mit Flammenschwert). – 2. Mariä Verkündigung (Maria und Engel Gabriel). – 3. Mariä Heimsuchung (Maria, Elisabeth, Magd, Zacharias). (Mariens Reise über das Gebirge zu ihrer Base.) – 4. Die Hirten auf dem Felde. (Hirt Steffel, Hirt Rüppel, weitere Hirten, Engel.) – 5. Das Wirtshaus. (Wirt, Hausknecht, Wirtin, Stubenmädchen Regerl, Musikanten.) – 6. Die Küche. (Köchin, Mehlspeisköchin, Wirt). Rauchfangkehrerlied. – 7. Die Engel bei der Krippe. – 8. Die Hirten bei der Krippe. (Steffel, Rüppel, Der lange Hans, Jakob mit der Schalmel, ein drittes Hirtenpaar.) – 9. Die Opferweiblein (Die Frauen der Hirten bei der Krippe, drei Hirtenbuben: Josef, Simon, Ruben, drei Engel: Ezechiel, Barachiel, Uriel). – 10. Die Beschneidung Jesu. (Zwei Ministranten: Schackerl, Peterl, der Hohepriester, Anna, Simeon, Josef und Maria, das Jesuskind.) – 11. Mariä Opferung. (Josef, der Hohepriester, Maria, die Ministranten Schackerl und Peterl.) – 12. Herodes und die heiligen drei Könige. (Herodes, Kämmerer, Chusa, Kaspar, Melchior, Balthasar, Joas.) – 13. Herodes, die heiligen drei Könige und die Schriftgelehrten. 1. Hohepriester, 2. Hohepriester, Jonathan, Eliazim, Kaspar, Melchior, Balthasar, Chusa, Herodes. – 14. Der Durchzug der heiligen drei Könige. (Ordner, Mann in Zylinder und dicke Frau, Schneider, Mann mit weißem Zylinder [Hahnreiter], ein großer Hahn, Andreil und dessen Schwester, sechs Postillone, zwei Elefanten, Mohr, Saumtiere, je vier Pferde für die heiligen drei Könige, vier Berittene, Riesenelefant, Diener und Lakaien, Riesenpferd, zwei zusätzliche Mohren.) – 15. Die heiligen drei Könige bei der Krippe. (Kaspar, Melchior, Balthasar, Engel.) – 16. Die Flucht nach Ägypten. (Maria, Josef, Kindlein, Esel.) – 17. Der bethlehemitische Kindermord. (Offizier, Soldat, Kinder, Mütter, junge Frau, alte Frau.) – 18. Herodes' Strafe, die weiße und die schwarze Habergeiß. (Herodes, Hofmeister, Engel, Diener, Tod, Pferdegerippe, Teufel, weiße Habergeiß, schwarze Habergeiß, einige Kinder.) – 19. Die Rückkehr der heiligen Familie. (Das ‚schon größer[e]‘ Jesuskind, Josef und Maria.) – 20. Der zwölfjährige Jesus im Tempel. (Der 12-jährige Jesus, Maria und Josef, Pharisäer, Schriftgelehrte, ein alter Mann.) – 21. Die Hochzeit zu Kanaan. (Heiland, Braut und Bräutigam, Maria, Kranzeljungfrauen und Kranzelherren, Eltern des Brautpaars, die übrigen Geladenen, sechs Apostel.) – 22. Die Jagd. (Jäger, Jagdbursche, Hiersel [!], verschiedene Jäger.) – 23. Neujahr. (Theaterfigur ‚angezogen wie ein alter Kanonier‘. [St. Pöltner Krippenspiel (Zoder), S. 28–29.]





St. Romedi und der Bär (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)



Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl): Staberl als Freischütz. Parodie mit Gesang in 3 Akten. Auf der letzten beschriebenen Seite: „1910“. Handschrift. Format: 19,5 x 14,6 cm, blaues Heft. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 1007.

TRANSLITERATION: Theresa Zuschnegg und Beatrix Müller-Kampel. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

ORT. Wirtshaus zum blauen Bock – Wolfsschlucht. – ZEIT. – FIGUREN. Freiherr von Ottokar auf Schießheim, Gutsherr – Kuno Fuchs, Wirt zum blauen Bock – Agathe, seine Tochter – Annchen, seine Verwandte – Kaspar, ein vazierender Jäger – Matz Staberl, vormals Parapluimacher, jetzt Leibschütz des Freiherrn – Samiel, genannt der grüne Jäger – Der Schützenmeister – Valentin, Jäger des Barons von Ottokar – Ludwig – Hans, Bedienter des Barons – Ein Bauer – Bauern, Jäger, Diener, Brautjungfern, Erscheinungen.

HANDLUNG. Matz Staberl macht sich dauernd zum Gespött der Bauern und Jäger, denn obwohl er Leibschütze des Freiherrn von Ottokar ist, geht jeder Schuss von ihm daneben. Besonders jetzt macht ihn das desparat, denn morgen soll seine Agathe ‚ausgeschossen werden‘, das heißt: Wer von den Schützen ins Schwarze trifft, soll sie auch zur Frau bekommen. Kaspar, ein Teufelsbündner in Gestalt eines vazierenden Jägers, macht Staberl wieder Hoffnung: Es brauche nur eine Freikugel, und schon treffe Staberl ins Schwarze – so, wie er mit der von Kaspar geschenkten Kugel mit einem blinden Schuss in die Luft eine Schnepfe erwischt. Solche Freikugeln könne man aber laut Kaspar nicht kaufen, wie Staberl das vorhat; man müsse sie selber gießen, und zwar um Mitternacht in der Wolfsschlucht. Staberl verlässt die Courage, er verspricht aber dennoch, sich um Mitternacht dort einzufinden.

Mit eingebundenem Kopf erwartet Staberls Braut Agathe ihren Liebsten. Sie hat nämlich von ihrem Vater in genau dem Moment, als Staberl seine schwarze Schnepfe geschossen hat, eine kolossale Ohrfeige bekommen. Staberl, der sich einen Rausch angetrunken hat und dem seine Verwandte Annchen erst einmal aufhelfen muss, verabschiedet sich von der Braut in die Wolfsschlucht und hinterlässt noch, wenn er morgen um die Zeit nicht zurück sei, möge sie ihm den Kaffee nachbringen.

Kaspars Zeit, erinnert Samiel, sei eigentlich vorbei, doch lässt sich der Höllenfürst auf folgenden Handel ein: Gegen die Seele des Staberl, der ja eine Freikugel braucht, verlängere sich Kaspars Frist um drei Jahre.

Es braucht schon seine Zeit, bis Kaspar den Hasenfuß Staberl dazu bringt, ihm in der schaurigen Wolfsschlucht die nötigen Beschwörungsformeln nachzusprechen – und dann missversteht der Dummian auch noch alles in seinem Sinne, also im Sinne von Wirtshaus, Bratwurst, volle Becher. Dabei lässt er sich auch von Geistererscheinungen nicht stören oder gar verängstigen. Die Beschwörung gelingt, so scheint es, dennoch.

Agathe hat gar nicht gut geträumt: Sie ist darin nämlich selber die Gans gewesen, welche beim Ausschießen getroffen worden ist. Der Baron bedingt sich für seinen Leibschützen Staberl den ersten Schuss aus. Der schießt auf die weiße Gans auf der Schießscheibe, Agathe fällt. Doch der Schein trügt: Sie ist in Ohnmacht gefallen, während Teufelsbündner Kaspar in seinem Blut schwimmt – Samiel hat nämlich ihn und nicht Staberl geholt. Der Baron lässt Kaspar in die Wolfsschlucht werfen, Agathe bekommt ihren Staberl, und auch der Brautvater ist's zufrieden. Staberl schwört aller Paktiererei mit dem Bösen ab, verspricht brav zu werden und wird befördert.

HANDSCHRIFT. Zwischen den Textteilen sind jeweils mehrere Seiten leer, offenbar für Notizen und/oder weitere Liedtexte (S. [9–12, 27–28, 35–36, 44, 48, 51–56, 59–61, 78, 81, 89, 94, 101–105, 115–120, Ende des Hefts]). Womöglich sollten textlich unterschiedliche

Rollenbücher ein und desselben Stücks oder unterschiedliche Versionen der Parodie kollationiert werden. In Ansätzen wurden von derselben Hand auch Vervollständigungen beziehungsweise Erweiterungen vorgenommen. Der Text ist also nicht in der Abfolge der Pagina zu lesen (siehe die entsprechenden Hinweise im Text).

SCHREIBER. „Dass es sich um zwei oder mehrere Schreiber handelt, ist auszuschließen, da das Schriftbild einheitlich ist. Es könnte möglich sein, dass es sich beim Marionettenstück um eine abgeschriebene Kurzfassung handelt, die eigens für die Sammlung von Wilhelm Löwenhaupt angefertigt wurde. Interessant ist auch, dass die Seiten des Hefts in keiner Weise abgegriffen erscheinen beziehungsweise Abnutzungsspuren aufweisen. Dies würde für die Hypothese einer exklusiven Abschrift für die Sammlung Löwenhaupts sprechen.“ (Zuschnegg, „Sechse treffen – Sieben äffen!“, S. 5.) – Unklar bleibt, wer der Schreiber ist oder woher er stammt und auch, ob die Abschrift überhaupt zum Spielen gedacht war (die Hs. weist keinerlei Gebrauchsspuren auf und enthält Lücken beziehungsweise ist das Stück a-chronisch präsentiert).

LOKALISIERUNG / SPRACHE. Wenige, aber eindeutige sprachliche Signale weisen auf den süddeutsch-bairisch-österreichischen Raum hin: „b’soffen“; „nit“; „Tüpfel“; „wenn der Vogel derweil wart’t, hats ja [...]“; „Ein schwarzen Schnepfen“ für „eine schwarze Schnepfe“; „Watschen“ (statt „Ohrfeige“); „zwölf hats g’schlagen“; „Da schauts kurios aus“; „Schlankerln“; „wenns braten wär, wär mir’s lieber“. – Staberls Frage, wo er denn die Freikugeln kaufen könne, vielleicht im „50 Pfg-Bazar“ (S. [33]), ist ein Hinweis auf Deutschland, nannte man doch seit Ende des 19. Jahrhunderts Billig-Ramschläden „Fünzig-Pfennig-Bazare“.

VORLAGEN. Der Text basiert auf der 1822 am Münchener Isarthortheater u. d. T. *Der Freischütz oder Staberl in der Löwengrube* und 1826 am Theater an der Wien u. d. T. *Staberl als Freischütz* aufgeführten Parodie von Carl Carl (di. Karl Andreas von Bernbrunn, Krakau / Kraków 1787 – Bad Ischl 1854) auf Carl Maria von Webers und Johann Friedrich Kinds romantische Oper *Der Freischütz* (UA Berlin 1821). Dem Verfasser von *Staberl als Freischütz* waren wohl auch andere *Freischütz*-Parodien bekannt, etwa jene des Komponisten Julius Hopp, *Staberl als Freischütz. Posse in 3 Akten. Mit theilweiser Benützung einer älteren Parodie und zusammengewebter Musik*, die zwischen 1826 bis 1845 am Theater an der Wien unter der Direktion Carls gegeben wurde. (Vgl. Schenker, Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur, S. 296, und Zuschnegg, „Sechse treffen – Sieben äffen!“, S. 5.)



STEFFEN, KARLHEINZ: Dr. Johannes Faust. In: K. St.: Geschichten an Fäden. Marionettenspiele für Jung und Alt. Gelnhaar: BoD-Books on Demand, Norderstedt 2014, S. 254–289.



Steirische Völkertafel: Kurze Beschreibung der In Europa Befintlichen Völckern Und Ihren Aigenschaften. Völkertafel, Steiermark, frühes 18. Jahrhundert, Weltmuseum Wien (ehem. Österreichisches Museum für Völkerkunde).

U. a. auch in: Europäischer Völkerspiegel. Imagologisch-ethnographische Studien zu Völkertafeln des frühen 18. Jahrhunderts. Hrsg. von Franz K. Stanzel. Unter Mitwirkung von Ingomar Weiler und Waldemar Zacharasiewicz. Heidelberg: Winter 1999, Vorsatz.



STEPHANIE D.J., GOTTLIEB, nach BRETZNER, CHRISTOPH FRIEDRICH (Text); MOZART, WOLFGANG AMADEUS (Musik): Die Entführung aus dem Serail. Komisches Singspiel in drei Aufzügen KV 384: <http://opera.stanford.edu/iu/libretti/entfuehr.htm> [2019-07-01].





Steub, Fritz; s. Polichinel-Spiel (Steub)



Steyrer Krippelr (Stifter): Das Steyrer Krippelr. Spielfolge. In: Alfred Stifter: Das Steyrer Krippelr. Spielplan, Texte, Lieder, Bilder. Gestalt und Geschichte des Steyrer Weihnachts-Puppentheaters im Innerberger Stadel. Hrsg. vom Verein Heimatpflege Steyr. Steyr: Ennsthaler 1987, S. 11–44.

Knappe Inhaltsangaben der Szenen, ausgewählte Repliken und die Lieder sowie eigens dafür angefertigte Holzschnitte in: Veronika Handlgruber-Rothmayer: Das Steyrer Krippelr. Ein Puppentheater. Nach Originaltexten und Liedern neu zusammengestellt und erläutert. Holzschnitte von Dorothea Holzleitner. 2., neu bearbeitete Aufl. Steyr: Ennsthaler 1980.

ORT. Steyr. – ZEIT. – FIGUREN. Jung und Alt, Handwerker, Geschäftsleute, Kleinstädter aus Steyr um 1900.

SPIELFOLGE. Der Nachtwächter und der Kasperl – Der Bergknappen Einzug ins Bergwerk – Aus Alt-Steyrer Handwerk und Gewerbe – Da Boanstampf – Der Schleifer – Der Hammerschmied – Der Binder – Die Messer- und Nagelschmiede – Der Müller weckt sein Hanserl auf – Der Weber – Der Bäcker – Der Drechsler – Der Wagner – Der Fleischhauer – Der Schuster – Der Huafschmied – Der Schneider – Der Tischler – Der Seiler und sein Lehrbua – Die Maurer und Zimmerleut – Die Schlögler oder Pilotenschlager – Der Liachtlanzünder – Der alte Schiffzug auf der Enns (seit 1925) – Die Schwoagerleut – Der Wällisch-Hans und der Kasperl auf der Bauernhochzeit – Die Kindstauf – Da Bäckernazl – Die Lotterie – Der Rauchfangkehrer – Der Nikolaus und der Krampus – D'Schlittage oder 's Goasslfahren – Die Wildpratschützen – Der Kohlbauernbua – Die Steyrrertalbahn (seit 1980) – Der Einzug König Davids mit Harfe und Bundeslade – Der Einzug des Ägyptischen Josef – Der Engel weckt die Hirten auf – Die Hirten ziehen zur Krippe – Der Einzug der Heiligen Drei Könige aus dem Morgenland – Die Sternsinger – Die Flucht nach Ägypten – Die Fahrt des Christkinds – Die Fronleichnamprozession – Der Herr Expresß – Der Bamkraxler – Der Bader – Der Rastlbinder – Das Glasererbuaberl – Die Mordgeschichte – Der Theaterdirektor.



Straßburger Don Juan (Scheible): Don Juan oder der steinerne Gast. Schauspiel in 6 Aufzügen. In: Das Kloster, Bd. 3, S. 725–759.

Auch in: „I glaub, Euch lauft die ganze Welt in d'Kling“. Don Giovanni als Hanswurstiade. Drei süddeutsche Puppenspieltexthe des 18. Jahrhunderts. Neudruck nach J[ohann] Scheibles *Das Kloster*, Stuttgart 1846. Hrsg. und mit einem Nachwort von Martin Stern. Wien: Lehner 2004. (= Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. 4.) S. 33–63.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Don Alfaro – Don Juan, sein Sohn – Don Pedro – Donna Amarilles, seine Tochter – Don Philippo, ihr Liebhaber – Prinzessin – Schäferin – Einsiedler – Hans Wurst, Don Juans Diener.

HANDLUNG. Don Juan belauscht Amarilles und Philippo beim zärtlichen Liebesgeplauder und verfällt daraufhin in eifersüchtige Raserei. Den Diener Hans Wurst schickt er zu seinem Vater Don Alfaro mit der Bitte, ihm 10.000 Taler vorzustrecken. Der Diener erhält aber nur zwei Groschen für zwei Stricke; an ihnen mögen sich, so der zornige Vater, der leichtlebige Sohn und dessen Diener aufhängen. Wutentbrannt verprügelt Don Juan seinen Vater und verschafft sich daraufhin gewaltsam das geforderte Geld.

Noch immer stellt Don Juan der schönen, aber widerborstigen Amarilles nach. Auf Verwechslung mit Don Philippo hoffend, schleicht er sich zu einem nächtlichen Stelldichein, doch lässt die Begehrte sich nicht täuschen und schreit um Hilfe. Den hinzueilenden Vater

durchbohrt Don Juan mit dem Degen. Seinen Verfolgern entkommt er vorerst mit einem Schiff – das allerdings in einen Sturm gerät und sinkt –, später mit der Hilfe eines Waldbruders, der ihm ahnungslos eine Kutte borgt. Ohne Böses zu ahnen, nähert sich Don Philippo dem Verkleideten und bezahlt dies mit dem Leben.

Bald darauf entführt Don Juan eine Prinzessin, die er beraubt und ermordet. Nun packt ihn die Lust, Straßenräuber zu werden.

Übermütig lädt er die Statue des ermordeten Don Pedro zu einem abendlichen Gastmahl. Daraufhin bestellt der Geist den Verbrecher zu einem Treffen auf den Gottesacker; dort fordert er ihn eindringlich zur Versöhnung mit Gott auf. Don Juan lehnt ab. Zwei Furien holen ihn mit Geschrei ab. Dem Diener Hans Wurst wollen zwei Teufel Speisen und Getränke aufwarten, werden aber vertrieben.



Straßburger Faust (Scheible): Der weltberühmte Doktor Faust. Schauspiel in 5 Aufzügen. (Vom Straßburger Puppentheater.) In: Das Kloster, Bd. 5, S. 853–883.

Auch in: Josef Lefftz: Straßburger Puppenspiele. Ein geschichtlicher Rückblick mit den alten Texten des Straßburger Don Juan (Don Juan, oder Der steinerne Gast. Schauspiel in 6 Aufz[ügen] vom Straßburger Puppentheater, mitgeteilt nach J[ohann] Scheibles *Kloster*, Bd. 3, 1846) und Faust (Der weltberühmte Doktor Faust. Schauspiel in 5 Aufz[ügen] vom Straßburger Puppentheater, mitgeteilt nach J[ohann] Scheibles *Kloster*, Bd. 5, 1847). Straßburg: Hünenburg-Verlag 1942, S. 69–107.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: S oder St (Straßburg).



STÜRZER, RUDOLF: Das Krippentheater. (ED in: R. St.: Alles für die Katz und 6 andere Wiener Dummheiten. Umschlagbild von Alfred Gerstenbrand. Wien; Berlin: Löwit 1917.) In: Das Krippentheater und andere Weihnachtsgeschichten aus dem alten Österreich. Hrsg. von Susanne Feigl. Wien: Edition S, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei 1987, S. 17–21.



Sultan Achmet (Torello) (Apel): Sultan Achmet Kaiser der Türken oder Grossmuht und Edelsin. (Torello.) „Abschrift von Frau Zschoch[e]. erh. von Apel, Herbst 1891.“ (S. [1].) Handschrift. Format: 18 x 22,3 cm, blaues Heft. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-645.

TRANSLITERATION. Martin Berger und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_sultan_achmet_torello.html [2019-07-01].

ORT. Rittersaal bei Fürst Alexander – Am Hof des türkischen Sultans. – ZEIT. – FIGUREN. Sultan Achmet, Kaiser der Türken – Fürst Alexander von Pavien – Fürstin, Alexanders Gemahlin – Albrecht, des Fürsten erster Ritter – Casper – Anna, Caspers Weib – Famulus, Diener des Sultans – Pascha.

HANDLUNG. Der Kaiser ruft seine Untertanen zum Krieg gegen die Türken, die von ihrem Unglauben befreit werden sollen. Fürst Alexander gibt seine Gemahlin und sein Reich unter den Schutz des Ritters Albrecht.

Casper denkt nicht daran, seinen Herrn zu begleiten, selbst für einen hohen Lohn will er sich im Krieg nicht umbringen lassen. Schließlich zwingt ihn der Fürst, sich ihm anzuschließen. Und was macht nun Caspers Frau Anna? Mitziehen darf sie nicht, Geld ist auch keines im Haus, eines der drei Kinder ist blind, das zweite lahm. So ist der Casper doch



noch froh, gegen die Türken ziehen zu können – wenn er einen erwischt, nimmt er sich vor, schlägt er ihn in einer Minute 15 Mal tot, stopft ihn aus und hängt ihn an die Luft.

Als einziger seiner 500 Mann hat Fürst Alexander den Kampf gegen die Türken überlebt. Dem Sultan erklärt er, die Deutschen hätten dessen Reich nicht zerstören, sondern die Menschen nur zum rechten Christenglauben führen wollen. Er gesteht, wenn im Gegenzug er den Sultan hätte gefangen nehmen können, hätte er ihn in den tiefsten Kerker geworfen. Damit hat der Fürst allerdings sein eigenes Urteil gesprochen. Bevor er jedoch Hungers stirbt, soll der Deutsche mit Pech und Schwefel bestrichen werden und, wie es bei den Türken der Brauch sei, zum Ergötzen des Sultans als lebende Fackel dienen. Fürst Alexander fügt sich demütig in alles, Gott zuliebe und Deutschland zur Ehre. Man möge, befiehlt der Sultan außerdem, in Hinkunft die Christenhunde nicht töten, sondern gefangen nehmen; sie sollen nämlich so grausam sterben, dass das ganze Abendland vor den Türken zittern soll.

Casper hat sich auf abenteuerliche Weise retten können: indem er nämlich auf seinem dreibeinigen Schimmel ausgerissen ist und sich dann auf einem Baum versteckt und für einen Storch ausgegeben hat. Nach Abzug der Türken, die sich an einem riesigen Schinkenknochen und reichlich Schnaps gütlich getan haben, trifft er auf einen Gärtner, einen deutschen Sklaven. Um sich vor den türkischen Verfolgern zu verstecken, klettern Casper und der Gärtner auf zwei Bäume und schreien wie wilde Vögel – sogleich flüchten die feigen Türken vor diesem schrecklichen Geist. Nun gerät Casper in die Hände des Famulus, der ihn – vergeblich – allerlei schwören lassen will und ihn schließlich zum Sultan bringt.

Auch auf Nachfrage bringt der Sultan nicht heraus, wer denn dieser Casper ist, wie er heißt, wes Kind er ist und welchen Glauben er hat. Seiner närrischen Antworten halber schenkt ihm der Sultan das Leben; der Casper soll ihm mit seinen Späßen die Zeit vertreiben.

Nun erkundigt sich der Sultan doch noch nach Rang und Stand des gefangenen deutschen Fürsten. Der gibt sich als Fürst Alexander von Pavia zu erkennen. Genau dieser hat 15 Jahre zuvor dem Sultan, der damals Krieg gegen Polen geführt hat und als Kaufmann verkleidet geflüchtet ist, Gastfreundschaft gewährt. Der Sultan erkennt nun seinen Retter auch an dessen Ring, den er der Gemahlin seines Retters geschenkt und den diese wiederum ihrem Gatten zum Andenken in den Krieg mitgegeben hat. Gerührt schenkt der Sultan nicht nur dem Fürsten Alexander, sondern auch 500 verklavten Deutschen das Leben. Der Sultan begleitet Fürst Alexander nach Deutschland. Er beneidet ihn um die Liebe der Gemahlin, die weit größer ist als jene seiner 300 Weiber. Auch der Caspar hat nun sein Weibel wieder, und alle freuen sich auf das große Wiedersehensfest.



Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky): Sultan Achmet. Lustspiel in 2 Acten. Handschrift. Format: 21,3 x 17,5 cm, blauer Papierumschlag, darüber Umschlag aus zweilagigem Packpapier (gemeinsam mit den Lagen zusammengeheftet). „Geschrieben von Dietrich. / Stammt v[on] d[em] Theater Aug[ust]e verw[itwete] Bonneschky. Dietrich schrieb es ab von der Schwiegermutter Bonneschky. / Mitteilung von Robert Dietrich 22 / II 91.“ (S. [1]) Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-646.

TRANSLITERATION: Lars Rebehn.

Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_torello_achmet_bonneschky_d4-646.html [2019-07-01].

ORT. Beim Sultan – Pavia. – ZEIT. – FIGUREN. Sultan Achmet – Mustapha, sein Bruder – Zipeta, Großvezier – Thorello, Fürst zu Pavia – Casper, sein Diener – Jockerle, sein Sohn – Surabel, eine Zauberin – Rosothea, Gemahlin Thorellos – Graf Zittonio – Grethel, Caspers Frau – Domerle, ein Strohschneider – Janitscharen.

HANDLUNG. Der türkische Sultan Achmet führt Krieg mit den Christen. Er hat die letzte Nacht einen schlechten Traum gehabt, in dem drei Ritter eine Bildsäule Muhameds in 1000 Stücke gerissen und ihn selber in einen Abgrund gestürzt haben. Großvesier Zipeta weiß den Traum zu deuten: Der Sultan müsse, wie geschworen, bei jedem Opfer auch Christen töten – diesen Schwur hätte er gebrochen. Achmets Bruder Mustapha hat 20 Gefangene gemacht; nun will der Sultan diese um ihr Leben würfeln lassen. Mustapha ist dagegen, da beide einst von Christen gerettet worden sind, kann sich aber nicht durchsetzen. Ungern erfüllt der Sultan diese seine Opferpflicht, fühlt sich aber durch Schwur und Gesetz gebunden.

Die Wahl fällt auf Casper, der am wenigsten gewürfelt hat. Der Sultan, der nichts Gescheiters aus ihm herausbringen kann, erkennt, dass er einen Narren vor sich hat, und schenkt Casper das Leben. Frech setzt der sich auf den Polster des Sultans und beginnt nun seinerseits mit einer strengen Befragung.

Der zweite Todeskandidat ist Fürst Thorello, der einst Achmet und Mustapha aufgenommen hat. Als der Sultan auch durch den Ring, den er einst Thorellos Frau geschenkt hat, erkennen kann, dass er den einstigen Gastgeber vor sich hat, lässt er ihn frei.

Mutter Grethel hat ihren Sohn Jockerle aus dem Haus gejagt; der soll nun seinen aufgehängten Vater suchen. Eigentlich will sie den Sohn nur loswerden, da sie mittlerweile Domerle, den Strohschneider, geheiratet hat. Der Casper, dem der Jockerle das alles erzählt, nimmt sich vor, seiner Grethel diese Flausen schon auszutreiben. Von Jockerle erfährt er auch, dass Thorellos Frau in acht Tagen heiraten soll.

Casper und sein Herr Thorello, die einander vor Jahren beim Schiffbruch und bei der anschließenden Gefangennahme verloren haben, finden einander wieder. Als Casper ihm erzählt, dass auch Thorellos Frau nun wieder heiraten möchte, hält die beiden nichts mehr im fremden Land.

Thorello schlägt den Vorschlag des Sultans, zum Trost aus seinen 180 Frauen eine zu wählen, aus und möchte stattdessen sofort nach Pavia aufbrechen. Der Zauberer Surabel soll Thorello und Casper innerhalb von 24 Stunden nach Pavia bringen. Casper wird, da er mit dem Zauberer Händel angefangen hat, zur Strafe mit seinem Sohn Jockerle auf einem Drachen nach Pavia geritten.

Fürstin Rosothea muss nach den Anweisungen ihres Mannes, sofern dieser nicht nach fünf Jahren zurückgekehrt ist, den ältesten Grafen von Pavia, Graf Zittonio, heiraten. Sie ist unglücklich darüber und will in ein Kloster gehen.

Thorello und Casper erscheinen auf der Burg. Der Fürst findet ein von Rosothea begonnenes Treuegedicht, ist glücklich darüber und hinterlässt ihr einige hinzugesetzte Zeilen. Auch sie ist überglücklich – doch da naht schon wieder der lästige Zittonio, weshalb sie sich fürs Erste schlafend stellt. Der Graf erscheint und will sie küssen, woraufhin Casper und Thorello hinstürzen und es verhindern. Thorello gibt sich als reisender Kaufmann aus und bestellt Rosothea Grüße von Thorello; Zittonio besteht darauf, Nachricht zu haben, dass Thorello tot sei. Thorello gibt sich zu erkennen und lässt Gnade vor Recht ergehen.

Auch der Casper möchte seine Grethel wiederhaben. Grethel, die ihren Alten an den Ohrfeigen, die er ihr gibt, wiedererkennt, liefert den neuen Ehemann ohne viel Federlesens aus: Sie will ihn unter dem Vorwand aus dem Haus schicken, dass sich ein Käufer für Flachs interessiere; dann möge der Casper nach Belieben mit dem Nebenbuhler verfahren. Der kommt, einen Ballen Werg auf dem Buckel, aus dem Haus; der hinzukommende Jockerle zündet dem Domerl den Werg an. Zum Schluss prügeln Jockerle und Casper den Strohschneider unter Geschrei hinaus.



Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preisike): Sultan Achmeth von Egiebtien. Lustspiel in 4 Akten. „erhalten von Heinrich Apel \sen./9. Oktob[er] 1904“. (S. [U2]),



Bleistiftnotiz von Artur Kollmann. „Geschrieben von Franziska Preiske.“ (S. [165]. Handschrift. Format: 21,1 x 18,2cm, Pappereinband, Leinenrücken, Fadenheftung. Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Sign. Ms. D4-651 / To 12.

TRANSLITERATION: Lars Rebehn. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_torello_apel-preiske_d4-651.html [2019-07-01].

ORT. Türkei (d. i. „Egiebten“). – ZEIT. – PERSONEN. Fürstin – Ritter Albrecht – Kasper – Anna, seine Frau – Sultan Achmeth / Achmet, Kaiser der Türken – Famulus des Kaisers – Mustava – Stimme des Apothekers.

HANDLUNG. Fürst Alexander lässt sich weder von Ritter Albrecht noch von seiner Frau abhalten, in den Krieg gegen die Türken zu ziehen. Zum Andenken überreicht ihm die Fürstin jenen Ring, den sie vor Jahren von zwei türkischen Kaufleuten erhalten hat, die sich mehrere Wochen der großzügigen Gastfreundschaft des Fürsten erfreut haben. Seine Gemahlin, seine Ländereien und die Herrschaft gibt der Fürst unter den Schutz seines treuen Ritters Albrecht.

Kasper will partout nicht mit in den Krieg, auch nicht gegen ein fürstliches Entgelt von 25 Talern (er hätte gerne 24 und möchte dafür zu Hause bleiben) und auch nicht gegen das Versprechen, nur für den Zeitvertreib des Fürsten zuständig zu sein. Als alles gute Zureden nichts hilft, befiehlt ihm Fürst Alexander mitzukommen.

Kaspers Frau Anna will unbedingt mit in den Krieg ziehen. Als sie endlich einsieht, dass das nicht möglich ist, verlangt sie vom Ehegespons Geld – das sie nicht bekommt, denn der Nichtsnutz vertrinkt es immer und lässt die Frau mit den drei Bälgern allein. Um die hungerrigen Mäuler loszuwerden, rät ihr der Kasper, die Drei eine Profession lernen zu lassen – was kaum möglich sein wird, denn der eine ist blind, der andre ist krumm und der dritte ist stumm. Das letzte Zweigroschenstück hilft den beiden auch nicht, und so vertanzen sie es kurzerhand.

Dem Sultan wird berichtet, dass im Gefecht von 6.000 Christen nur einer, wie ein Löwe kämpfend, überlebt hätte. Fürst Alexander wirft sich ihm zu Füßen und beteuert, er habe nicht das Land des Sultans, sondern bloß die Götzenbilder zerstören und dem Sultan dafür den wahren und reinen Glauben schenken wollen. Auf die Frage des Sultans, wie er wohl mit ihm verfahren würde, hätte er ihn in der Gewalt, erwidert der Fürst: Er würde ihn, bis er sich bekehre, in das tiefste Verließ sperren bei schimmeligem Brot und fauligem Wasser. Damit, meint der Sultan, hätte er nun sein eigenes Urteil gesprochen. Auf das Angebot des Sultans, seinen christlichen Glauben abzulegen und mit ihm zu Allah zu beten, geht der Fürst nicht ein, und so wird er in Ketten gelegt.

Kasper kommt dahergerannt und erzählt von seiner Flucht: Erst sei er den Türken auf seinem dreibeinigen Schimmel entkommen, dann auf Schusters Rappen, und schließlich hätte er sich auf einen Baum in ein Storchennest geflüchtet. Dann hätten sich unter diesem Baum Türken zum Frühstück niedergelassen. Fast wäre er vom Baum heruntergeschossen worden, denn seine Nase hätten die Türken für den Schnabel eines Storchs gehalten. Vor lauter Davonlaufen sei er nun müde geworden; und glatt schläft er ein. Er wird gestellt und dem Sultan vorgeführt, der ihn nach seinem Glauben fragt – ob er Heide, Christ oder Jude sei. Da dies alles die grässlichsten Todesarten nach sich zieht, bekennt er am Ende, ein deutscher Türke zu sein, deren gebe es viele in Deutschland: Hunde mit türkischen Namen nämlich. Dem Sultan gefällt der Narr so sehr, dass er ihm das Leben schenkt und ihn als Küchenbuben anstellen will.

Nach sieben Jahren soll nun der deutsche Gefangene hingerichtet werden. Als der Sultan diesen nach seinem Namen fragt, gibt sich dieser als „Allexander aus Pafien“, Alexander von Pavia, zu erkennen. Beide erinnern sich nun daran, dass vor 15 Jahren der Sultan, als türkischer Kaufmann verkleidet, beim Fürsten Zuflucht und für einen vollen Monat Auf-

nahme und Gastfreundschaft gefunden hat. Zum Beweis zeigt der Fürst den ihm von der Gattin mitgegebenen Ring, das Gastgeschenk des Sultans. Der Sultan kündigt an, in zwei Monaten zwei Schiffe ausrüsten zu lassen; er wolle nicht nur den Fürsten, sondern auch 500 weitere Gefangene freilassen und den Fürsten nach Deutschland begleiten.

Dem Kasper ist es derweil gar nicht gut ergangen; dauernd ist er als Christenhund beschimpft und geprügelt worden, zuletzt dafür, dass er dem türkischen Kaiser nicht die Fußsohlen geküsst, sondern ihn in die große Zehe gebissen hat. Der Famulus verkündet nun auch ihm die Freiheit. Doch vor der Abreise müsse er noch einen Schwur leisten – wozu es nicht kommt, denn der Kasper versteht wieder einmal alles falsch – oder tut er nur so?

Bei seiner Ankunft kann Fürst Alexander gerade noch die Hochzeit seiner Gemahlin mit dem Ritter Albrecht verhindern. Ritter Albrecht entschuldigt sich damit, dass die Untertanen nicht von einer Regentin, sondern von einem Regenten geführt hätten werden wollen. Doch der Fürst lässt das nicht gelten, schwört Rache und will sich am nächsten Tag mit Albrecht schlagen.

Die Fürstin schickt Kasper in die Apotheke, um Gift zu holen, für den Sultan, der den Fürsten sieben Jahre lang im Gefängnis hat schmachten lassen. Kasper will in der Apotheke (Szene hinter der Bühne) erst Schießpulver, dann Schlafpulver kaufen und bekommt schließlich das verlangte Gift, bleibt die Rechnung schuldig, verlangt aber von der Fürstin akkurat mehr, als er ohnehin erhalten hat.

Kasper ist vom türkischen Famulus belauscht worden, der den Sultan davor warnt, aus dem ihm kredenzten Becher zu trinken; der Wein sei vergiftet. Statt des Sultans trinkt nun Alexander aus dem Becher, warnt noch den Sultan vor dem vergifteten Wein und stirbt. Die Fürstin gesteht, sie habe den Sultan ermorden wollen. Dieser erkennt, dass er den Freund zu Unrecht verdächtigt hat. Nun will er sich nicht mehr zum Christentum bekehren – warum auch, da sowohl Heiden als auch Juden, Christen und Türken an ein höheres Wesen glauben. Zur Strafe soll nun die Fürstin jenen grässlichen Tod erleiden, wie ihn der Sultan einst dem unerkannten Freund zugebracht hat.

Kasper bleibt allein zurück und meint, für sieben Jahre Sklaverei in der Türkei stehe ihm das ganze Fürstentum PAVIEN zu. Das wird auch, meint er, Kaspers Frau ANNA freuen.

STOFF. VORLAGE. Siehe bes. S. 270–271.



Sünd ji all' dor ? Alte Kasperschwänke gesammelt und für den „Quickborn“ in Hamburg hrsg. von Joh[anne]s E[vangelist] Rabe. 19.–24. Tsd. Hamburg: Quickborn 1921.

Darin: Kasper und Abraham, S. 6–15. – Kasper soll gehängt werden, S. 15–19. – De Mosbüdel, S. 21–26. – Kasper als Jäger, S. 26–29. – Kasper als Arzt, S. 29–34. – Kasper als Soldat, S. 34–47. – Rieke und Jette, S. 47–48. – Konstabler. Jude, Kasper. Fortsetzung zu Rieke und Jette, S. 48–51. – Kaspers Frau stirbt, S. 51–55. – Perlicka, Perlacka, S. 56–57.

Alle auch in: Rabe, Kasper Putschenelle, s. d.



Suppé, Franz von; s. Carl Juin



SUTTNER, BERTHA VON: Die Waffen nieder! Eine Lebensgeschichte. Hrsg. und mit einem Nachwort von Sigrid und Helmut Bock. Berlin: Verlag der Nation 1990.



Suttner, Bertha von; s. a. Die Waffen nieder! (Engler / Suttner / Apel)





[SWIEDACK, KARL] (Pseud. CARL ELMAR, Libretto); REITERER, ERNST (Musik): Kaiser Joseph im Volke. Historisches Volksstück mit Gesang und Tanz in 6 Bildern von C. E. Musik von Kapellmeister E. R. Manuskript. Nach dem censurirten Souffleurbuch vom k. k. priv. Theater in der Josefstadt. Wien: Theateragentur Stadler & Stubenvoll 1882.

VORLAGE für: Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack), S. 538–541.

T

Die Teufelsmühle am Wienerberg (Huber/Apel): Die Teufelsmühle am Wienerberg. Oesterreichisches Volksmärchen mit Gesang in 7 Akten nach einer Sage der Vorzeit von Leopold Huber. H[einrich] Apels/Marionettentheater/C. Heinr[ich] Apels Nachf[olger]. Handschrift. Format: 17,5 x 21 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 1044.

TRANSLITERATION: Daniel Hadler, Oleh Hlazkov und Beatrix Müller-Kampel. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

ORT. Die Teufelsmühle am Wienerberg und Umgebung – ZEIT. – FIGUREN. Marie, Ehefrau eines verstorbenen Raubritters/räuberischen Müllers, als Geist in verschiedenen Gestalten – Günther/Günter von Schwarzenau, ein österreichischer Ritter – Kasper, sein Knappe – Hans von Stauffen/Staufenburg – Mathilde/Madillte/Madilde, seine Tochter – Berta, ihre Zofe – Ritter Otto von Löbenstein – Fust von Kleeberg – Frowald, ein Minnesänger – Veit Schneck/Schnek, der Wirt am Wienerberge – Märtschen, seine Tochter – Jeriel, ein Schutzgeist in verschiedener Gestalt – Der Lichtgeist – Geister – Kobolde.

HANDLUNG. Beim Turnier in der Kaiserstadt Wien hat Ritter Günter von Schwarzenau den ersten Preis gewonnen. Sein Herz hat er an Madillte von Staufen verloren.

Eine alte Frau (es ist der Geist Maries) erzählt ihm und seinem Diener Kasper, dass es in der nahen Teufelsmühle spuken soll: Einst habe ein mörderischer räuberischer Müller/ein Raubritter seine Gäste durch ein Loch der Mühle ins Wasser fallen und dann ertrinken lassen; ihr Hab und Gut habe er geraubt. Als seine gutmütige Frau einst einen Edelherrn habe retten wollen, habe der Müller sie im Zorn erschlagen. Seitdem treiben in der Mühle die tote Frau und andere Geister ihr Unwesen, und die Seele der Frau sei erst erlöst, wenn ein Ritter ihre Gebeine finde und begrabe. Dem Mutigen winke als Preis ein verborgener Schatz.

Kasper schüttelt es nur so vor Angst wegen der Teufelsmühle, wie sie genannt wird. Trotzdem verliebt er sich in die schalkhafte Schankwirtstochter und diese sich in ihn.

Ritter Hans von Stauffen denkt nicht daran, seine Tochter einem dahergelaufenen Habenichts wie Günter zu geben. Außerdem hat er die Hand seiner Tochter ja schon um 30.000 Gulden an Ritter von Löbenstein verkauft.

Kasper hat Fürchterliches zu berichten: Er hat mitanschauen müssen, wie Löbenstein und Kumpane seinem Herrn den Kopf abgeschnitten haben. Da tritt Günter putzmunter hinzu und erzählt, Geister hätten ihn gerettet. Nun will er sofort zur Teufelsmühle aufbrechen.

Kasper will zuvor noch ordentlich essen, zumal Geist Jeriel mit einer reichhaltigen Speisekarte aufwarten kann. Allerdings bekommt der Kasper nichts außer den Resten, und noch dazu wird er ganz gehörig von den Geistern vexiert: Jedes Mal, wenn er das Wort „Teufel“ ausspricht, bekommt er eine Ohrfeige verpasst; und als er einem hübschen Köhlermädchen ein Busserl gibt, verwandelt es sich in eine alte Vettel. Schließlich zerren die Geister den Feigling, der sich vor der Mutprobe in der Teufelsmühle drücken will, durch die Luft zum Wienerberg.

Abermals erscheint dem Ritter Günter in der Teufelsmühle der Geist Maries und erzählt: Ihr Mann, ein Raubritter, hat hier einst seine Opfer von den Mühlrädern zerschneiden (!) lassen und auch sie selber umgebracht, als sie den Grafen Senftenberg retten wollte. Ihre Seele könne nur Frieden finden, wenn ein mutiger Ritter ihre Gebeine begräbt; als Lohn winkt ein vergrabener Schatz. Günter verspricht, sein Bestes zu tun.

Mit Kasper treiben die Geister der Teufelsmühle ihren Spaß, werfen ihn durch die Luft, schleudern ihn hin und her und erschrecken ihn mit Donner und Blitz.

(In der Handschrift gestrichen:) Der fränkische Ritter Markus erkennt in Otto von Löbenstein seinen alten Feind wieder, der einst einen Ritter beraubt, umgebracht und die Schuld auf ihn, Ritter Markus, geschoben hat. Er muss sich schon wundern, dass Löbenstein auf Freierrfüßen wandelt, denn verheiratet ist er ja schon. Das Schweigegegeld, das Löbenstein dem Ritter bietet, schlägt dieser aus.

Günter hat Marie erlöst und tötet den verbrecherischen Nebenbuhler im Zweikampf. Einer Heirat steht nun nichts mehr im Weg. Kasper will nun in einer Doppelhochzeit auch gleich sein Märchen zum Altar führen – da wäre dann sozusagen in einem Abwasch geheiratet.

VORLAGE. Karl Friedrich Hensler (Text) Leopold Huber (Text); Wenzel Müller (Musik): Die Teufelsmühle am Wienerberg, Österreichisches Volksmärchen mit Gesang in 4 Akten. Nach einer Sage der Vorzeit von Leopold Huber. Für die k. k. priv. Marinellische Schaubühne bearbeitet von Karl Friedrich Hensler. Musik von Kapellmeister Wenzel Müller. Wien: Schmidt 1799.

LOKALISIERUNG. SPRACHE. Geradezu ostentativ wird auf den Wiener Schauplatz hingewiesen, der mit dem „Wienerberg“ bereits im Titel genannt ist: Das Ritterturnier, bei dem Günter von Staufenburg gerade gewonnen hat, hat in Wien stattgefunden; „die alte Kaiserstadt Wien“, so ein Waffenbruder Günters, „die hängt einem sehr am Herzen, und beim jährlichen Fest, da sehen wir uns wieder“ (S. [4]). Beim letzten Turnier hat Günter sein Herz verloren: „Ich sah Madillten in Wien, wo ich den Turnierpreiß aus Ihren zarten Händen empfang, Sie zu sehen und zu lieben War das Werk eines Augenblicks“ (S. [29]). Bis auf die Nennung verweist jedoch sonst nichts auf Wien, auch nicht Kaspers Sprache. Kaspers dialektale Markierungen verweisen auf Sachsen, nicht auf den bairisch-österreichischen Sprachraum.



Teutsche Arien (Pirker): Teutsche Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegirten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirtten Comoedien, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden. Cod. ms. 12706–12709 der Wiener Nationalbibliothek. Mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Max Pirker. Bd. I–II. Wien; Prag; Leipzig: Ed. Strache 1927, 1929. (= Museion. Veröffentlichungen aus der Nationalbibliothek in Wien. Erstausgaben und Neudrucke. II. [1,2].)



Tiberius und Anabella (Bolte): Tiberius von Ferrara und Anabella von Mömpelgart. In: Johannes Bolte: Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg; Leipzig: Voss 1895. (= Theatergeschichtliche Forschungen. XII.) S. 177–218.



Torello; s. Graf Paquafil (Fürst Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter); Sultan Achmet (Torello) (Apel); Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preisike); Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky)





Türkisch-bestrafter Hochmuth (Brukner): Türkisch-bestrafter Hochmuth, oder Das año 1683. von denen Türcken belagerte und von denen Christen entsetzte Wienn, und Hans Wurst, die kurzweilige Salve-Guarde des Frauen-Zimmers, lächerlicher Spion, und zum Tode verdampter Mißethäter. Hrsg. von Fritz Brukner. Innsbruck; Wien; München: Tyrolia 1933.



Tragoedia II oder Seltßames Thraurspiel, allwo vorgestehlet wird iener Wittembergische Doctor und Weltberueffene Zauberer Fausts; s. Münchener Faust (Laistner)



Das Traismaurer Krippenspiel (Scheibl/Zoder): Das Traismaurer Krippenspiel. Ein deutsches Weihnachtsspiel aus dem Beginne des XIX. Jahrhunderts. Aufgezeichnet und hrsg. von Raimund Zoder. Mit Zeichnungen von Konrad Mautner. Wien: Verlag zu haben bei Stähelin und Laenstein, im Jahre 1920.

Faksimile in: Das Traismaurer Kripperl. Eine 200-jährige Tradition. Hrsg. von Volkskultur Niederösterreich. Für den Inhalt verantwortlich: Dorothea Draxler, Edgar Niemczek. Redaktion: Wolfgang Stanicek. Textvorlage: Otto Lambauer: Das Traismaurer Krippenspiel. Geschichte und Aufführungspraxis. Hausarbeit. Wien: Univ., 1981. Atzenbrugg: Volkskultur Niederösterreich 2003. (Mit originaler Paginierung.)

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Maria – Engel – Hl. Josef – Zwei Bürger – Nachtwächter – Hirten (darunter Rüapl) – Jesuskind – Jaga Hansl – Gärtner Franzl – Wenzl bein Bäch – Leonhardl mit dem Ranzenbartl – Lisabel – Ännamirl – Evadudl – Die dicke Anna Lutzl – Hoherpriester – Herodes – Die Schriftgelehrten – Die Heiligen Drei Könige – Schäfer – Wildpratschützen – Jäger – Schäferin – Der Salzburger Bauer – Bauern – Rauchfangkehrer – Köchin – Der Schneider – Der Bandlkramer.

HANDLUNG. „Das Spiel besteht aus neun Szenen, welche durch das Fallen des Vorhanges voneinander auch äußerlich getrennt sind. Zu Beginn einer jeden Szene wird nach dem Heben des Vorhanges der Szenentitel in eintöniger Weise hergesagt. Die Szenen bestehen entweder aus gesprochenen Stellen oder Liedern. In ersteren wird der Text in monotonem Rezitativ gesprochen, welches sich bei der Szene zwischen Herodes und den hl. drei Königen zu dem gregorianischen Gesange ähnlichen Tonfolgen erhebt. Die Szenen 1 bis 8 behandeln den religiösen Stoff von der Verkündigung der Geburt Christi bis zur Anbetung durch die h[eil]igen drei Könige, in der Hauptsache der Bibel folgend, hie und da aber durch Stellen aus Apokryphen untermischt. Die 9. Szene [...] enthält die weltlichen Stoffe.“ (Zoder, Vorwort zum Traismaurer Kripperl, S. 9.) Zur Gänze wurden die Szenen und Lieder aus dem alten Traismaurer Krippenspiel von 1810 nie in einer Vorstellung aufgeführt. „Auch die lustigen Figuren der 9. Szene wechseln entweder ihre Lieder (Schäfer und Schäferin) oder ihr Auftreten (Schneider, Bandlkramer, Bauer). Nur der Salzburger Bauer, die komische Figur des Ganzen, tritt auf allgemeines Verlangen fast in jeder Vorstellung auf. Als Muster wird hier das Szenenverzeichnis einer Vorstellung im Sommer 1919 abgedruckt.

1. Verkündigung Mariä. – 2. Herbergsuchen. Liebster Josef, laß uns gehen – 3. Der Tempelsturz – 4. Die Hirten auf der Weide. Buam, stehts auf, es is ja a Freud/Auf, auf, ihr Hirten. – 5. Die Hirten bei der Krippe. Seid willkommen tausendmalen/Jetzt han i mein Spöckseitnzöger/Lauft, lauft, ihr Hirten/Kommt, ihr Hirten. – 6. Die Beschneidung. – 7. Die hl. drei Könige bei Herodes.– 8. Die hl. drei Könige bei der Krippe. – 9. Wie die Schäfer und Wildpratschützen auf der Weide ihre Lieder darbringen. – Wach auf, o Schäferskind (Schäfer und Schäferin) – Sag mir, o schönste Schäferin (Jäger und Schäferin) – I bin ja a Wildpratschütz (Der Wildpratschütz) – Bin a Salzburger Bauer (Der Salzburger Bauer) – Wenn i morgens fruah aufsteh (Rauchfangkehrer und Köchin) – I bin der

Schneider wetz wetz wetz (Der Schneider) – Stets n Wandern, Urlaub gebn (Der Bandlkramer) – Freu dich, mein Herz (Schlußlied).“ (Zitiert nach Zoder, Vorwort zum Traismaurer Kripperl, S. 10–11.)

U

Das übereilte Urteil; s. Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann) (Grube)



Ulmer Don Juan (Scheible): Don Juan. Ein Trauerspiel in 4 Aufzügen. In: *Das Kloster*, Bd. 3, S. 760–765.

Auch in: „I glaub, Euch lauft die ganze Welt in d’Kling“. Don Giovanni als Hanswurstiade. Drei süddeutsche Puppenspieltexte des 18. Jahrhunderts. Neudruck nach J[ohann] Scheibles *Das Kloster*, Stuttgart 1846. Hrsg. und mit einem Nachwort von Martin Stern. Wien: Lehner 2004. (= Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. 4.) S. 63–68.

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Alter – Don Juan – Hans Wurst – Schwester des Don Juan – Einsiedler – Geist.

HANDLUNG. Don Juan tötet seinen Vater, da dieser sich geweigert hat, das kostspielige Leben des Sohnes zu finanzieren. Seine verzweifelte Schwester will den König in Paris darum bitten, die Verfolgung des Bruders aufzunehmen, doch erfährt der Vatermörder von den Plänen der Schwester und tötet sie, ebenso einen Einsiedler, der sich weigert, mit ihm die Kleidung zu tauschen.

Auf dem Friedhof lädt Don Juan die Toten zum Gastmahl. Der Geist seines Vaters erscheint und spricht eine Gegeneinladung aus. Die Teufel zerren Don Juan zur Hölle.



Ulmer Faust (Scheible/Günzel): Doktor Johann Faust. Schauspiel in zwei Theilen. (Vom Ulmer Puppentheater.) In: *Das Kloster*, Bd. 5, S. 783–805.

Auch in: *Alte deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen* hrsg. von Klaus Günzel. München; Berlin: Herbig 1971, S. 5–24. – In: „I glaub, Euch lauft die ganze Welt in d’Kling“. Don Giovanni als Hanswurstiade. Drei süddeutsche Puppenspieltexte des 18. Jahrhunderts. Neudruck nach J[ohann] Scheibles *Das Kloster*, Stuttgart 1846. Hrsg. und mit einem Nachwort von Martin Stern. Wien: Lehner 2004. (= Quodlibet. Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft. 4.) S. 63–68. – In: Karl Simrock: *Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen* hergestellt von K. S. Mit dem Text des Ulmer Puppenspiels. Hrsg. von Günther Mahal. Stuttgart: Reclam 2007. (= Universal-Bibliothek. 6378.) S. 63–84. – TRANSLITERATION: Julia Strobelt, Anna Thurner und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.unigraz.at/zw_faust_ulm.html [2019-07-01] (nach Scheible/Günzel).

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: U (Ulm).



Der Ungeratene zon (Hincz/Gragger): Der Ungeratene zon. Aus: Robert Gragger: *Deutsche Puppenspiele aus Ungarn*. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 80 (1925), H. 3–4, S. 163–168.



Hrsg. von Christine Kaiser im Rahmen ihrer Diplomarbeit: Don Juan-Spiele der Wanderbühne. Edition, Kommentar und Studie. Graz, Univ., Diplomarbeit 2005. [Masch.]. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung: http://lithes.uni-graz.at/zw_kaiser_donjuanspiele.html [2019-07-01].

ORT. – ZEIT. – FIGUREN. Donjuán – Káspor, sein Diener – Donfillipo, Donjuáns Bruder – Ámorilá, seine Braut – Alfáro, Donjuáns Vater – Donpétro – Einszidler – Misko féitá – Lipál, ein Hausknecht – Geiszt – Teifl.

HANDLUNG. Káspors Bemühungen, Donjuáns Vater eine ansehnliche Geldsumme für den verschwenderischen Sohn herauszulocken, schlagen kläglich fehl. Don Alfáro hat dem Diener nur zwei Groschen für zwei Galgenstricke mitgegeben; an diesen mögen sich, so der verbitterte Vater, der liederliche Sprössling und sein Diener umgehend aufhängen. Auch gegenüber dem Sohn bleibt Alfáro unerbittlich, woraufhin dieser ihn ersticht.

Mittlerweile hat Káspor ein Gespräch zwischen Donfillipo und dessen Braut Ámorilá belauscht. Dem eifersüchtigen Bruder Donjuáns will scheinen, dass seine Herzenserwählte Donjuán schöne Augen macht. Beim Versuch, die künftige Schwägerin zu entführen, tötet Donjuán Ámorilás Vater Donpétro und flieht. Donfillipo schwört Rache.

Im tiefen Wald stößt Donjuán auf einen gottgefälligen Eremiten und beschwätzt ihn, ihm doch seine Kleider zu überlassen. Als der Eremit dies ablehnt, tötet Donjuán ihn und bemächtigt sich der Kutte. Arglos und ohne den Verkleideten zu erkennen, tritt der Verfolger Donfillipo dem brüderlichen Verbrecher gegenüber. Salbungsvoll belehrt ihn der „Eremit“ über die Lächerlichkeit menschlicher Rachebegierden. Als Donfillipo sich dennoch weigert, die Verfolgung des Mörders aufzugeben, tötet ihn sein Bruder Donjuán.

Auf dem Friedhof lädt der Wüstling den ermordeten Donpétro zum Gastmahl. Dieser erscheint, fordert Donjuán auf zu bereuen und überantwortet ihn dem Teufel.

HERKUNFT. Das Puppenstück wurde in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Familien Dubsky und Hinz/Hincz in Ungarn, Bosnien, Serbien und Rumänien gespielt. (Vgl. Voigt, Noch einmal über den *Schorokscharer Faust*, [o. S.])



Der Unverstand (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)

V

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.)

Hrsg. von Evelyn Zechner. In: E. Z.: „Kasperl saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Graz, Univ., Masterarbeit 2011, Anhang. [Masch.] – Dann als: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 2: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html, Anhang. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_voelckers_kasperl_im_krieg.html [2019-07-01].



Völkertafel, Steirische; s. Steirische Völkertafel



Volkman, Johann Jakob; s. Georg Heinrich Zinken



Vom Wiener Kärntnertortheater nach Schloss Krumau. Die Hanswurst-Burlesken von Český Krumlov. Hrsg. von Lisa Erlenbusch, Marko Ikonić und Christian Neuhuber. Wien: Lehner 2019. (= Texte und Studien zur österreichischen Literatur- und Theatergeschichte. 6.)



Vorspiel vom Peterl & Kasperl; s. Kaiser Maximilian auf der Martinswand [II] (Jenewein)



VULPIUS, CHRISTIAN AUGUST: Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann. Eine romantische Geschichte unseres Jahrhunderts in 3 Theilen und 9 Büchern. Bd. 1–3. Leipzig: Gräff 1799.

Verbesserte und erweiterte Neuausgabe. Bd. 1–3. Leipzig: Gräff 1801. Vollständig umgearbeitete Fassung. Leipzig: Gräff 1823.



Vulpius, Christian August: Rinaldo Rinaldini. Ein Schauspiel. Rudolstadt: [o. V.] 1801.

W

Die Waffen nieder! (Engler/Suttner/Apel): Die Waffen nieder! Schauspiel in 4 Akten von Berta von Suttner und Hans Engler. „Position: Heinrich Apel./Regie: Mai 1922.“ (S. [U1].) „Eigentum von Heinrich Apel, Dresden / 1922.“ (S. [1].) Handschrift. Format: 17,3 x 21 cm, hart gebunden. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), Sign. Ms. 1067.

TRANSLITERATION: Eveline Thalmann. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_engler_waffen_nieder.html [2019-07-01].

ORT. Wien. – ZEIT. 1859. – FIGUREN. Oberst von Althaus – Martha, seine Tochter – Hans, sein Sohn, 18 Jahre alt – Graf Arno Dotzky – Adelgunde von Althaus, Schwester von Oberst Althaus – Frau von Alsmann – Rudolf, ihr Sohn – Der Sanitätsrat – Feldwebel Schröder – Giordano, Bursche bei Dotzky – Sophie, Dienstmädchen – Kasper Wilhelm, Diener bei Althaus – Zwei Soldaten.

HANDLUNG. „Als der Krieg ausbricht, findet die jung verheiratete Martha Althaus mit ihren Ansichten gegen den Krieg in ihrer Familie keinen Zuspruch: Ihr Mann Arno lässt sich versetzen, um als einer der ersten an der Front zu stehen, ihr Vater Oberst Althaus bedauert, nicht mitziehen zu können, und ihr 18jähriger Bruder Hans, das Sorgenkind des Vaters, freut sich auf das ‚Abenteuer‘. Arnos Einzug in den Krieg wird vom Selbstmord des aus Italien stammenden Dieners Giordano – dieser hätte gegen sein Geburtsland in den Krieg ziehen sollen – überschattet. Auch Hans’ Begeisterung für den Krieg währt nicht lange: Nach wenigen Wochen sieht er sich einer Realität gegenübergestellt, der er sich nicht gewachsen fühlt. Er desertiert, kommt nach Wien zurück und versteckt sich in Marthas Wohnung. Als es zur Hausdurchsuchung kommt, wird Hans gefunden, und der herzkranke Vater bricht tot zusammen. Hans wird abgeführt und soll hingerichtet werden. Arno fällt am selben Tag. Nun bleibt Martha nur noch das Warten auf die Begnadigung von Hans. Doch der Sanitätsrat bringt schlechte Nachricht: Hans wird noch in derselben Nacht gehenkt. Daraufhin nimmt Martha Gift und stirbt in Anwesenheit ihrer Tante Adelgunde. Vor ihrem Tod bittet



sie Adelgunde, allen zu sagen, dass ihr letzter Schrei gewesen wäre: ‚Die Waffen nieder! Die Waffen nieder!‘“ (Thalmann, Kriegsgeheule – Friedensklänge, S. 40.)

VORLAGE. Hans Engler [d. i. Robert Overweg]: *Die Waffen nieder!* Ein Drama in 4 Akten. Nach dem gleichnamigen Roman von Bertha von Suttner von Hans Engler. Einzig autorisierte Ausgabe. Leipzig: Richter [1913]. (= Mehrakter. 5.) – Im Zuge der Publikation des Ende 1905 entstandenen, 1906 gedruckten und 1908 im Volkstheater in Nürnberg uraufgeführten Dramas des unter dem Pseudonym Hans Engler publizierenden Robert Overweg kam es zu Auffassungsunterschieden zwischen dem Autor des Dramas und Bertha von Suttner. Dass die Friedensnobelpreisträgerin in der ersten Auflage als Co-Autorin und in der zweiten immerhin noch als Verfasserin der Vorlage genannt wurde – *Die Waffen nieder! Nach dem gleichnamigen Roman von Bertha von Suttner von Hans Engler* – entsprach nicht ihren Vorstellungen, war aber vertraglich abgesichert. (Vgl. Thalmann, Kriegsgeheule – Friedensklänge, S. 37–40.)

Das Stück wurde von den Marionettenspielern noch in der DDR gespielt; s. die im internen Bestandsverzeichnis der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden im Originalwortlaut vermerkte

„Beilage. Schreiben vom Amt für Information vom 21. 2. 1951 Nr. 97 C 4332: Land Sachsen, Geschäftsbereich des Ministerpräsidenten / Amt für Information / Abt. Kulturelle Fragen / Zul. L. 247 / Dresden A 1, am 21. 2. 1951 / Aug.-Bebel-Str. 19 / Block H, Zim. 300 2 / Ha/Ry:

An die Marionettenbühne / Walter Ritscher / Als Anlage reichen wir Ihnen das uns vor einiger Zeit eingesandte für Marionettenbühnen bearbeitete Stück *Die Waffen nieder* zurück. Wir bemerken nach Kenntnisnahme desselben hierzu folgendes:

Eine Aufführung des Stückes ist erst nach nochmaliger Bearbeitung möglich. Die Dialogführung ist zum großen Teil schwulstig, unnatürlich geradezu kitschig. Als Beispiel führen wir die Gespräche zwischen dem Ehepaar Martha und Arno Totzky [recte: Dotzky] an. Wir haben einige der Wortführungen rot angestrichen. Im großen und ganzen ist das Stück stark zu kürzen und der Schluß viel positiver zu gestalten. Das Stück darf keinesfalls damit enden ‚die Waffen nieder‘, sondern es muß eine Aufforderung an die Menschen ergehen, sich für einen aktiven Friedenskampf zusammenzuschliessen. Weiterhin schlagen wir vor, den letzten Akt ebenfalls besonders zu kürzen und das Unheil, welches über die Familie hereinbricht, nicht in einer derartig breiten Form zu behandeln.

Im übrigen sind wir der Ansicht, daß es günstiger wäre, ein anderes Stück, das den Friedensgedanken beinhaltet und mit unseren gegenwärtigen Problemen mehr in Berührung steht, für die Marionettenbühne umzuarbeiten.“ (Zitiert nach dem Katalog der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Anmerkung zu Sign. Ms. 1962, *Die Waffen nieder!* Drama in 4 Akten.)



WALLRAF, FERDINAND FRANZ: Epilog. (Schluß des *Versen-Buches* in Johann Christoph Winters' Handschrift.) In: Carl Niessen: *Das rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde*. Bonn: Klopp 1928. (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.) S. 241–242.



Weihnachtsspiel, Kärntner; s. Kärntner Weihnachtsspiel



Weimarer Faust (Geisselbrecht / Eversberg): *Doctor Faust*. Eine alte Volks-Sage, aus den Zeiten des 12ten Jahrhunderts in 5 Aufzügen. In: „... aus allen Zipfeln ...“ –

Faust um 1775. Referate und Zusammenfassungen der Diskussionen des wissenschaftlichen Symposiums am 25./26. September 1999 in Knittlingen. Hrsg. von Günther Mahal und Martin Ehrenfeuchter. Knittlingen: Mahal 1999. (= Publikationen des Faust-Archivs und der Faust-Gesellschaft. 2.) S. 163–206.

Dann in: Gerd Eversberg: Das Marionettenspiel vom Doktor Faust. Georg Geißelbrecht [!] und seine Faust-Version um 1800. Göttingen: Wallstein 2012, S. 39–89. – Auch auf: <http://www.g.eversberg.eu/MWpuppen/indexPup.htm> [2019-07-01].

Entspricht der 1856 von Oskar Schade als *Weimarer Faust* herausgegebenen Version (s. Weimarer Faust [Geißelbrecht/Schade]).



Weimarer Faust (Geißelbrecht/Schade): Doctor Faust. Ein Puppenspiel. Aus: Oskar Schade: Das Puppenspiel Doctor Faust. In: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst (1856), Bd. V, S. 241–328, hier S. 263–328.

Schades Edition ist philologisch nicht auf dem neuesten Stand; infolge moralischer Zensur wurden einige Stellen bereinigt, außerdem handelte es sich um eine Verschmelzung zweier Varianten. (Für die Information danke ich Lars Rebehn.) Vgl. auch Rebehn, Johann Georg Geisselbrecht.

In der Puppen-*Faust*-Editorik verwendete Sigle: W, We (Weimar).



Weltkrieg 1914–1918 oder: Kasper als Artillerist an der Westfront. Kriegsepisode mit Gesang in 4 Akten. Sächs[ische] Marionetten-Bühne/Theatrum mundi und Fantoche-Theater – Dir. Fritz Puder. Theaterzettel. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Wahn), ohne Sign.



Weltkrieg 1914–1918; s. a. 1914–18. Kasper als Artillerist an der Westfront!



Wertzner, Albin; s. Dreyfus (Wertzner/Richter?/Ficker)



Wiener Haupt- und Staatsaktionen. Eingeleitet und hrsg. von Rudolf Payer von Thurn. Bd. I–II. Wien: Verlag des Literarischen Vereins in Wien 1908, 1910. (= Schriften des Literarischen Vereins in Wien. X, XIII.)



Willhardt, Josef: Mutterliebe; s. Mutterliebe (Willhardt/[Trommer])



WOUTHERS, ANTH[ONIO] FRANC[ISCO]: De Stantvastige Genoveva, Ofte Herstelde Onnoselheyt; Bly-eyndende Treurspel. Vertoont op d'Amsterdamsche Schouburg. Amsterdam: de Groot 1680.



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 vermehrte Aufl. Hamburg: Quickborn 1924, S. 208–234.

Hrsg. von Evelyn Zechner. In: E. Z.: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Graz, Univ., Masterarbeit 2011, Anhang. [Masch.] – Dann als: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 2: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html, Anhang. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_wriede_kasper_putschenelle.html [2019-07-01].



Wurst, Johannes; s. Fritz Oberndorfer

XYZ

ZSCHOKKE, HEINRICH: Der Marschall von Sachsen. Ein Schauspiel in vier Aufzügen. Baireuth [!]: Lübecks Erben 1804.



Die zwei altägyptischen Götzenpaffen (Jenewein); s. Das Höttinger Peterlspiel (Jenewein)

Sekundärliteratur

A

A. H. C. : Natürliche Abschilderung in Sitten, und Gebärden Sr. röm. kais. königl. apostol. Majestät Josephs des Zweyten, zu Hungarn, Böhheim, und Jerusalem Königs, Erzherzogs zu Oesterreich, etc. etc. etc. Auf Seine allerherrlichste Oesterreichische Thronbesteigung von A. C. H. Mit Erlaubniß der Obern. Augsburg: Bullmann 1781.

ALEXANDER, JOHN: Will Kemp, Thomas Sacheville and Pickelhering. A Consanguinity and Confluence of Three Rearly Modern Clown Personas. In: *Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750)* Bd. 36 (2007), H. 3–4, S. 463–485.

ALLEN, MARGUERITE DEHUSZAR: *The Faust Legend. Popular Formula and Modern Novel*. New York; Bern; Frankfurt am Main: Lang 1985. (= *Germanic Studies in America*. 53.)

ALT, PETER-ANDRÉ: Aufgeklärte Teufel. Modellierungen des Bösen im Trauerspiel des 18. Jahrhunderts. In: *Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext*. Hrsg. von Volker C. Dörr und Helmut J. Schneider. Bielefeld: Aisthesis 2006, S. 89–125.

ALT, PETER-ANDRÉ: Der Teufel als Held. Schwarze Romantik und Heroisierung des Bösen. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 63 (2009), Nr. 724–725, S. 880–887.

ANDERSON, BENEDICT: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso 1983.

[ANDREE, RICHARD:] Briefe über Böhmen. In: *Globus. Illustrierte Zeitschrift für Länder- und Völkerkunde. Chronik der Reisen und Geographische Zeitung* [2] (1863), Bd. 4/III, S. 78–83.

ANDREE, RICHARD: Das čechische Puppenspiel vom Dr. Faust. In: *Magazin für die Literatur des Auslandes* 35 (1866), S. 263–264.

ANONYM: 9000 Hinrichtungen in 22 Jahren. Der Betreiber eines der berühmtesten Schaustellerbetriebe [„Auf geht’s zum Schichtl“] erzählt aus über 22 Jahren Enthauptungs-Theater. Auf: *Oktoberfest.de*. Die Website zur Wiesn: <http://www.oktoberfest.de/de/article/Aktuell/Interviews/9000+Hinrichtungen+in+22+Jahren/646/> [2017-09-16].

ANONYM: Blätter und Blüten. Zur Kaiser Joseph-Verehrung in Österreich. In: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 31 (1883), S. 215–216.

ANONYM: Innsbrucker Ritterspiele. Boulevard – Ritterpersiflage – Märchen: <https://www.innsbrucker-ritterspiele.info/> und <http://www.theaterverbandtirol.at> [beide 2019-07-01].

ANONYM: Korrespondenz-Nachrichten. Frankfurt am Main, 30. April 1824 [I]. In: *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 132 vom 2. Juni 1824, S. 527–528.



ANONYM: Pradler Bauerntheater. Auf: AEIOU. Austria-Forum, das Wissensnetz: http://austria-forum.org/af/AEIOU/Pradler_Bauerntheater (28. März 2014) [2019-07-01].

ANONYM: Zur Welt der Ritterspiele. Auf: Theater Verband Tirol/Publikationen: <http://www.theaterverbandtirol.at/files/publikationen/Ritterspielwelten.pdf> [2019-07-01].

ASPER, HELMUT G.: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte 1980.

[AURBACHER, LUDWIG:] Ein Volksbüchlein. Zweiter Theil. Enthaltend: Die Geschichte des Doctor Faustus, die Abenteuer des Spiegelschwaben, nebst vielen andern erbaulichen und ergötzlichen Historien. 2., vermehrte und verbesserte Ausgabe für Volksfreunde. München: Literarisch-artistische Anstalt 1839.

AUST, HUGO: Der historische Roman. Stuttgart; Weimar: Metzler 1994. (= Sammlung Metzler. 278.)

B

BAAR-DE ZWAAN, MONIKA: Gottfried Prehauser und seine Zeit. Wien, Univ., Diss. 1967. [Masch.]

BACHLEITNER, NORBERT: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 3 (2010), Nr. 5: Habitus III, S. 71–105: http://lithes.uni-graz.at/lithes/10_05.html [2019-07-01].

BACHLEITNER, NORBERT: Von Teufeln und Selbstmördern. Die mariatheresiani-sche Bücherzensur als Instrument der Psychohygiene und Sozialdisziplinierung. In: Kommunikation und Information im 18. Jahrhundert. Hrsg. von Johannes Frimmel und Michael Wögerbauer. Wiesbaden: Harrassowitz 2009. (= Buchforschung. 5.) S. 201–215.

Bachmann, Manfred; s. Karl Ewald Fritzsich

BACHTIN, MICHAÏL: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. (Tvorčestvo Fransua Rable, deutsch.) Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. Hrsg. von Renate Lachmann. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1187.)

BALTZER, OTTO: Judith in der deutschen Literatur. Berlin; Leipzig: De Gruyter 1930. (= Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. 7.)

BARTH, JOHANNES: Der höllische Philister. Die Darstellung des Teufels in Dichtungen der deutschen Romantik. Trier: wvt Wissenschaftlicher Verlag Trier 1993. (= Schriftenreihe Literaturwissenschaft. 25.) (Zugl. Wuppertal, Univ., Diss.)

BAUMBACH, GERDA: Kreuzerkomödie. „[...] um einen Kreuzer kann man von redenden Marionetten nicht viel fordern“. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 44 (2001), H. 1/2, S. 101–131.

BEHRENDT, WALTER; HAUCK, EVA: Der Teufel und das alte Weib. Ein Exempel-Motiv im Drama des 16. Jahrhunderts. In: Böse Frauen – gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von Ulrike Gaebel und Erika Kartschoke. Trier: wvt Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001. (= Literatur – Imagination – Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien. 28.) S. 239–251.

BELITSKA-SCHOLTZ, HEDWIG: Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 21 (1975), S. 106–122.

BELLER, MANFRED: Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie. Hrsg. von Elena Agazzi in Zusammenarbeit mit Raul Calzoni. Göttingen: V&R Unipress 2006.

BELLER, MANFRED: Die Technik des Vergleichs in der Imagologie. In: Imagologie heute, s. d., S. 39–51.

BERLINER, RUDOLF: Die Weihnachtsskrippe. München: Prestel 1955.

BERMAN, NINA: Orientalismus, Kolonialismus und Moderne. Zum Bild des Orients in der deutschsprachigen Kultur um 1900. Stuttgart: M und P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1996.

Bernauer, Rudolf; s. Rudolph Schanzer

BERNSTENGEL, OLAF: Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In: Bernstengel/Rebehn, Volkstheater an Fäden, s. d., S. 34–75.

BERNSTENGEL, OLAF: Militaria im Puppenspiel zwischen 1805 und 1933. In: Front-Puppentheater. Puppenspieler im Kriegsgegeschehen. Hrsg. von Dorothea Kolland und dem Puppentheater-Museum Berlin. Berlin: Elephanten Press 1997, S. 57–64.

BERNSTENGEL, OLAF: Wie einst bei Dreher und Schütz in Potsdam. „Ritschers Künstler-Marionettentheater“, Bielatal. Hrsg. vom Kulturamt des Landkreises Elbe-Elster und dem Kreismuseum Bad Liebenwerda. Görlitz; Zittau: Oettel 2002.

BERNSTENGEL, OLAF; REBEHN, LARS: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle an der Saale: Mitteldeutscher Verlag 2007. (= Reihe WEISS-GRÜN. Sächsische Geschichte und Volkskultur. 36.)

BEUTNER, EDUARD: Joseph II. Die Geschichte seiner Mythisierung und Entmythisierung in der Literatur (1741–1848). Die Grundlagen und Bausteine der josephinischen Legende. Salzburg, Univ., Habil.-Schr. 1992. [Masch.]

Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg; Basel; Wien: Herder 1980.

BIELSCHOWSKY, A[LBERT]: Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom *Doktor Faust* zum ersten Male herausgegeben. In: E[duard Jacob] Noeggerath: Bericht über die Königliche Gewerbeschule (Lateinlose Realschule mit 9jähriger Lehrdauer und technische Fachschule) zu Brieg [Brzeg, Polen] a/O [an der Oder] für das Schuljahr 1881/82. [Brieg: Kirchner 1881], S. 1–24.



B[ISCHOFF], L[UDWIG]: Rob[ert] Schumann's Genoveva. In: Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler 1 (1850), Nr. 5, S. 12–14; Nr. 6, S. 41–43, Nr. 7, S. 49–51.

BISCHOFF, MARGARETE: Alte Puppenspiele in und um Innsbruck. Ein Beitrag zum Höttinger Peterlspiel. (Mit 12 Abbildungen.) In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 63 (Neue Serie XIV) (1960), S. 85–104.

BLÜMML, EMIL KARL; GUGITZ, GUSTAV: Alt-Wiener Krippenspiele. Wien: Arbeitsgemeinschaft für Kultur- und Heimatforschung 1925. (= Kultur und Heimat. I.)

BÖCHER, OTTO: Teufel. VIII: Ikonographisch. In: TRE. Theologische Realenzyklopädie Online. Hrsg. von Gerhard Müller [u. a.]. Bd. 33. Berlin; Boston: De Gruyter 2002, S. 141–147.

BOEGE, GÜNTHER: Nestroy als Bearbeiter. Studien zu *Die verhängnisvolle Faschingsnacht*, *Der Unbedeutende* und *Judith und Holofernes*. Frankfurt am Main, Univ., Diss. 1968.

BOLTE, JOHANNES: Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert. Hamburg; Leipzig: Voss 1895. (= Theatergeschichtliche Forschungen. 12.)

BOLTE, J[OHANNES]: [Einleitung.] Aus: Drei Puppenspiele vom Doktor Faust. Hrsg. von Johann Lewalter und J. B. In: Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 23 (1913), S. 36–146, Einleitung S. 36–42.

BORGARDS, ROLAND: Romantische Märtyrer. Tiecks *Genoveva* und Hoffmanns *Serapion*. In: Romantische Religiosität. Hrsg. von Alexander von Bormann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (= Stiftung für Romantikforschung. 30.) S. 185–203.

BOURDIEU, PIERRE: Das literarische Feld. In: Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu [u. a.]. Konstanz: Universitäts-Verlag Konstanz 1997. (= édition discours. Klassische und zeitgenössische Texte der französischsprachigen Humanwissenschaften. 4.) S. 33–147.

BOURDIEU, PIERRE: Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis. [Nachwort zur französischen Übersetzung von Erwin Panofsky: Gothic Architecture and Scholasticism.] In: P. B.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Aus dem Französischen von Wolfgang Fietkau. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 107.) S. 125–158.

BRANDNER-KAPFER, ANDREA: Kasperls komisches Habit. Zur komischen Gestalt und zur Gestaltung der Komik in Erfolgsstücken des Leopoldstädter Theaters um 1800. In: Brandner-Kapfer / Großauer-Zöbinger / Müller-Kampel, Kasperl-La Roche, s. d., S. 56–104.

BRANDNER-KAPFER, ANDREA: Thaddädl und der Tanzmeister. Die Brüder Hasenhut in Karl Friedrich Henslers *Taddädl, der dreissigjährige ABC Schütz* (1799). Auf: Kasperls komische Erben. Thaddädl, Staberl, Kratzerl & Co. Wiener Volkskomödie im Wandel. Von der Typenkomik Anton Hasenhuts bis zur Charakterkomik Ferdinand Raimunds. Graz: LiTheS 2012: http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/ [2019-07-01].

BRANDNER-KAPFER, ANDREA; GROßAUER-ZÖBINGER, JENNYFER; MÜLLER-KAMPPEL, BEATRIX: Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater. Graz: LiTheS 2010. (= LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 1.): http://lithes.uni-graz.at/lithes/10_sonderband_1.html [2019-07-01].

BRAUNECK, MANFRED: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 1. Stuttgart; Weimar: Metzler 1993.

BRAUNSTEIN, JOSEPH: Reviews of Records – Rossini: William Tell. In: *The Musical Quarterly* 38 (1952), S. 667–671.

Bredschneider, Willy; s. Rudolph Schanzer

BREMER, KAI: Gottes Kraft und das „schwache Weib“. Judith auf der Bühne der frühen Neuzeit. In: *Das Buch, ohne das man nichts versteht. Die kulturelle Kraft der Bibel.* Hrsg. von Georg Steins und Franz Georg Untergaißmair. Münster: LIT 2005. (= *Vechtaer Beiträge zur Theologie.* 11.) S. 87–100.

BRENDICKE, HANS: Berliner Wortschatz zu den Zeiten Kaiser Wilhelms I. Auf Grund der Sammlungen des † Oberpredigers C. Kollatz und des Kapitäns a. D. Paul Adam bearbeitet von H. B. Berlin: Mittler 1897. (= *Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins.* 4.)

BRENNER, PETER J.: Die Lügen der Dichter und die Illusionen der Literaturwissenschaft. Probleme und Funktionen literaturwissenschaftlicher Stereotypenforschung. In: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 42 (1995), H. 1, S. 11–16.

BRINKMANN, HENNIG: Zum Ursprung des liturgischen Spieles. Nachdruck der Edition Bonn 1929. Genf: Slatkine Reprints 1974.

Brockhaus' *Konversations-Lexikon.* 14., vollständig neubearbeitete Aufl. Neue Revidierte Jubiläums-Ausgabe. Bd. 6: Engler–Frankreich. Leipzig: Brockhaus 1902, S. 260–261.

BRÜCKNER, WOLFGANG: Forschungsprobleme der Satanologie und Teufelserzählungen. In: *Volkserzählung und Reformation. Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus.* Hrsg. von W. B. Berlin: Schmidt 1974, S. 393–416.

BRUINIER, JOH[ANNES] W[EGYARDUS]: Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Faelschung [!] erwiesen. Halle an der Saale: Niemeyer 1894. (= *Joh[annes] W[egyardus] Bruinier: Faust vor Goethe. Untersuchungen.* I.)

BRÜMMER, FRANZ: *Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten des neunzehnten Jahrhunderts.* Bearbeitet von F. B. Vierte, völlig neu bearbeitete und stark vermehrte Ausgabe. Bd. 3. Leipzig: Reclam [1912].

BUCH, DAVID J.: *Magic Flutes & Enchanted Forests. The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater.* Chicago: University of Chicago Press 2008.

BYROM, MICHAEL: *Punch, Polichinelle, and Pulcinella. Miscellaneous Punch-Ups and Reflections.* Gillingham, Dorset: Millbrook Press 2007.



C

CASTELLI, I[GNAZ] F[RANZ]: Laroche (genannt Kasperl). – Anton Hasenhut (genannt Taddädl). Aus: I. F. C.: Die verstorbenen komischen Schauspieler Wiens. Charakterskizzen. In: I. F. Castelli's sämtliche Werke. Fünfzehntes Bändchen. Bd. 2. [!] Vollständige Ausgabe letzter Hand, in strenger Auswahl. Wien: Pichler 1845, S. 163–168 und S. 168–170.

CLASSEN, ALBRECHT: The Devil in the Early Modern World and in Sixteenth-Century German Devil Literature. In: The Faustian Century. German Literature and Culture in the Age of Luther and Faustus. Hrsg. von James M. van der Laan and C. Andrew Weeks. Rochester, N.Y.: Camden House 2013, S. 257–283.

Collin de Plancy, J[acques Albin Simon]; s. Dictionnaire infernal

Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie. 12., umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Aufl. Bd. 14: Stablo bis Vega. Bd. 15: Vegesack bis Zwornik. Nachtrag und Universalregister. Leipzig: F. A. Brockhaus 1879.

CREIZENACH, W[ILHELM]: Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im siebzehnten Jahrhundert. Erster Beitrag. In: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Classe Bd. 38 (1886), S. 93–118.

CREIZENACH, WILHELM: Versuch einer Geschichte des Volksschauspiels vom Doctor Faust. Halle an der Saale: Niemeyer 1878.

CSENDES, PETER: Glaubenskampf und Türkenkrieg in Österreich im Spiegel von Anekdote, Witz und Satire. In: Österreich in Geschichte und Literatur 32 (1988), S. 397–411.

CURRAN, JANE: Hanswurst, Kasperle, Pickelhäring and Faust. In: International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation. Hrsg. von Lorna Fitzsimmons. London; New York: Continuum International Publishing 2008, S. 36–51.

D

DERING, FLORIAN; GRÖNER, MARGARETE; WEGNER, MANFRED: Heute Hinrichtung. Jahrmarkts- und Varietéattraktionen der Schausteller-Dynastie Schichtl. Münchner Stadtmuseum. Wien; München: Brandstätter 1990.

DETTMAR, UTE: Theaterzauber. C[arl] A[ugust] Görners Weihnachtsmärchen im Spannungsfeld von kinderliterarischer Tradition, Theaterpraxis und Populärkultur um 1900. In: Kindertheater und populäre bürgerliche Musikkultur um 1900. Studien zum Weihnachtsmärchen (C[arl] A[ugust] Görner, G[erd] v[on] Bassewitz), zum patriotischen Festspiel, zur Märchenoper, zur Hausmusik (C[arl] Reinecke, E. Fischer) und zur frühen massenmedialen Kinderkultur. Hrsg. von Gunther Reiß. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2008. (= Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. 55.) S. 33–54.

DEUTSCH, WALTER: Volksmusik in Niederösterreich. St. Pölten und Umgebung. Mit Beiträgen von Karl Gutkas [u. a.]. Hrsg. vom Niederösterreichischen Volksliedwerk. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1993. (= Corpus musicae popularis Austriae. 1.)

DI NOLA, ALFONSO: Der Teufel. Wesen, Wirkung, Geschichte. Aus dem Italienischen von Dagmar Türck-Wagner. München: Diederichs 1990.

Dictionnaire infernal: J[ACQUES ALBIN SIMON] COLLIN DE PLANCY: Dictionnaire infernal ou Répertoire universel des êtres, des personnages, des livres, des faits et des choses qui tiennent aux esprits, aux démons, au commence de l'enfers, aux divinations, aux maléfices, a la cabale et aux autres sciences occultes, aux prodiges, aux impostures, aux superstitions diverses et aux pronostics, aux faits actuels du spiritisme, et généralement a toutes les fausses croyance merveilleuses, surprenantes, mystérieuses et surnaturelles. 6., um 800 neue Artikel vermehrte Aufl. Paris: Plon 1863.

DIRRIGL, MICHAEL: Franz Graf Pocci. Der Kasperlgraf, „drîer künege getriuwer kameraere“. Nürnberg: Lectura 2001. (= Reihe „München, Residenz der Musen“.)

DOERING-MANTEUFFEL, SABINE: Der Volksmephisto. Faust und Faustverwandtes im Puppenspiel. In: Jahrbuch für europäische Ethnologie 3 (2008), S. 185–202.

DÖMÖTÖR, TEKLA: Ungarische Volksbräuche. (Magyar népszokások, deutsch.) Aus dem Ungarischen von Babkó Reményi. Deutsche Bearbeitung von Irene Kolbe. Budapest: Corvina 1972. (= Ungarische Volkskunst. 6.)

DORNSEIFF, FRANZ: Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen. 5. Aufl. Mit alphabetischem Generalregister. Berlin: De Gruyter 1959.

DUBSKÁ, ALICE: Cesty loutkářů Brátů a Pratte Evropou 18. a 19. století. Příspěvek k historii evropského loutkářství. Prag: Akademie múzický v Praze 2011.

DYSERINCK, HUGO: Komparatistische Imagologie: „Une ethnopsychologie qui n'ose pas dire son nom“? In: Imagologie heute, s. d., S. 17–27.

E

EBERT, GERHARD: Der Schauspieler. Geschichte eines Berufes. Ein Abriß. Berlin: Henschel 1991.

EHRHARDT, GEORG, VOM ZINNWALDE: Vorwort. In: Das Puppenspiel vom Doktor Faust wortgetreu nach dem handschriftlichen Textbuche des Marionettentheater-Besitzers Richard Bonesky nebst dem Originaltheaterzetteln und 10 Szenenbildern nach photographischen Aufnahmen. Hrsg. von G. E., v. Z. Dresden: Alicke 1905, S. V–VII.

EICHENDORFF, JOSEPH VON: Über die ethische und religiöse Bedeutung der neuern romantischen Poesie in Deutschland. In: J. v. E.: Werke in sechs Bänden. Bd. 6: Geschichte der Poesie. Schriften zur Literaturgeschichte. Hrsg. von Hartwig



Schultz. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker-Verlag 1990. (= Bibliothek deutscher Klassiker. 52) S. 61–280.

ELLMAUERER, JOSEPH: Denkmahl Josephs des Zwayten auf Befehl seiner Majestät Franz des Ersten errichtet durch Franz Zauner. Wien: Degen 1807.

EMMRICH, BRIGITTE: Studien zur Volksdichtung in der Zeit nach der Französischen Revolution (auf der Grundlage von Materialien aus dem ehemaligen Kursachsen). Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor eines Wissenschaftszweiges eingereicht bei der Akademie der Wissenschaften der DDR. Forschungsbe-
reich: Gesellschaftswissenschaften. Institut: Zentralinstitut für Geschichte. Berlin: Akademie der Wissenschaften der DDR, Diss. A, 1987. [Masch.]

Encyclopédie mondiale des arts de la marionnette. Rédaction en chef Henryk Jurkowski, puis Thierie Foulc. Montpellier: L'Entretemps 2009.

ENDERS, ANGELA: Stereotyp und Vorurteil. Das Türkenbild westeuropäischer Reisender des 16. Jahrhunderts. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 42 (1995), H. 1, S. 37–44.

ENGEL, CARL: Einleitung. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von C. E. VI: Haman und Esther. Das Reich der Todten. Oldenburg: Schulzesche Hof-Buchhandlung 1877, S. 3–6.

ENGEL, CARL: Einleitung. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von C. E. IX: Die beiden Volksschauspiele *Doctor Johann Faust* und *Christoph Wagner, Faust's Famulus*. Vervollständigter Text mit vielfachen Ergänzungen bislang ungedruckter Szenen, Varianten, etc. Oldenburg: Verlag der Schulzeschen Buchhandlung [1876], S. 3–12.

ENGEL, CARL: Vorrede. Einleitung. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von C. E. I: Faust. Das Volksschauspiel *Doctor Johann Faust*. Mit geschichtlicher Einleitung. Hrsg. von C. E. Oldenburg: Schulzesche Buchhandlung 1874, S. I–III und S. 1–41.

EVERSBERG, GERD: Zur Stoffgeschichte: Faust auf dem Marionettentheater. In: G. E.: Das Marionettenspiel vom Doktor Faust. Georg Geißelbrecht und seine Faust-Version um 1800. Göttingen: Wallstein 2012, S. 91–143.

EYBL, FRANZ M.: Typus, Temperament, Tabelle. Zur anthropologischen und medientheoretischen Systematik der Völkerstereotypen. In: Frühneuzeitliche Stereotype, s. d., S. 29–43.

F

FERGUSON, MARK A.; FORD, THOMAS E.: Disparagement humor. A theoretical and empirical review of psychoanalytic, superiority and social identity theories. In: Humor. International Journal of Humor Research Bd. 21 (2008), Nr. 3, S. 283–312.

Feyerabend, Sigmund; s. *Theatrum Diabolorum*

FLECHSIG, HORST: „Christlarven“ und „Weihnachtsgespenster“. Bergmännische Weihnachtsspiele im sächsischen Erzgebirge vom 15. bis ins 19. Jahrhundert. In: Auf der Scene. Gesichter des nichtprofessionellen Theaters in Sachsen 1500–2000.

Hrsg. vom Landesverband Amateurtheater Sachsen. Markkleeberg; Beucha: Sax 2013, S. 50–68.

FLÖGEL, KARL FRIEDRICH; BAUER, MAX: Geschichte des Grotesk-Komischen. Ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit. Nach der Ausgabe von 1788 neu bearbeitet und hrsg. von M. B. Bd. 1–2. München: Müller 1914.

FRANZ, KURT: Franz Poccis Puppenspiel *Kasperl als Nachtwächter*. Einige Anmerkungen zum Werk des „Kasperlgrafen“. In: Dramatische Formen. Beiträge zu Geschichte, Theorie und Praxis. Hrsg. von K. F. und Günter Lange. Baltmannsweiler: Schneider 2007, S. 28–50.

FREUD, SIGMUND: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. In: S. F.: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Mitherausgeberin des Ergänzungsbandes Ilse Grubrich-Simitis. Bd. 4. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1970, S. 9–220.

FREYDANK, RUTH: Der Fall Berliner Theatrumuseum. Teil I. Geschichte – Bilder – Dokumente. Berlin: Pro Business 2011.

Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster. V. Jahrestagung der Internationalen Andreas Gryphius Gesellschaft Wrocław, 8. bis 11. Oktober 2008. Hrsg. von Mirosława Czarnecka, Thomas Borgstedt und Tomasz Jabłęcki. Bern [u. a.]: Lang 2010. (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte. 99.)

G

GABAUDE, FLORENT: Querbezüge zwischen europäischer Flugblattpublizistik und Komödienliteratur der Frühen Neuzeit am Beispiel der Capitano-Figur. In: Frühneuzeitliche Stereotype, s. d., S. 185–209.

[GEISLER, ADAM-FRIEDRICH]: Joseph der Zweyte auf Seiner Reise nach Paris. Naumburg: Flittner 1777.

GERAMB, VIKTOR; ZACK, VIKTOR: Das Steyrer Kripperl. Mit 9 Textabbildungen und 20 Notenbeispielen. Wien: Verlag des Vereines für Volkskunde 1919. (= Sonderabdruck aus der Wiener Zeitschrift für Volkskunde.)

GERHARDT, CHRISTOPH: Teufelsrapport und belauschte Teufelsversammlung. Zum Nachwirken eines Exempel-Motivs im geistlichen und weltlichen Spiel. In: „daß gepfleget werde der feste Buchstab“. Festschrift für Heinz Rölleke zum 65. Geburtstag am 6. November 2001. Hrsg. von Lothar Bluhm und Achim Hölter. Trier: wvt Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001, S. 1–25.

GERHARDT, CHRISTOPH S.: Von der biblischen Kleinerzählung zum geistlichen Spiel. Zur Neubestimmung der Gattung von *Von Luzifers und Adams Fall* und seiner Stellung in der Spieltradition. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 93 (1999), S. 349–397.



GLAUNINGER, MANFRED: *Der Ungeratene zon*. Zum deutschen Dialekt der Pesther Josefstadt im 19. Jahrhundert. In: Kreuther Kräuterbuschen. Beiträge zur 9. Bayerisch-österreichischen Dialektologentagung in Wildbad Kreuth, September 2004. Hrsg. von Ulrich Kanz und Alfred Wildfeuer. Regensburg: Vulpes 2005 [2006]. (= Regensburger Dialektforum. 9.) S. 399–406.

GLOSSY, CARL: Zur Geschichte der Wiener Theatencensur. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7 (1897), S. 238–340.

GOEPFERT, GÜNTER: Franz von Pocci. Vom Zeremonienmeister zum „Kasperlgrafen“. Lebens- und Schaffenswege eines universellen Talents. Dachau: Bayerland 1999.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Italienische Reise. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. XI: Autobiographische Schriften III. Textkritisch durchgesehen von E. T. Kommentiert von Herbert von Einem. 11. Aufl. München: Beck 1982, S. 7–349.

Das Goethe-Wörterbuch im Internet. Ein Projekt des Kompetenzzentrums für elektronische Erschließungs- und Publikationsverfahren in den Geisteswissenschaften an der Universität Trier in Kooperation mit der Interakademischen Kommission für das Goethe-Wörterbuch und in Verbindung mit dem Verlag Kohlhammer, Stuttgart: <http://gwb.uni-trier.de/de/> [2017-09-16].

GÖLLNER, CARL: *Tvrčica*. Die europäischen Türkendrucke des XVI. Jahrhunderts. Bd. 1: MDI – MDL [(1501–1550)]. 2. MDLI – MDC [(1551–1600)]. Bd. 3: Die Türkenfrage in der öffentlichen Meinung Europas im 16. Jahrhundert. Bukarest: Ed. Acad. Republicii Socialiste România; Berlin: Akademie-Verlag 1961, 1968, 1978.

GOTTSCHED, JOHANN CHRISTOPH: *Ausgewählte Werke*. Hrsg. von Joachim Birke und P[hillip] M[arshall] Mitchell. Bd. 6: Versuch einer critischen Dichtkunst. T. 2: Anderer besonderer Theil. Berlin; New York: De Gruyter 1973. (= Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts. [40.]

GRADL, HEINRICH: zur kunde deutscher mundarten [!]. IV. (Vermischtes). V. (Naturhistorisches). VI. (Kulturhistorisches). In: Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete des Deutschen, Griechischen und Lateinischen XIX (1870), S. 48–70.

GRIMM, GUNTER E.: Soliman – Schwächling und Despot: Facetten des türkischen Herrscherbilds im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Europa und die Türkei im 18. Jahrhundert./Europe and Turkey in the 18th Century*. Hrsg. von Barbara Schmidt-Haberkamp. Göttingen: V&R unipress; Bonn: University Press 2011, S. 45–61. – U. d. T. Schwächling und Despot. Süleyman der Prächtige im deutschen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts auf: Goethezeitportal: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/aufklaerung/grimm_soliman.pdf [2019-07-01].

GRIMM, JACOB; GRIMM, WILHELM: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. I: A–Biermolke. Bd. IV: Forschei–Gefolgsman. Bd. V: K. Bd. VI: L, M. Bearbeitet von Moritz Heyne. Leipzig: Hirzel 1854, 1873, 1887, 1885: <http://woerterbuchnetz.de/DWB> [2019-07-01].

Gröner, Margarete; s. Florian Dering

GROßAUER-ZÖBINGER, JENNYFER: Obwohl hier spielen mehr heißt als „auswendig lernen“. Leopoldstädter Bühnenkünstler realisieren Karl Friedrich Henslers *Taddädl der dreysigjährige ABC Schütz* (1799). Auf: Kasperls komische Erben. Thaddädl, Staberl, Kratzerl & Co. Wiener Volkskomödie im Wandel. Von der Typenkomik Anton Hasenhuts bis zur Charakterkomik Ferdinand Raimunds. Graz: LiTheS 2012: http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/ [2019-07-01].

Großauer-Zöbinger, Jennyfer; s. a. Andrea Brandner-Kapfer

GRÜBEL, ISABEL: Die Hierarchie der Teufel. Studien zum christlichen Teufelsbild und zur Allegorisierung des Bösen in Theologie, Literatur und Kunst zwischen Frühmittelalter und Gegenreformation. München: tuduv 1991. (= Kulturgeschichtliche Forschungen. 13.) (Zugl. München, Univ., Diss.)

Gugitz, Gustav; s. Emil Karl Blümml

GÜNTHER, HANS: Die Lebensphasen eines Kanons – am Beispiel des sozialistischen Realismus. In: *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation II*. Hrsg. von Aleida und Jan Assmann. München: Fink 1987, S. 138–148.

H

HADAMOWSKY, FRANZ: Barocktheater am Wiener Kaiserhof. Mit einem Spielplan (1625–1740). In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung* 7 (1951/52), S. 7–117.

HAGEN, FRIEDRICH HEINRICH VON DER: Das alte und neue Spiel vom Dr. Faust. Vorgelesen zur Goethefeier am 28. August 1841. In: *Germania. Neues Jahrbuch der Berlinischen Gesellschaft für deutsche Sprache und Altertumskunde* 4 (1841), S. 212–224. – Auch in: *Das Kloster*, Bd. 5, s. d., S. 729–739.

[HAMM, WILHELM:] Einleitung. In: *Das Puppenspiel vom Doctor Faust*. Zum erstenmal in seiner ursprünglichen Gestalt wortgetreu herausgegeben mit einer historischen Einleitung und kritischen Noten [von W. H.]. Leipzig: Avenarius & Mendelssohn 1850, S. V–XXIV.

HARTIG, GEORG LUDWIG: *Lexikon für Jäger und Jagdfreunde oder waidmännisches Conversations-Lexikon*. Berlin: Nicolai 1836.

Hauck, Eva; s. Walter Behrendt

HAUG, WALTER: Der Teufelspakt vor Goethe oder Wie der Umgang mit dem Bösen als *felix culpa* zu Beginn der Neuzeit in die Krise gerät. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 75 (2001), H. 2, S. 185–215.

HEBBEL, FRIEDRICH: *Briefwechsel mit Freunden und berühmten Zeitgenossen*. Mit einem Vorwort hrsg. von Felix Bamberg. Bd. 2. Berlin: Grote 1892.



HEBBEL, FRIEDRICH: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Richard Maria Werner. Abt. 2: Tagebücher. Bd. 2. 1840–1844. Bd. 4. 1854–1863. Marienbad – Wien: Kollektaneen, Gedanken und Erinnerungen. Neue Subskriptions-Ausgabe. 3., unveränderte Aufl. Berlin: Behr 1905.

HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH: Vorlesungen über die Ästhetik (1835–1838). Hrsg. von Peter Kietzmann. Auf: textlog.de: Historische Texte & Wörterbücher: <http://www.textlog.de/5721.html> [2019-07-01].

Heiligen-Lexikon, Vollständiges, oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen etc. aller Orte und aller Jahrhunderte; s. Vollständiges Heiligen-Lexikon.

HEINSIUS, THEODOR: Volksthümliches Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnungen der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt. Bd. 1: A–E. Hannover: Hahn 1818.

HEINZEL, ERWIN: Lexikon historischer Ereignisse und Personen. Wien: Hollinek 1956.

HELBIG, FR[IEDRICH]: Ein Rest altdeutscher Volksbühne. In: Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt (1873), H. 21, S. 340–342.

HELLERSBERG, HENDRIK: Friedrich Hebbels *Genoveva* und Robert Schumann. Zum problematischen Verhältnis zwischen Tragödie und Oper. In: Zu neuer Aufklärung und Humanität. Hrsg. von Ida Koller-Andorf und Carsten Kretschmann. [Berlin:] Weidler 2004. (= Hebbel – Mensch und Dichter im Werk. 8.) S. 101–127.

Herbst, Helmut; s. Kurt Pflüger

HERFERT, CAROLINE: „und so tragn wir halt in Gottsnam, an der Spitze unserer Hausbajonette die Segnungen der Kultur in das schöne Bosnien“. Die Verhandlung der Okkupation Bosniens (1878) im Wiener Fürsttheater. In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 35 (2015), H. 3–4, S. 158–175.

HERRMANN, ULRIKE: Sächsische Kaspermarionetten. Eine vergleichende technologische Untersuchung an fünf ausgewählten sächsischen Kaspermarionetten. Dresden, Hochschule für Bildende Künste. Fachgebiet Restaurierung, Seminararbeit 1994. [Masch.] – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen/Forschung: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2019-07-01].

HINDINGER, BARBARA: „Bei dir löst sich der Mann in Wasser auf“ – Zur Inszenierung des „Männlichen“ bei Hebbel, Ibsen und Strindberg. In: „Das Weib im Manne zieht ihn zum Weibe; der Mann im Weibe trotz dem Mann“. Geschlechterkampf oder Geschlechterdialog: Friedrich Hebbel aus der Perspektive der Genderforschung. Hrsg. von Ester Saletta und Christa Agnes Tuczay. Berlin: Weidler 2008. (= Hebbel – Mensch und Dichter im Werk. 10.) S. 43–59.

HINTERPLATTNER, LUDWIG: Steyrer Kripperl. 100 Jahre Spielbetrieb. 90 Jahre im Innerberger Stadel. 60 Jahre Spieler Gerhard Nezbeda. 30 Jahre Spielleiter Gerhard Nezbeda. Hrsg. vom Verein Heimatpflege Steyr. Steyr: Verein Heimatpflege Steyr 2014.

HODKINSON, JAMES: Der Islam im Dichten und Denken der deutschen Romantik: Zwischen Kosmopolitismus und Orientalismus. In: Islam in der deutschen und türkischen Literatur. Hrsg. von Michael Hofmann und Klaus von Stosch. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2012. (= Beiträge zur Komparativen Theologie. 4.) S. 61–80.

HÖFER, MATTHIAS: Etymologisches Wörterbuch der in Oberdeutschland, vorzüglich aber in Oesterreich üblichen Mundart. Theil 1–3. Linz: Kastner 1815.

HOHMANN, STEFAN: Türkenkrieg und Friedensbund im Spiegel der politischen Lyrik. Auch ein Beitrag zur Entstehung des Europabegriffs In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (1998), Nr. 110: Alterität, S. 128–158.

Horak, Karl; s. Alfred Karasek

HORN, FRANZ: Faust, ein Gemälde nach dem Altdeutschen. Aus einem Briefe an eine Dame. In: Das Kloster, Bd. 5, s. d., S. 651–670.

HORN, FRANZ: Ueber Volksschauspiele im Allgemeinen. Ueber das vom Faust insbesondere. Seine Vergleichung mit Don Juan. Das Puppenspiel. In: Das Kloster, Bd. 5, s. d., S. 670–692. – ED in: F. H.: Die Poesie und Beredsamkeit der Deutschen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart. Bd. 2. Berlin: Enslin 1823, S. 256–284.

HUNGER, HERBERT: Das Denken am Leitseil der Sprache. Johann Nestroys geniale wie auch banale Verfremdungen durch Neologismen. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1999. (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse: Sitzungsberichte. 664.)

I

Illuminirter Reichs- vnd Welt-Spiegel/Darinnen vieler Potentanten/Provintzen/Städte/vnd vornehmer Personen Zustand vnd Eigenschafft/gleichsam in einer Quinta Essentia extrahiret gezeigt vnd fürgebildet wird. Durch eines jeden Standes selbst eigenen Außspruch. Jetzo allererst mit kurtzen Noten gebessert/auch hin vnd wieder durch scheinbare Exempel erkläret. Durch einen/deme der Untergang Deutschlands keine Frewde ist/vnd doch nicht Besserung sihet. [O. O.: o. V.] Gedruckt im Jahr M.DC.XXXI [1631].

Imagologie heute. Ergebnisse, Herausforderungen, Perspektiven. Imagology today: Achievements, Challenges, Perspectives. Hrsg. von Davor Dukić. Bonn: Bouvier 2012. (= Aachener Beiträge zur Komparatistik. 10.)

J

J.: Geisselbrechts Marionetten. In: Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen (1825), Nr. 181 vom 10. September, S. 724; Nr. 182 vom 11. September, S. 726–727; Nr. 183 vom 13. September, S. 731; Bericht von einem lustigen Kriege: zwischen Geisselbrechts Marionetten und den Hofchauspielern in Weimar, S. 731–732; Geisselbrechts Marionetten (Forts.), Nr. 184 vom 14. September, S. 734–735; Nr. 185 vom 16. September, S. 738–739; Einleitung zu meinen Geis-



selbrechtischen Beiträgen, S. 739–740; Nr. 186 vom 17. September, Geisselbrechts Marionetten (Forts.), S. 742–743; Einleitung zu meinen Geisselbrechtischen Beiträgen. (Schluß) S. 743–744; Geisselbrechtische Beiträge. Erstes Stück, S. 744; Repertoire [!], von Geisselbrechts Marionetten, S. 744; Nr. 189 vom 21. September, S. 756; Geisselbrechts Marionetten. (Fortsetzung von Nr. 186), Nr. 190 vom 25. September, S. 759–760; Nr. 191 vom 24. September, S. 762–764; Repertoire, von Geisselbrechts Marionetten, S. 764; (Schluß), Nr. 193 vom 27. September, S. 771–772; Nr. 194 vom 28. September, S. 776.

JEAN PAUL [d. i. JOHANN PAUL FRIEDRICH RICHTER]: Die Baierische Kreuzerkomödie. In: Jean Paul's Werke. 48. Theil: Vermischte Aufsätze und Dichtungen aus Zeitschriften, Taschenbüchern ec. und Jean Paul's handschriftlichem Nachlaß. Berlin: Hempel [1876], S. 367–461.

JENEWEIN, A. RUDOLF: [Einleitung.] In: Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele. Nachträge zum Höttinger Peterlspiel. Hrsg. von A. R. J. Innsbruck: Wagner 1905, S. 5–16.

JENEWEIN, A. RUDOLF: [Vorbemerkung.] In: Das Höttinger Peterlspiel. Ein Beitrag zur Charakteristik des Volkstums in Tirol. Hrsg. von A. R. J. 2., unveränderte Aufl. Innsbruck: Wagner 1928, S. 3–8.

JUNKERS, HERBERT: Niederländische Schauspieler und niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland. Haag: Nijhoff 1936.

JURKOWSKI, HENRYK: Szopka – ludowe teatrum mundi. / Szopka – a Folk Theatrum Mundi. In: Teatr lalek [Puppentheater] (Łódź) Bd. 71 (2002), Nr. 4, S. 7–11 (polnisch) und S. 12–14 (englisch).

JURT, JOSEPH: Die symbolische Macht der Intellektuellen (in Frankreich). In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 8 (2015), Nr. 12: Symbolische Herrschaft. Hrsg. von Stephan Moebius, S. 21–45: http://lithes.uni-graz.at/lithes/15_12.html [2019-07-01].

K

KARASEK, ALFRED; HORAK, KARL: Das deutsche Volksschauspiel in der Batschka, in Syrmien und Slawonien. Marburg: Elwert 1972. (= Schriftenreihe der Kommission für Ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e. V. 11.)

Karasek, Alfred; s. a. Jakob Eduard Alexy und Josef Lanz

KARASEK-LANGER, ALFRED: Krippentheater und bewegliche Krippen im Sudetenraum. Schaubühne des Volkes im 19. Jahrhundert. In: Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde 8 (1964), S. 171–253.

KASSAY-SCHUSTER, HENRIETTE: Fools Festooned with Foods in Seventeenth-Century Popular German Theatre and Beyond. In: Food and Theatre on the World Stage. Hrsg. von Dorothy Chansky und Ann Folino White. New York; London:

Routledge 2015. (= Routledge Advances in Theatre and Performance Studies. 34.) S. 84–99.

KELLER, JOST: Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben. Die Säkularisierung des Teufels in der Literatur um 1800. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr 2009. (Vorher Duisburg-Essen, Univ., Diss. 2007.)

KEMMERLING, FRAUKE: Figuren und Typen im Wandel: Die Knollendorfer Familie. In: Kemmerling/Salchert, *Mie Hätz wie Holz*, s. d., S. 137–157.

KEMMERLING, FRAUKE: „Not an Hänneschens Wiege“ – aber „klarfrohe Augen“ des Neugeborenen. Vom „Stammbaum“ der Prinzipale und Prinzipalinnen bis zur Geschichte der Spielleiter und Intendanten und ihrer Ensembles. In: Kemmerling/Salchert, *Mie Hätz wie Holz*, s. d., S. 17–72.

KEMMERLING, FRAUKE; SALCHERT, MONIKA: *Mie Hätz wie Holz. 200 Jahre – Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition – immerwährende Sehnsucht.* Köln: Emons 2002.

KIEFER, SASCHA: Die Genovefa-Legende als dramatisches Sujet bei Maler Müller, Ludwig Tieck und Friedrich Hebbel. In: Hirschstraße. Zeitschrift für Literatur (1998), Sonderheft: Maler Müller zum 250. Geburtstag am 13. Januar 1999, S. 39–51.

KISLER, KARL MICHAEL: Joseph II. in der Literatur. In: Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst. Katalog zur Niederösterreichischen Landesausstellung, Stift Melk, 29. März – 2. November 1980. Hrsg. vom Amt der Niederösterreichischen Landesregierung, Schriftleitung: Karl Gutkas [u. a.]. Wien: Amt der Niederösterr. Landesregierung 1980. (= Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums. N. F. 95.) S. 298–305.

KITTSTEINER, HEINZ DIETER: Die Abschaffung des Teufels im 18. Jahrhundert. Ein kulturhistorisches Ereignis und seine Folgen. In: *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen.* Hrsg. von Alexander Schuller und Wolfert von Rahden. Berlin: Akademie Verlag 1993. (= Acta humaniora. Schriften zur Kunstwissenschaft und Philosophie.) S. 55–92.

KLEINDEL, WALTER; VEIGL, HANS: *Das große Buch der Österreicher. 4.500 Personendarstellungen in Wort und Bild.* Wien: Kremayr & Scheriau 1987.

KLEINLOGEL, CORNELIA: *Exotik – Erotik. Zur Geschichte des Türkenbildes in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit (1453–1800).* Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1989. (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. 8.) (Vorher Bochum, Univ., Diss., 1987.)

Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* 25., durchgesehene und erweiterte Aufl. Bearbeitet von Elmar Seebold. Berlin; Boston: De Gruyter 2011.

KOBELT-GROCH, MARION: *Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert.* München: Fink 2005.

KOCH, ADALBERT: Die Musik im Höttinger Peterlspiel. In: *Tiroler Heimatblätter* 15 (1937), H. 1, S. 22–27.



KOEBNER, THOMAS; PICKERODT, GERHART: Der europäische Blick auf die andere Welt. In: Die andere Welt. Studien zum Exotismus. Hrsg. von Th. K. und G. P. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 7–9.

KOHLROSS, CHRISTIAN: Über Bezugnahme oder Der Eigenname des Teufels. In: Name, Ding, Referenzen. Hrsg. von Stefan Börnchen, Georg Mein und Martin Roussel. München: Fink 2012, S. 315–326.

KOLLMANN, ARTUR: Allgemeines Vorwort. – Einleitung zu *Judith und Holofernes*. – Zum Puppenspiel vom Doktor Faust. In: Deutsche Puppenspiele. Gesammelt und mit erläuternden Abhandlungen hrsg. von A. K. 1. Heft: Judith und Holofernes. Zum Puppenspiel vom Doktor Faust. Leipzig: Grünow 1891, S. 1–22, 25–56 und S. 79–109.

Kollo, Walter; s. Rudolph Schanzer

KOSELLECK, REINHART: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe. In: R. K.: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 757.) S. 211–259.

KRALIK, RICHARD: Über alte und neue Puppenspiele, Typoskript, 11 Bll. Nachlass von Richard Kralik, Wienbibliothek im Rathaus (Wien), Sign. zu I.N. 96019.

KRALIK, RICHARD; WINTER, JOSEPH: [Vorbemerkung.] In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von R. K. und J. W. Wien: Konegen 1885, S. 5–6.

KRAUS, ERNST [ARNOŠT VILÉM]: Das böhmische Puppenspiel vom Doktor Faust. Abhandlung und Übersetzung. Breslau: Koebner 1891.

KREUZER, HELMUT: Zur Geschichte der literarischen Faust-Figur. In: Faust und Satan – multimedial. Hrsg. von H. K. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987. (= LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 17 [1987], H. 66.) S. 9–28.

KRNIĆ, GORAN: Erinnerung an den Anderen – Imagologie und Stereotypenforschung im Kontext des Kollektiven Gedächtnisses. In: Imagologie heute, S. 127–135.

KÜPPER, GUSTAV: Aktualität im Puppenspiel: Eine stoff- und motivgeschichtliche Untersuchung. Emsdetten: Lechte 1966.

KUSCHEL, KARL-JOSEF: „Strategische Aufwertung“: Lessings Bilder vom Islam im Zeitalter der Aufklärung. In: Islam in der deutschen und türkischen Literatur. Hrsg. von Michael Hofmann und Klaus von Stosch. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2012. (= Beiträge zur Komparativen Theologie. 4.) S. 19–46.

L

LÄHNEMANN, HENRIKE: Hystoria Judith. Deutsche Judithdichtungen vom 12. bis 16. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter 2006. (= Scrinium Friburgense. Veröffentlichungen des Mediävistischen Instituts der Universität Freiburg Schweiz. 20.)

LAMBAUER, OTTO (bearbeitet von WOLFGANG STANICEK): Das Traismaurer Krippenspiel. Geschichte und Aufführungspraxis. Wien, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Lehramtshausarbeit 1981. In: Das Traismaurer Kripperl. Eine 200-jährige Tradition. Hrsg. von Volkskultur Niederösterreich. Atzenbrugg: Volkskultur Niederösterreich 2003, S. 5–33.

Landeschronik Steiermark. Hrsg. von Walter Zitzenbacher. Wien; München: Brandstätter 1988.

LANZ, JOSEF: Krippenkunst in Schlesien. Im Auftrag der Kommission für ostdeutsche Volkskunde in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Hrsg. von Erhard Riemann. Marburg: Elwert 1981.

Lanz, Josef; s. a. Jakob Eduard Alexy und Alfred Karasek

Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich. Bd. 1: Das Rechnungswesen über öffentliche Vergnügungen in Hamburg und Leipzig (mit einem Anhang zu Braunschweig). Quellen und Kommentare. Hrsg. von Bärbel Rudin in Verbindung mit Horst Flechsig und Lars Rebehn. Reichenbach im Vogtland: Neuberin-Museum 2004.

LEITNER, PH[ILIPP] v[ON]: Ueber den Faust von Marlow; Faust als Puppenspiel und Verwandtes. In: Jahrbücher für Drama, Dramaturgie und Theater 1 (1837), S. 145–152. – Auch in: Das Kloster, Bd. 5, S. 698–717.

LINHARDT, MARION: Kontrolle – Prestige – Vergnügen. Profile einer Sozialgeschichte des Wiener Theaters 1700–2010. Graz: LiTheS 2012. (= LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 3.): http://lithes.uni-graz.at/lithes/12_sonderband_3.html [2019-07-01].

LINHARDT, MARION: Das Weibliche als Natur, Rolle und Posse. Sozio-theatrale Tableaus zwischen Shakespeare und Nestroy. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 4 (2011), Nr. 6: Theaterkulturen – Kulturtheater, S. 35–61: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_06.html [2019-07-01].

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

LOHR, MICHAELA: *Kaspar der lustige Fischer*. Transkription und Analyse. Graz, Univ., Institut für Germanistik, Bachelorarbeit 2015.

LUTHER, MARTIN: Biblia. Das ist die gantze Heilige Schrift. Deusch auff's new zugericht. Wittenberg 1545. Hrsg. von Hans Volz unter Mitarbeit von Heinz Blanke. Textredaktion Friedrich Kur. Bd. 2. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1974. – Daraus: Vorrede auff das Buch Judith, S. 1674–1676. – Vorrede auff's Buch Tobie, S. 1731–1732.

LUTHER, MARTIN: Heerpredigt wider den Türken. – Vom Kriege wider die Türken. Hrsg. von F[erdinand] Cohrs und A[lfred] Goetze. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. [Weimarer Ausgabe.] Weimar: Böhlau; Graz: Akademische Druck- und Verlags-Anstalt 1909, S. 149–197 und S. 81–148.



LUTHER, MARTIN: Wider Hans Worst. D. Narr. Luther. Wittenberg. M. D. XLI. [Magdeburg: Lotter 1541.] Auf: Universitäts- und Landesbibliothek der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16): <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:3:1-180691> [2019-07-01].

M

MAHAL, GÜNTHER: Nachwort. In: Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen hergestellt von Karl Simrock. Mit dem Text des Ulmer Puppenspiels. Hrsg. von G. M. Stuttgart: Reclam 1991. (= Universal-Bibliothek. 6378.) S. 111–131.

MAHAL, GÜNTHER: Der Teufel. In: Mittelalter – Mythen. Hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich. Bd. 2: Dämonen, Monster, Fabelwesen. St. Gallen: UVK 1999, S. 495–529.

MAHOVSKY, EKHard: Die Furche von Slawikowitz und andere Anekdoten um Kaiser Joseph II. Wien: Amalthea 1980.

MARX, PETER W.: „Wenn Ihr uns kitzelt, lachen wir nicht?“. Formen ethnischen Humors im deutschsprachigen Theater zwischen 1870 und 1933. In: Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien. Hrsg. von Hilde Haider-Pregler, Brigitte Marschall, Monika Meister, Angelika Beckmann und Patric Blaser. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2006. (= Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft. 51,4.) S. 457–469.

MAY, KURT: Friedrich Hebbels opus metaphysicum *Genoveva*. In: Euphorien. Zeitschrift für Literaturgeschichte 45 (1950), S. 337–349 und S. 362–364.

MAYER, F[RIEDRICH] ARNOLD: Beiträge zur Kenntnis des Puppentheaters. In: Euphorien. Zeitschrift für Literaturgeschichte 7 (1900), S. 139–150.

McKENZIE, JOHN R. P.: [Historisch-kritischer Apparat.] In: Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe von Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. Stücke 26/II: Lady und Schneider. Judith und Holofernes. Hrsg. von J. R. P. M. Wien: Deuticke 1998.

M[EINERS], [CHRISTOPH]: Einige Anekdoten von Joseph dem Zweyten. In: Göttingisches historisches Magazin VI (1790), Bd. 4, S. 726–737.

Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6. Aufl. Leipzig [u. a.]: Bibliographisches Institut 1905–1913: <http://www.zeno.org/nid/20006181864> [2019-07-01].

Meyers Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 4. Aufl. Bd. 15: Russisches Reich (Geschichte) bis Sirte. Leipzig; Wien: Bibliographisches Institut 1897.

MICHELE, FAUSTO DE: Der „Capitano“ der Commedia dell’arte und seine Rezeption und Entwicklung im deutschsprachigen Theater. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750), Bd. 31 (2002), H. 3–4, S. 529–591.

„Mit großer Freude greif ich zur Feder“. Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler. Zusammengestellt nach Unterlagen der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Hrsg. von Johannes Moser, Lars Rebehn und Sybille Scholz. Dresden: Thelem 2006. (= Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. Kleine Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde. 5.)

MOEBIUS, STEPHAN; SCHROER, MARKUS: Einleitung. In: Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. Hrsg. von St. M. und M. Sch. Berlin: Suhrkamp 2010. (= edition suhrkamp. 2573.) S. 7–10.

MÖSER, JUSTUS: Harlekin oder Vertheidigung des Groteske-Komischen. Neue verbesserte Aufl. Bremen: Cramer 1777.

Müller, Reinhard; s. Beatrix Müller-Kampel

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Die 30-jährigen ABC-Schützen. Die Geschlechter derer von Hanswurst und Kasperl von Eselbank und ihre Komik. Auf: Kasperls komische Erben. Thaddädl, Staberl, Kratzerl & Co. Wiener Volkskomödie im Wandel. Von der Typenkomik Anton Hasenhuts bis zur Charakterkomik Ferdinand Raimunds. Graz: LiTheS 2012: http://lithes.uni-graz.at/kasperls_erben/ [2019-07-01].

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: „À la mode“. Zu einer soziomoralischen Kategorie der Komödie und der komischen Oper (Wien, 1760er bis 1820er Jahre). In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 9 (2016), Nr. 14: Mode – Geschmack – Distinktion II, S. 43–94: http://lithes.uni-graz.at/lithes/16_14.html [2019-07-01].

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Dämon – Schwärmer – Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918. Berlin: Schmidt 1993. (= Philologische Studien und Quellen. 126.)

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Eva in blauseidenen Hosen, der entzweigerissene Absalom und Holofernes' abgeschlagener Kopf. Das Alte Testament im Puppentheater des 19. Jahrhunderts. In: Bibel- und Antikenrezeption. Eine interdisziplinäre Annäherung. Hrsg. von Irma Traud Fischer. Wien; Berlin: LIT 2014. (= Exegese in unserer Zeit.) S. 359–377.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Faust und Don Juan. Thematische Überblendungen in der deutschen Literatur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992. Hrsg. von Peter Csobádi [u. a.]. Bd. 1. Anif bei Salzburg: Müller-Speiser 1993. (= Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge. 18/I.) S. 137–152.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Gstanzn als Lust-Spiel und Lustspiel. Zur Komik im *Steierischen Rasplwerk* von Konrad Mautner. In: Musikalien des Übergangs. Festschrift für Gerlinde Haid anlässlich ihrer Emeritierung 2011. Hrsg. von Ursula Hemetek, Evelyn Fink-Mennel und Rudolf Pietsch. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2011. (= Schriften zur Volksmusik. 24.) S. 123–149.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u. a.]: Schöningh 2003.



MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Hanswurst-Stranitzky. Zur Revision seiner Biographie. Mit Dokumenten aus Johann Evangelist Schlagers *Wiener-Skizzen*. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2019-07-01].

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: „Indeß lacht Bückler inniglich“. Historik, Lyrik und Theatralik des Schinderhannes im 19. Jahrhundert. In: Witz und Wirklichkeit. Komik als Form ästhetischer Weltaneignung. Hrsg. von Carsten Jakobi und Christine Waldschmidt. Bielefeld: transcript 2015. (= Mainzer Historische Kulturwissenschaften. 23.) S. 41–67.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: kasperl, henker, räuber und der tod. gewalt im puppetheater des 19. und 20. jahrhunderts [!]. In: Tabu, Trauma, Triebbefriedigung. Aspekte erlittener und geschauter Gewalt. Hrsg. von Johannes Gießauf, Andrea Penz und Peter Wiesflecker. Graz: Grazer Universitätsverlag, Leykam, Karl-Franzens-Universität Graz 2014. (= Grazer Universitätsverlag. Allgemeine wissenschaftliche Reihe. 22.) S. 107–120.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Kasperl unter Kontrolle. Zivilisations- und politikgeschichtliche Aspekte der Lustigen Figur um 1800. In: Andrea Brandner-Kapfer; Jennyfer Großauer-Zöbinger; B. M.-K.: Kasperl-La Roche. Seine Kunst, seine Komik und das Leopoldstädter Theater. Graz: LiTheS 2010. (= LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 1.): http://lithes.uni-graz.at/lithes/10_sonderband_1.html [2019-07-01].

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Kasperl. Zwei Vorschläge zu einer Soziologie der Lustigen Figur im 19. Jahrhundert. In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft 29 (2009), H. 3–4, S. 144–150.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 5 (2012), Nr. 7: Das Lachen und das Komische I, S. 5–39: http://lithes.uni-graz.at/lithes/12_07.html [2019-07-01].

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 Tärnovo, Oktober 2006. Hrsg. von Iris Hipfl und Raliza Ivanova. St. Ingbert: Röhrig 2008. (= Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft. 4.) S. 199–221: http://lithes.uni-graz.at/zw_bmk_komik1.html [2019-07-01].

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Pickelhering und Kumpane oder Allerkleinstes Lexikon der nimmersatten Lustigmacher auf der deutschsprachigen Bühne (im Druck).

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Privatisiert – sentimentalisiert – intimisiert. Zur Poetik Josephs II. in Anekdotik und Belletristik (1848–1914). In: Auf der Suche nach Identität. Festschrift für Dieter Anton Binder. Hrsg. von Georg Kastner, Ursula Mindler-Steiner und Helmut Wohnout. Wien: LIT 2015. (= Austria: Forschung und Wissenschaft. Geschichte. 13.) S. 525–548.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Reproduktion als Prinzip der Figuration. Im Figurenkabinett des Kasperlgrafen Franz von Pocci. In: Mimesis, Mimikry, Simulatio. Tar-

nung und Aufdeckung in den Künsten vom 16. bis zum 21. Jahrhundert. Festschrift für Erwin Rotermund. Hrsg. von Hanns-Werner Heister und Bernhard Spies. Berlin: Weidler 2013. (= Musik/Gesellschaft/Geschichte. 6.) S. 111–126.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: „Sapperment, was ist denn das? I glaube ein Mensch in Uniform“. Filiationen und Typologien des Soldaten im Puppentheater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: *Limbus. Australisches Jahrbuch für germanistische Literatur- und Kulturwissenschaft/Australian yearbook of German literary and cultural studies* 7 (2014): Krieg/War, S. 139–157.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: *Der Ungar in Wien* und *Die schöne Ungarin*. Komische theatrale Imagerien des Magyarischen in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: *Erbauendes Spiel – Unendliche Spur. Festschrift für Zoltán Szendi zum 60. Geburtstag im Februar 2010*. Hrsg. von Rainer Hillenbrand. Wien: Praesens 2010. (= *Pécser Studien zur Germanistik*. 4.) S. 89–114.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX: Unter türkischen Christenschlächtern. Ethnische Komik im Puppentheater des 19. Jahrhunderts. In: *(Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*. Hrsg. von Halyna Leontiy. Wiesbaden: Springer VS 2016. (= *Erlebniswelten*.) S. 21–47.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX; MÜLLER, REINHARD: Kasperl – Kindermörder, Henker, Spießgesell. – Kasperl – Raufbold, Schläger, manchmal auch Rebell. Zwei Poster-Collagen. Ausstellung an der UB Graz: Tabu, Trauma und Triebbefriedigung – Aspekte erlittener und geschauter Gewalt, 4. 10. 2007 bis 30. 11. 2007.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX; REBEHN, LARS: Marionettentheater im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Feld- und habitussoziologische Annäherungen aus lebensgeschichtlichen Erzählungen und romantischer Kunstillusion. In: *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten*. Hrsg. von Lutz Hieber. Wiesbaden: Springer VS 2017. (= *Kunst und Gesellschaft*.) S. 147–178.

MÜLLER-KAMPEL, BEATRIX; THALMANN, EVELINE: *Lexikon literarischer Figuren, Personen, Typen und Gruppen*. Stuttgart: Hiersemann 2013. (= *Hiersemanns bibliographische Handbücher*. 22.)

MÜLLER-VACLAV, SOPHIE: *Doktor und Nekromant. Elemente des Narratives Faust vom Volksbuch bis Grabbes Don Juan und Faust*. Wien, Univ., Diplomarbeit 2011.

N

NAUMANN, HANS: *Volksbuch und Puppenspiel*. In: H.N.: *Grundzüge der deutschen Volkskunde*. Leipzig: Quelle & Meyer 1922. (= *Wissenschaft und Bildung*. 181.) S. 107–118.

NELL, WERNER: *Reflexionen und Konstruktionen des Fremden in der europäischen Literatur. Literarische und sozialwissenschaftliche Studien zu einer interkulturellen Hermeneutik*. St. Augustin: Gardez! 2001. (= *Komparatistik im Gardez!*. 2.)

NETTSCHER, OTTO: *Das Kölner Hännischen vor 40 Jahren*. In: *Kölnische Volkszeitung* vom 8., 10., 15. und 17. Februar 1887. In: Carl Niessen: *Das rheinische Pupp-*



penspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928. (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.) S. 101–119.

NETZLE, HANS: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 2005.

NEUHUBER, CHRISTIAN: Johann Georg Gettners *Heylige Martyrin Dorothea*. Kontext, Edition und Kommentar. – Ein Gottesgeschenk für die Bühne. Dramatisierungen der Dorothea-Legende im deutschen Sprachraum. In: Johann Georg Gettner und das barocke Theater. Hrsg. von Margita Havlíčková und Ch. N. Aus dem Tschechischen von Dana Spěváková. Brno: Masarykova universiteta 2014. (= Spisy Masarykovy univerzity v Brně. Filozofická fakulta. Opera Universitatis Masarykianae Brunensis. Facultas philosophica. 427.) S. 83–130 und S. 131–181.

NIESSEN, CARL: Das rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928. (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.)

NIESSEN, CARL: Das Volksschauspiel und Puppenspiel. In: Handbuch der Deutschen Volkskunde. In Verbindung mit Adolf Bach [u. a.] hrsg. von Wilhelm Peßler. Bd. 2. Potsdam: Athenaion 1935, S. 429–487.

NIPPERDEY, THOMAS: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat. München: Beck 1994.

NÖBEL, MANFRED: Franz Pocci – Ein Klassiker und sein Theater. In: Die Spiele der Puppe. Beiträge zur Kunst- und Sozialgeschichte des Figurentheaters im 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. von Manfred Wegner. Köln: Prometh 1989, S. 48–66.

NÖBEL, MANFRED: Kasperl redivivus? Zur lustigen Figur bei Franz Pocci. In: Franz Pocci: Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden. Neu hrsg. und mit einem Vorwort versehen von M. N. 2. Aufl. Berlin/DDR: Henschel 1984, S. 5–36.

Nöbel, Manfred; s. a. Franz Pocci (Enkel)

O

ÖLLINGER, JUDITH: Johann Nestroys *Der böse Geist Lumpazivagabundus* auf der Puppenbühne des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Editionen und Studien. Graz, Univ., Masterarbeit 2015. Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2019-07-01].

ORŁOWSKI, HUBERT: Die Lesbarkeit von Stereotypen. Ein Plädoyer. In: Frühneuzeitliche Stereotype, s. d., S. 15–27.

OSTERKAMP, ERNST: Lucifer. Stationen eines Motivs. Berlin; New York: De Gruyter 1979. (= Komparatistische Studien. Beihefte zu arcadia. Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft. 9.) (Vorher Münster, Univ., Diss. 1977.)

Österreichisches Wörterbuch. Mittlere Ausgabe. Hrsg. im Auftrag des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst. 32., durchgesehene Aufl. Wien: Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst; Jugend und Volk 1973.

P

PAPE, WALTER: Das literarische Kinderbuch. Studien zur Entstehung und Typologie. Berlin; New York: De Gruyter 1981. (Zugl. Köln, Univ., Habil.-Schr.)

PAULIN, ROGER: Ludwig Tieck. Stuttgart: Metzler 1987. (= Sammlung Metzler. 185.)

PECH, KLAUS ULRICH: 1687. Martin von Cochem. Außerlesenes History-Buch. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1570 bis 1750. Hrsg. von Theodor Brüggemann in Zusammenarbeit mit Otto Brunken. Stuttgart: Metzler 1991, S. 190–207.

PERNERSTORFER, MATTHIAS JOHANNES: Ariensammlung – Edition und Kommentar. Laufendes Projekt des Don Juan Archiv Wien: <http://www.donjuanarchiv.at/?id=267> [2019-07-01].

PETZOLDT, LEANDER: Don Juan in der volkstümlichen Überlieferung. Ein Beitrag zur Gliederung des Typs Aa Th470 A *The offended skull*. In: Don Juan. Darstellung und Deutung. Hrsg. von Brigitte Wittmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976. (= Wege der Forschung. 182.) S. 224–237.

PETZOLDT, LEANDER: Der Teufel und der Exorzist. Dämonische Besessenheit in Sage und Volksglauben. In: L. P.: Märchen, Mythos, Sage. Beiträge zur Literatur und Volksdichtung. Marburg: Elwert 1989, S. 12–34.

[PEZZL, JOHANN:] Anekdoten und Charakterzüge von Kaiser Joseph II. Nebst einer Skizze seines Lebens. [1. Stück:] Ueber Kaiser Josephs II. Leben und Charakter. 2. Stück: Ueber Kaiser Josephs II. Leben und Charakter. 3. Stück: Allerlei Scenen aus dem geschäftigen Leben Josephs des Zweiten. Wien; Leipzig: [o. V.] 1790.

PFLÜGER, KURT; HERBST, HELMUT: Schreibers Kindertheater. Eine Monographie. Pinneberg: Raecke 1986.

Pickerodt, Gerhart; s. Thomas Koebner

PLENZAT, KARL: Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters. Nendeln: Kraus 1926. (= Germanistische Studien. 43.) (Nachdruck der Ausgabe Berlin 1926.)

POCCI, FRANZ (Enkel); NÖBEL, MANFRED: Franz von Pocci. Verzeichnis der Werke, 1821–2006. Gesamtverzeichnis der gedruckten Schriften, Kompositionen und buchgraphischen Arbeiten F.v.P.s auf der Grundlage der Zusammenstellung von Franz Pocci (Enkel) fortgeführt und bis 2006 einschließlich der Veröffentlichungen über F.v.P. vervollständigt von Manfred Nöbel. Hrsg. von Gisela Tegler. 2. Aufl. München: Allitera 2009. (= Franz von Pocci: Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe. Abt. X: Nachträge, Werkverzeichnis, Register. 1.)

POHL, HEINZ DIETER: Die österreichische Küchensprache. Ein Lexikon der typisch österreichischen kulinarischen Besonderheiten (mit sprachwissenschaftlichen Erläuterungen). Wien: Praesens 2007. (= Studia Interdisciplinaria Ænipontana. 11.)



POLHEIM, KARL KONRAD: Katalog der Volksschauspiele aus Steiermark und Kärnten. Nebst Analekten aus Bayern, West- und Ostösterreich. Tübingen: Niemeyer 1992.

POLLHEIMER, KLAUS M.: Das Marionettentheater zu Eszterház. Das Marionettentheater auf Schloss Eszterház zur Zeit Joseph Haydns und sein Begründer Karl Michael von Pauerspach. Ein Beitrag zur Theater- und Musikgeschichte. Wien: Hollitzer 2016. (= Eisenstädter Haydn-Berichte. Veröffentlichungen der Internationalen Joseph Haydn Privatstiftung. 9.)

PURSCHE, HANS R[ICHARD]: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick. Frankfurt am Main: Selbstverlag 1984.

PURSCHE, HANS RICHARD: Die Puppenspieltraditionen Europas. Deutschsprachige Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986. (= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 10.)

Q R

RABE, JOH[ANNE]S [EVANGELIST]: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und hamburgische Kasperspiele. Mit handkoloriertem Titelbild und 18 Bildern im Texte. 2., sehr vermehrte Aufl. Hamburg: Quickborn 1924. – 1. Aufl.: Kasper Putschenelle. Historisches über die Handpuppen und Althamburgische Kasperszenen. Hamburg: Boysen 1912.

RAMM-BONWITT, INGRID: Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 2000. (= Die komische Tragödie. 3.)

RASKIN, VICTOR: Semantic Mechanisms of Humor. Dordrecht: Springer 1985. (= Synthese. An International Journal Devoted to Present-day Cultural and Scientific Life. 24.) (= Springer eBook Collection. Humanities, Social Sciences and Law.)

Rautenstrauch, Johann; s. Salzmänn (Pseud.)

REBEHN, LARS: Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel und die Geschichte des Marionettentheaters in Sachsen. In: „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, s. d., S. 13–43.

REBEHN, LARS: Biographien sächsischer Marionettenspieler zusammengestellt und kommentiert von L. R. In: „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, s. d., S. 61–201.

REBEHN, LARS: Die Entwicklung des Marionettenspiels vom Ersten bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. In: Bernstengel/Rebehn, Volkstheater an Fäden, s. d., S. 76–159.

REBEHN, LARS: Glossar. In: „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, s. d., S. 213–218.

REBEHN, LARS: Hamburger Marionettenspieler im 19. Jahrhundert. Hamburg, Univ., Magisterarbeit 1993. [Masch.]

REBEHN, LARS: Johann Georg Geisselbrecht. Ein verkanntes Puppenspiel-Genie der Goethe-Zeit. Eine Würdigung. In: *Das andere Theater* (2013), Nr. 83, S. 28–33. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung; <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2017-09-16].

REBEHN, LARS: Die Leipziger Puppentheatersammlungen von Arthur Kollmann und Otto Link und ihre Beziehungen zum *Puppenspiel vom Dr. Faust*. In: *Faust-Sammlungen. Genealogien – Medien – Musealität*. Hrsg. von Carsten Rohde. Frankfurt am Main: Klostermann 2018. (= *Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie. Sonderband 122.*) S. 127–149.

REBEHN, LARS: Mechanikus Joachim Wilhelm Storm – ein Hamburger Marionettenspieler. Mit Briefauszügen Justinus Kerners über das Puppentheater. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung; <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2019-07-01].

REBEHN, LARS: Die Puppenspielerfamilie Lorgie. Gerolzhofen: Spiegel 1997. (= *Studien und Quellen zur Geschichte der Vergnügungskultur*. 3.) – 2., unveränderte Aufl. Gerolzhofen: Oettermann 2003.

REBEHN, LARS; RICHTER, ALEXANDRA: Verzeichnis der genannten Theaterstücke. In: „Mit großer Freude greif ich zur Feder“, s. d., S. 217–232.

Rebehn, Lars; s. a. Olaf Bernstengel und Beatrix Müller-Kampel

REICHLIN-MELDEGG, ALEX[ANDER] v[ON]: Die deutschen Volksbücher von Johann Faust, dem Schwarzkünstler, und Christoph Wagner, dem Famulus, nach Ursprung, Verbreitung, Inhalt, Bedeutung und Bearbeitung mit steter Beziehung auf Göthe's Faust und einigen kritischen Anhängen. Zweites Bändchen, welches die spätern Darstellungen der Faustsage, ihre Verbreitung außerhalb Deutschlands, die angeblichen Schriften Faust's und die Sage von Christoph Wagner enthält. Stuttgart: Verlag des Herausgebers [Scheible]; Leipzig: Expedition des Klosters 1848. (= *Der Schatzgräber in den literarischen und bildlichen Seltenheiten, Sonderbarkeiten, ec. hauptsächlich des deutschen Mittelalters*. Hrsg. von J[ohann] Scheible. Siebenter Theil: Die deutschen Volksbücher von Faust und Wagner. II.)

REINALTER, HELMUT: Am Hofe Josephs II. Leipzig: Ed. Leipzig 1991. (= *Herrscher, Höfe, Hintergründe*.)

REINHARDT, HARTMUT: Apologie der Tragödie. Studien zur Dramatik Friedrich Hebbels. Tübingen: Niemeyer 1989. (= *Studien zur deutschen Literatur*. 104.) (Z. T. vorher Würzburg: Univ., Habil.-Schr. 1981 / 82.)

REINHARDT, HARTMUT: „Ich treib' die Sünde bis zum Aeüßersten“. Die Golo-Tragödie in Friedrich Hebbels *Genoveva*. In: *Hebbel-Jahrbuch* 57 (2002), S. 107–137.

Rheinisches Wörterbuch. Bd. 2: E–G. Auf Grund der von J[ohannes] Franck begonnenen, von allen Kreisen des rheinischen Volkes unterstützten Sammlung bearbeitet und hrsg. von Josef Müller. Berlin: Klopp 1931.

Richter, Alexandra; s. Lars Rebehn

Richter, Johann Paul Friedrich; s. Jean Paul



[RICHTER, JOSEPH:] Briefe des jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran. Mit Noten von einem Wiener. Jahrgang 1807. Erstes Heft. Zweyte Aufl. Wien: Rehms Witwe [1807].

[RICHTER, JOSEPH:] Briefe des jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vettern in Kakran. Mit Noten von einem Wiener. Jahrgang 1808. Erstes Heft. Wien: Rehms Witwe 1808.

RICHTER, JOSEPH: Die Eipeldauer Briefe. In Auswahl hrsg., eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Eugen von Paunel. Mit einem vollständigen Sach- und Personenverzeichnis zur Gesamtausgabe und zur Auswahl von Gustav Gugitz. Bd. 2: 1799–1813. München: Müller 1918. (= Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich. 18.)

RIHA, KARL: Commedia dell'arte. Mit den Figurinen Maurice Sands. Frankfurt am Main: Insel 1980. (= Insel-Bücherei. 1007.)

RINDLER, PETER: Die Weihnachtsspiele der Handschrift Ms. germ. qu. 1327 der Staatsbibliothek zu Berlin. Textedition, Analyse und Kontextualisierung. Graz, Univ., Diplomarbeit 2015. [Masch.]

ROBERTSON, RITCHIE: Joseph II in Cultural Memory. In: Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500. Papers from the Conference *The Fragile Tradition*. Hrsg. von Christian Emden und David R. Midgley. Bd. 1. Bern [u. a.]: Lang 2004, S. 209–228.

RÖHRICH, LUTZ: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 3: Homer – Nutzen. Bd. 4: Oben – Spielverderber. Bd. 5: Spieß – Zylinder. 4. Aufl. Freiburg; Basel; Wien: Herder 1999. (= Herder / Spektrum. 4800.)

RÖHRICH, LUTZ: Teufelsmärchen und Teufelssagen. In: L. R.: Sage und Märchen. Erzählforschung heute. Freiburg; Basel; Wien: Herder 1976, S. 252–272.

RÖHRICH, LUTZ: Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen. Stuttgart: Metzler 1977.

ROMMEL, OTTO: Die Alt-Winer Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys. Wien: Schroll 1952.

ROSKOFF, GUSTAV: Geschichte des Teufels. Bd. 1–2. Leipzig: Brockhaus 1869.

RUDIN, BÄRBEL: Fräulein Dorothea und der Blaue Montag. Die Diokletianische Christenverfolgung in zwei Repertoirestücken der deutschen Wanderbühne. In: Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung. Hrsg. von Adam J. Bisanz und Raymond Trousson. Bd. 1. Stuttgart: Kröner 1980, S. 95–113.

RUSSELL, JEFFREY BURTON: Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt. (The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History, ED London 1989.) Aus dem Englischen von Susanna Grabmayr und Marie-Therese Pitner. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2000.

S

SAGARRA, EDA: Der literarische Teufel als „komische Person“. Von der Epoche des *Faustbuchs* und Marlowes *Doctor Faust* bis zu den Faustparodien der Weimarer Republik. In: Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino. Hrsg. von Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff. Amsterdam; Atlanta, Ga.: Rodopi 1997. (= Chloe. Beihefte zum Daphnis. 26.) S. 509–526.

SALCHERT, MONIKA: Das Herz von Figur und Bühnenbild: Holz. In: Kemmerling / Salchert, Mie Hätz wie Holz, s. d., S. 123–135.

Salchert, Monika, s. a. Frauke Kemmerling

SALZMANN [d. i. JOHANN RAUTENSTRAUCH]: Der Teufel in Wien. Eine nächtliche Fantasie. Zweiter Theil. (ED Wien 1783.) In: Vollständige Sammlung aller Schriften die durch Veranlassung der Allerhöchsten kaiserlichen Toleranz- und Reformation-Edikten auch anderer Verordnungen, grösten theils zu Wien erschienen sind; Nunmehr zum Besten der Freunde dieser interessanten Schriften zusammen getragen und mit vielen ungedruckten Aufsätzen vermehrt. Bd. 5. Wien: [o. V.] 1784, S. 292–342.

Sch

SCHADE, OSKAR: Das Puppenspiel Doctor Faust. In: Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Litteratur und Kunst Bd. V (1856), S. 241–328.

SCHMITZ, GERHARD: Tragödie des Judentums – Komödie des Antisemitismus? Das Verhältnis zum Judentum in Hebbels *Judith* und Nestroys Parodie *Judith und Holofernes*. In: Hebbel – Mensch und Dichter im Werk. Problem drama und Postmoderne. Hamburg: LIT 1998. (= Hebbel – Mensch und Dichter im Werk. 6.) S. 47–59.

SCHENKER, HANSJÖRG: Theaterdirektor Carl und die Staberl-Figur. Eine Studie zum Wiener Volkstheater vor und neben Nestroy. Zürich, Univ., Diss. 1986.

SCHIMMER, K[ARL] A[UGUST]: Kaiser Joseph. Anekdoten, kleine Vorfälle und Ereignisse, Characterzüge, überhaupt Denkwürdigkeiten aus dem Leben Joseph II. ec. Wien: Dirnböck 1844.

SCHINDLER, OTTO G.: Von Pickelhering zu Lipperl – Deutsche Lustigmacher am Schloßtheater von Český Krumlov. In: Die Geschichte des deutschsprachigen Theaters im Ausland. Von Afrika bis Wisconsin. Anfänge und Entwicklungen. Hrsg. von Laurence Patrick Anthony Kitching. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 2000. (= Thalia Germanica. 2.) S. 219–242.

SCHLEGEL, FRIEDRICH: Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Ausgewählt und eingeleitet von Wolfgang Hecht. Berlin; Weimar: Aufbau 1980. (= Bibliothek deutscher Klassiker.)

SCHLOSSAR, ANTON: Vorrede. – [Anmerkungen zu:] Das Paradeisspiel. – [Anmerkungen zu:] Das Krippenspiel. – [Anmerkungen zu:] Genovefa. In: Deutsche Volks-



schauspiele. In Steiermark gesammelt. Mit Anmerkungen und Erläuterungen nebst einem Anhang: das [!] Leiden Christi-Spiel aus dem Gurkthale in Kärnten. Hrsg. von A. Sch. Bd. 1. Halle: Niemeyer 1891, S. III–VII, 307–315, 318–326 und S. 338–343.

SCHMIDT, ERICH: Volksschauspiele aus Tirol. Don Juan und Faust. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 51 / Bd. 98 (1897), S. 241–280.

SCHMIDT, P[ATER] EXPEDITUS [d. i. CARL HERMANN SCHMIDT]: Pocci und das Marionettentheater. In: Franz Poccis Sämtliche Kasperlkomödien. Eingeleitet von Dr. P. E. Sch. Bd. 1. 3.–6. Aufl. München; Leipzig: Etzold 1921, S. V–XIV.

SCHMIDT, LEOPOLD: Einleitung. In: Alte Weihnachtsspiele gesammelt in Niederösterreich. Hrsg. von L. Sch. Wien; Leipzig: Deutscher Verlag für Jugend und Volk 1937, S. V–IX.

SCHMIDT, LEOPOLD: Formprobleme der deutschen Weihnachtsspiele. Emsdetten: Lechte 1937. (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte. 20.)

SCHMIDT, LEOPOLD: Untersuchungen zum St. Pöltner Krippenspiel. In: Unsere Heimat. Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich N. F. 6 (1933), S. 319–328 (I); 7 (1934), S. 343–350 (II).

SCHMIDT, LEOPOLD: Volkskunde von Niederösterreich. Bd. I–II, Register. Horn: Berger 1966, 1974.

SCHMIDT, LEOPOLD: Volksschauspiel der Bergleute. Wien: Montan-Verlag 1957.

SCHMIDT, LEOPOLD: Die Weihnachtsspiele Niederösterreichs. In: Zeitschrift für Volkskunde N. F. Bd. 7 (1937), S. 269–307.

SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Herr Satan persönlich. Der Teufel und seine Brüder in der Literatur. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder (1997), H. 109, S. 52–58.

Schroer, Markus; s. Stephan Moebius

SCHUBERT, KARL: Das Alt-Egerer Krippentheater. Ein Beitrag zur Geschichte des Krippenspiels. München: Oldenbourg Verlag 1986.

SCHUBERT, KARL: Neue Forschungsergebnisse zum Krippentheater des Andreas Schubert in Eger. In: Jahrbuch für Ostdeutsche Volkskunde 12 (1969), S. 146–178.

SCHULZE, URSULA: Geistliches Spiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Harald Fricke [...] hrsg. von Klaus Weimar. Bd. I: A–G. Berlin; New York: De Gruyter 1997, S. 683–688.

SCHÜTZE, JOHANN FRIEDRICH: Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg: Treder 1794.

SCHÜTZE, JOHANN FRIEDRICH: Satyrisch-ästhetisches Hand- und Taschen-Wörterbuch für Schauspieler und Theaterfreunde beides Geschlechts. Nebst einem

lehr- und scherzreichen Anhang. Hamburg: Buchhandlung der Verlagsgesellschaft 1800.

SCHUSTER, ISABELLA: Das Kölner Hännischen-Theater im 19. Jahrhundert. Graz, Univ., Masterarbeit 2012. [Masch.] – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2019-07-01].

SCHWERDFEGER, JOSEF: Jugenderinnerungen eines alten St. Pöltners. St. Pölten: Schubert 1925.

SCHWERHOFF, GERD: Vom Alltagsverdacht zur Massenverfolgung. Neuere deutsche Forschungen zum frühneuzeitlichen Hexenwesen. In: GWU. Geschichte in Wissenschaft und Unterricht. Zeitschrift des Verbandes der Geschichtslehrer Deutschlands 46 (1995), Nr. 7–8, S. 359–380.

SCHWERING, MAX-LEO: Das Kölner „Hännischen“-Theater. Geschichte und Deutung. Köln: Bachem 1982.

SEUFFERT, BERNHARD: Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa. Habilitationsschrift der Philosophischen Fakultät der Universität Würzburg. Würzburg: Thein (Stürtz) 1877.

SIKORA, ADALBERT: Zur Geschichte der Volksschauspiele in Tirol. In: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg (1906), Folge 3, H. 50, S. 339–372.

SKASA-WEISS, EUGEN: Das große Krippenwelttheater. In: westermann welt kunst kultur. Monatsmagazin (1972), Nr. 12, S. 74–83.

SMIT, OLAV: De daemoniacis in historia evangelica. Dissertatio exeget-apologetica. Rom: Pontificio Istituto Biblico 1913. (= Scripta Pontificii Istituti biblici. [6.]

SOMMER, EMIL: Faust (Sage von). In: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und hrsg. von J[ohann] S[amuel] Ersch und J[ohann] G[ottfried] Gruber. Erste Section: A–G. Hrsg. von J. G. G. Zweiundvierzigster Theil. FAS–FERCHARD. Leipzig: Brockhaus 1845, S. 93–118. – Auch in: Das Kloster, Bd. 5, s. d., S. 739–746.

SOMMERFELDT, KARL-ERNST: Sprache im Alltag. Beobachtungen zur Sprachkultur. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1994. (= Sprache – System und Tätigkeit. 13.)

SONNENFELS, JOSEPH VON: Der Mann ohne Vorurtheil, erste Abtheilung. In: Sonnenfels gesammelte Schriften. Bd. 1. Wien: mit von Baumeisterischen Schriften 1783, S. 97–364.

SONNLEITNER, JOHANN: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. In: Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Hrsg. und mit einem Nachwort von J. S. Salzburg; Wien: Residenz 1996. (= Eine österreichische Bibliothek.) S. 331–389.

SÖRING, JÜRGEN: Der ‚Teufel‘, das ‚Teuflische‘ und der ‚liebe Gott‘. Poeto-theologische Bemerkungen zu einer ‚verteuflten‘ Angelegenheit. In: Variationen über das Teuflische./Variations sur le diabolique./Variations on the Diabolic. Hrsg. von Dimiter Daphinoff, Roger W. Müller Farguell und Markus Winkler. Fribourg: Academic Press 2006. (= Colloquium Helveticum. Cahiers suisses de littérature générale et comparée. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Litera-



turwissenschaft. Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata. 36/2005.) S. 249–269.

SPREITZER, BRIGITTE: „Wie bist du vom Himmel gefallen ...“. Einschlagstellen des Diabolischen in der Literatur des späteren Mittelalters. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 1995. (= Fazit. Ergebnisse aus germanistischer und komparatistischer Literaturwissenschaft. 2.)

St

Stanicek, Wolfgang; s. Otto Lambauer

STARITZ, SIMONE: Geschlecht, Religion und Nation – Geneveva-Literaturen 1775–1866. St. Ingbert: Röhrig 2005. (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft. 38.)

STIFTER, ALFRED: Humor und Satire im *Steyrer Kripperl*. In: Oberösterreichische Heimatblätter 34 (1980), H. 1/2, S. 25–31.

STIFTER, ALFRED: Kölner Hänneschen-Theater und Steyrer Kripperl. In: Oberösterreichische Heimatblätter 37 (1983), H. 4, S. 303–310.

STIFTER, ALFRED: Das Steyrer Kripperl. Spielplan, Texte, Lieder, Bilder. Gestalt und Geschichte des Steyrer Weihnachts-Puppentheaters im Innerberger Stadel. Hrsg. vom Verein Heimatpflege Steyr. Steyr: Ennsthaler 1987.

STOCKINGER, LUDWIG: Ludwig Tiecks *Leben und Tod der heiligen Geneveva*. Konzept und Struktur im Kontext des frühromantischen Diskurses. In: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Hrsg. von Uwe Japp. Tübingen: Niemeyer 2000. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 103.) S. 89–118.

T

TAUBE, GERD: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer *Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels*. Tübingen: Niemeyer 1995. (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 14.) (U. d. T.: *Puppenspiel als kulturgeschichtliches Phänomen* vorher Berlin, Humboldt-Univ., Diss. 1993.)

THALMANN, EVELINE: Kriegsgeheule – Friedensklänge. Diskursanalytische Studien zu Theaterstücken im Deutschen Kaiserreich mit Bezug auf Bertha von Suttners Roman *Die Waffen nieder!* Graz, Univ., Masterarbeit 2013. [Masch.] – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Forschung: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [2019-07-01].

THALMANN, EVELINE: „Die Waffen nieder! Die Waffen nieder!“ Dramatisierungen von Bertha von Suttners Roman im deutschen Kaiserreich. In: Suttner im Kontext. Interdisziplinäre Beiträge zu Werk und Leben der Friedensnobelpreisträgerin.

Hrsg. von Johann Georg Lughofer und Milan Tvrđík. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. [Dritte Folge.] 349.) S. 105–120.

Thalmann, Eveline; s. a. Beatrix Müller-Kampel

Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien. 1892. Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Wien 1892. Abteilung für Drama und Theater. Hrsg. von Karl Glossy. Wien: Verlag der Bibliothek und des Historischen Museums der Stadt Wien 1892.

Theatrvn Diabolorum Das ist: Warhafftige eigentliche und kurtze Beschreibung Allerley grewlicher, schrecklicher vnd abscheulicher Laster, so in diesen letzten, schweren vnd bösen Zeiten, an allen orten vnd enden fast bräuchlich, auch grausamlich im schwang gehen [...]; Die Namen der Authoren vnd Scribenten, findet man verzeichnet nach der Vorrede. Gebessert vnd gemehret mit vier newen, als Sabbaths, Eydts, Sorg vn[d] Melancholisch Teuffeln, so zuvor bey diesem Druck nie gesehen noch außgangen, sampt einem newen, nützlichen vnd nohtwendigen Register. Hrsg. von Sigmund Feyerabend. Franckfurt am Mayn: [Feyerabend] 1575.

TIECK, LUDWIG: Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hrsg. von L. T. Bd. 1. Leipzig: Brockhaus 1848. Photomechanischer Nachdruck. Berlin; New York: De Gruyter 1974.

TIETZ, FRIEDRICH: Eduard Bloch's Album der Bühnen-Costüme. Bd. 1. Berlin: Bloch 1859.

TRISCHBERGER, JOHANNA: „Ede, bibe, lude! post mortem nulla voluptas!“. Friß, sauf und spiel! Nach dem Tode gibt es keine Lust mehr! oder: Etwas für Kasperls Gönner. Eine kurze historische Biographie des Kasperls Larifari im süddeutsch-österreichischen Raum. In: Literatur in Bayern. Vierteljahresschrift für Literatur, Literaturkritik und Literaturwissenschaft 21 (2005/06), Nr. 81, S. 24–30.

U

UHLAND, LUDWIG: Dichtungen, Briefe, Reden. Eine Auswahl hrsg. von Walter P.H. Scheffler. Stuttgart: Steinkopf 1963.

V

VALENTA, REINHARD: Franz von Poccis Münchener Kulturrebellion. Alternatives Theater in der Zeit des bürgerlichen Realismus. München: Ludwig 1991. (= Literatur aus Bayern und Österreich. Literarhistorische Studien. IV.) (Zugl. Konstanz, Univ., Diss.)

VAVRA, ELISABETH: „Du böser Geist, du pflegst alle Zeit luegen ...“. Der Teufel als Verkleidungskünstler. In: Homo mendax: Lüge als kulturelles Phänomen im Mittelalter. Hrsg. von Ulrich Ernst. Berlin: Akademie Verlag 2005. (= Das Mittel-



ter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Zeitschrift des Mediävistenverbandes Bd. 9 [2004], H. 2.) S. 139–154.

Veigl, Hans; s. Walter Kleindel

VOIGT, VILMOS: Noch einmal über den *Schorokscharer Faust*. (Ein Beitrag zum Vergehen des deutschen Puppentheaters in Ungarn.) In: Beiträge zur Volkskunde der Ungarndeutschen [17] (2000), Jubiläumsausgabe (1975–2000): http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/nemetek/beitrag_e_zur_volkskunde_der_ungarndeutschen/2000/pages/004_noch_einmal_uber.htm [2019-07-01].

Vollständiges Heiligen-Lexikon oder Lebensgeschichten aller Heiligen, Seligen etc. aller Orte und aller Jahrhunderte, deren Andenken in der katholischen Kirche gefeiert oder sonst geehrt wird, unter Bezugnahme auf das damit in Verbindung stehende Kritische, Alterthümliche, Liturgische und Symbolische, in alphabetischer Ordnung. Hrsg. von J[ohann] E[vangelist] Stadler, F[rantz] J. Heim und J[ohann] N[epomuk] Ginal. Bd. 1–5. Augsburg: Schmid (A. Manz) 1858–1882. – Auch auf: <http://www.zeno.org/Heiligenlexikon-1858> [2019-07-01].

W

WAGNER, H[ERMANN] F.: Das Volksschauspiel in Salzburg. Salzburg: Mayrische Buchhandlung 1882.

WANDER, KARL FRIEDRICH: Deutsches Sprichwörter-Lexicon. Ein Hausschatz für das deutsche Volk. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1880. Auf: Wörterbuchnetz.de: <http://woerterbuchnetz.de/Wander/> [2019-07-01].

WEGNER, MANFRED: Joseph Leonhard Schmid. In: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 150–151. – Auch auf: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd117499269.html> [2019-07-01].

Wegner, Manfred; s. a. Florian Dering

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.)

WEINKAUFF, GINA: 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.)

WERNER, R[ICHARD] M[ARIA] [Rez.]: Deutsche puppenspiele [!]. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien, Konegen, 1885. In: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 31 (1887), S. 53–92.

WETZL, JERG: Bittschrift des Jerg Wetzl an den Nördlinger Rat vom 22. Juli 1583. Aus: Karl Trautmann: Archivalische Nachrichten über die Theaterzustände der schwäbischen Reichsstädte im 16. Jahrhundert. In: Archiv für Litteraturge-

schichte (1885), Bd. XIII, S. 34–71, hier S. 68–69, nach einer Quelle im Stadtarchiv Nördlingen: https://de.wikisource.org/wiki/Bittschrift_des_Jerg_Wetzel_an_den_N%C3%B6rdlinger_Rat_vom_22._Juli_1583 [2019-07-01].

WIEGAND, HERMANN: *Hodoeporica. Studien zur neulateinischen Reisedichtung des deutschen Kulturraums im 16. Jahrhundert. Mit einer Bio-Bibliographie der Autoren und Drucke.* Baden-Baden: Koerner 1984.

WIERLACHER, ALOIS: *Kulturwissenschaftliche Xenologie. Ausgangslage, Leitbegriffe und Problemfelder.* In: *Kulturthema Fremdheit. Leitbegriffe und Problemfelder kulturwissenschaftlicher Fremdeitsforschung.* Hrsg. von A. W. und Corinna Albrecht. 2., unveränd. Aufl. München: Iudicium 2001. (= *Kulturthemen*. 1.) S. 19–112.

WILSON, W. DANIEL: *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die „Türkenoper“ im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands *Oberon*, Lessings *Nathan* und Goethes *Iphigenie*.* New York [u. a.]: Lang 1984. (= *Canadian studies in German language and literature*. 30.)

WIMMER, RUPRECHT: *Der Genovefa-Roman des Jesuiten Michael Staudacher von 1648.* In: *Fortunatus, Melusine, Genovefa. Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Literatur der Frühen Neuzeit.* Hrsg. von Dieter Breuer und Gábor Tüskés unter Mitarbeit von Rumen István Csörsz und Béla Hegedüs. Bern [u. a.]: Lang 2010. (= *Beihefte zu Simpliciana*. 6.) S. 341–355.

Winter, Joseph; s. Richard Kralik

WISNIEWSKI, CLAUDIA: *Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode.* Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2007. (= *Universal-Bibliothek*. 4224.)

WITKOWSKI, GEORG: *Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seiner Entwicklung dargestellt.* 4., durchgesehene Aufl. Leipzig; Berlin: Teubner 1913.

WITZMANN, REINGARD: *Türkenkopf und Türkenskugel. Einige Türkenmotive und Bildvorstellungen der Volkskultur aus dem 17. und 18. Jahrhundert.* In: *Die Türken vor Wien 1683. Europa und die Entscheidung an der Donau.* Hrsg. von Robert Waissenberger. Salzburg: Residenz 1982, S. 187–192.

WOLF, HELGA MARIA: *Krippenspiel und Kindelwiegen.* Auf: *Austria-Forum – das Wissensnetz aus Österreich:* http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Advent/Dezember_22 (23. Jänner 2013) [2019-07-01].

WÜNSCHE, AUG[UST]: *Der Sagenkreis vom geprellten Teufel.* Leipzig; Wien: Akademischer Verlag 1905.

WURZBACH, CONSTANT VON: *Kopecky, Matthäus.* In: *C. v. W.: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben. Zwölfter Teil: Klácel – Korzistka.* Wien: Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1864, S. 428–430.



XYZ

Zack, Viktor; s. Viktor R. Geramb

ZARAGOZA, GABRIJELA MECKY: „Da befiel sie Furcht und Angst ...“. Judith im Drama des 19. Jahrhunderts. München: iudicium 2005. (Zugl. Toronto, Univ., Diss.)

ZECHNER, EVELYN: „Kasper saust von Sieg zu Sieg“. Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Graz, Univ., Masterarbeit 2011. [Masch.] – Dann als: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 2: http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html [2019-07-01].

Zedler: Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste, Welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. [...] Bd. 45. Leipzig; Halle: Zedler 1745.

ZELGER, RENATE: Teufelsverträge. Märchen, Sage, Schwank, Legende im Spiegel der Rechtsgeschichte. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang 1996. (= Rechtshistorische Reihe. 149.) (Vorher München, Univ., Diss. 1995.)

ZELGER, RENATE: Vom Höllenfürsten zum Harlekin. Der Teufel im Mittelalter und in Märchen und Sagen. In: Als es noch Könige gab. Forschungsberichte aus der Welt der Märchen. Im Auftrag der Europäischen Märchengesellschaft hrsg. von Heinz-Albert Heindrichs und Harlinda Lox. Kreuzlingen; München: Hugendubel (Diederichs) 2001. (= Veröffentlichungen der Europäischen Märchengesellschaft. 26.) S. 69–84.

ZODER, RAIMUND: Vorbericht. In: Das St. Pöltner Krippenspiel. Bearbeitet von R. Z. St. Pölten: [o. V.] 1930. (= Unsere Heimat: Zeitschrift für Landeskunde von Niederösterreich. [Sonderheft.] 3.) S. 3–5. – Auch auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_stpoeltner_krippenspiel.html [2019-07-01].

ZODER, RAIMUND: Vorwort. In: Das Traismaurer Krippenspiel. Ein deutsches Weihnachtsspiel aus dem Beginne des XIX. Jahrhunderts. Aufgezeichnet und herausgegeben von R. Z. Mit Zeichnungen von Konrad Mautner. Wien: Stähelin und Laenstein 1920, S. 5–12. – Faksimile in: Das Traismaurer Kripperl. Eine 200-jährige Tradition. Hrsg. von Volkskultur Niederösterreich. Für den Inhalt verantwortlich: Dorothea Draxler, Edgar Niemecek. Redaktion: Wolfgang Stanicek. Textvorlage: Otto Lambauer: Das Traismaurer Krippenspiel. Geschichte und Aufführungspraxis. Hausarbeit. Wien 1981. Atzenbrugg: Volkskultur Niederösterreich 2003. (Mit originaler Paginierung.) S. 5–12.

ZUSCHNEGG, THERESA: „Sechse treffen – Sieben öffnen!“ Eine kleine Betrachtung zu Stoffen und Motiven im Marionettenstück *Staberl als Freischütz*. Seminar-Arbeit / Projektseminar *Stoffe und Motive in Posen und Schwänken des 19. Jahrhunderts* (Beatrix Müller-Kampel). Graz, Institut für Germanistik der Univ. Graz, WS 2010 / 11. Kasperl-Archiv Müller-Kampel.

Abbildungen



Abb. 1: Kasper (Marionette, Kurt Listner, Sachsen, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts)



Abb. 2: Kasper (Marionette, Bruno Wunsch jun., Sachsen, 1870/80er Jahre)



Abb. 3: Kašpárek, der böhmische Kasperl (Marionette, Böhmen, 1940er Jahre)



Abb. 4: Hanswurst, bekannt als „Linzer Kasperl“ (Marionette, Gallus Pöckl/Böckl, Linz, Mitte des 18. Jahrhunderts)



Abb. 5: Kasperl-Polichinell aus Kasperl als *Rekrut in der Türkei* (Münchener Bilderbogen, Carl Reinhardt, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts)



Abb. 6: Hännchen und Bärbelchen (Stockpuppen, Hännchen-Theater, Köln, 2010er Jahre)



Abb. 7: Pimper/Pimperl, der kleine lustige Kumpan des Kasperl (Marionette, Walter Ritscher, Sachsen, Mitte des 20. Jahrhunderts)



Abb. 8: Hanswursts Geburt aus einem Ei
(Franz von Pocci)

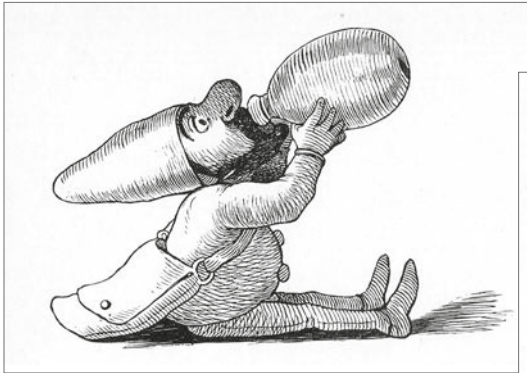


Abb. 9: „Der Kasperl hat gewaltig Durst“
(Franz von Pocci)



Abb. 10: Kasperl als Porträtmaler
(Franz von Pocci)



Abb. 11: Kasperl als Garibaldi
(Franz von Pocci)



Abb. 12: „Der Kasperl macht sein Compliment“
(Franz von Pocci)



Abb. 13: Frau mit blondem Haar (Marionette, Kurt und Richard Bonesky, Sachsen, Ende des 19. Jahrhunderts)



Abb. 14: Judith aus *Judith und Holofernes* (Marionette, Christian Gottlieb Zschau, Deutschland, Mitte bis 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts)

Abb. 15: Ritter (Marionette, Familie Gay, Hartha, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts)



Abb. 16: Ritter (Marionette, Heinrich Niedermeier, letztes Drittel des 19. Jahrhunderts)





Abb. 17a/b: Pfalzgraf Siegfried aus *Genovefa* (Marionette, Heinrich Niedermeier, Sachsen, um 1870)



Abb. 18a/b: Genovefa aus *Genovefa* (Marionette, Eugen Singldinger, Sachsen, um 1870)





Abb. 19: Dr. Faust (Kleinstmarionette für Zimmertheater, Julius Hermann Oehme, Zittau, Mitte des 19. Jahrhunderts)



Abb. 20: Mephisto (Kleinstmarionette für Zimmertheater, Julius Hermann Oehme, Zittau, Mitte des 19. Jahrhunderts)



Abb. 21a/b: Sultan (Handpuppe, Heinrich Niedermeier, Erzgebirge, 1869, im 20. Jahrhundert übernommen von Eugen Singldinger, Köln/ Gera)

Abb. 22a/b: Türke
(Eugen Singldinger, verm. von Heinrich Niedermeier, Erzgebirge, 1869, übernommen)





Abb. 23a/b: Teufel/Mohrenkönig (Handpuppe, Arthur Ganzauge, Dresden, um 1900)



Abb. 24a/b: Teufel (Handpuppe, Arthur Ganzauge, Willy Ganzauge, Dresden, 1895/1920er Jahre)



Abb. 25: Tanzender Tod (Marionette für Varietéaufführungen, Arthur Ganzauge, Willy Ganzauge, Dresden, 1920er Jahre)



Abb. 26: Tod (Marionette, Familie Rohrbach, Thüringen, letztes Drittel des 19. Jahrhunderts)



Abb. 27:
Der Bäckernazl aus
dem *Steyrer Krippel*
(Szene *Da Bäckernazl*,
Stockpuppe, Steyr,
2010er Jahre)



Abb. 28: Lausbub (Liachtl-
ausblaser) aus dem *Steyrer*
Krippel (Szene *Der Liachtl-
anzünder*, Stockpuppe, Steyr,
2010er Jahre)



Abbildungsverzeichnis

Sofern nicht anders vermerkt im Besitz und © mit freundlicher Genehmigung der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.



Umschlag: Gedenktafel zum 50. Geburtstag der UNIMA in Prag, 20. Mai 1929. V.l.n.r.: Tchanchès (Belgien), Pulcinella (Italien), Punch (England), Kašpárek (Böhmen, Tschechische Republik), Kasperl (Süddeutschland, Österreich), Guignol (Frankreich), Hanswurst (Österreich). Foto: Adam Jones, Ph.D. – Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22203952> [2019-07-01].

Abb. 1: Kasper (Marionette, Kurt Listner, Sachsen, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/337422> [2019-07-01].

Abb. 2: Kasper (Marionette, Bruno Wunsch jun., Sachsen, 1870/80er Jahre). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/811853> [2019-07-01].

Abb. 3: Kašpárek, der böhmische Kasperl (Marionette, Böhmen, 1940er Jahre). Kasperl-Archiv Müller-Kampel. © Beatrix Müller-Kampel.

Abb. 4: Hanswurst-Marionette, bekannt als „Linzer Kasperl“ (Marionette, Gallus Pöckl/Böckl, Linz, Mitte des 18. Jahrhunderts). Siehe auch: <http://www.landesmuseum.at/de/video-news/videos-detail/marionette-linzer-kasperl.html> [2019-07-01]. © Oberösterreichisches Landesmuseum (Linz).

Abb. 5: Kasperl-Polichinell. Auf: Münchener Bilderbogen. Nro. 101: C[arl] Reinhardt: Kasperl-Theater. Erstes Stück: Kasperl als Rekrut in der Türkei. 13. Aufl. München: Braun und Schneider [o.J.].

Abb. 6: Hänneschen und Bärbelchen (Stockpuppen, Hänneschen-Theater, Köln, 2010er Jahre): [https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:H%C3%A4nneschen-Theater_\(4\).jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:H%C3%A4nneschen-Theater_(4).jpg) (Ausschnitt) [2019-07-01]. © 1971markus@wikipedia.de

Abb. 7: Pimper, der kleine lustige Kumpan des Kasper (Marionette, Walter Ritscher, Sachsen, Mitte des 20. Jahrhunderts).

Abb. 8–12: Franz von Pocci. Abb. 8: Hanswursts Geburt aus einem Ei. In: Geschichten und Lieder mit Bildern als Fortsetzung des Festkalenders von Franz Pocci und Anderen. Zweiter Band. München: Literar. Artist. Anstalt [1843]. – Abb. 9: „Der Kasperl hat gewaltig Durst“. In: Pocci's lustiges Bilderbuch. München: Braun & Schneider [1852]. – Abb. 10: Kasperl als Porträtmaler. In: Lustiges Komödienbüchlein von Franz Pocci. Erstes Bändchen. München: Lentner 1859. – Abb. 11: Kasperl als Garibaldi. In: Lustiges Komödienbüchlein von Franz Pocci. Zweites Bändchen. München: Lentner 1861. – Abb. 12: „Der Kasperl macht sein Compliment“. In: Pocci's lustiges Bilderbuch. München: Braun & Schneider [1852]. Alle in: Franz

von Poggi: Die gesamte Druckgraphik. Hrsg. von Marianne Bernhard. Herrsching: Pawlak [o.J.], S. 111, 370, 473, 474 und S. 377.

Abb. 13: Frau mit blondem Haar (Marionette, Kurt Bonesky, Richard Bonesky, Sachsen, Ende des 19. Jahrhunderts). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1172187> [2019-07-01].

Abb. 14: Judith aus *Judith und Holofernes* (Christian Gottlieb Zschau, Mitte bis 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1248103> [2019-07-01].

Abb. 15: Ritter (Marionette, Familie Gay, Hartha, 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/1259768> [2019-07-01].

Abb. 16: Ritter (Marionette, Heinrich Niedermeier, letztes Drittel des 19. Jahrhunderts). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/824689> [2019-07-01].

Abb. 17a/b: Pfalzgraf Siegfried aus *Genovefa* (Marionette, Heinrich Niedermeier, Sachsen, um 1870). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/823743> [2019-07-01].

Abb. 18a/b: Genovefa (Marionette, Eugen Singldinger, Sachsen, um 1870). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/825278> [2019-07-01].

Abb. 19: Mann im schwarzen Mantel/Dr. Faust (Kleinstmarionette für Zimmertheater, Julius Hermann Oehme, Zittau, Mitte des 19. Jahrhunderts). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/469081> [2019-07-01].

Abb. 20: Mann mit rotem Anzug, schwarzem Umhang und Hut/Mephisto (Kleinstmarionette für Zimmertheater, Julius Hermann Oehme, Zittau, Mitte des 19. Jahrhunderts). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/469088> [2019-07-01].

Abb. 21a/b: Sultan (Handpuppe, Heinrich Niedermeier, Erzgebirge, 1869, im 20. Jahrhundert übernommen von Eugen Singldinger, Köln/Gera). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/322546> [2019-07-01].

Abb. 22a/b: Türke (Eugen Singldinger, verm. von Heinrich Niedermeier, Erzgebirge, 1869, übernommen). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/323025> [2019-07-01].

Abb. 23a/b: Teufel/Mohrenkönig (Handpuppe, Arthur Ganzauge, Dresden, um 1900). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/335908> [2019-07-01].

Abb. 24a/b: Teufel (Handpuppe, Arthur Ganzauge, Willy Ganzauge, Dresden, 1895/1920er Jahre). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/447143> [2019-07-01].



Abb. 25: Tanzender Tod (Marionette für Varietéaufführungen, Arthur Ganzauge, Willy Ganzauge, Dresden, 1920er Jahre). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/642197> [2019-07-01].

Abb. 26: Tod (Marionette, Familie Rohrbach, Thüringen, letztes Drittel des 19. Jahrhunderts). Siehe auch: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/546289> [2019-07-01].

Abb. 27: Der Bäckernazl aus dem *Steyrer Kripperl*/Szene *Da Bäckernazl* (Stockpuppe, Steyr, 2010er Jahre). Foto: Eve Heller.

Abb. 28: Lausbub (Liachtlausblaser) aus dem *Steyrer Kripperl*/Szene *Der Liachtlan-zünder* (Stockpuppe, Steyr, 2010er Jahre). Foto: Eve Heller.



Personen- und Titelregister

Kursiv gesetzte Verweise beziehen sich auf Titel der Primärliteratur (handschriftliche Textbücher, Drucke dramatischer, epischer, lyrischer Texte), kursiv gesetzte Titel ohne Hinzufügung eines Namens auf stoffgleiche Textgruppen. – Mit Verlagsnamen identische Personennamen wurden nicht aufgenommen. – Um das Register nicht ausufern zu lassen, markiert „–“ zwischen den Paginaziffern nicht nur die Seitenerstreckung, sondern auch textlich nicht zusammenhängende Einzelverweise auf ein und denselben Namen/ Titel über mehrere Seiten.

- 1870–71. *Deutschlands Ruhm und Größe (Müller/Apel)* 240, 244, 519
1914–18. *Kasper als Artillerist an der Westfront!* 248, 348, 367–368, 456; s. a. *Weltkrieg 1914–1918*
7-jährige Kriegsgefangene, Der 269
A. B. 146, 151, 169, 172, 174–176, 198, 201, 340, 490
Adalbertus (Payer) 263, 317, 457
Adam und Eva 3, 32, 33, 37–39, 596
Adam, Paul 618
Admetus (Payer) 235, 317, 457
Ägyptischer Joseph; s. *Joseph und seine Brüder*
Ahasverus und Esther 32, 42, 54
Albrecht der Beherzte, Herzog von Sachsen 63
Albrecht, Corinna 646
Alexander der Große 233
Alexander von Pavia 6, 22, 104, 269–270, 273–277, 288–289, 291, 338, 355, 357, 360, 362, 378–379, 391, 404, 425; s. a. *Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter)*
Alexander, John 340, 614
Alexander, Peter 38
Alfonsus (Payer) 317, 458
Almanda, die wohlthätige Fee (Engel) 517
Alt, Peter-André 614
Alt-Egerer Krippenspiel (Schubert), Das 3, 66, 70, 74–79, 99–100, 458
Alzeste (Geisselbrecht/Ellinger) 175, 179, 327, 459
Amalisa, die schöne Sklavin oder Die Entführung aus dem Serail 269
Anderson, Benedict 271, 614
Andreas Hofer 5, 22, 232, 244, 328
Andreas Hofer (Gießler/Ruttloff) 337, 395, 429, 459, 461
Andreas Hofer (Gießler/Wünsch/Jobler) 244, 249, 260–262, 264, 327–328, 367, 460
Andree, Richard 16–17, 144, 146, 151, 158–159, 172–173, 183, 198, 327, 508–509, 614
Anna Liese (Hersch/Grubl) 263, 327, 414, 461

- Anna Luise von Dessau 268
Anton, J./Schmid, Christoph von: Genoveva 114–115
Antonetta Czerna (Derwicz/Niedermeier) 243–244, 255–256, 260–261, 263, 267, 328, 354, 401, 425, 462
 Antonius Eremita, Heiliger 190
 Apel (Marionettenspielerfamilie) 22, 102, 104, 130, 242, 262, 273–276, 287–288, 290–291, 323, 327–328, 345, 351, 353–362, 389, 395, 397–401, 406, 409, 417, 427–430, 434–437, 441–444, 447, 453, 472, 481, 514, 516, 519, 543–544, 561, 568, 600, 602, 605, 610
 Apel, Albert 20, 32, 273, 434, 436, 444, 472, 543
 Apel, Heinrich, jun. 244, 338, 481, 514, 519, 521, 605, 610
 Apel, Heinrich, sen. 602
 Apel, Hermann 483, 514
 Apel-Böttger (Marionettenbühne) 104
 Ariès, Philippe 65
 Arnim, Ludwig Achim von 552
Aschenbrödel 22, 268
Aschenbrödel (Görner/Dietrich) 15, 17, 327, 329, 367, 464–466
 Asper, Helmut G. 392, 615
 Assmann, Aleida 624
 Assmann, Jan 624
Astromedes (Payer) 317, 466
Atalanta (Payer) 235, 317, 353, 466
Augsburger Don Juan (Scheible) 437–438, 466–467, 549
Augsburger Faust (Scheible) 143–144, 158, 161, 163, 170–175, 184, 201, 343, 350, 372–375, 407, 441–442, 444–467, 549, 568
 August der Starke (Friedrich August I. von Sachsen) 205
 Augustinus 106, 189
 Aurbacher, Ludwig 328, 615
 Aust, Hugo 220, 615
Ayrer, Jacob: Torello von Pavia 270, 467
B'reits (Jenewein) 531
 Baar-de Zwaan, Monika 363–364, 615
Bääva un et Hänneshen om Göözenich, Dä 20, 469
Baberl, 's (Jenewein) 52, 531
 Bach, Adolf 635
 Bachleitner, Norbert 65, 154, 615, 640
 Bachonek, Florian 226
 Bachtin, Michail 451–452, 615
 Bahnert, Louis 324, 327, 335, 343, 351, 399, 406, 413, 423, 425–426, 430, 467
Baierische Hiesel, Der (Bahnert/Liebhaber) 324, 327, 335, 343, 351, 399, 406, 413, 423, 426, 430, 467
bairische Hiesel, Der, oder Kasper vor Gericht 337



- Baltzer, Otto 43, 615
Bamberg, Felix 624
Barbara Ubryck 26, 512
Barbara Ubryk (Dresto / Kappahn) 268–269, 467
Barbara Ubryk; s. a. Ubryk
Bargehr, Corinna 464
Barth, Hugo 153, 175, 237, 264–265, 327, 350, 367, 369, 389, 422, 446, 448–450, 544
Barth, Johannes 158, 202–203, 615
Bassewitz, Gerdt von 619
Baudelaire, Charles: Der großzügige Spieler 184, 469
Bauer, Max 154, 622
Bäuerle, Adolf: Die Bürger in Wien 430, 469
Bauern-Revolution, Die (Möbius / Bonneschky) 327, 352, 401, 410, 417, 447, 468
Baum, Ernst 525
Baumann, Paula 96
Bayer, Romuald Jacob: Kaiser Joseph II. und sein Schutzengel 219
Bayrische Hiesel, Der (Henggi / Netzle) 24, 335, 343, 354, 367, 418, 420, 424, 470
bayrische Hiesel, Der (Schmidt / Kralik / Winter) 330, 403, 427, 444, 471
Beccau, Joachim: Holofernes 46
Beckmann, Angelika 631
Behm (Behme, Behemb), Martin: Spiel vom Holoferne unnd der Judith 45
Behrendt, Walter 157, 616
Beier, Fritz 104, 238, 244, 246, 327, 329, 345–346, 351, 412, 447, 521–522, 582
Beitmachen, Der Peterl beim (Veitmachen) (Jenewein) 19, 52, 531
Belitska-Scholtz, Hedwig 21, 23, 323–324, 327, 351, 424, 616
Bella, Eva 461
Beller, Manfred 271–272, 616
Belmont und Constanze (Stephanie-Bretzner / Apel) 269, 273, 276, 472
Below, Georg von 100, 144, 150–151, 169, 171–173, 175–176, 179, 183, 197–200, 345–348, 367, 372–375, 389, 397, 401, 409, 416, 427, 490–491, 549
Bem, Józef 256
Benndorf, Max 104
Berchtaler, Belona 470–471, 568, 593
Berge, Felicitas vom: Die heilige Genoveva 115
Berger, Martin 600
Berliner Faust (Lübke) 7, 55, 100, 150–151, 158–159, 168–169, 171–173, 175–177, 179–180, 182–184, 194, 198, 201, 323, 350, 369–370, 390, 395, 397, 408, 417, 427–430, 472–473
Berliner Faust (Sommer) 7, 55, 100, 144, 150, 158–159, 168–169, 171–173, 176–177, 181–184, 198, 370, 473, 549
Berliner, Rudolf 69, 616
Berman, Nina 279–280, 616

- Bermann, Moritz: Das Testament des Freimaurers* 218
Die Geheimnisse des Praters 218
Maria Theresia und die Schmauswaberl vom Spittelberg 217
- Bernauer, Rudolf 228, 254, 586
- Bernbrunn, Karl Andreas von; s. Carl Carl
- Bernhard, Marianne 660
- Bernhardi, Wilhelm 459
- Bernstengel, Olaf 10, 21–23, 238, 240, 258–259, 268, 412, 443, 616
- Berthold, G.: Genoveva, die Pfalzgräfin vom Rhein* 112
- Bethge, Ernst Heinrich 645
Kasperle feldgrau 251
- Bethlen, Gergely 256
- Bettelstudent, Der (Hänneschen)* 23
- Bettler, Die (Jenewein)* 18, 52, 342, 531
- Beutner, Eduard 208, 211–214, 616
- Bial, Rudolf 561
- Bielschowsky, Albert 20, 24, 100, 150, 152, 163, 168–169, 171–172, 175–178, 182–183, 198, 350, 397, 401, 408–409, 415–416, 428, 434, 436, 440, 443, 616, 506
- Bille (Marionettenspielerfamilie) 102, 172, 327, 389, 397, 447, 491, 578, 582
- Bille, Balduin 104, 344–345
- Bille, Florian 582
- Bille, Johann August 375–376, 491
- Bille, Kurt, 491
- Bille, Oswin 104, 578
- Bille, Otto 578
- Bille, Thekla 344
- Binder, Dieter Anton 633
- Bindl, Ludwig 369, 585
- Birch-Pfeiffer, Charlotte 23
- Birck, Sixt: Ivdith drama comicotragicum* 45
Ivdith Ain Nutzliche History 45
- Birke, Joachim 623
- Bisanz, Adam J. 639
- Bischof, Dora 582–583
- Bischoff, Ludwig 120
- Bischoff, Margarete 18–19, 60, 62–63, 342, 444, 617
- Bismarck, Otto von 259
- Blaser, Patric 631
- Blondköppchen und Berggeist Rübezahl* 338
- Bluhm, Lothar 622
- Blum, Hans: Menschenrechte* 219
- Blumauer, Aloys: An den Teufel* 186, 475
- Blümml, Emil Karl 33–35, 54, 73, 96–97, 552, 617



- Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron* 5, 268, 270, 475
Böcher, Otto 187, 617
Böckl, Gallus; s. Pöckl
Boege, Günther 65, 617
Bolte, Johannes 100, 105, 146, 153, 156, 158, 160–161, 169–173, 175–177, 182–183, 197–198, 327, 388, 393, 408, 415–417, 428–430, 494, 507, 568, 606, 617
Bonaventura (Pseud.); s. Ernst August Friedrich Klingemann
Bonesky (Marionettenspielerfamilie) 19, 32, 158–159, 161, 169, 172–173, 176, 179, 182–183, 198, 327, 337, 345, 367, 376, 392, 400, 417–418, 423–424, 427, 475, 477, 620
Bonesky, Gretel 475
Bonesky, Kurt 32, 475, 652, 660
Bonesky, Richard 620, 477, 652, 660
Bonneschky (Marionettenspielerfamilie) 13–14, 18, 55, 100, 102, 143–144, 147, 150, 168–169, 172–174, 176, 178, 182–183, 194, 197–198, 239, 327, 329, 345, 350, 352, 354–355, 367, 372–375, 388–389, 399–402, 407–408, 410, 415–417, 428–430, 439, 443, 445, 447, 468, 477, 491, 548, 592, 601
Bonneschky, Auguste 32, 537, 592, 601, 468
Bonneschky, Constantin 13, 491
Bonneschky, Franz 548
Bonneschky, Guido 13, 469
Bonneschky, Wilhelmine 13
Borgards, Roland 118, 617
Borgstedt, Thomas 622
Bormann, Alexander von 617
Börnchen, Stefan 629
Borne (Bird), William 149
Bornhardt, Johann Heinrich Carl: Die heilige Genovefa 109
Boroly, Otto 32
Bourdieu, Pierre 9, 11, 308, 617
Brandner-Kapfer, Andrea 235, 325, 341, 488, 550, 554, 567–568, 578, 617–618, 633
Brant, Sebastian: Das Narrenschiff 393
Brat, Johann, d. Ä. 327, 335, 620
Braun, Isabella 574
Braune, Hugo L. 115–116
Brauneck, Manfred 30, 41, 162
Braunstein, Joseph 35, 618
Brautwerbung, Die (Jenewein) 21, 52, 167, 333–334, 352, 446, 459
Bredschneider, Willy 228, 254, 586
Breier, Eduard: Josef Kaiser 216
Die Lampelbrüder 217
Die Rosenkreuzer in Wien 215, 217
Wien und Rom 215–216
Bremer, Kai 43, 618

- Brendicke, Hans 419, 618
- Brenner, Peter J. 271–272, 277–278, 618
- Brentano, Clemens: Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* 511
- Bretzner, Christoph Friedrich 23, 149, 269, 273, 276, 279, 327, 351, 353, 397, 406, 434–436, 472, 543–544, 598
- Der Irrwisch* 434, 436, 475
- Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner/Apel)* 543–544
- Breuer, Dieter 646
- Brinkmann, Hennig 70, 618
- Brückner, Wolfgang 188, 618
- Brüggemann, Theodor 636
- Bruinier, Johannes Weygardus 145–148, 161, 169, 172, 174, 176–177, 180, 198, 327, 350, 368, 372–375, 396–397, 401, 428, 430, 493, 495–496, 527, 568, 618
- Brukner, Fritz 281, 349, 354, 394, 607
- Brüll, Felix: Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa* 115
- Die Maifelder Genovefa* 115
- Brümmer, Franz 521, 554, 618
- Brunken, Otto 636
- Brunner, Jennifer 462
- Buch, David J. 618
- Buchberger, L. 104, 148, 227
- Buchbinder, Bernhard; s. Georg Jarno
- Bückler, Johannes (Buckler, Jean); s. Schinderhannes
- Bünker, Johann Reinhard 99, 551, 559, 567, 530
- Burgholzer, Joseph: Genefe die Pfalzgräfliche* 110
- Bürkner, Hugo 112
- Byrom, Michael 234, 618
- Byron, George Gordon Noel 185, 279
- Cafena (Payer)* 317, 475
- Calcese, Andrea 236
- Calzoni, Raul 616
- Camphausen, Wilhelm 112
- Carl Carl (d. i. Karl Andreas von Bernbrunn) 351, 367, 400, 402, 406, 423, 427–430, 597–598, 647
- Carl Moor (Schiller/Bonesky)* 327, 337, 392, 423–424, 475
- Casper in der Türkei; s. Fürst Thorello*
- Casper muß mit Laatzten; s. Die Giftmischerin*
- Casperl unter Russen und Türken* 269
- Castelli, Ignaz Franz 326, 403, 619
- Cerisiers (Ceriziers), René de 4, 101, 121–123, 127, 138
- L'Innocence reconnue ou Vie de St.e Geneviève de Brabant* 121
- Chansky, Dorothy 627
- Chaspar als Panoramabesitzer (Barth)* 327, 367, 422, 544



- Chaspar als Rußischer Soldat (Barth)* 237, 264–265, 327, 389, 422, 544
Chaspars / Chaspers Geburtstag (Barth) 327, 544
Chaudron, Adelaide De V[endel] 217
Chemnitzer Faust (Bonesky/Ehrhardt) 19, 158–159, 161, 169, 172–173, 176, 179, 182–183, 198, 345, 367, 376, 400, 417–418, 427, 477
Choiseul-Praslin, Charles de 268
Choiseul-Praslin, Françoise de 268
Christ und Türke 269
Christoph Wagner (Engel) 145, 148, 169, 182, 477
Cicero (Payer) 61, 317, 478
Classen, Albrecht 187, 619
Cochem, Martin von 4, 101, 121–122, 127, 138–139, 636
Von der unschuldigen betrangten H. Pfaltz-Gräfinen Genovefa 122
Collin de Plancy, Jacques Albin Simon 620
Cosroes (Payer) 394, 438, 478
Creizenach, Wilhelm 144, 147, 179, 183, 197, 494, 556, 619
Csendes, Peter 286, 619
Csobádi, Peter 632
Csörsz, Rumen István 646
Curran, Jane 157, 619
Czarnecka, Mirosława 622
Da Ponte, Lorenzo; s. Mozart / Da Ponte
Daniel (Hänneschen) 33
Daphinoff, Dimiter 642
Darwin, Charles 298, 301–302, 304–305, 308–309, 313–317, 319, 352, 574–575
DeHuszar, Allen Marguerite 614
Den Wurschtl, mein Lieber, / den kann kaner erschlag'n 446
Dering, Florian 64, 619
Derwiz (Derwicz, O. G.) 243–244, 255–256, 261, 263, 267, 354, 401, 425, 462–463
Dettmar, Ute 295, 466, 619
Deutsch, Walter 87, 620
Deutschland's Erwachen (Müller/Richter/Lippold) 243–246, 248, 258, 260, 262, 327, 351, 367, 427, 478–479
Di Nola, Alfonso 187, 189–191, 193, 202–203, 620
Di Scio, Sebastian 153–154
diabolische Dose, Die (Rabe) 351, 547
Diebstahl, Der (Rabe) 547
Dieter, Christian Ludwig 544
Dietrich, Anton 112
Dietrich, Robert 464–465, 601
Dietzel, Max 32
Dingelstedt, Franz 118
Dirrigl, Michael 300, 321, 620

- Dittmann, Ulrich 573–575
Docktor Sassa Faska! (Barth) 153, 350, 450, 544
Doktor Faust (Grube) 22
Doktor Faust; s. a. *Faust, Innsbrucker Faust, Münchener Faust, Oldenburger Faust, Plagwitzer Faust, Straßburger Faust, Ulmer Faust, Weimarer Faust*
Doktor Faustus (Jenewein) 333, 459
Dömötör, Tekla, 99, 620
Don Juan 22–23, 79, 161, 437
Don Juan (Apel) 345, 389, 409, 427–428, 430, 437, 443, 481
Don Juan (Franke/Engel) 427, 485
Don Juan (Kuhn/Netzle) 24, 412–413, 427, 430, 482
Don Juan (Lorgie/Rebehn) 24, 96, 424, 426–429, 482–483
Don Juan (Schmidt/Kralik/Winter) 24, 104, 104, 430, 484
Don Juan (Wiepking/Engel) 394–395, 427, 430, 484
Don Juan; s. a. *Augsburger Don Juan, Höttinger Don Juan, Innsbrucker Don Juan, Carl Reinhardt: Don Juan, Straßburger Don Juan, Ulmer Don Juan*
Donauweibchen, Das 22
Donauweibchen, Das (Hänneschen) 23
Donjuan der Herzoch (Winters) 104, 485
Doré, Gustave 185
Dorello; s. *Torello/Thorello*
Dorimon (d.i. *Nicolas Drouin*): *Le Festin de Pierre* 23, 486, 483
Dornröschen 32
Dornseiff, Franz 196, 620
Dörr, Volker C. 614
Draxler, Dorothea 607, 647
Dreher, Johann Georg 20–21, 23, 49, 150, 443, 506–507, 616
Dreßler, J. 150, 170–175, 183, 194, 568
Dresto 269, 467–468
Dreyfus, Alfred 5, 167, 232, 241, 250, 262, 486–487
Dreyfus, der Verbannde auf der Teufelinsel 167
Dreyfus (Wertzner/Richter?/Ficker) 167, 250, 262, 329, 486–487
Du Coudray, Alexandre-Jacques: Anecdotes intéressantes 211
Dubelowski-Gellhorn, Gustav 494, 507
Dubská, Alice 327, 335, 620
Dubsky (Marionettenspielerfamilie) 609
Dukić, Davor 626
Duranty, Louis Émile Edmond 343, 367, 395, 488, 577
Dyserinck, Hugo 271, 277–278, 620
Eberl, Ferdinand 326, 447, 488
Der Tode und seine Hausfreunde 447, 488
Eberle, Carl 7, 49, 132, 144, 151, 239, 491, 493, 506
Ebert, Gerhard 326, 620



- eghalanda Bauan-Häuchzat, D' (Schubert/ Gradl)* 76, 458–459
Ehrenfeuchter, Martin 612
Ehrhardt, Adolph 112–113
Ehrhardt, Georg, vom Zinnwalde 19, 158–159, 161, 169, 172–173, 176, 179, 182–183, 198, 345, 367, 376, 400, 417–418, 427, 477, 620
Eichendorff, Joseph von 118, 620
Eigenmann, Anina 468
Einem, Herbert von 623
Eirich, Oskar Friedrich: Kaiser Josef und Mariandel 217–218, 223
Eisenreich, Korbinian 252, 255, 258, 260–261, 263, 351, 390, 392, 406, 425, 436, 593
Ekhof, Conrad 105
Elfrieda (Ritscher) 22
Elias, Norbert 65, 186
Elisabeth von Württemberg 222
Ella, die Seiltänzerin (Willhardt/Koppe) 334, 337, 354, 416, 488–489
Ellinger, Georg 175, 179, 327, 459
Ellmaurer, Joseph 210, 621
Elmar, Carl; s. Carl Joseph Swiedack
Emden, Christian 639
Emich (Emych, Emichius), Matthias 121
Emmrich, Brigitte 13, 621
Enders, Angela 272, 621
Engel, Carl Dietrich Leonhard 10, 40–43, 54–55, 57, 108, 129–131, 134–135, 137, 144–148, 159–160, 162, 169–170, 172–173, 176–178, 180, 182–183, 198, 201, 334, 367, 375, 389, 394–395, 415, 420, 423, 425, 427, 430–431, 433, 437, 439, 443, 477, 483–485, 493, 517, 526–527, 566, 621
Engler, Hans; s. Robert Overweg
English Faust Book 157
Entführung aus dem Serail, Die; s. Belmont und Constanze
Enthauptung des Fräuleins Dorothea (Hamburg, Anfang des 17. Jh.s) 60–61
Enthauptung des heiligen Johannes, Die (Jenewein) 18
Er ist Baron (Kleinhempel) 22
Erdmann, Otto Carl 544
Ernst, Kurfürst von Sachsen 63
Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha 259
Ernst, Carl: Die Mühle bei Auerstädt 238–239, 593
Ernst, Paul: Die Geschichte der frommen Pfalzgräfin Genovefa 115
Ernst, Ulrich 644
Ersch, Johann Samuel 473, 642
Ertingen, Gerhard Leutrum von: Kaiser Joseph II. 219, 223
Esther und Haman (Englische Komödianten/Brauneck) 30, 41, 490
Esther und Haman; s. a. Haman und Esther

- Eulenspiegel, Till* (Pseud.): *Kasper in der Wache* 264, 329, 427, 429, 490
Kaspers Anwerbung 265, 343, 417
- Euripides 490, 556
- Eversberg, Gerd 145, 155–156, 158, 161, 168–169, 172–173, 176–177, 181–183,
 383–387, 440, 611–612, 621
- Eybl, Franz M. 277, 280, 621
- Fanny und Durman* 22–23
- Fanny und Durmann*; s. a. *Der Schiffbruch an der spanischen Küste (Fanny und Durmann)* (Grube)
- Faust* (A. B./Kraus) 146, 151, 169, 174–176, 198, 490
- Faust* (Below) 100, 144, 150–151, 169, 171–173, 175–176, 179, 183, 197–200, 345–
 348, 367, 372–375, 389, 397, 401, 409, 416, 427, 490–491, 549
- Faust* (Bille/Öllinger) 172, 376, 491
- Faust* (Bonneschky/Hamm) 14, 55, 100, 144, 150, 168–169, 172–174, 176, 178, 182–
 183, 194, 197–198, 345, 350, 367, 372–375, 388–389, 399–400, 402, 407–408,
 416–417, 428–430, 443, 445, 491
- Faust* (Eberle/Helbig) 144, 491
- Faust* (Engel) 145, 493
- Faust* (Geißelbrecht); s. *Weimarer Faust* (Geißelbrecht/Schade)
- Faust* (Grube); s. *Doktor Faust* (Grube)
- Faust* (Kopecký/Kraus) 146, 151, 172, 183, 198, 493
- Faust* (Kühn/Lewalter/Bolte) 100, 153, 158, 160, 172, 494
- Faust* (Kukelka) 335, 494
- Faust* (Lorgie/Anonym) 7, 55, 100, 144, 155, 162, 172–173, 183–184, 198, 371, 494
- Faust* (Möbius 1/Bruinier) 169, 172, 174, 176–177, 198, 327, 350, 372–375, 397, 401,
 428, 495
- Faust* (Möbius 2/Bruinier) 161, 176, 198, 350, 368, 396, 428, 430, 496
- Faust* (Schmidt/Kralik/Winter) 24, 100, 146, 158–160, 169, 171–173, 175, 179,
 182–184, 200, 388, 400, 404, 408, 410, 414, 416, 431, 440, 445–446, 496
- Faust* (Schütz/Horn) 100, 143–145, 150, 152, 158, 168, 173, 175, 184, 198, 350–351,
 367, 395, 408–409, 436, 500–505
- Faust* (Schütz/von der Hagen) 55, 100, 141, 143, 145, 161, 168–169, 171–172, 175–176,
 329, 355, 370, 445, 497–499, 549
- Faust* (Schwiegerling/Bielschowsky) 24, 100, 150, 163, 168–169, 171–172, 175–178,
 182–183, 198, 350, 397, 401, 408–409, 415–416, 428, 434, 436, 440, 506
- Faust* (Seidel/Lewalter/Bolte) 156, 158, 161, 171, 175–176, 327, 507
- Faust* (Simrock) 145, 151, 168–169, 171–177, 181, 409, 492, 507
- Faust* (Stephani/Lewalter/Bolte) 169–170, 172–173, 176–177, 182–183, 197–198, 388,
 507
- Faust* (Vinický/Andree) 144, 146, 151, 158–159, 172–173, 183, 198, 327, 508
- Faust* (Winters/Niessen) 23, 150–151, 156, 158–159, 162, 167, 171–172, 174, 199, 443,
 509
- Faust* (Winters/Scheible) 158, 174, 509, 549
- Faust*; s. a. *Doktor Faust*, *Innsbrucker Faust*, *Münchener Faust*, *Oldenburger Faust*, *Plagwitz*
Faust, *Straßburger Faust*, *Ulmer Faust*, *Weimarer Faust*



Faustina (Geisselbrecht) 160, 162, 164, 176, 182, 327, 510
Fauszt (Hincz/Gragger) 146, 169, 175–176, 327, 445, 510
Feigl, Susanne 600
Feldhusar, Der (Rabe) 547
Ferdinand, Infant von Spanien (König von Neapel / von Sizilien / beider Sizilien) 69
Ferguson, Mark A. 293, 621
Feuerwehr von Siebenlehn, Die 337
Feyerabend, Sigmund: Theatrum Diabolorum 188, 644
Ficker, Emil 32, 167, 247, 250, 262, 329, 476, 486–488
Fidelius, Dr. Fidel; s. Christian Friedrich August Kolb
Fietkau, Wolfgang 617
FifMark veertein (Rabe) 351, 547
Fink-Mennel, Evelyn 632
Fiorilli (Fiorillo, Fiurelli), Tiberio 234
Fiorillo, Silvio 236
Firmenich, Johann Matthias 20, 469–470
Fischer, Alexander F. 147
Fischer, E. 619
Fischer, Irmtraud 632
Fitzka, Josefine 74, 85
Flechsig, Horst 71, 621, 630
Flögel, Karl Friedrich 154, 622
Flotow, Friedrich von: Martha oder Der Markt zu Richmond 35
Flucht nach Tyrol, Die (Höhlenjäger) (Schmidt) 327–329, 367, 399, 510–511
Fockt, Karl Th.: Kaiser Josef II. und das Geheimniß des Freihauses 219
Foehse, Ludwig 126
Folino White, Ann 627
Fontane, Theodor 511
Ford, Thomas E. 293, 621
Foulc, Thierie 621
Franck, Johannes 638
Franz I. (II.), Kaiser 209
Franz Joseph I., Kaiser 241
Franz, Kurt 320–321, 622
Frau Holle 268, 338
Frau Saßefraß, ein Doktor der Artzeney (Neuberin) 450
Frenzel, Karl: Im goldenen Zeitalter 217
Freud, Sigmund 402, 622
Freydank, Ruth 23, 622
Fricke, Harald 641
Friedrich der Streitbare (Friedrich II., Babenberger) 205
Friedrich II., der Große 222

- Frimmel, Johannes 615
Fritz, Gustav: Die beiden Nachtwächter 100
 Fritzsche, Emil 104, 215
 Fromm, Waldemar 573–574
Froschkönig, Der 338
 Fühlich, Joseph von 110, 114, 116–117, 127
Fürst Alexander aus Pavia oder: Kasper in der Türkei 269
Fürst Alexander oder Kasper unter den Türken 269
Fürst Alexander von Pavia 338
Fürst Alexander von Pavia; s. a. Graf Paquafil, Alexander von Pavia
Fürst Dorello. oder Kasper in der Türkei 269
Fürst Thorello oder: Der Seeräuber von Kairo oder: Casper in der Türkei 269
Fürst Thorello/Dorello; s. a. Sultan Achmet, Torello
Fürstin aus den Christensclaven in Constantinopel, Die 269
 Fust, Johannes 150
 Gabaude, Florent 234, 622
Gabner, Alwin: Genoveva 116
 Gaebel, Ulrike 616
 Ganzauge, Arthur 32, 237, 264, 290–291, 323, 327, 343, 356, 428, 546, 656–657, 660–661
 Ganzauge, Willy 656–657, 660–661
 Gass, Carmen 476
 Gay (Puppenspielerfamilie) 652, 660
Geburth Jesu, Die (Polheim/Schröder) 342, 512–513
Geiger: Etwas aus dem Türkenkriege 287
 Geisler, Adam-Friedrich 212, 622
 Geißelbrecht/Geißelbrecht, Johann Georg 6–7, 144, 155, 158, 160–162, 164, 168–169, 172–173, 175–177, 179, 181–183, 271, 322, 327, 334, 343, 347, 354, 367, 379–387, 389–390, 429, 440, 447–448, 459, 490–491, 510, 531–533, 549, 587, 611–612, 621, 626–627, 638
Geisterfürsten, Die (Aurick/Der rote Jäger) (Zügner/Kapphahn) 327, 367, 402, 512
Geisterschloss, Das, um Mitternacht! (Barth) 544
Geisterwirthshaus, Das (Apel) 327, 514
Gengenbach, Pamphilus: Die Gouchmat 233
Genofeva (Neidl?/Für Kindertheater) 108, 128–130, 133, 514
Genovefa (Lorgie/Rebehn) 130–131, 133, 406, 432, 515
Genovefa (Schmidt/Kralik/Winter) 130–136, 406, 108, 516
Genovefa (Volkslied, um 1800) 109
 Genovefa vom hl. Alexius (gest. 1676) 106
 Genovefa von den Engeln (gest. 1683) 106
 Genovefa von der Empfängnis Mariä (gest. 1654) 106
 Genovefa von der Geburt Christi (gest. 1650) 106
 Genovefa von Paris (um 422–502?) 106



- Genovefa von St. Martha (gest. 1647) 106
Genovefa; s. a. *Genoveva*, *Innsbrucker Genovefa*, *Laßnitzer Genoveva*, *Mitterdorfer Genovefa*, *Christoph von Schmidt: Genovefa*, *Gustav Schwab: Genovefa*
Genovefa-Büchlein 110, 124–125
Genoveva (Bünker); s. *Laßnitzer Genoveva (Prieler)*
Genoveva (Engel) 108, 129–131, 134–135, 137, 517
Genoveva Hännegen un der Dud (Räderscheidt) 104, 518
Genoveva von Brabant (um 730–760, legendarisch) 4, 101, 104, 106–109
Geramb, Viktor 90–91, 622
Gerhardt, Christoph S. 195, 200, 622
Gerstenbrand, Alfred 600
gestiefelte Kater, Der 338
gestörte Kölner Kirmes, Eine (Hänneshen) (Niessen) 20, 399, 401, 411, 422–423, 518
Gettner, Johann Georg: Die Heylige Martyrin Dorothea 31, 635
[Gewonnene Herzen] 1870–71 (Müller/Apel); s. *1870–71*
Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier) 238, 244, 246, 327, 329, 346, 351, 412, 561, 519
Gey, Rudolf: Der Abschied von Zochau 337
Gießauf, Johannes 633
Gießler/Giessler, Oskar 244, 249, 260–261, 264, 327–328, 337, 367, 395, 429, 459–460
Um des Sandwirths Kopf 460
Giftmischerin, Die, oder Casper muß mit Laatzten 269
Giliberto, Onofrio: Don Juan (Convitato di Pietra) 23
Gilli-Luckel, Stefanie 472
Ginal, Johann Nepomuk 107, 645
Girardi, Alexander 135, 430
Glauninger, Manfred 324, 623
Glossy, Karl 65, 623, 644
glückliche, Der, Hund (Wiener Comoedie, 1730er) 325
Godec, Stephanie 464
Goepfert, Günter 296, 623
Goethe, Johann Wolfgang 40, 67, 142, 144, 150–151, 157, 186, 196, 295, 382, 491, 495–496, 507, 511, 523, 618, 623–624, 638
Faust I 186, 523
Iphigenie auf Tauris 279
Italienische Reise 196, 623
Das Jahrmaktsfest zu Plundersweilen 40, 523
Zum ein und zwanzigsten Juni 67–68, 523
Gogh, Vincent van 43
Goldhärigen (Goldhärchen) 338
Gölles, Gernot 284, 479
Göllner, Carl 623
Golz, Bruno 115

- Gordianus (Payer)* 235, 394, 523
 Görner, Carl August 23, 110, 117, 295, 327, 329, 367, 464–466, 619, 464–466
 Görres, Franz 113, 115
 Görres, Guido 330
Görres, Joseph: Genoveva 121, 523
 Gottsched, Johann Christoph 186, 402, 623
 Grabbe, Christian Dietrich 185, 634
 Don Juan und Faust 634
 Graber, Georg 99, 542
 Grabmayr, Susanna 639
 Gradl, Heinrich 75–76, 334, 458, 623
Graf Heinrich (Schmidt/Kralik/Winter) 7, 22, 24, 104, 430, 453, 523
Graf Paquafil (Alexander von Pavia) (Schmidt/Kralik/Winter) 6, 22, 104, 269–270, 273–277, 288–289, 291, 355, 357, 360, 362, 378–379, 391, 404, 425, 430
Graf Paquafil; s. a. *Alexander von Pavia, Fürst Alexander von Pavia*
 Gragger, Robert 146, 169, 175–176, 324, 327, 403, 406, 412, 427, 430, 445, 510, 547, 608
 Grandier, Urbain 188
Greff, Joachim: Tragedia des Buchs Judith 45
 Gregor I., Papst 189
Greifenstein oder: Zulimma die schöne Türkin 269
Grigri (Rabe) 351, 355, 421–422, 547
 Grimm, Gunter E. 279, 286, 623
 Grimm, Jacob 68, 196, 330, 334, 349, 431, 466, 623
 Grimm, Wilhelm 68, 196, 330, 334, 349, 431, 466, 623
 Gröner, Margarete 64, 619
 Großauer-Zöbinger, Jennyfer 235, 341, 403, 488, 554, 567, 617–618, 624, 633
große Wäsche, Die (Rabe) 351, 547
Grosse, Julius/Hebbel, Friedrich: Judith 46
 Grosse, Theodor 112
Großmuth und Edelsinn, oder Die Seeräuber in Kairo 269
großmütige Seeräuber, Der, oder: Kaspar in der Türkei 269
 Grube, Georg 22, 104, 327, 352, 396, 416, 425, 427–430, 586–587
 Grübel, Isabel 181, 187, 189–193, 195–196, 624
 Gruber, Johann Gottfried 642
 Grubrich-Simitis, Ilse 622
 Grüttner, Emma 104, 148
 Gryphius, Andreas 233, 622
 Gubitz, Friedrich Wilhelm 511
 Gugitz, Gustav 33–35, 54, 73, 96–97, 552, 617, 639
 Günther, Hans 297, 624
 Günzel, Klaus 143–144, 151–152, 156, 158, 164, 170–173, 175–176, 180, 183–184, 195, 340, 347, 391, 516, 549, 608



- Gustav II. Adolf, König von Schweden 205, 268
Gustav III., König von Schweden 205
Gutenberg, Johannes 284
Gutkas, Karl 620, 628
Hadamowsky, Franz 340, 624
Hadler, Daniel 605
Hafner, Philipp 80, 154–155, 342, 375–376, 447, 525, 567
 Der alte Odoardo, und der lächerliche Hannswurst 342, 525
 Brief eines neuen Komödienschreibers an einen Schauspieler 342, 525
 Die dramatische Unterhaltung unter guten Freunden 155, 525
 Mägera, die fürchterliche Hexe 447, 525
 Die Schwestern von Prag 23, 80, 375–376, 567
Hagen, Friedrich Heinrich von der 55, 100, 141, 143–145, 148, 161, 168–169,
 171–172, 175–176, 329, 355, 370, 445, 490, 493, 497–500, 549, 624
Haid, Gerlinde 632
Haider-Pregler, Hilde 631
Hallberg zu Broich, Franz von: Historia der alten Genovefa 110
Haman und Esther 29, 32, 40–41, 53, 64–65
Haman und Esther (Engel) 42–43, 54–55, 57, 367, 420, 425, 431, 433, 437, 439, 526,
 621
Haman und Esther (Englische Komödianten) 30
Haman und Esther (Genesisius) 41
Haman und Esther (Lorgie) 41
Haman und Esther (Sposi) 41
Haman und Esther (Storch) 33
Hamlet (Möbius/Shakespeare) 327, 347, 353–354, 402, 406, 436, 527
Hamlet (Richter/Koppe/Shakespeare) 55, 428, 528
Ham litsch, Daniela 563
Hamm, Wilhelm 13–14, 18, 55, 100, 143–144, 147, 150, 168–169, 172–174, 176,
 178, 182–183, 194, 197–198, 345, 350, 367, 372–375, 388–389, 399–400, 402,
 407–408, 416–417, 428–430, 443, 445, 477, 491, 624
Hamlet oder der Geisterspuk im Schlosse 337
Hänneschen [1814] 23
Hänneschens Tapferkeit in der Türkei; s. Die Kreuzfahrer
Hannibal 233
Hans in der Türkei 269
Hans Wurst als Teufelsbanner (Engel) 146, 517
Hänsel und Gretel 268
Hartig, Georg Ludwig 291, 624
Hasenhut, Anton 403, 617, 619
Hasenhut, Philipp Karl 617
Hauck, Eva 157, 616
Hauff, Wilhelm 185
Haug, Walter 150, 157, 624

- Havlíčková, Margita 519, 635
- Haydn, Joseph 101, 637
- Hebbel, Friedrich 4, 46–47, 110–111, 117–120, 127, 138–139, 528, 595, 624–625, 628, 638, 640
Der Diamant
Genoveva/Magellona 110–111, 117–120, 127, 138–139, 595, 638
Judith 46–50, 53, 101, 528, 640; s. a. Julius Grosse
- Hebel, Samuel: Ein Spiel von der Belagerung der Stadt Bethulia* 45
- Hebenstreit, Michael 48
- Hecht, Wolfgang 640
- Hegedüs, Béla 646
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 184, 625
- Heid, Volha 555
Heil dir im Siegerkranz 245
- Heim, Franz J. 645
- Hein, Jürgen 565, 631
- Heindrichs, Heinz-Albert 647
- Heine, Heinrich 157, 177, 528
Der Doktor Faust 157, 177, 511, 528–529
Romanzero 177
Vitzliputzli 177, 529
- Heinrich Julius von Braunschweig: Susanna* 393
- Heinrich von Veldeke: Eneasroman* 191
- Heinrich VIII. Tudor 205
- Heinsius, Theodor 350, 625
- Heintje (d. i. Hendrik Nikolaas Theodoor Simons) 349
- Heinzel, Erwin 216, 625
- Heiß, Josef 342
- Heister, Hanns-Werner 634
Hej, Slováci (He, Slowaken) 17
Hej, Sloveni/Hej! Slované (He, Slawen) 17
- Helbig, Friedrich 7, 26, 63, 132, 144, 351, 445, 491–493, 625
- Heller, Eve 661
- Hellersberg, Hendrik 120, 625
- Hemetek, Ursula 632
- Henggi, Andreas 24, 335, 343, 354, 367, 418, 420, 424, 470–471
Henker Nikolaus! Der (Barth) 446, 449, 544
- Henrichs, Nella 104
- Hensler, Karl Friedrich 166–167, 326, 328, 341, 399, 413, 529, 585, 606, 617, 624
Rinaldo Rinaldini (Schauspiel) 529, 585
Das Tapfere Wienermädchen 287
- Hensler, Karl Friedrich/Huber, Leopold/Müller, Wenzel: Die Teufelsmühle am Wienerberg* 166–167, 328, 341, 399, 529, 606



- Hensler, Karl Friedrich/Müller, Wenzel: Taddädl der dreysigjährige A B C Schütz* 413, 529, 617, 624
- Hentschel, Robert; s. Simon / Hentschel
- Herbst, Helmut 265, 295, 636
- Herder, Johann Gottfried 120
- Herfert, Caroline 293, 625
- Herrmann, Ulrike 344, 625
- Hersch, Hermann: Die Anna-Lise* 263, 327, 414, 462, 530
- Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Der Gaulschreck im Rosennetz* 530
- Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter* 227, 530
- Hesekiel, George Ludwig: Aus drei Kaiserzeiten* 216
- Hieber, Lutz 634
- Hillenbrand, Rainer 634
- Hiller, Wilfried 573–575
- Hincz/Hinz (Marionettenspielerfamilie) 21, 146, 169, 175–176, 324, 327, 351, 403, 406, 412, 427, 430, 445, 510, 547, 608–609
- Hindinger, Barbara 119, 625
- Hinterhuber, Gustav: 's Lieserl von Felsenberg* 220
- Hinterplattner, Ludwig 90–91, 339, 625
- Hipfl, Iris 633
- Hirtenspiel aus St. Georgen ob Murau (Bünker)* 99, 567
- Hirtenspiel aus Steirisch-Laßnitz (Bünker)* 99, 530
- Historia von D. Johann Fausten (Volksbuch)* 149, 152, 163, 179, 182
- Historia von der unschuldig mißhandelten Pfalzgräfin Genovefa* 114, 530
- Hladicz, Mario Karl 542
- Hlazkov, Oleh 605
- Hodkinson, James 278, 626
- Hofer, Andreas 5, 22, 232, 244, 249, 260–262, 264, 327–328, 337, 367, 395, 429, 443–444, 459–461,
- Höfer, Matthias 447, 626
- Hoff, Heinrich Georg 72–73
- Hoffmann, Otto; s. Schwab / Hoffmann
- Hofmann, Michael 626, 629
- Hohmann, Stefan 284, 626
- Holland, Hyacinth 574
- Höllenfürst, Der (Jenewein)* 19, 52, 531
- Holly, O. F. 544
- Holofernes (Jenewein)* 32, 52, 530
- Holtei, Karl von: Die Vagabunden* 49–50, 531
- Hölter, Achim 622
- Hözlhuber, Anton 90
- Homan, Johann George: Genovefa* 109
- Homeyer, Fritz 394, 566

- Hönig, Fritz 344
 Honorius Augustodunensis (Honorius von Autun) 187
 Hopp, Julius 203, 538, 598
 Staberl als Freischütz 598
 Horak, Karl 102, 627
 Horn, Franz 26, 100, 142–145, 150, 152, 158, 168, 173, 175, 184, 198, 350–351, 367, 370, 395, 408–409, 436, 500–506, 549, 626
 Horwitz, Max; s. Willhardt / Horwitz
 Hostettler, Fredi 494, 507
Höttinger Don Juan (Jenewein) 52, 412, 417, 531
Höttinger Peterlspiel, Das (Jenewein) 52, 531
Hr. von Eselbank der dreißig-jährige A.B. C. Schütz 413, 531
 Hrabanus Maurus 191
 Huber, Joseph Carl 364
 Huber, Leopold 166–167, 323, 326, 328, 341, 397–401, 406, 417, 447, 529, 605–606
 Hunger, Herbert 413, 626
hungrige Gast im leeren Wirthshause, Der (Mordnacht) (Geisselbrecht) 7, 271, 531–532
Huth, Louis / Görner, C. A. / Tieck, Ludwig: Golo und Genoveva 110
 Hüttner, Johann 565, 631
 Huysmans, Joris-Karl 185
Hyäne des Schlachtfeldes, Die (Müller) 519
 Ibsen, Henrik 119, 625
Ifigenia (Payer) 407, 533
Ihlee, Johann Jacob: Joseph der Zweite in der Geisterwelt 215, 221, 533
 Kaiser Joseph II. Lebensbild 215
Innsbrucker Don Juan (Jenewein) 52, 333, 352, 459
Innsbrucker Don Juan (Schmidt) 21, 352, 412, 440, 533
Innsbrucker Faust (Jenewein) 169, 172–174, 182, 184, 198, 333, 413–415, 428, 453
Innsbrucker Faust (Schmidt) 414
Innsbrucker Genovefa (Jenewein) 108, 131–133, 138, 140, 333, 459
 Itzenloe, Heinrich von 46
 Ivanova, Raliza 633
J.: Geisselbrechts Marionetten 459, 510, 626–627
 Jablecki, Tomasz 622
 Jaime, Louis-Adolphe; s. Jacques Offenbach
Jägerblut (Apel) 22
 Jakobi, Carsten 633
 James, Henry 185
Jantsch, Heinrich: Kaiser Josef II. und die Schusterstochter 218–219, 223
Jarno, Georg / Buchbinder, Bernhard: Die Försterchristl 220, 223
Jason (Storm / Kerner) 7, 346–347, 429, 535
Jean Paul: Abrakadabra oder Die Baierische Kreuzerkomödie 187, 627



- Jenewein, A. Rudolf 10, 18–19, 21, 24, 32, 51–52, 58, 63, 108, 131–133, 138, 140, 167, 169, 172–174, 182, 184, 198, 206, 333–334, 342–343, 352, 392, 412–415, 417, 428, 446, 453, 459, 530–531, 534, 541–542, 627
- Jesus von Nazareth 67–69, 71, 78, 129, 165, 195, 202, 458, 596
- Johler, Anton 244, 249, 260–261, 264, 327–328, 367, 460–461
- Jones, Adam 659
- Joseph II./Josef II., Kaiser 5, 205–231, 328, 446, 533, 538–541, 605, 614, 616, 622, 628, 631, 636, 640
- Joseph und seine Brüder / Ägyptischer Joseph* 30–32
- Juárez, Benito 241, 553–554
- Judith (Ingolstädter Jesuiten-Judith)* 45
- Judith, Die (Jenewein)* 52, 58, 531
- Judith (Salzburger Benediktiner-Judith)* 45
- Judith (Victrix Fidulica Bethuliae, Jesuitendrama)* 46
- Judith und Holofernes (Kapphahn / Kollmann)* 32, 51, 55–59, 327, 378, 402, 411, 420, 424–429, 536
- Judith und Holofernes (Schlossar)* 53, 55–57, 59, 537
- Judith und Holofernes (Vomperfelder Volksschauspiel)* 45
- Judiths Sieg (Hänneschen)* 23, 33
- Juin, Carl (d. i. Carl Giugno) 203, 538
- Jungfer Kellnerin, Die (Jenewein)* 531
- Junkers, Herbert 105, 121, 627
- Jurkowski, Henryk 66, 621, 627
- Jurt, Joseph 241, 627
- Just, E. 493
- K., Albin 33, 104, 148, 247
- Kaiser Joseph II. im Volke (Swiedack)* 223–230, 328, 538–539, 605
- Kaiser Max auf der Martinswand [I], Der (Jenewein)* 52, 206, 531
- Kaiser Maximilian auf der Martinswand [II], Der (Jenewein)* 206, 541
- Kaiser, Christine 459, 609
- Kaiser rief zum Kampf hinaus, Der; s. Simon / Hentschel*
- Kaiser, Friedrich: Unter dem alten Fritz und Kaiser Josef* 215
- Kamp, Otto; s. Schwab / Kamp
- Kampf mit den Drachen, Der* 337
- Kant, Immanuel 209
- Kanz, Ulrich 623
- Kapphahn, Carl Ferdinand 587
- Kapphahn, Paul 32, 51, 55–59, 269, 327, 378, 402, 411, 420, 424–429, 467, 478, 512–514, 536–537
- Kara Mustapha 281, 286
- Karasek, Alfred 66, 102, 627
- Karasek, Johannes (Der Böhmisches Hansel) 286
- Karasek-Langer, Alfred 66, 70, 72–73, 99, 627

- Karl der Große (Carolus Magnus) 205
Karl Stülpner oder der kühne Raubschütz 22
 Karl V., Kaiser 69
 Karl XII. (Carolus Rex), König von Schweden 205
Kärntner Weihnachtsspiel (Graber) 99, 542
 Kartschoke, Erika 616
Kaspar/Kasper/Kasperl [...]; s. a. Chaspar [...]
Kaspar als Bräutigam (Schmidt/Kralik/Winter) 7, 22, 24, 351, 391, 428–432, 542, 589
Kaspar im Spukschloß 338
Kaspar in 1000 Ängsten (Barth) 175, 337, 448, 450, 544
Kaspar Polichinell (Barth) 544
Kaspar, der lustige Fischer (Bretzner/Apel) 327, 351, 353, 397, 406, 434–436, 543
Kasper als Artillerist an der Westfront; s. 1914–1918; Weltkrieg 1914–1918
Kasper als Arzt (Rabe) 547, 604
Kasper als Barbier (Rabe) 547
Kasper als Jäger (Rabe) 547, 604
Kasper als Soldat (Rabe) 264, 450, 547, 604
Kasper in Äthiopien/Aethiopien 271
Kasper in der Türkei 269–271, s. a. *Fürst Alexander aus Pavia, Fürst Dorello, Der großmütige Seeräuber, Mordnacht, Hugo Schmidtverbeeck: Kasper in der Türkei*
Kasper in der Türkei (Mordnacht) (Apel) 273–274, 327, 356–359, 361, 395, 400, 428–429, 441, 544–545
Kasper in Rußland (Ganzaug) 237, 264, 290–291, 323, 327, 343, 356, 428, 546
Kasper in Tausend Aengsten (Ruttloff) 400, 431, 546
Kasper soll gehängt werden (Rabe) 449, 547, 604
Kasper und Abraham (Rabe) 418, 547, 604
Kasper und der Berliner (Rabe) 547
Kasper und der Teufel (Rabe) 547
Kasper und Haffhaff (Rabe) 547
Kasper und Jochen (Rabe) 547
Kasper und Mariken (Rabe) 351, 397, 412, 421, 547
Kasper unter den Türken 269–270; s. a. *Der bairische Hiesel, Fürst Alexander, Fürst Thorello, Kasper vor Gericht, Die Kreuzritter*
Kasperl als Apothekerlehrling 22
Kasperle als Kaufmann 23
Kasperle in der Türkei 269
Kaspers Erlebnisse in Frankreich (Müller); s. Gewonnene Herzen (Müller/Lippold/Beier)
Kaspers Frau stirbt (Rabe) 547, 604
Kaspers Reise nach der Türkei 269
Káspor von káspors hauzn (Hincz/Gragger) 324, 327, 427, 547
 Kassay-Schuster, Henriette 340, 627
 Kastner, Georg 633
 Katharina II., die Große 211, 330, 548



- Katharina II. (Wüstemann)* 330, 548
Käthchen von Heilbronn, Das (Bonneschky/Kleist) 327, 329, 548
Kautzky, Eduard 104
Kayser, Wilhelm: Die heilige Genofeva 114
Kde domov můj (Wo steht mein Vaterhaus?) 17
Kein größer Leid als ein böses Weib 434
Keller, Adalbert 467
Keller, Heinrich: Judith 46–47
Keller, Jost 188, 190–191, 203, 628
Kellnerin, Die/Die Jungfer Kellnerin (Jenewein) 52, 531
Kemmerling, Frauke 13, 24, 74, 339, 444, 628, 640
Kemp, Will 340, 614
Kern, Fritz 104
Kerner, Justinus 16–17, 40, 346–347, 429, 456, 535, 556, 638
Kico, Meral 487
Kiefer, Sascha 117, 127, 138, 628
Kienbacher 90
Kietzmann, Peter 625
Kind, Johann Friedrich; s. Weber / Kind
Kindermord, Der (Hänneschen) 23, 33
Kirchtigbua, Der (Jenewein) 19, 52, 531
Kisler, Karl Michael 212, 221, 224, 230–231, 628
Kitching, Laurence Patrick Anthony 640
Kittsteiner, Heinz Dieter 186, 628
Klee, Gotthold; s. Schwab / Klee
Kleindel, Walter 207, 628
Kleinhempel (Truppe) 22
Kleinhempel, Adolf 26–27
Kleinhempel, Erich 14–16, 27, 344
Kleinlogel, Cornelia 280, 293, 628
Kleinschneck, Johann Georg 506
Kleist, Heinrich von 47, 329, 548
Kleist, Heinrich von: Das Käthchen von Heilbronn 327, 329
Klimt, Gustav 43
Klingemann, Ernst August Friedrich 148–149, 185
Faust 148–149
Klopstock, Friedrich Gottlieb 209
Klostermayr, Matthias / Matthäus (Der Bayerische Hiasl / Hiesel) 22, 24, 102, 104, 268, 323–324, 327, 330, 335–337, 343, 351, 354, 367, 399, 403–404, 406, 410, 413, 418, 420, 423–427, 430, 444, 467, 470–471, 478, 515
Kobelt-Groch, Marion 45, 628
Koch, Adalbert 342, 628
Koebner, Thomas 277, 629

- Kohl, William 104
 Kohlross, Christian 178, 629
 Köhn, Sandra 467, 512
Kolb, Christian Friedrich August: Kasperl als Soldat 237, 249, 251, 264–265, 322, 429, 549
Kasperl und der Patron 549
 Kolbe, Irene 620
 Kolland, Dorothea 616
 Kollarz, Adolf 96
 Kollatz, C. 618
 Koller-Andorf, Ida 625
 Kollmann, Artur 9, 11–15, 20, 22–23, 27–28, 32, 44, 50, 51–53, 55–59, 103–104, 148, 169, 173, 183, 201, 327, 378, 402, 411, 414, 420, 424–429, 443–444, 468, 472, 478, 493, 514, 530, 536–537, 541, 548, 592, 603, 629, 638
 Kollo, Walter 228, 254, 586
König Herodes (Hänneschen) 33
Königskind Dornröschen 338
Konstabler, Jude, Kasper (Rabe) 419, 547
 Kopecký, Matěj / Mathias / Matthäus 146–148, 151, 172, 183, 198, 334, 453, 493
 Kopecký, Wenzel 147, 493
 Koppe, Richard 55, 334, 337, 354, 416, 428, 488–489, 528
 Körner, Eduard; s. Swiedack / Körner
Kosak-Raytenau, Carl: Kaiser Josef II. beim Heurigen 220
 Koselleck, Reinhart 272, 629
 Kossuth, Lajos 243, 255–256, 462–464
 Kotzebue, August von 23, 149, 215, 222–223, 286–287, 550
Der hölzerne Säbel 215, 222–223, 550
Sultan Wampum 286–287, 550
 Koy, Gustav 507
 Kraeger, Heinrich 115
Král, Johann Nepomuk: Hoch Habsburg 35, 37
 Kralik, Richard 6–7, 9–10, 12, 22, 24, 100, 104, 108, 114, 130–136, 146, 158–160, 169, 171–173, 175, 179, 182–184, 200, 269, 273–277, 288–289, 291, 330, 346, 348, 351, 355, 357, 360, 362, 379, 388, 391, 400, 403–404, 406, 408, 410, 414, 416, 420, 424–425, 427–432, 440, 444–446, 453, 471–472, 478, 484, 496, 516, 523–524, 542, 566, 589, 629, 645
Kramer, Heinrich (Henricus Institoris): Malleus Maleficarum 188
kranke Wirt, Der (Jenewein) 52, 333, 459
Krassnigg, Rudolph: Josef II. und das Zigeunerkind 220
 Kraus, Ernst / Arnošt Vilém 55, 142, 146–147, 151, 169, 172, 174–176, 183, 197–198, 201, 327, 334, 340, 376, 453, 490, 493–494, 629
 Kraus, Hans 431
 Kraus, Marianne 431
Kreikreihohn, De (Rabe) 547



- Kremsa, Hans 553
Kressig, Max 32
Kretschmann, Carsten 625
Kreuzer, Helmut 150, 165, 186, 629
Kreuzfahrer, Die, oder: Hänneschens Tapferkeit in der Türkei 269
Kreuzritter, Die, oder Kasper unter den Türken 269
Krippenspiel (Schlossar) 478, 640
Krippenspiel (Barbara Müller/Frau Godel) 33
Krnić, Goran 278, 629
Kroczak, Ferdinand: Kaiser Josef II. 220
Kuhn, Anton 24, 412–413, 427, 430, 482
Kühn, Julius 100, 153, 158, 160, 172, 494
Kukelka, Peter 335, 494, 552
Kulemann, Rudolf: Golo 114
Kunz von Kauffungen 22, 63, 268
Kunz von Kauffungen oder der sächsische Prinzenraub 22
Kuppa, Josef; s. Josef Willhardt
Küpper, Gustav 206, 238–240, 243, 247, 259, 269, 457, 488, 629
Kurz, Johann Joseph Felix von 62, 164, 181, 250, 352, 413, 550–551, 578
Arlequin, der neue Abgott Ram in Amerika 250
Bernardon der 30 jährige A, b, c Schütz 413, 550
Bernardon die Getreue Prinzessin Pumphia 62, 550, 578
Die drey und dreyßig Schelmereyen des Bernardons 250, 551
Der neue Krumme Teufel 181, 352, 551
Kuschel, Karl-Josef 279, 629
Kutschera, Alois: Weißt du Muatterl, was i träumt hab 38, 60
La Roche, Johann Joseph 6, 235, 322, 325–326, 332, 344, 354, 364, 403, 488, 552, 554, 567, 617–619, 633
Lachmann, Renate 615, 629
Lahmann, Johann Friedrich: Genovefa 114
Lähnemann, Henrike 43, 45
Laistner, Ludwig 168, 172, 563
Lamartine, Alphonse de: Genovefa die Magd 111
Lambauer, Otto 79–80, 607, 630, 647
Lang, Joseph August: Kaiser Joseph II. und Schriftsetzer Josef Wagner 219
Lange, Günter 622
Langer, Anton: Der falsche Kaiser Josef 218
Herr Gevatter von der Strasse 218
Kaiser Joseph und der Galgenpater 217
Kaiser Josef und der Sargmacher 217
Kaiser Josefs letzte Liebe 218
Langer, Claudia 456
Langhals (Rabe) 547

- Lanner, Joseph 3, 29, 33, 35
Schönbrunnerwalzer 35
- Lanz, Josef 66–68, 72, 627, 630
Lasset die feurigen Bomben erschallen 450
Laßnitzer Genoveva (Prieler) 108, 128–131, 133–138, 551, 559
lätzten 2 rt, Die (Bahnert/Liebhaber) 467
Laurentius (Hänneschen) 33
Lebberwust, De (Rabe) 547
Leben und Thaten des berühmten Räuberhauptmanns Rinaldo Rinaldini 552, 585
- Lechner, Clarissa 510
- Lefftz, Josef 600
- Lehár, Franz 3, 29, 33, 35
Es lebt eine Vilja (Die lustige Witwe) 35
- Lehmann, Alfred 104
Leiden Christi-Spiel aus dem Gurkthale in Kärnten (Schlossar) 478, 537, 558, 641
- Leignitz 25
- Leipert, Franz 104, 148, 226, 378
- Leitner, Isabell 518
- Leitner, Philipp von 147–148, 549
- Lenau, Nikolaus 185
- Leo I., Papst 189
- Leontiy, Halyna 634
Lerchenfelder Krippenspiel, Das (Blümmel/Gugitz) 3, 29, 33–34, 54, 60, 66, 96–97, 100, 552
Lesage, Alain-René: Le Diable boiteux 181, 193
- Lesky 85
- Lessing, Gotthold Ephraim 157, 186, 364, 629, 646
Miß Sara Sampson 364
Nathan der Weise 279, 646
- Leupold, Gabriele 615
- Lewalter, Johann 100, 146, 153, 156, 158, 160–161, 169–173, 175–177, 182–183, 197–198, 327, 388, 408, 415–417, 428–430, 494, 507, 617
- Liebhaber (Truppe) 102, 259, 491
- Liebhaber, Heinrich 324, 327, 335, 343, 351, 399, 406, 413, 423, 426, 430, 467
- Liebhaber, Oswald 32, 104, 239, 244–245, 249, 254, 256, 260, 263, 330, 367, 557
- Linhardt, Marion 8, 65, 431, 630
- Linde, Julius 21
- Link, Otto 9, 52, 258, 530, 541–542, 592, 630, 638
- Lipp, Kerstin 518
- Lippold, Lorenz 238, 243–246, 248, 258, 260, 262, 327, 329, 346, 351, 367, 412, 427, 478–480, 521–522, 561
- Lißner/Lissner, August 13, 414
- Listner, Kurt 242, 649, 659



- Loger, Anton: Monarchenspiegel* 218, 223
Lohenstein, Daniel Caspar von: Ibrahim Sultan 283, 552
Lohr, Michaela 485, 510, 542–544, 548, 580
Lommatzscher Turkos, Ein (Dresto/Kappahn) 467, 512
Lorgie (Marionettenspielerfamilie) 7, 22, 24, 41, 55, 62, 100, 102, 105, 130–131, 133, 142–144, 155, 162, 172–173, 183–184, 197–198, 274, 371, 396, 400–401, 406, 424, 426–429, 432, 448, 481–483, 494–495, 515, 556, 560, 638
Lorgie, Franz Anton Fincenz 483
Lorgie, Friedrich August Heinrich 495
Lorgie, Johann Ernst Christian 495
Lorgie, Friedrich Christian 495
Lorgie-Pötau (Truppe) 22
Louis Napoleon, Prinz 241
Löwenhaupt, Wilhelm 9, 12, 341, 598
Lox, Harlinda 647
Lübke, Hermann 7, 55, 100, 150–151, 158–159, 169, 171–173, 175–177, 179–180, 182–184, 194, 198, 201, 323, 350, 369–370, 390, 395, 397, 408, 417, 427–430, 472–473
Lubojatzky, Franz 463
Ludwig, Otto 115
Lughofer, Johann Georg 644
Luise, Königin 268
Luitpold von Bayern, Prinz 259
Luther, Martin 3, 5, 29, 43–44, 165, 188–189, 268, 278, 284–286, 294, 393–394, 538, 619, 626, 630–631
Heerpredigt wider den Türken 284–285, 630
Vom Kriege wider die Türken 284, 630
Wider Hans Worst 393–394, 631
Macchi, Ruth 475
Mac-Mahon, Patrice de 252, 259
Mahal, Günther 145, 149–150, 153, 190, 203–204, 443, 507, 608, 612
Mahovsky, Ekhard 270, 631
Maierhofer, Maria 446, 459
„*Mali! Geh schlafen!*“ (*Kukelka/Radler*) 335, 552
Manes, Joseph 112
Marbach, Otto: Geschichte von der heiligen Pfalzgräfin Genoveva 110
Marc Aurel, Kaiser 210
Maria Theresia von Österreich 65, 101, 216–218, 222, 325, 615, 628
Marina: Almarosa 215
Marinelli, Karl von 326, 344, 529, 552, 585, 606
Der Anfang muß empfehlen 344, 552
Marlowe, Christopher: Doctor Faustus 4, 23, 141, 149–150, 153, 155, 157, 179, 183, 552, 640
Marschall, Brigitte 631

- Martin von Cochem 4, 101, 121–122, 127, 138–139, 636
 Martino, Alberto 640
 Marx, Peter W. 293, 631
 Mauff, Richard 115–116
 Maupassant, Guy de 185
 Mautner, Konrad 607, 632, 647
 Maximilian I., Kaiser, gen. der letzte Ritter 206, 392, 530, 541–542
 Maximilian I., Kaiser von Mexiko 206, 241, 262–263, 269, 328, 553–554
Maximilian I. (Müller/Wolf) 206, 263, 269, 553–554
 May, Kurt 119, 631
 Mayer, Anton 544
 Mayer, Friedrich Arnold 12, 28, 33, 40–41, 50, 104, 148, 167, 226, 231, 237, 364, 378, 631
 Mayer, Josef 226
 Mayr, Johann 89
 McKenzie, John R. P. 61, 65, 565, 631
 McShane, David 529
Medea 22
Medea (Richter) 47, 555
Medea und Jason (Lorgie) 401, 406, 427–428, 556
 Meggendorfer, Lothar 549
 Mehmed II., Sultan 284
 Mehmed IV., Sultan 282
 Mein, Georg 629
 Meiners, Christoph 225, 631
Meißner, Alfred: Die Kinder Roms 217
 Meister, Monika 631
 Menninger, Matthias 325
 Merušić, Šeherzada 544
 Michele, Fausto de 233, 379, 631
 Midgley, David R. 639
 Milton, John 186
 Mindler-Steiner, Ursula 633
Mit fliegenden Fahnen (Röhler/Liebhaber) 241, 243–245, 248–249, 254, 256, 259–260, 263, 330, 367, 557
 Mitchell, Phillip Marshall 623
 Mitscherlich, Alexander 622
Mitterdorfer Genovefa (Schlossar) 108, 128–129, 131, 134–136, 558–559
 Möbius, Johann August 32, 161, 169, 172, 174, 176–177, 198, 327, 347, 350, 352–354, 367–368, 372–275, 396–397, 401–402, 406, 410, 417, 428, 430, 436, 447, 468, 495–496, 527, 537
 Moebius, Stephan 318, 627, 632
 Mohammed/Mohamed/Mahomet/Muhamed 281, 283, 285, 288–289



- Molière: Dom Juan* 370, 483, 486, 560
Moosbüdel, De (Rabe) 351, 547
Mordnacht (Lorgie/Rebehn) 274, 396, 400, 448, 560
Mordnacht in Äthiopien, Die 22, 269–271
Mordnacht oder: Kaspar in der Türkei 270
Mordnacht; s. a. Der hungrige Gast im leeren Wirthshause, Kaspar in der Türkei (Mordnacht) (Apel)
Mormann, B.: Kaiser Josef und das Näbkäthchen 218
Mosbüdel, De (Rabe) 604
Moser, Johannes 632
Möser, Justus 197, 632
Mozart, Wolfgang Amadeus 35, 149, 207, 229, 273, 276, 279, 320, 472, 569, 574
Mozart, Wolfgang Amadeus/Bretzner, Christoph Friedrich/Stephanie d. J., Gottlieb: Die Entführung aus dem Serail 149, 269, 273, 276, 279, 472, 598
Mozart, Wolfgang Amadeus/Da Ponte, Lorenzo: Don Giovanni 3, 29, 33, 35, 229
Mozart, Wolfgang Amadeus/Schikaneder, Emanuel: Die Zauberflöte 6, 23, 295, 300–304, 309, 313–316, 319–320, 352, 569, 574
Mühlbach, Luise (d. i. Clara Mundt): Císar Josef II. a jeho dvúr 218, 220
Joseph II. and His Court 217, 219–220
Joseph II. und sein Hof 216–218, 220
Kaiser Josef und die Näherinnen 218
Kaiserburg und Engelsburg 217
Kaiser Joseph und sein Landsknecht 217
Mühle, Nikolaus K. 544
Müller Farguell, Roger W. 631
Müller und sein Kind, Der 22
Müller und sein Kind, Der (Trommer/Raupach) 327, 367, 397, 401, 413, 438, 562
Müller, Adolf sen.; s. Swiedack/Müller
Müller, Barbara 33, 97
Müller, Emilie: Genovefa 110, 117
Müller, Friedrich (Maler Müller) 117, 127, 138–139, 185, 628
Golo und Genovefa 109, 117
Müller, Gerhard 617
Müller, Hugo 206, 238, 243–246, 248, 258, 260, 262–263, 269, 327, 329, 346, 351, 367, 412, 427, 478–479
Müller, Josef 638
Müller, Reinhard 634
Müller, Ulrich 631
Müller, Wenzel 80, 166–167, 328, 341, 354, 375–376, 399, 413, 529, 567–568, 606, 617, 624
Müller, Wilhelm 552
Müller-Kampel, Beatrix 11, 31, 61, 84, 161, 165–166, 208, 211, 215, 220, 224, 232, 234–236, 256, 263, 266, 270, 286, 296, 310, 314, 317, 341, 344, 363, 392, 394, 407, 413, 419, 421, 437, 445, 447, 456, 459, 462, 464, 467–468, 472, 476, 479, 481, 485, 487, 489, 494, 507, 510, 512, 518–519, 521, 525, 527–528, 530, 538, 541–549,

- 551–553, 555, 557, 562–563, 568, 577–578, 580–583, 587, 590, 592, 597, 600, 605, 608, 617–618, 632–634, 647, 659
- Müller-Vaclav, Sophie 141, 634
- Müllerröschen*; s. *Carl Ernst: Die Mühle bei Auerstädt, Schlacht bei Jena (Müllerröschen) (Dietrich/Bonneschky)*
- Müllerröschen, Das schöne* 22
- Müllner, Amandus Gottfried Adolf: Spuckereyen des Teufels* 186
- Münchener Faust (Laistner)* 168, 172, 563
- Mundre Burschen (Bahnert/Liebhaber)* 467
- Mundt, Clara; s. Luise Mühlbach
- Mundt, Theodor: Cagliostro in Petersburg* 216
- Murr, Thomas 548
- Murschitz, Daniela 459
- Mutterliebe (Willhardt/[Trommer])* 430, 563–565
- Mützelburg, Adolf: Kaiser Josef und der Sekretär* 216
- Nabuchodonosor (Hänneschen)* 33
- Nachtwächter von Boxdorf, Der (Barth)* 369, 422, 544
- Nachtwandlerin, Die* 337
- Nagel, Willibald 114
- Napoleon Bonaparte / Napoleon I. 211
- Napoleon III., Kaiser der Franzosen 241, 243
- Naumann, Hans 198, 634
- Neidl, Julius 108, 128–130, 133, 163, 514, 565
Doktor Faust's Zauberkäppchen 163, 565
- Nell, Werner 271, 634
- Nepomuk (Homeyer)* 394, 566
- Nestroy, Johann 3, 29, 44, 46, 48–50, 53, 56, 61, 63–65, 333, 402, 413, 546, 565, 617, 630–631, 635, 640
Der böse Geist Lumpazivagabundus 546, 635
Judith und Holofernes 3, 29, 44, 46, 48–50, 53, 56, 61, 63–65, 565, 617
Lady und Schneider 617
Der Unbedeutende 617
Die verhängnisvolle Faschingsnacht 617
- Nettscher, Otto 18, 634
- Netze, Hans 10, 12, 23–24, 30–31, 50, 104, 167, 335, 343, 354, 364, 367, 377, 413, 418, 420, 424, 427, 430, 470–471, 482, 635
- Neuhuber, Christian 31, 63, 326, 480, 519, 610, 635
- Ney, Christian: Genovefa* 115–116
- Nezbeda, Gerhard 625
- Niedermeier, Heinrich 21, 25, 243–244, 255–256, 261, 263, 267, 335, 354, 401, 425, 462–464, 652–653, 655, 660
- Niemeczek, Edgar 607, 647
- Niessen, Carl 10, 20, 23, 33, 73–74, 146, 150–151, 156, 158–159, 162, 167, 171–172, 174, 199, 207, 339, 344, 399, 401, 411, 422–423, 443, 509–510, 518–519, 611, 634–635



- Nipperdey, Thomas 140, 635
Nöbel, Manfred 296–297, 301, 308, 311, 316, 319, 321, 330–331, 516, 572–573, 575,
635–636
Noch ist Polen nicht verloren 17
Noe, Alfred 640
Noeggerath, Eduard Jacob 506, 616
Norden, Marie; s. Marie Friederike Wolfhagen
O Tannenbaum 3, 29, 33, 35
Obermaier, Walter 565, 631
Oberndorfer, Fritz: Kasperls Kriegsdienst 254, 566
Obrenović, Aleksandar 241, 269
Obrenović, Draga 269
Oehme, Hermann 654, 660
Oer, Theobald von 112
Oestreich, Gerhard 65
*Offenbach, Jacques/Jaime, Louis-Adolphe/Tréfeu, Etienne: Die schöne Magellone/
Geneviève de Brabant* 112, 117
Offterdinger, Carl 115
Oldenburg, Ferdinand August: Des Kaisers Pathe 215
Oldenburger Faust (Wiepking/Engel) 144, 159–160, 162, 169–170, 172–173, 176–178,
182–183, 198, 201, 375, 389, 415, 423, 430, 443, 566
Ollapatriida Des Durchtriebenen Fuchsmundi 438, 566
Öllinger, Judith 172, 376, 491, 546, 635
Opitz, Martin: Judith 45
Opitz, Martin/Tscherningen, Andreas: Judith, auff's neu aussgefertiget 45
Orłowski, Hubert 278, 635
Osterkamp, Ernst 185, 189, 194–195, 635
Osterwald, Wilhelm: Genovefa 113
Overweg, Robert 242, 262, 611
Pabst (Puppenspielerfamilie) 85
Panofsky, Erwin 617
Panorama (Rabe) 547
Pape, Walter 450, 636
Paradeis- und Hirtenspiel aus St. Georgen ob Murau (Bünker) 99, 567
Paulin, Roger 117, 636
Paunel, Eugen von 639
Pauerspach, Karl Michael von 101
Payer, Margarete 8
Pech, Klaus Ulrich 139, 637
Pelifonte (Payer) 235, 317, 567
Penz, Andrea 633
Perinet, Joachim 80, 97, 149, 326, 354, 375–376, 567

- Perinet, Joachim/Müller, Wenzel: Die Schwestern von Prag* 80, 375–376, 567–568
Kasperl's neu errichtetes Kaffeehaus 354, 567
- Perlicka! Perlacka! (Rabe)* 198, 351, 547
- Pernerstorfer, Matthias Johannes 326, 529, 636
- Peßler, Wilhelm 635
- Peter, Der, im Sterzinger Moos (Jenewein)* 19, 333, 459
- Peterl, Der, beim Beitmachen (Veitmachen); s. Beitmachen*
- Peterl beim Doktor Faust, Der (Jenewein)* 19, 52, 531
- Peterls Beschluß (Jenewein)* 52, 86, 531
- Peterls Prolog (Jenewein)* 52, 531
- Petsch, Robert 145, 530
- Petzoldt, Leander 156, 178, 188, 636
- Pezzl, Johann 210, 636
- Pfaler, Joseph: Die heldenmüthige Jüdin oder Judith* 46
- Pfarrerstochter zu Taubenheim, Die (Apel)* 22
- Pflüger, Kurt 265, 295, 636
- Philipp I. von Habsburg, gen. der Schöne 69
- Pickerodt, Gerhart 277, 629
- Piesecke (Rabe)* 351, 547
- Pietsch, Rudolf 632
- Pillmayr, Katharina 548
- Piraten, Die, oder Fürst Dorello* 270
- Pirker, Max 235, 317, 326, 363, 450, 606
- Pitner, Marie-Therese 639
- Pius VI., Papst 210
- Plagwitzer Faust (Drefßler/Tille)* 150, 170–175, 180, 183, 194, 568
- Plautus, Titus Maccius 233
- Plenzat, Karl 156, 636
- Pletsch, Oscar 112
- Pocci, Franz (Enkel) 636
- Pocci, Franz von 6, 27, 100, 137, 158, 233, 250–251, 253, 270, 273–277, 288, 291–292, 295–322, 330–333, 345, 352–353, 376–377, 380–381, 399–400, 418, 423, 440–441, 447, 449–450, 456, 569–576, 620, 623, 633, 635–636, 641, 651, 659–660
- Albert und Bertha; s. Casperl/Kasperl im Sacke artesische Brunnen, Der; s. Casperl bei den Leuwutschen*
- Aschenbrödel* 299, 301–302, 304–305, 307, 574
- Blaubart* 298, 302–303, 305, 316, 573
- Casperl als Bergknappe (Schuriburiburischuribimbampuff)* 299, 301–307, 316, 574–575
- Casperl als Garibaldi* 300–302, 305–306, 318, 352, 377, 573, 651, 659
- Casperl als Porträtmaler* 300–301, 304–305, 316, 573, 651, 659
- Casperl als Prinz* 298, 302–304, 307, 316, 352, 574
- Casperl als Professor* 300, 316, 332, 575
- Casperl als Turner* 300–305, 309, 311, 313–316, 319–320, 352, 569, 574



- Casperl bei den Leuwutschen (Der artesische Brunnen)* 299, 301–302, 305–308, 311–316, 447, 569, 574
Casperl im Sacke (Albert und Bertha) 301–307, 316, 574
Casperl im Schuldthurm; s. *Das Glück ist blind*
Casperl in Ägypten (Kalasiris) 298–299, 301–307, 316, 574
Casperl in China 299, 332
Casperl in der Türkei [I] 203, 270, 273–275, 277, 292, 299, 572
Casperl in der Türkei [II] 270, 275–277, 292, 303–305, 573
Casperl in der Zauberflöte 6, 295, 300–304, 309, 313, 315–316, 319–320, 352, 569, 574
Casperl unter den Räufern (Waldkönig Laurin) 298, 302–303, 305–307, 316, 574
Casperl unter den Wilden 250, 298, 300–301, 303–305, 573
Casperl wird reich 299, 302–305, 309, 312–314, 316, 319, 333, 352, 376–377, 570, 574
Casperl's Heldenthaten 309, 316, 332, 575
Crocodilus / Krokodilus und Persea 300, 302–305, 309–310, 313, 316, 352, 570, 574
Doctor Sassafras 158, 298, 301, 304–305, 307, 316, 450, 573
Dornröslein 299, 301–303, 305, 315, 573
Die drei Wünsche 298, 300, 302–304, 306, 337, 573
Die Erbschaft 299, 302–304, 313, 316, 319, 352, 571, 574
Das Eulenschloß 298, 301–303, 305, 307, 316, 574
Der gefangene Turko 251, 253, 299, 303, 305–306, 316, 574
Die geheimnißvolle Pastete 304–306, 316, 574
Das Glück ist blind (Casperl im Schuldthurm) 299, 574
Das goldene Ei 573
Hansel und Grethel 301–307, 316, 377, 573
Heinrich von Eichenfels 299, 301–303, 306–308, 573
Herbed, der vertriebene Prinz 299, 301, 304–307, 316, 332–333, 571–573
Kalasiris, die Lotosblume; s. *Casperl in Ägypten*
Kasperl [...]; s. *Casperl*
König Drosselbart 299, 302–305, 572–574
Krokodilus; s. *Crocodilus*
Madame Kasperl 316, 332, 352–353, 399–400, 418, 423, 441, 575
Muzl, der gestiefelte Kater 297–298, 301–305, 573
Die Prüfung 300, 316, 332, 575
Prinz Rosenroth und Prinzessin Lilienweiß 300–306, 316, 573
Rothkäppchen 301–303, 305–308, 316, 573
Schimpanse der Darwinaffe 300–302, 304–305, 308–309, 313–316, 319, 352, 574–575
Das Schusserspiel 301, 303, 305, 574
Schuriburiburischuribimbampuff; s. *Casperl als Bergknappe*
Die sieben Raben 299, 301–303, 305–307, 574
Die stolze Hildegard 299, 301, 303, 305, 307, 316, 573
Die Taube 299, 302–303, 305–307, 573
Undine 298, 301–308, 311–313, 316–317, 574, 576
Waldkönig Laurin; s. *Casperl unter den Räufern*
Der Weihnachts-Brief 573
Der Zaubergarten 299, 301–302, 305, 311, 314, 316, 574, 576
Die Zaubergeige 298, 301–305, 307, 315–316, 574
- Pock, Jürgen 527
Pöckl / Böckl, Gallus 649, 659
Pöder, Franz: *Genovefa, Pfalzgräfin am Rhein* 109

- Pohl, Heinz Dieter 86, 416, 636
 Polheim, Karl Konrad 30, 342, 512, 535, 636
Polichinel-Spiel (Steub) 341, 577
Polichinelle als Lehrer (Duranty, dt.) 341, 343, 367, 395, 577
Ponholzer, Bartholomäus: Judith 46
 Porzó, Ágai Adolf 324
 Posch, Matthias 562
 Prehauser, Gottfried 62, 235, 287, 317, 321, 363–364, 615
 Přerhof, H. 493
 Preu, Friedrich 544
 Prieler, Edith M. 108, 129–131, 133–136, 138, 551, 559
Prinz Louis Napolions Leben und Ende 246
 Pröhle, Heinrich 114
 Przybyszewski, Stanisław 185
 Puder (Marionettenspielerfamilie) 491
 Puder, Fritz 242, 259, 491, 612
Pulvermann als Arrestant (Grube) 586
Punch and Judy 291, 355
 Purschke, Hans Richard 39, 73, 86, 91, 100, 334, 469, 506, 637
 Rabe, Johannes Evangelist 10, 198, 264, 327, 351, 355, 397, 412, 418–419, 421–422, 449–450, 586, 604, 612, 637
 Rabelais, François 452, 615
Rademacher, Hanna: Golo und Genovefa 116
 Räderscheidt, Wilhelm 104, 518
Radler, Friedrich von: Auweh! mi' druckt die Trud 578
 Die beiden Hanswürste in der Heimat 578
 Hanswurst's Geburt 578
 „Mal! geh' schlafen!“ 335, 552, 578
 Prinzessin Pumphia 578
 Der sabinische Jungfern-Raub 578
 Der Sieg treuer Liebe 578
 Rahden, Wolfert von 628
 Raimund, Ferdinand 207
 Ramm-Bonwitt, Ingrid 235, 340, 637
 Ranftl, Johann 115
 Ranz, Roswitha 514
 Raskin, Victor 291, 637
 Rathke, Gerhild 514, 565
Räuber von Maria Kulm, Die (Apel) 22
Räubernest in Rußland, Das (Buhler/Bille) 327, 389, 397, 578–579
 Raupach, Ernst 23, 27, 110, 116–117, 327, 367, 401, 413, 438, 562, 638
 Der Müller und sein Kind 327, 367, 401, 413, 438, 562
 Genoveva 110, 116
Rautenstrauch, Johann (Pseud.: Salzmann): Der Teufel in Wien 440, 640



- Rebehn, Lars 10–11, 13–27, 31–32, 40, 49–50, 59, 61–63, 92, 98, 103, 105, 108, 121, 130–131, 133, 144, 162, 167, 170, 206, 235–236, 238–240, 245, 247, 257, 266, 270–271, 274, 295, 297, 310, 327–328, 333–335, 337, 339, 343–344, 346–347, 354, 369, 378, 380, 382, 390, 395–396, 400, 406, 424, 426–429, 432, 434, 448, 452, 459, 482–483, 515, 584–585, 587, 601, 603, 612, 616, 630, 632, 634, 637–638,
- Regel, Louis 169, 173, 183
- Reich der Todten, Das (Engel)* 621, 526
- Reichlin-Meldegg, Alexander von 142, 638
- Reimstück, Das (Rabe)* 547
- Reinalter, Helmut 210, 638
- Reinbold (Puppenspielerfamilie) 20
- Reinbold, Hermann 20, 25
- Reinecke, Carl 619
- Reinhardt, Carl: Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken* 166, 199, 200, 255, 264, 291, 310, 351, 376, 400, 408, 420–421, 449, 451, 580
- Don Juan* 199–200, 264, 421, 580
- Frau Kasperl und die Köchin* 264, 351, 421, 580
- Das geheimnisvolle Tier* 351, 421, 580
- Kasperl als Rekrut in der Türkei* 255, 264–265, 291, 421, 580, 650, 659
- Kasperl und der Teufel* 264, 421, 449, 580
- Kasperl und der Tod* 264, 310, 421, 451, 580
- Reinhardt, Hartmut 118, 638
- Reis' no Ostindien, De (Rabe)* 351, 547
- Reise nach der Hölle, Die (Winters)* 33, 167, 419–420, 485, 580–581
- reise nach der höllen, Die (Der Schutzheilige) (Winters/Szenar)* 7, 33, 351, 420, 581, 528
- Reiß, Gunther 619
- Reményi, Babkó 620
- Rendlös, A. (Pseud.): Kasperl als Rekrut* 237, 264, 582
- Renker, Felix: Kasperle im Weltkriege* 237, 253, 582
- Reynolds, Robert 346
- Richards, Angela 622
- Richter (Marionettenspielerfamilie) 55, 102, 167, 243–248, 250, 258, 260, 262, 327, 329, 349, 351, 367, 427–428, 486, 528, 556, 561
- Richter, Albin (d. i. A. Werzner?) 104, 167, 247, 250, 262, 329, 486–487
- Richter, Alexandra 32, 50, 63, 121, 167, 239, 271, 378, 434, 465, 478–479, 488, 514, 546, 587, 638
- Richter, Gustav 104, 556
- Richter, Johann Paul Friedrich; s. Jean Paul
- Richter, Joseph 50, 96–97, 215, 638
- Kaiser Joseph der Zweite vor Minos Richterstuhl* 215
- Richter, Moritz 247, 478–479
- Richter, Otto 245
- Richter, Willy 556
- Rieke und Jette (Rabe)* 351, 547, 604
- Riepenhausen, Franz und Johannes: Leben und Tod der heiligen Genoveva* 109

- Riha, Karl 233, 236, 639
Rinaldo Rinaldini (Bille/Beier) 327, 345, 447, 582
Rinaldo Rinaldini (Schmidt) 327, 583
Rinaldo Rinaldini (Widmann) 369, 424, 583
Rinaldo Rinaldini (Widmann/Bindl/Rebehn) 369, 585
Rinaldo Rinaldini; s. a. Vulpius
 Rindler, Peter 342, 639
Ring als Lebensretter, Der 270
 Riotte, Philipp Jakob 215, 222
Rist, Johann: Perseus 233
 Ritscher (Marionettentheater) 22, 104, 352, 616
 Ritscher, Roland 104
 Ritscher, Walter 242, 352, 611, 650, 659
Ritter Pantolfius (Ganzauge) 546
 Robertson, Ritchie 214, 639
 Röhler, Ottokar 243–245, 249, 254, 256, 259–260, 263, 330, 367, 557–558
 Rohrbach (Puppenspielerfamilie) 657, 661
 Röhrich, Lutz 157, 165, 178, 188–191, 194, 196, 202, 292–293, 346, 375, 434, 446, 639
 Rölleke, Heinz 622
 Roloff, Hans-Gert 640
 Rommel, Otto 167, 639
Rose von Hartenstein, Die 338
Rose, Christian: Mittewaldensis Holofern 45
 Rosenau, Ferdinand 215, 223
 Rosenbaum, T.J. 148
 Roskoff, Gustav 187, 192, 203, 639
 Rossen, Ferdinand 222
Rossini, Gioachino: Guillaume Tell 35
 Rotermund, Erwin 634
 Röth, Philipp 215, 222
Röth, Philipp/Riotte, Philipp Jakob/Rosenau, Ferdinand: Der hölzerne Säbel 215
Rotkäppchen 338
 Rotter, Friedrich 549, 552
Rotter, Richard: Kaiser Joseph II. und sein „Kämpfen um ein morgenrothes Land“ 219
 Roussel, Martin 629
 Rowley, Samuel 149
 Royer, Paul 542
Rübezahl 338
Rückkehr der Kreuzritter aus Palästina, Die 338
 Rudigier, Franz Joseph 230
 Rudin, Bärbel 63, 105, 630, 639



- Rudolf II., Kaiser 46
- Russell, Jeffrey Burton 156, 165, 190–191, 195, 202–203, 639
- Ruttloff (Marionettenspielerfamilie) 32, 102, 337, 380, 395, 400, 429, 431, 433–434, 437, 546, 590–591
- Ruttloff, Carl Eduard 32, 104
- Ruttloff, Emilie 592
- Sacher-Masoch, Leopold von: Kaunitz* 217
Der neue Paris 548
- Sacheville, Thomas 614
- Sachs, Hans 30, 45, 146
Ein comedi, mit 16 personen zu recidirn, die Judith 45
Die Judit mit Holoferne ob der belegerung der stat Bethulia 45
- Sachse, Emil 112–113
- Sagarra, Eda 202, 204, 640
- Sageder, Ignaz 90
- Salchert, Monika 444, 628, 640
- Saletta, Ester 625
- Salzmann; s. Johann Rautenstrauch
- Samarow, Gregor: Unter dem weißen Adler* 219–220
- Sand, Maurice 236, 639
- Sassafras und Sassabraglia (Teutsche Arien)* 450
- Scene aus dem Kasparle-Theater (1849)* 328, 585
- Schacht, Heinrich August: Der Nachtwächter und der Musikus* 100
- Schallmayer, Johanna 104
- Schanzer, Rudolph/Bernauer, Rudolf/Kollo, Walter/Bredschneider, Willy: Wie einst im Mai* 228, 254, 586
- Schatz, Carmen 461
- Scheibe, Theodor: Kaiser Josef II. und die schöne Bäckerstochter* 219
Kaiser Josef II. und die Freimaurer in Wien 219
Kaiser Josef II und seine Feinde 219
Der Ring des Kaisers 218
Die Sängerin von der Bettlerstiege 217
Die schöne Bäckerstochter vom Himmelfortgrund 216, 218
- Scheibl, Ferdinand (d. Ä.) 74, 79
- Scheibl, Ferdinand (d. J.) 79
- Scheibl, Ludwig 79–82, 84
- Scheible, Johann 10, 100, 143–144, 150–152, 155–156, 158–159, 161–164, 170–176, 179–180, 183–184, 195, 198, 200–201, 340, 343, 345–347, 350, 370, 372–375, 383–387, 390–391, 400, 407, 427, 430, 437–438, 440–442, 444–446, 466–467, 493, 509, 548–549, 599–600, 608, 638
- Scheit, Gerhard 46–47, 640
- Scheliha, Bernhard von: Die Pathe des Sandwirth* 460
- Schenker, Hansjörg 598, 640
- Schichtl (Marionetten-und Varieté-Theater) 64, 148, 614, 619
- Schichtl, Franz Xaver August 148

- Schiffbruch an der spanischen Küste, Der (Fanny und Durmann) (Grube)* 327, 352, 396, 416, 425, 427–430, 586
- Schikaneder, Emanuel; s. Mozart / Schikaneder
- Schiller, Friedrich 117, 186, 255, 268, 327, 337, 392, 423–424, 475–476, 542, 555, 587
Die Jungfrau von Orleans 255, 587
Die Räuber (Carl Moor) 268, 327, 337, 392, 423–424, 475–476, 542
- Schimmer, Karl August 73, 212, 224–225, 640
- Schinderhannes (d. i. Johannes Bückler) 6, 22, 24, 102, 104, 268, 322, 334, 337–338, 343, 346–348, 354, 378–382, 389–390, 410, 416, 419–420, 424, 429–431, 433–434, 436–437, 471, 528, 587–593
Schinderhannes (Geisselbrecht/Rebehn) 334, 343, 347, 354, 380, 382, 390, 429, 587
Schinderhannes (Schmidt/Kralik/Winter) 24, 346, 348, 416, 420, 424, 431, 589
Schinderhans (Ruttloff) 337, 380, 433–434, 437, 590–591
- Schindler, Otto G. 640
- Schlacht bei Jena, Die (Müllerröschen) (Dietrich/Bonneschky)* 239, 327, 350, 592
- Schlacht bei Sedan, Die (Widmann/Eisenreich)* 252, 255, 258, 260–261, 263, 351, 390, 392, 406, 425, 436, 593
- Schlagbauer, Jacob 559
- Schlager, Johann Evangelist 633
- Schlegel, Friedrich 185, 640
- Schlippenbach, Albert von 246
- Schlossar, Anton 30, 46, 53, 55–57, 59, 103, 108, 128–131, 134–136, 478, 537–538, 552, 558–559
- Schlüter, Iris 339
- Schmaranzer, Doris 530, 541
- Schmeltzl, Wolfgang: Comoedia Judith* 45
- Schmid, Christoph von 4, 101, 107, 109, 114, 122–128, 131–132, 138–139, 299, 301–303, 306–308, 595, 573
Anselmo 126–127
Das Blumenkörbchen 124
Eustachius 124
Genovefa 4, 101, 123–126, 132, 595; s. a. J. Anton
Heinrich von Eichenfels 124, 127, 299, 301–303, 306–308
Das hölzerne Kreuz 124
Der Kanarienvogel 124
Die Ostereyer 124
Rosa von Tannenburg 127
Schmerzenreich 125
Die Waldkapelle 127
Der Weihnachtsabend 124
- Schmid, Christoph von/Schulz, Johann Abraham Peter: Ihr Kinderlein kommet* 123
- Schmid, Joseph Leonhard 6, 27, 250, 295–297, 309, 645
- Schmidt, Erich 21, 352, 412, 414, 450, 533–534, 585
- Schmidt, Leopold (Puppenspieler) 6–7, 12, 22, 24, 100, 104, 108, 130–136, 146, 158–160, 169, 171–173, 175, 179, 182–184, 200, 269, 273–277, 288–289, 291, 330, 346, 348, 351, 355, 357, 360, 362, 378–379, 388, 391, 400, 403–404, 406, 408,



- 410, 414, 416, 420, 424–425, 427–432, 440, 444–446, 453, 471, 478, 484, 496, 516, 523–524, 542, 589
- Schmidt, Leopold (Volkskundler) 39, 70–74, 85–86, 99, 641
- Schmidt, Pater Expeditus (d. i. Carl Hermann Sch.) 297, 321, 641
- Schmidt, Xaver 327–329, 367, 399, 510, 583
- Schmidt-Dengler, Wendelin 204, 641
- Schmidt-Haberkamp, Barbara 623
- Schmidtverbeeck, Hugo: Kaspar in der Türkei* 595
- Schmidt-Weißenfels, Eduard: Kaiser Joseph II.* 216
- Schmitz, August: Judith* 46
- Schneewittchen* 22
- Schneider, Eulogius: Elegie An den Sterbenden Kayser* 215
- Schneider, Helmut J. 614
- Schneider, Hugo 104
- Schnorr von Carolsfeld, Julius 185
- Schnurr, Balthasar 45
- Schobegger, Lisa-Maria 545
- Scholz, Bernhard: Golo* 113, 118
- Scholz, Sybille 632
- Schön 544
- Schönbrunner, Karl 96
- Schönherr, Emil 32
- Schönhuth, Ottmar Friedrich Heinrich: Die heilige Pfalzgräfin Genovefa* 111
- Schoon, Cornelius: Judithae Constantia* 45
- Schopper, Leopold 89
- Schröckh, Samuel Jacob: Joseph der II. in Elysium* 215
- Schröder, Stefan 342, 512
- Schroer, Markus 318, 632
- Schrutz, Demetrius 6, 115–116, 251, 295, 298, 300
- Schrutz, Demetrius/Schmid, Christoph von: Genoveva, die Pfalzgräfin am Rhein* 115
- Schubert (Krippenspielerfamilie) 75
- Schubert, Andreas (d. Ä., 1767–1838) 74–75
- Schubert, Andreas (d. J., 1821–1898) 74–76,
- Schubert, Andreas (Sohn von A. Sch. d. J.) 74–75, 458
- Schubert, Georg (Sohn von A. Sch. d. J.)
- Schubert, Karl 68–69, 71–76, 78–79, 99, 641, 458–459
- Schuchart, Friedrich Daniel 23
- Schücking, Levin: Eines Kriegsknechts Abenteuer* 216
- Schuller, Alexander 628
- Schulz, Johann Abraham Peter 123
- Schulz (Kompagnon von J. W. Storm) 18
- Schulze, Ursula 71, 641

- Schumann, Robert 4, 101, 111, 117, 119–120, 127, 138, 595, 617, 625
Genoveva 111, 119–120, 595, 617
- Schuster, Isabella 23, 344, 417, 528, 581, 642
Schuster, Joseph Anton: Konrad von Riesenburg 435, 595
- Schütz, Joseph 21, 23, 49, 55, 100, 141, 143–145, 148, 150, 152, 158, 161, 168–169, 171–173, 175–176, 184, 198, 329, 350–351, 355, 367, 370, 395, 408–409, 436, 443, 445, 497–507, 549, 616
Schütz, Joseph: Volkslied auf die Statue Joseph des II. 215
- Schütz-Dreher (Marionettenspielertruppe) 21, 150, 443, 507
- Schütze, Johann Friedrich 61, 341, 641
Der Schutzheilige (Winters/Szenar); s. Die reise nach der höllen
- Schwab, Gustav 110, 112–116, 121–122, 128, 131, 139, 595
Deutsche Volksbücher 113–116
Fünfzehn deutsche Volksbücher 114, 116
Genovefa 110, 112–116, 121, 122, 131, 138, 595
Hirlanda 110, 113–114, 116
Das Schloß in der Höhle Xa Xa 110, 113–115
- Schwab, Gustav/Hoffmann, Otto: Deutsche Volksbücher*
- Schwab, Gustav/Kamp, Otto: Deutsche Volks- und Heldensagen* 115
- Schwab, Gustav/Klee, Gotthold: Zwanzig deutsche Volksbücher* 113
- Schwab, Gustav/Seemann, Benno: Volksmärchen* 115
- Schwerdfeger, Josef Adolf 85, 642
Schwere Wahl (Richter) 247
- Schwering, Max-Leo 74, 344, 352, 642
Schwestern von Prag, Die (Hänneschen) 23
Schwestern von Prag, Die; s. a. Philipp Hafner, Perinet / Müller
- Schwiegerling (Marionettenspielerfamilie) 20, 24, 100, 150, 152, 163, 168–169, 171–172, 175–178, 182–183, 198, 295, 350, 397, 401, 408–409, 415–416, 426, 434, 436, 440, 443, 506
- Schwiegerling, Fritz 506
- Schwiegerling, Hermann 506
- Schwiegerling, Theodor 506
Scipio (Payer) 317, 595
- Skavenmarkt zu Konstantinopel, Der* 270
- Scribe, Eugène: Le Lac des fées* 35
- Seebold, Elmar 628
- Seemann, Benno; s. Schwab/Seemann
Seeräuber in Kairo, Die; s. Großmuth und Edelsinn
Seeräuber, Die, oder: Der Sklavenmarkt zu Kairo 270
Seeschlacht gegen türkische Piraten, Die 270
- Seidel, O. 156, 158, 161, 171, 175–176, 327, 507
- Seinius, Johannes 115
Selima das geraubte Türkenmädchen 270
- Seneca, Lucius Annaeus 556



- Seuffert, Bernhard 4, 101, 106, 110–111, 113, 115, 121, 642
Shakespeare, William: Hamlet 55, 327, 347, 353–354, 402, 406, 428, 436, 527–528
The Taming of the Shrew 43, 431, 543, 595
Siewert, Ernst: Genovefa 114
Silberbauer, Fritz 566
Silcher, Friedrich 95, 246
Simon, Hugo Ferdinand/Hentschel, Robert: Der Kaiser rief zum Kampf hinaus 245, 596
Simrock, Karl 111, 116, 121–122, 144–145, 151, 168–169, 171–173, 175–177, 181, 409, 492, 494, 507, 608, 631
Singldinger, Eugen 653, 655, 660
Six, Martin 528
Skarsten, Roger 459, 507, 510, 514
Skasa-Weiß, Eugen 66, 69, 642
Sklavenmarkt zu Kairo, Der; s. Die Seeräuber
Škroup, František 17
Slenter, Josef: Genovefa-Büchlein 113
Smit, Olav 193, 642
Sohn als Verräter, Der 338
Soliman; s. Süleyman
Sommer, Emil 7, 55, 100, 144, 150, 158–159, 168–169, 171–173, 176–177, 181–184, 198, 370, 473–475, 549, 642
Sommerfeld, Martin 538
Sommerfeldt, Karl-Ernst 154, 642
Sonnenfels, Joseph von: Der Mann ohne Vorurtheil 154, 642
Sonnleitner, Johann 232, 478, 525–526, 642
Söring, Jürgen 192, 642
Speiser (Krippenspielerfamilie) 85
Spencer, John 346
Spener, Philipp Jacob 153–154
Spěváková, Dana 519, 635
Spiegel, Richard 104
Spies, Bernhard 634
Spirk, Elisabeth 548
Spreitzer, Brigitte 188, 190, 643
Spukschloß, Das 337
St. Romedi und der Bär (Jenewein) 52, 531
St. Pöltner Krippenspiel (Zoder) 3, 29, 33, 38–39, 66, 73, 85–88, 92, 99–100, 596 641, 647
Staberl als Freischütz (Kind/Weber/Carl Carl) 351, 367, 400, 402, 406, 423, 427–430, 597–598
Stadelka, L. 226
Stadler, Johann Evangelist 107, 645
Stadler, Sarah 489, 512, 521, 530, 541, 543–544, 546, 586, 590

- Staller, Rudolf: Lassalle-Marsch* 35
 Stanicek, Wolfgang 607, 630, 647
 Stanzel, Franz Karl 79–80, 598
 Staritz, Simone 107, 117, 127, 138–140, 643
 Stassen, Franz 115–116
Staudacher, Michael: Genouefa 4, 101, 121–123, 127, 138, 646
Steffen, Karlheinz: Dr. Johannes Faust 440, 598
Steinebach, Friedrich: Kaiser Josef II. in seinem Leben und Wirken 216
 Steinkamp, Albert 127
 Steins, Georg 618
Steirische Völkertafel 280, 598
Steirisch-Laßnitzer Hirtenspiel 99
 Stenzel, Hartmut 560
 Stephan, Michael 573, 575
 Stephani (Marionettenspieler) 169–170, 172–173, 176–177, 182–183, 197–198, 388, 391, 396, 408, 415–417, 428–430, 507
 Stephanie d. J., Johann Gottlieb 149, 273, 276, 279, 472, 544
Stephanie d. J., Gottlieb / Umlauf, Ignaz: Das Irrlicht 544, 598
 Sterl, Georg 104
 Stern, Martin 466, 599, 608
 Steub, Fritz 341, 577
 Stevenson, Robert Louis 185
Steyrer Kripperl (Stifter) 3, 66, 77, 80, 89–92, 94–96, 98, 100, 599, 643
 Stifter, Alfred 89–92, 94–96, 338, 599, 643
 Stockinger, Ludwig 118, 643
 Stollwerck, Franz 422
 Storch, Rudolf 33, 41, 104, 226, 378
 Storm, Joachim Wilhelm 7, 16, 18, 24, 40, 61, 103, 346–347, 429, 535–536, 556
 Stosch, Klaus von 626, 629
 Strachey, James 622
Strafrede am Jordan, Die (Hänneschen) 33
 Stranitzky, Joseph Anton 82, 232, 235, 316–317, 321, 332–333, 340–341, 345, 349, 353–354, 363, 389, 394, 438, 566–567, 633
Straßburger Don Juan (Scheible) 427, 430, 549, 599–600
Straßburger Faust (Scheible) 100, 143–144, 150, 152, 155–156, 159, 162, 170–175, 179–180, 183–184, 195, 198, 200, 345–347, 370, 383–387, 390, 400, 440, 442, 445, 549, 600
Strauss, Johann (Sohn): An der schönen blauen Donau 54
Meister Fortunio und sein Liebeslied. Die schöne Magellone. Daphnis u. Chloë. Quadrille nach beliebten Offenbach'schen Motiven 112
Strauss, Johann (Vater): Radetzky-Marsch 54, 483
 Strindberg, August 119, 625
 Strobel, Julia 608



- Stülpner, Karl 22, 268
Stürzer, Rudolf: Das Krippentheater 3, 29, 35–38, 65, 600
Süd und Nord 240
Süleyman / Soliman I., Sultan 279, 283, 286, 623
Sultan Achmed oder Die Christensclaven in Konstantinopel 270
Sultan Achmet (Torello) (Apel) 270, 273–276, 287–288, 290–291, 323, 327, 351, 354–355, 359–360, 362, 600
Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky) 355, 415, 439, 601
Sultan Achmet Kaiser der Türken oder Grossmuht und Edelsin; s. Sultan Achmet (Torello) (Apel)
Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preisike) 270, 357, 602–602
Sultan Achmeth von Egiebtien; s. Sultan Achmeth (Torello) (Apel/Preisike)
Suppé, Franz von; s. Swiedack / Suppé, Swiedack / Suppé / Körner
Suttner, Bertha von: Die Waffen nieder! 242–243, 247, 262, 604, 610–611, 643
Swiedack, Carl Joseph/Suppé, Franz von: Dame Valentin 207
Dichter und Bauer 207
Die Firmgodl 207
Der Goldteufel 207
Hier ein Schmidt, da ein Schmidt 207
Die Irrfahrt um 's Glück 207
Kaiser Joseph im Volke | Kaiser Joseph II. im Volke 5, 205–207, 223–238, 538–539, 541, 605
Liebe zum Volke 207
Liebeszauber 207
Das Mädchen vom Lande 207
Die Mozart-Geige 207
Die Philisterschule 207
Des Teufels Brautfahrt 207
Unterthänig und unabhängig 207
Die Wette um ein Herz 207
Wie die Reactionäre dumm sind 207
Die Wunderkinder aus Californien 207
Die Zauberdose 207
Swiedack, Carl Joseph/Suppé, Franz von/Körner, Eduard: Unter der Erde 207
Swiedack, Carl Joseph/Müller, Adolfsen.: Paperl 207
tapfere Schneiderlein, Das 337–338, 375, 377
Tasso, Torquato 186
Taube, Gerd 146, 643
Tegler, Gisela 636
Teufelmühle am Wienerberg, Die 22
Teufelmühle am Wienerberg, Die (Huber/Apel) 323, 328, 397–399, 401, 406, 417, 447, 605
Teufelmühle am Wienerberg, Die; s. a. Hensler/Huber/Müller
Teutsche Arien (Pirker) 235, 317, 326, 363, 450, 606
Thalmann, Eveline 165, 242, 369, 548, 610–611, 634, 643
Themer, Johann: Kaiser Josef II. als Arzt 219

- Thiel, Bernhard Wilhelm / Willy 104, 247
- Turner, Anna 577, 608
- Tiberius und Anabella (Bolte)* 392–393, 606
- Tieck, Ludwig 4, 101, 107, 109–110, 113, 116–118, 120–121, 127, 138–139, 185, 595, 617, 628, 643–644
- Leben und Tod der heiligen Genoveva* 109–110, 117–118, 617, 628, 643, 595
- Tiefengraber, Waltraud 553
- Tietz, Friedrich 644
- Tille, Alexander 150, 170–175, 180, 183, 194, 568
- Titl, Anton Emil / Told, Franz Xaver: Der Zauberschleier* 35
- Told, Franz Xaver; s. Titl
- Tomášik, Samo 17
- Toni, das Negermädchen (Kleinhempel)* 22
- Torberg, Friedrich 227, 530
- Torello / Thorello / Dorello* 22, 270, 275; s. a. *Jakob Ayrer: Torello von Pavia, Graf Paquafl, Die Piraten, Sultan Achmed, Sultan Achmet (Torello) (Apel), Sultan Achmet (Torello) (Bonneschky), Sultan Achmeth (Torello) (Apel / Preiske)*
- Torello oder: Kasper in der Türkei* 270
- Traismaurer Krippenspiel, Das (Scheibl / Zoder)* 79–81, 84, 607
- Tréfeu, Etienne; s. Jacques Offenbach
- Trettenbrein, Jana 530, 541
- Trischberger, Johanna 644
- Trommer, Ernst 104, 327, 367, 397, 401, 413, 430, 438, 562–563, 565
- Trompeterschlösschen zu Dresden, Das (Ritscher)* 22
- Trousson, Raymond 639
- Trunz, Erich 523, 623
- Tscherningen, Andreas; s. Martin Opitz
- Tuczay, Christa Agnes 625
- Türkisch-bestraffter Hochmuth (Brukner)* 281, 349, 354, 394, 607
- Turco, Peppino: Funiculi, Funiculà* 35
- Tüskés, Gábor 646
- Tvrdík, Milan 644
- Tyl, Josef K.: Císař Josef Druhý* 218
- Fidlovačka* 17
- Ubryk, Barbara 268–269, 467, 512
- Uhland, Ludwig 16, 40, 443, 535, 644
- Ulmer Don Juan (Scheible)* 427, 549, 608
- Ulmer Faust (Scheible / Günzel)* 143–144, 151–152, 156, 158, 164, 170–173, 175–176, 180, 183–184, 195, 197, 340, 347, 391, 549, 608
- Umlauf, Ignaz; s. Stephanie d. J. / Umlauf
- Ungeratene zon, Der (Hincz / Gragger)* 327, 403, 406, 412, 427, 430, 608, 623
- Ungern-Sternberg, Alexander: Genoveva, die fromme Dulderin* 114
- unschuldig verstoßene Genovefa, Die* 109, 110



- Untergaißmair, Franz Georg 618
Unverstand, Der (Jenewein) 52, 531
Valenta, Reinhard 308, 315, 319, 321, 644
Van der Laan, James M. 619
Vavra, Elisabeth 190, 192, 644
Veigl, Hans 207, 628
verliebte Medikus Herr Sassafras aus Amsterdam, Der (Teutsche Arien) 450
verlorene Sohn, Der 22–23, 29, 146
verlorene Sohn, Der (Hänneschen) 33
verzauberte Prinzeß, Die, oder Der Kampf mit dem Drachen 337
Viebrantz, Carl 104
Vilímek, J. R. 493
Villiers (d. i. Claude Deschamps, Sieur de V.): Le Festin de Pierre 23, 486
Vinický (Winizky), Josef 144, 146, 151, 158–159, 172–173, 198, 327, 508–509
Vögele, Peter 342, 352
Voigt, Vilmos 23, 609, 645
Völckers, Adolf: Kasperl im Krieg 237, 244, 249, 254, 609
Vorspiel vom Peterl & Kasperl zum Maximilian (Jenewein) 541–542
Vos, Jan: Medea 556
Vulpus, Christian August: Rinaldo Rinaldini (Roman) 585, 610
Rinaldo Rinaldini (Schauspiel) 585, 610
Wacht am Rhein, Die 245, 520, 522
Waffen nieder!, Die (Engler/Suttner/Apel) 242–243, 247, 262, 610–611
Wagner, Hermann F. 26
Wagner, Richard 315
Waissenberger, Robert 646
Waldschmidt, Christine 633
Wallraf, Ferdinand Franz 20, 611
Walpot, Martin Frank 538
Walter, Michael 8
Wander, Karl Friedrich 346, 645
Wascher, Stephanie 592
Watzenig, Julia Maria 578
Weber, Carl Maria von/Kind, Johann Friedrich: Der Freischütz 142, 268, 351, 367,
400, 402, 406, 423, 427–430, 597–598
Weber, Max 65
Weber-Unger, Jochen 517
Weeks, C. Andrew 619
Wegner, Manfred 10, 64, 297, 619, 635, 645
Weickert (Diakonus) 32
Weiler, Ingomar 598
Weimar, Klaus 641

- Weimarer Faust (Geisselbrecht/Eversberg)* 144, 155, 158, 161, 367, 383–387, 611
- Weinkauff, Gina 266, 349, 645
- Weißbrodt, Johannes: Genovefa* 112
- Weller, Franz: Eine Jugendliebe Kaiser Josephs II.* 218
Kaiser Josef II. und die Mucker in Wien 217
- Weltkrieg 1914–1918 (Puder)* 259, 367, 612
- Weltkrieg 1914–1918; s. a. 1914–18. Kasper als Artillerist an der Westfront*
- Wendt, Carl Gustav Adolph Philipp 577
- Werndl, Josef 90
- Werner, Richard Maria 7, 9, 26, 41, 135–136, 430, 496–497, 523–524, 528, 542–543, 567
- Wertzner, Albin; s. Richter
- Wesendonck, Mathilde: Genovefa* 112, 117, 139
- Weyer (Weier, Wier, Wierus), Johannes 188
- Wichmann, Franz: Genoveva* 114
- Widmann (Marionettenspielerfamilie) 252, 255, 258, 260–261, 263, 351, 369, 390, 392, 406, 424–425, 436, 583, 585, 593–594
- Widmann, Franz Xaver 585, 594
- Widmann, Michael 585, 594
- Widmann, Xaver 585, 594
- Wiegand, Hermann 284, 646
- Wieland, Christoph Martin 209, 279, 646
Oberon 279, 646
- Wieland, Moritz 148
- Wiepking (Puppenspielertruppe) 102, 144, 160, 162, 169–170, 172–173, 176–178, 182–183, 198, 201, 375, 389, 394–395, 415, 423, 427, 430, 443, 484–485, 493, 566
- Wierlacher, Alois 271, 646
- Wiesflecker, Peter 633
- Wilde, Oscar 185
- Wildfeuer, Alfred 623
- Wilhelm von Württemberg, Prinz 259
- Willhardt, Josef/Horwitz, Max: Mutterliebe* 430–431, 563–565
Student und Seiltänzerin 334, 489
- Willkomm, Ernst 147
- Wilson, W. Daniel 283, 646
- Wimmer, Ruprecht 138, 646
- Windhager, Josef 342
- Winizky; s. Vinický
- Winkler, Markus 642
- Winter, Joseph 6–7, 9–10, 12, 22, 24, 100, 104, 108, 114, 130–136, 146, 159–160, 172–173, 175, 179, 182–184, 200, 269, 273–277, 288–289, 291, 330, 346, 348, 351, 355, 357, 360, 362, 379, 388, 391–400, 403–404, 406, 408, 410, 414, 416, 420, 424–425, 427–429, 430–432, 440, 444–446, 453, 471–472, 478, 484, 496, 512, 516, 523–524, 542, 629, 645



- Winters, Johann Christoph 7, 13, 32–33, 74, 104, 150–151, 156, 158–159, 162, 167, 169, 171–172, 174, 198–199, 201, 338, 419–420, 442–443, 485, 509, 549, 580–581, 589, 611
- Wisniewski, Claudia 234, 646
- Witkowski, Georg 562, 646
- Wittmann, Brigitte 636
- Witzmann, Reingard 286, 646
- Wodomerius, Ernst: Die Einnahme von Choczym* 215
- Wögerbauer, Michael 615
- Wohnout, Helmut 633
- Wolf und die sieben Geißlein, Der* 337
- Wolf, Helga Maria 67–68, 72, 646
- Wolf, Louis 553
- Wolfhagen, Marie Friederike: Ottokar oder die Reise nach Sebastopol* 215
- Wöllner, Oswald 104
- Wouters, Frans: De heylige Genoveva/De Stantvastige Genoveva* 105, 121, 612
- Wriede, Paul: Der feldgraue Kasper Putschenelle* 237, 254–255, 612
- Wunderlich, Werner 631
- Wünsch, Albert (Bruno Albert) 32, 102, 244, 249, 260–261, 264, 327–328, 367, 460–461
- Wünsch, Bruno (Bruno Edmund) 32, 102, 104, 167, 542, 649, 659
- Wünsche, August 202, 646
- Wurzbach, Constant von 148, 646
- Wüstemann, Johann / Johannes 32, 330, 548
- Yates, W. Edgar 565, 631
- Zacharasiewicz, Waldemar 598
- Zacher, Ernst Julius August 111–112
- Zack, Viktor 90–91, 622
- Zaragoza, Gabrijela Mecky 47, 647
- Zauberflöte, Die (Hänneschen)* 23
- Zauberschwert, Das* 337–338
- Zauberzither, Die (Hänneschen)* 23
- Zauner, Franz Anton 210, 621
- Zechner, Evelyn 241–242, 249–250, 253–255, 266, 294, 510, 566, 582, 609, 613, 647
- Zedler, Johann Heinrich 282, 647
- Zelger, Renate 158, 187–191, 201–202, 204, 647
- Ziehrrer, Carl Michael: Weana Madln* 35
- Zitzenbacher, Walter 630
- Zoder, Raimund 33, 38–39, 74, 79–81, 84–88, 99, 596, 607–608, 647
- Zola, Émile 167, 241, 250, 486–488
- Zschau, Christian Gottlieb 652, 660
- Zschoche (Abschreiberin) 32
- Zshokke, Heinrich: Der Marschall von Sachsen* 103, 613

Zuschnegg, Theresa 538, 597–598, 647

Zulimma die schöne Türkin; s. *Greifenstein*

zwei altägyptischen Götzenpaffen, Die (Jenewein) 52, 531

Zweigle, Walter 115



up Unipress
Verlag

