

Frauengestalten im Puppentheater des 19. Jahrhunderts

Am Beispiel von Carl Engels Sammlung „Deutsche Puppenkomödien“

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Arts (MA)

an der Karl-Franzens-Universität

vorgelegt von
Jelena MIKIĆ, univ. bacc. philol. germ.

am Institut für Germanistik

Begutachter(in) Ao.Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Beatrix Müller-Kampel

Graz, 2014

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich diese Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen, als solche kenntlich gemacht habe.

Jelena Mikić, univ. bacc. philol. germ.

Graz, am 25. September 2014

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinen Eltern, Anto und Marija Mikić, und bei meinem Bruder Boris für die unglaubliche Unterstützung im Laufe meiner Studienzeit bedanken. Ohne sie wäre ich heute nicht hier, wo ich bin. Ein Dankeschön gebührt auch meinen Freunden, die mir oft Hilfe geleistet haben. Einen weiteren Dank richte ich an Josip Draganović, der mir immer zur Seite gestanden hat und ohne dessen Ratschläge und Motivation ich es nicht geschafft hätte.

Vor allem möchte ich mich auch bei meiner Betreuerin Ao.Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Beatrix Müller-Kampel bedanken. Ohne sie wäre diese Arbeit nie zustande gekommen. Sie war bereit, mir mit Rat und Tat zur Seite zu stehen, unabhängig davon, dass ich eine ausländische Studierende bin und ich wahrscheinlich mehr Hilfe als andere gebraucht habe. Sie hat mir zahlreiche alte Puppenspieltexte und viel nützliche Sekundärliteratur zugänglich gemacht. Ihre Begeisterung für die Figuren des Puppentheaters ist so ansteckend, dass ich heute sehr glücklich bin, die vorliegende Arbeit geschrieben zu haben.

Nicht zuletzt möchte ich mich auch bei der Universität Josip Juraj Strossmayer in Osijek, Kroatien, bedanken, an der ich das Bachelorstudium erfolgreich abgeschlossen und die Motivation und den Mut gefunden habe, mein Masterstudium im Ausland zu absolvieren.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	1
2 Puppentheater und Puppenspiel	4
2.1 Der Stand der Puppentheater-Forschung	4
2.2 Ursprünge des Puppentheaters	5
2.3 Zur Definition der wichtigsten Begriffe	7
2.3.1 <i>Verschiedene Formen des Puppenspiels</i>	8
2.3.1.1 <i>Das Marionettenspiel</i>	8
2.3.1.2 <i>Das Handpuppenspiel</i>	10
2.3.1.3 <i>Das Stabpuppenspiel/Stockpuppenspiel</i>	11
2.3.1.4 <i>Das Schattenspiel und das Papiertheater</i>	11
2.4 Das fahrende Volk – Von Schauspielern und Puppenspielern	13
2.4.1 <i>Die Fahrenden vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert</i>	14
2.4.2 <i>Puppenspieler und Aufführungsbedingungen im 19. Jahrhundert</i>	16
2.5 Traditionen des Wandermarionettentheaters im 19. Jahrhundert	18
2.5.1 <i>Das Repertoire</i>	18
2.5.2 <i>Bühne und Spieltechnik</i>	19
2.5.3 <i>Figuren im Marionettentheater</i>	23
Exkurs: Ein kurzer Überblick über die Entstehungsgeschichte der Lustigen Figur von der Antike bis zur Gegenwart	24
<i>Der Spaßmacher in der Antike</i>	25
<i>Die Lustige Figur in der Commedia dell'arte</i>	28
<i>Die Lustige Figur im englischen Theater</i>	29
<i>Weitere europäische Traditionen im kurzen Überblick</i>	30
<i>Die Lustigen Figuren der deutschen Komödianten</i>	32
Hanswurst	32
Kasperl	34
3 Carl Engels Sammlung „Deutsche Puppenkomödien“	35
3.1 Band I	37
3.1.1 <i>Doctor Johann Faust. Volksschauspiel in vier Akten nebst einem Vorspiel.</i>	37
3.2 Band II	38
3.2.1 <i>Der verlorene Sohn. Volksschauspiel in fünf Aufzügen.</i>	38
3.2.2 <i>Der Raubritter oder: Adelheid von Staudenbühel. Ritterschauspiel für Marionetten in fünf Akten.</i>	39
3.3 Band III	40
3.3.1 <i>Don Juan oder: Der steinerne Gast. Ein tragi-komisches Schauspiel in fünf Akten.</i>	40
3.3.2 <i>Cyrus, König von Persien. Lustspiel in drei Akten.</i>	41
3.4. Band IV	42
3.4.1 <i>Genoveva. Schauspiel in fünf Akten.</i>	42
3.4.2 <i>Hans Wurst als Teufelsbanner. Lustspiel in einem Akt.</i>	42
3.4.3 <i>Almanda, die wohlthätige Fee. Ein Zauberspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen.</i>	43
3.5 Band V	43
3.5.1 <i>Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Großes Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, Zaubereien etc., in sieben Akten. (Fragment.)</i>	43
3.5.2 <i>Antrascheck und Juratscheck oder: Die Räuber in Siebenbürgen. Schauspiel in fünf Aufzügen.</i>	44

3.6 Band VI	45
3.6.1 <i>Haman und Esther. Schauspiel in fünf Akten.</i>	45
3.6.2 <i>Das Reich der Todten. Lustspiel in drei Aufzügen.</i>	47
3.7 Band VII	47
3.7.1 <i>Glückssäckel und Wunschhut. Volksschauspiel in fünf Akten.</i>	47
3.7.2 <i>Rosa von Tannenburg. Romantisches Ritterdrama in fünf Akten.</i>	48
3.8 Band VIII	49
3.8.1 <i>Doctor Faust. Schauspiel in drei Akten. Zum Schluß ein Tableaux: Die Fahrt zur Hölle.</i>	49
3.8.2 <i>Die bezauberte Insel. Puppen-Schauspiel in vier Akten.</i>	49
3.9 Band IX	50
3.9.1 <i>Doctor Johan Faust. Volks-Schauspiel in 4 Akten nebst einem Vorspiel.</i>	50
3.9.2 <i>Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Großes Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, Zaubereien ect., in sieben Acten.</i>	50
3.10 Band X	50
3.10.1 <i>Doctor Johann Faustus. Schauspiel mit Prolog in drei Teilen oder neun Aufzügen.</i>	50
3.11 Band XI	51
3.11.1 <i>Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel. Puppenschauspiel in fünf Akten. (Vom Münchner Marionettentheater.)</i>	51
3.11.2 <i>Die verwandelten Herzen oder: Wurst wider Wurst. Eine mit mythologischer Beigabe lustige Komödie in drei Akten. (Vom Münchner Marionettentheater)</i>	51
3.11.3 <i>Eine schöne lustige triumphirende Comoedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt</i>	52
3.11.4 <i>Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis</i>	53
3.12 Band XII	53
3.12.1 <i>Comoedia Von dem verlornen Sohn in welcher Verzweiflung und Hoffnung gar arrtg introducirt werden</i>	53
3.12.2 <i>Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren. Zauberdrama in drei Aufzügen. (Vom Münchner Marionettentheater)</i>	54
3.12.3 <i>Die Wasser- und Feuerprobe oder: Kasperle als Wunder-Doctor. Zauberspiel in drei Akten. (Vom Münchner Marionettentheater)</i>	54
4 Analyse der Frauengestalten in Engels Sammlung	54
4.1 Dienerinnen	56
4.1.1 <i>Lisette (Der verlorene Sohn, Bd. II)</i>	57
4.1.2 <i>Die „Wirthin“ (Der verlorene Sohn, Bd. II)</i>	59
4.1.3 <i>Laurentia (Don Juan oder: Der steinerne Gast, Bd. III)</i>	60
4.1.4 <i>Die „Wirthin“ Liesel (Don Juan oder: Der steinerne Gast, Bd. III)</i>	61
4.1.5 <i>Bertha (Genoveva, Bd. IV)</i>	62
4.1.6 <i>Sybille (Genoveva, Bd. IV)</i>	63
4.1.7 <i>Rösel (Hans Wurst als Teufelsbanner, Bd. IV)</i>	63
4.1.8 <i>Lima (Almanda, die wohlthätige Fee, Bd. IV)</i>	64
4.1.9 <i>Frau von Hans Wurst (Haman und Esther, Bd. VI)</i>	65
4.1.10 <i>Katharine (Das Reich der Todten, Bd. VI)</i>	66
4.1.11 <i>„Thorwärterin“ (Rosa von Tannenburg, Bd. VII)</i>	67
4.1.12 <i>Thekla (Rosa von Tannenburg, Bd. VII)</i>	67
4.1.13 <i>Miezchen (Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel, Bd. XI)</i>	68
4.1.14 <i>Ursula (Die verwandelten Herzen oder: Wurst wider Wurst, Bd. XI)</i>	69

4.1.15	<i>Corciallana (Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis, Bd. XI)</i>	70
4.1.16	<i>Mutter und Tochter (Comoedia von dem verlorenen Sohn in welcher die Verzweiflung und Hoffnung gar arttg introducirt werden, Bd. XI)</i>	71
4.1.17	<i>Fatime (Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren, Bd. XII)</i>	72
4.1.18	<i>Zerline (Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren, Bd. XII)</i>	73
4.2	Töchter	74
4.2.1	<i>Adelheid (Der Raubritter oder: Adelheid von Staudenbühel, Bd. II)</i>	76
4.2.2	<i>Donna Amarillis (Don Juan oder: Der steinerne Gast, Bd III)</i>	79
4.2.3	<i>Zaira (Almanda, die wohlthätige Fee, Bd. IV)</i>	80
4.2.4	<i>Mirza (Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust, Bd. V)</i> ...	81
4.2.5	<i>Lisel (Antrascheck und Juratscheck oder: Die Räuber in Siebenbürgen, Bd. V)</i> ...	82
4.2.6	<i>Esther (Haman und Esther, Bd. VI)</i>	85
4.2.7	<i>Florentine (Das Reich der Todten, Bd. VI)</i>	87
4.2.8	<i>Agrippina (Glückssäckel und Wunschhut, Bd. VII)</i>	88
4.2.9	<i>Rosa (Rosa von Tannenburg, Bd. VII)</i>	90
4.2.10	<i>Agnes (Rosa von Tannenburg, Bd. VII)</i>	91
4.2.11	<i>Margarethe (Doctor Faust, Bd. VIII)</i>	92
4.2.12	<i>Miranda (Die bezaubernde Insel, Bd. VIII)</i>	94
4.2.13	<i>Florigunde (Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel, Bd. XI)</i>	95
4.2.14	<i>Tochter Astrea (Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt, Bd. XI)</i>	97
4.2.15	<i>Lukretia (Die Wasser- und Feuerprobe oder: Kasperle als Wunderdokter, Bd. XII)</i>	99
4.2.16	<i>Gurli (Die Wasser- und Feuerprobe oder: Kasperle als Wunderdokter, Bd. XII)</i>	100
4.3	Mütter	101
4.3.1	<i>Gertraud (Der Raubritter oder: Adelheid von Standenbühel, Bd. II)</i>	102
4.3.2	<i>Tomyris (Cyrus, König von Persien, Bd. III)</i>	103
4.3.3	<i>Genoveva (Genoveva, Bd. IV)</i>	105
4.3.4	<i>Die „Mutter“ (Almanda, die wohlthätige Fee, Bd. IV)</i>	109
4.3.5	<i>Grete (Rosa von Tannenburg, Bd. VII)</i>	109
4.3.6	<i>Gertraud (Rosa von Tannenburg, Bd. VII)</i>	110
4.4	Göttinnen	111
4.4.1	<i>Almanda (Almanda, die wohlthätige Fee, Bd. IV)</i>	111
4.4.2	<i>Fortuna (Glückssackel und Wunschhut, Bd. VII)</i>	112
4.4.3	<i>Venus (Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis, Bd. XI)</i>	113
4.4.4	<i>Innocentia (Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren, Bd. XII)</i>	114
4.5	Herrinnen	116
4.5.1	<i>Herzogin (Doctor Johann Faust, Band I; Doctor Johan Faust, Bd IX)</i>	116
4.5.2	<i>Thusnelde (Die verwandelten Herzen oder: Wurst wider Wurst, Bd. XI)</i>	119
4.5.3	<i>Jucunda (Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis, Bd. XI)</i>	120
4.6	Andere Frauengestalten	122
4.6.1	<i>Helena (Doctor Johann Faust, Bd. I; Doctor Faust, Bd. VIII; Doctor Johan Faust, Bd. IX; Doktor Johann Faust, Bd. X)</i>	122
4.6.2	<i>Bianka (Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust, Bd. V; Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust, Bd. IX)</i>	124
4.7	Fazit	125

5 Schlussfolgerung	130
6 Literaturverzeichnis	132
6.1 Primärliteratur	132
6.2 Sekundärliteratur (inklusive Lexika und Nachschlagwerke)	132
6.3 Internetquellen	138
7 Abbildungsverzeichnis	140

1 Einleitung

„Das Puppentheater ist von den Göttern gesegnet, darum wird es nie sterben.“

Indisches Sprichwort

Heutzutage wird das Puppentheater fast ausschließlich mit dem Kindertheater und der Figur des Kasperl¹ in Verbindung gebracht. Das Puppentheater des 19. Jahrhunderts aber war anders als die heutige Form: Stärker verwurzelt in eine alte Tradition, die bis in die Antike zurückreicht, war es auf ein anderes, vorwiegend erwachsenes Zielpublikum ausgerichtet und hatte wesentlich andere Kennzeichen.

Die Sammlung der Puppenspiele, die in dieser Arbeit bearbeitet wurde, ist zwischen 1874 und 1892 in Oldenburg von dem deutschen Musiker und Kenner der Faust-Literatur Carl Dietrich Leonhard ENGEL² (1824-1913) veröffentlicht worden. Sie beinhaltet nicht nur Stücke aus dem 19. Jahrhundert, sondern auch solche, die bis in die Antike zurückzuverfolgen sind. Es ist anzunehmen, dass Engel die beliebtesten Stücke aus dem Repertoire der Puppenspieler seiner Zeit, unabhängig von ihrer Herkunft und ihrer Entstehungszeit, auswählte.

Die vorliegende Arbeit ist in einen geschichtlichen und einen interpretatorischen Teil aufgeteilt. Zunächst gibt der geschichtliche Teil Definitionen der wichtigsten Begriffe. Um einen besseren Einblick in das Thema zu bekommen, wird ein Kapitel dem aktuellen Stand der Puppentheaterforschung gewidmet. Darauf folgen Annahmen verschiedener ForscherInnen über die mögliche Herkunft des Puppentheaters, in Bezug auf welche nach wie vor große Unsicherheit besteht. Da das fahrende Volk einen wesentlichen Bestandteil nicht nur des Puppentheaters, sondern auch der Wandermarionettentheater und des Theaters der Schauspielertruppen darstellt, wird in Folge auf die Herkunft des Puppentheaters die Transformation der Fahrenden vom Mittelalter, über das 17. und 18. Jahrhundert bis hin zu den Puppenspielern im 19. Jahrhundert nachgezeichnet. Da sich der Schwerpunkt dieser

¹ Der Name der Kasperfigur wird in den verschiedenen Stücken und in der Literatur in zahlreichen Abwandlungen verwendet (vgl. hierzu den Exkurs: Ein kurzer Überblick über die Entstehungsgeschichte der Lustigen Figur von der Antike bis zur Gegenwart, S. 24-35.) In dieser Arbeit wird er im Folgenden durchgehend (so er nicht innerhalb eines Stückes unter einer Abwandlung des Namens vorkommt) als „Kasperl“ bezeichnet.

² Carl Dietrich Leonhard Engel war Komponist und ein bedeutender Kenner und Sammler der Faust-Tradition und -Literatur. Er war Geiger und unternahm Konzertreisen durch Norddeutschland und Holland, ging 1842 nach Russland, erhielt 1846 ein Engagement als Solist und Konzertmeister in St. Petersburg und lebte nach seiner Pensionierung in Berlin, Bremen, Oldenburg und Dresden. Vgl.: [o.V.]: Carl Dietrich Leonhard Engel. In: Deutsches Literatur-Lexikon Biographisches und Bibliographisches Handbuch. 3., vollst. neubearb. Aufl. Hrsg. von Wilhelm Kosch. Bd. 4. Bern, München: Francke 1972. S. 275. [s. v. Carl Dietrich Leonhard Engel].

Arbeit auf eine Sammlung von Puppenspielen aus dem 19. Jahrhundert bezieht, wird ebenso ein Überblick über die Traditionen des Wandermarionettentheaters im 19. Jahrhundert gegeben. In drei Unterkapiteln werden das Repertoire, die Aufführungs- und Lebensbedingungen der Spieler und die besonderen Charakteristika der Figuren im Marionettentheater dargestellt. Ziel dieses Kapitels ist es, dem/der LeserIn einen Eindruck in Bezug auf das damalige Puppentheater zu geben und es somit von dem heutigen Kasperltheater abzugrenzen. Darauf folgt ein kurzer Exkurs, der die Entwicklung einer der wichtigsten Personen im Puppentheater, der *Lustigen Figur*³, schildert. Grund dieses Exkurses ist die Tatsache, dass die Lustige Figur ein wesentlicher und vor allem unentbehrlicher Bestandteil des Puppentheaters ist. Ohne sie gäbe es wahrscheinlich kein Puppentheater. Ein besonderer Schwerpunkt in diesem Teil liegt auf der Entwicklung der Lustigen Figuren *Hanswurst* und *Kasperl* im deutschsprachigen Raum, da diese in allen Stücken in Engels Sammlung vorkommen.

Den praktischen Teil der Arbeit stellen das dritte und vierte Kapitel dar. In diesen zwei Kapiteln werden die einzelnen Stücke und die einzelnen darin vorkommenden Frauengestalten präsentiert und interpretiert. Da Engels Sammlung sehr vielfältig ist, sind auch die Frauengestalten, die in ihr vorkommen, sehr unterschiedlich. Der Hauptteil der Arbeit bezieht sich auf die Frauengestalten, die typologisiert und analysiert werden. Es stellt sich die Frage: Wie haben sich die Frauengestalten in den Stücken in Carl Engels Sammlung verhalten und was sind ihre Haupteigenschaften? Es wurden – gemäß der Häufigkeit der Rollen – sechs Kategorien gebildet: *Dienerinnen*, *Töchter*, *Mütter*, *Göttinnen*, *Herrinnen* und eine Kategorie *anderer Frauengestalten*. Allgemein kann gesagt werden, dass die Zahl der weiblichen Puppen in den meisten Marionettenstücken geringer war als die der männlichen. So beinhalten in Engels Sammlung einige der Stücke nur eine als Nebenrolle vorkommende Frauengestalt, während in anderen Stücken Frauengestalten, wenn *auch* in geringer Zahl, als Haupt- oder Titelfiguren fungieren können. Die Frauenfiguren sind den Männern im Großteil sozial untergeordnet.

Erwähnenswert ist, dass Engels Bände nicht nur Stücke genuin deutschsprachiger Stoffe beinhalten und nicht nur Stücke, die zwingend für das Puppentheater geschrieben wurden. Bei manchen Stücken betont der Herausgeber, dass sie für das Puppentheater geschrieben worden

³ In der Fachliteratur wird die *Lustige Figur* auch als *Lustige Person*, *Komische Person* oder *Komische Figur* bezeichnet. In dieser Arbeit wird der Einheitlichkeit halber durchgehend der Begriff *Lustige Figur* verwendet.

seien, während er bei anderen nur versucht, Belege über die Herkunft der Stücke zu geben. Viele von Engels Aussagen bleiben Vermutungen, die der Herausgeber nicht belegen kann, weil viele der gesammelten Stücke zugrunde liegenden Texte überhaupt keine Autorangaben oder Ähnliches aufweisen. Engel hat versucht, die beliebtesten Stücke aus dem Repertoire der fahrenden Schau- und Puppenspieler zu sammeln, kam aber kaum, wie die beiden anderen Sammler seiner Zeit, Wilhelm LÖWENHAUPT (1872–1935)⁴ und Artur KOLLMANN⁵ (1858–1941), mit den Darstellern selbst in Kontakt.

⁴ Um den geschichtlichen Teil dieser Arbeit übersichtlicher zu gestalten, werden in der Folge bei erstmaliger Erwähnung der bedeutendsten, namentlich erwähnten ForscherInnen ihre Lebensdaten in Klammern angegeben. Bei fehlendem Verweis auf die Lebensdaten konnten diese nicht genau eruiert werden.

⁵ Vgl. dazu Artur Kollmann: Deutsche Puppenspiele. Leipzig: Grunow 1891.

2 Puppentheater und Puppenspiel

2.1 Der Stand der Puppentheater-Forschung

Erste Studien über das deutschsprachige Puppenspiel entstanden um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich das Interesse der WissenschaftlerInnen erstmals auf Texte fahrender MarionettenspielerInnen richtete. So stammt die erste Druckausgabe eines Volksschauspiels, das in enger Verbindung mit dem Puppenspiel stand, aus dieser Zeit: 1832 gab Gustav Friedrich Eugen VON BELOW in Berlin *Doctor Faust, oder der große Negromanist* heraus.⁶ Insgesamt war die Volkspoesie in dieser Zeit als eine „orale Tradition, die Ihre Stoffe vor allem aus der hochkulturellen Literatur bezieht, [...] für das Puppenspiel lebensnotwendig“⁷.

Die Werke von Charles MAGNIN⁸ (1793-1862) und der Aufsatz *Zur Geschichte des Puppenspiels und der Automaten* von Georg Theodor GRÄSSE⁹ (1814-1885) galten über einen langen Zeitraum als „die Standardwerke zur Geschichte des Puppenspiels“, wobei „inhaltliche Ergänzungen um neu entdeckte Fakten und Erwähnungen bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts die einzigen innovativen Veränderungen“¹⁰ eines analytisch-chronographischen Diskurses blieben. Engel und der bedeutende deutsche Puppenspielforscher Kollmann orientierten sich an der *Histoire des Marionnettes en Europe* von Magnin und dem Aufsatz *Zur Geschichte des Puppenspiels und der Automaten* von Grässe und adaptierten in den Vorworten ihrer Werke sowohl Aufbau als auch Inhalt derselben.

Umfassende Pionierarbeiten auf dem Gebiet der Puppentheaterforschung leistete am Beginn des 20. Jahrhunderts Georg Philipp Josef LEIBRECHT¹¹. In den 1970er und 80er Jahren erschienen mehrere umfangreiche Arbeiten von Hans R. PURSCHKE (1911-1986)¹². Es liegen

⁶ Vgl. Gerd Taube: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels. Tübingen: Max Niemeyer 1995. (=Teatron. 14.) S. 30.

⁷ Ebda., S. 57.

⁸ Vgl. unter anderem Charles Magnin: *Histoire des Marionnettes en Europe*. 2. Aufl. Paris: Lévy 1862.

⁹ Vgl. Johann Georg Theodor Grässe: *Zur Geschichte des Puppenspiels und der Automaten*. In: *Die Wissenschaft im 19. Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen*. Bd. 1. Leipzig: Romberg 1856. [Reprint Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1977. (=Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 1.).] S. 625-675.

¹⁰ Taube, Puppenspiel, S. 52.

¹¹ Georg Philipp Josef Leibrecht: *Zeugnisse und Nachweise zur Geschichte des Puppenspiels in Deutschland*. Leipzig: Noske 1919. (Zugl.; Freiburg, Univ., Diss. 1918.).

¹² Vgl. Hans R. Purschke: *Liebenswerte Puppenwelt. Deutsche Puppenspielkunst heute*. Hamburg: Schröder 1962.; Hans R. Purschke: *Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1979. (=Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 4.); Hans R.

auch einige neuere Arbeiten von Olaf BERNSTENGEL (1952-) zu traditionellen Wandermarionettentheatern im Speziellen vor, allerdings gibt es kaum Beschreibungen von konkreten Handpuppenstücken.¹³ Angemerkt sei noch, dass eine große Lücke in der Theatergeschichtsschreibung das Jahrmarktkaspertheater darstellt, obwohl es durchaus keine territoriale Besonderheit darstellte, sondern in ganz Deutschland verbreitet war.¹⁴ Noch zu erwähnen seien die Publikationen von Lars REBEHN und Olaf Bernstengel im Werk *Volkstheater an Fäden: vom Massenmedium zum musealen Objekt - sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert*¹⁵.

2.2 Ursprünge des Puppentheaters

Das Puppentheater ist fast so alt wie der Mensch selbst. Schon im alten Ägypten in unterschiedlichsten vorklassischen Hochkulturen sowie bei den Griechen und Römern gab es Marionetten, welche Bestandteil ‚großer‘ Dramen waren. Eine solche durch Sehen oder Fäden bewegte Marionette bzw. Gliederpuppe wird als *Neurospasma* oder *Neurospaston* bezeichnet.¹⁶ Seinen Ursprung hat das Puppentheater vermutlich in Indien, wo alte buddhistische Märchen „das Motiv von der Liebe eines Gottes zu der Puppe seiner Gemahlin“¹⁷ enthalten und behandeln. Im Gegensatz zu Leibrecht, der lediglich hervorhebt, dass Puppenspiele bereits im antiken Griechenland nachweisbar sind, hält Purschke Indien, Persien oder China für mögliche Ursprungsländer.¹⁸ Der Forscher Hans NETZLE (1902-1946) sieht, wie Purschke, Indien als ein mögliches Ursprungsland, vertritt jedoch die Meinung, dass sich das Puppenspiel in den unterschiedlichen Ländern unabhängig voneinander entwickelt haben könnte. „Bei einer so einfachen Erfindung wie sie die bewegliche

Purschke: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Frankfurt am Main: Selbstverlag 1984.; Hans R. Purschke: Die Puppenspieltraditionen Europas deutschsprachige Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986. (=Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 10.).

¹³ Vgl. Olaf Bernstengel: Sächsisches Wandermarionettentheater. Dresden, Basel: Kunst 1995.; Olaf Bernstengel: Das sächsische Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933. Ursprünge – Theaterkonventionen – Repertoire – Wirkungsabsichten unter Berücksichtigung der Dramatisierung und Aufführung sächsischer Sagen. Dresden, Univ., Diss. 1991.; vgl. auch Hans Netzle: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Filser 1938. (=Beiträge zur Volkstumsforschung. 2.).

¹⁴ Vgl. Olaf Bernstengel; Manfred Scholze: Dresdner Puppenspielmosaik. Erfurt: Sutton 2005. S. 59.

¹⁵ Vgl. Olaf Bernstengel; Lars Rebehn: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle (Saale): Mitteldeutscher 2007. (=Weiss-Grün. 36.).

¹⁶ Vgl. Neuestes und vollständigstes Fremdwörterbuch. Hrsg. von Jacob-Heinrich Kaltschmidt. Leipzig: Brockhaus 1843. S. 486. [s. v. Neurospasten].

¹⁷ Sonja Steriner-Welz: Das Puppenspiel in Theorie und Praxis. Mannheim: Welz 2007. S. 43.

¹⁸ Vgl. Purschke, Anfänge, S. 10f.

Marionettenfigur darstellt, ist es übrigens durchaus wahrscheinlich, dass diese ihre eigene Entwicklung in jedem Kulturland hatte, genau so wie die Kinderpuppe, bei der man ebenso wenig nach einer Urheimat suchen wird.“¹⁹ Purschke hält eine autochthone Entwicklung zumindest bei den Handpuppen für eher unwahrscheinlich²⁰, während die Germanistin Ingrid RAMM-BONWITT (1950-) dies für möglich hält und meint: „Viele Puppenspielkulturen befruchten sich gegenseitig, andere entwickeln sich unabhängig voneinander“²¹.

Überbringer des Puppentheaters nach Europa könnten herumziehende Roma und Sinti gewesen sein.²² Andererseits wird angenommen, dass das Puppentheater seinen Weg über die großen antiken Kulturen in den zentraleuropäischen Raum gefunden hat und dass römische Wanderkomödianten das Puppentheater in den deutschsprachigen Raum exportierten.²³ In jedem Fall reichen erste schriftliche Zeugnisse in Bezug auf das Puppentheater im deutschsprachigen Raum in das 13. Jahrhundert zurück – früheste Belege stellen *Der Renner* von Hugo von Trimberg aus dem Jahr 1300 und die *Wachtelmäre* von einem anonymen Autor dar.²⁴ Purschke ist der Auffassung, dass der erste verlässliche Nachweis für das Handpuppenspiel im deutschsprachigen Gebiet in der *Österreichischen Reimchronik* Ottokars des Liechtensteiners aus dem 13. Jahrhundert zu finden sei.²⁵ Berücksichtigt werden muss, dass das Puppentheater nicht in allen deutschsprachigen Gebieten zur gleichen Zeit aufgetaucht ist – so wird vermutet, dass die ersten Spuren des Puppenspiels in Sachsen (lediglich) bis in das 16. Jahrhundert zurückreichen.²⁶

Wenn man von den Ursprüngen des Puppentheaters spricht, ist zu bedenken, dass dieses in mehreren Erscheinungsformen auftaucht. Mehr als über die Anfänge des Puppentheaters weiß man über die Ursprünge dieser einzelnen Formen, über das *Handpuppenspiel*, das *Stab-* bzw. *Stockpuppenspiel* und das *Marionettenspiel*, welche im Kapitel *Verschiedene Formen des Puppenspiels* (vgl. 2.3.1, S. 8) genauer betrachtet werden.

¹⁹ Netzle, *Wander-Marionettentheater*, S. 11.

²⁰ Purschke, *Anfänge*, S. 75.

²¹ Ingrid Ramm-Bonwitt: *Die komische Tragödie. Bd. 2.: Possenreißer im Puppentheater. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren.* Frankfurt am Main: Nold 1999. S. 12.

²² Vgl. Taube, *Puppenspiel*, S. 59.

²³ Vgl. Edmund Stadler: *Puppentheater*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Sammler. 2. Aufl. Bd. 3. Neu bearbeitet und unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin, New York: de Gruyter 1977. S. 293. [s. v. Puppentheater].

²⁴ Vgl. Purschke, *Anfänge*, S. 15.

²⁵ Vgl. ebda., S. 20.

²⁶ Vgl. Bernstengel, *Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933*, S. 10.

2.3 Zur Definition der wichtigsten Begriffe

Die synonyme Verwendung der Begriffe *Puppenspiel* und *Marionettenspiel* lässt sich bis in das erste Viertel des 18. Jahrhunderts nachweisen. Beide Begriffe umfassen verschiedene Arten von Spielen, von jenen mit Marionetten bis hin zu jenen mit Handpuppen.²⁷ Um 1800 galt das Puppenspiel noch als eine Art Schauspiel, in dem die SchauspielerInnen durch Puppen ersetzt werden und welches das Personentheater nachzuahmen hatte. Das Puppenspiel definiert sich „im engeren Sinne als gewerbliches Angebot kultureller Kommunikation“ und ist „demgemäß als das Zur-Schau-Stellen von Fertigkeiten und Fähigkeiten im Umgang mit leblosem Material gegen Entgelt zu definieren“²⁸. Das Puppenspiel wurde je nach fachlicher Perspektive unterschiedlich definiert²⁹. Für Theaterwissenschaften und die traditionelle Theaterhistoriografie ist besonders das Puppenspiel des 17. bis 19. Jahrhunderts interessant, da es in diesem Zeitraum mit den fahrenden Schauspieltruppen in Verbindung gebracht werden kann.³⁰ Die Germanistik sieht das Puppenspiel als vorrangig literarisches Phänomen. Mit dem Fortschreiten des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff Marionettentheater „im Zusammenhang mit dem Puppenspiel als gewerblichem Angebot kultureller Kommunikation weiterhin in seiner ursprünglichen Bedeutung, nämlich zur Bezeichnung der aufgeschlagenen Marionettenbühne“ gebraucht, während er im ausgehenden 19. Jahrhundert „die Gesamtheit von Organisationsform, theatralischer Ausdrucksweise und dramatischer Literatur des Marionettenspiels“ umfasste.³¹

Die neuere puppenspielhistoriografische Literatur umfasst das *Puppenspiel* sowie das *Puppentheater*, die als zwei verschiedene Gegenstandsbereiche angesehen werden und sich wesentlich durch das Kriterium der Bewegung im freien Raum unterscheiden, welches lediglich auf das Puppentheater, nicht aber auf das Puppenspiel, die Automatenfiguren oder das mechanische Theater zutrifft.³²

²⁷ Vgl. Taube, Puppenspiel, S. 107.

²⁸ Ebda., S. 20

²⁹ Vgl. ebda., S. 12.

³⁰ Ebda., S.11. Einige der bekanntesten Schauspielerfamilien zu dieser Zeit waren *Apel, Bille, Bonesky, Gierhold, Hänel, Kleinhempel, Kressig, Liebhaber, Lippold, Listner, Maatz, Pandel, Richter, Ritscher* und *Wünsch* – die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre festen Wohnsitze und ihre nebenbei betriebenen Gewerbe bereits aufgegeben hatten.

³¹ Taube, Puppenspiel., S. 113f.

³² Vgl. ebda., S. 12f.

Eine der umfangreichsten, mittlerweile aber zum Teil überholten Untersuchungen zum Puppenspiel hat, wie bereits erwähnt, Hans R. Purschke vorgelegt. Purschke sah mit dem Begriff Puppenspiel „ein weiter zu fassendes Phänomen bezeichnet als mit Puppentheater“³³ und definiert den Begriff als „eine zur Unterhaltung vom Publikum bestimmte Zurschaustellung von Puppen, die sich durch menschliches Einwirken bewegen (und agieren)“³⁴. Fünf Jahre später erweitert Purschke die Definition um die „Zurschaustellung von Puppen, die sich durch direktes menschliches Einwirken sowohl selbst als auch *frei im Raum* bewegen, dadurch den Anschein des Belebenseins erwecken und dramatisch agieren“³⁵.

Edmund STADLER definierte das Puppentheater als „Aufführung oder Bühne, in der an der Stelle von lebendigen Schauspielern Puppen bewegt werden, denen Puppenführer und andere Mitwirkende ihre Stimme leihen“³⁶, während Christoph LEPSCHY das Puppenspiel als „performativen Vorgang, der sich als Animationsprozeß zwischen Darstellern und Darstellungsmitteln (Puppen, Gegenständen oder sonstigem Material) vollzieht“³⁷, definiert.

2.3.1 Verschiedene Formen des Puppenspiels

Unter Puppenspiel verstehen die ForscherInnen nicht nur eine Form des „Spielens mit Puppen“, sondern ein Medium und eine Kunstform, zu deren wichtigsten Erscheinungsformen das *Marionettenspiel* mit von oben an Drähten oder Fäden geführten Puppen, das *Handpuppenspiel* mit von unten an der Hand geführten Puppen und das *Stab-* oder *Stockpuppenspiel* mit von unten an Stäben geführten Puppen gehören.

2.3.1.1 Das Marionettenspiel

Als Marionetten bezeichnet man

³³ Purschke, Anfänge, S. 82.

³⁴ Ebda.

³⁵ Purschke, Puppenspiel, S. 8.

³⁶ Stadler, Puppentheater, S. 289.

³⁷ Christoph Lepschy: Puppenspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter 2003. S. 198. [s. v. Puppenspiel].

„Gliederpuppen, die von oben an Fäden dirigiert werden. Ihre Körper sind aus Holz oder Papiermaché, die Glieder aus Holzstäben, ausgestopften Stoffröhren oder Draht und mit sinnreichen Gelenken versehen. Die Köpfe und Hände werden, wie bei den Handpuppen, aus Holz geschnitzt, aus Papiermasse geformt oder kaschiert, in seltenen Fällen aus Stoff genäht. Die Tragfäden, an denen die Figur hängt (Schulterfäden oder zentraler Rückenfaden), sowie die Bewegungsfäden, mittels welcher ihr Kopf und die einzelnen Glieder gehoben, gesenkt oder zur Seite gezogen werden, laufen zu einem sogenannten Führungskreuz, das der Spieler in der Hand hält und durch Bewegungen von Hebeln, durch Wenden und Neigen des Kreuzes, aber auch durch einzelnes Anheben von Fäden die verschiedenen Bewegungen der Figur ausführt.“³⁸

Das Marionettentheater als Kunstform weist eine traditionsreiche Geschichte auf, so sei darauf verwiesen, dass Marionetten in Indien bereits im 2. Jahrhundert v. Chr. existierten und das Marionettentheater in China zu den ältesten Theaterformen zählte. In China entwickelte es sich während der Tang Dynastie (618-907) und zeichnete sich durch seine spirituellen Elemente aus.³⁹ Die Ursprünge des deutschsprachigen Marionettentheaters werden auf das 12. Jahrhundert datiert: In der Enzyklopädie *Hortus deliciarum* der deutschen Äbtissin Herrad von Landesberg, welche zwischen 1175 und 1195 entstanden ist, wird ein „Taterman-Spiel“ beschrieben: „Zwei ritterliche Personen lassen auf einem Tisch durch Gegeneinanderziehen waagrechter Fäden die Tatermane – zwei mit Schwert und Schild bewaffnete Gliederpuppen in Ritterrüstungen – miteinander kämpfen“.⁴⁰ Im deutschsprachigen Raum wirklich etablieren konnte sich das Marionettenspiel, das grundsätzlich angesehener als das Handpuppenspiel war, erst später, nämlich seit Anfang des 17. Jahrhunderts.⁴¹ In Übereinstimmung damit vertritt Netzle die Auffassung, dass das Wandermarionettentheater kaum vor der Barockzeit entstanden sei und das mittelalterliche geistliche Schauspiel für die Darstellung mit Marionetten eigentlich ungeeignet gewesen war. Erst die „Verweltlichung in der Renaissance und die damals erwachende Lust am Technischen machten es möglich, dass derartige Szenen als mechanische Figurenspiele gezeigt werden“⁴². Letztlich deuten ebenso Figurenbeschreibungen in Archivalien auf eine Ausbreitung des Marionettenspiels seit dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts hin, wobei anzunehmen ist, dass die Puppenspieler damals mit Stangenmarionetten spielten. Erste

³⁸ Purschke, Puppenwelt, S. 21f.

³⁹ Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 20ff.

⁴⁰ Vgl. Purschke, Puppenspiel, S. 13f.

⁴¹ Vgl. Bernstengel, Marionettenspiel, S. 34.

⁴² Netzle, Wander-Marionettentheater, S. 9.

Versuche des Spiels mit Fadenmarionetten können erst auf das späte 18. Jahrhundert datiert werden.⁴³

Seine Blütezeit erlebte das Marionettenspiel im deutschen Sprachraum im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, und zwar in Sachsen. Die längere Friedenszeit nach der deutschen Reichsgründung 1870/71 hatte sich als günstig für die Verbreitung des Marionettentheaters, besonders in Sachsen, erwiesen. Um diese Zeit spielten dort mehr als 150 Marionettentheater⁴⁴, wobei diese ihr Publikum vorwiegend auf dem Lande und in Kleinstädten fanden. Inhaltlich beschäftigten sich die Stücke zumeist mit den schon bekannten und populären Themen und Legenden aus den Volksbüchern und der Schauspielbühne.

2.3.1.2 Das Handpuppenspiel

Im Gegensatz zu Marionetten, bestehen Handpuppen

„nur aus einem Kopf und einer daran befestigten Kleiderhülle. In dieser steckt die Hand des Spielers, der mit seinen Fingern den Kopf und die Arme der Figur bewegt, und zwar den Kopf mit dem Zeigefinger, die Ärmchen mit dem Daumen und dem Mittelfinger oder dem kleinen Finger. Der Puppenkopf ist entweder aus Holz geschnitzt, aus einer mit einem Bindemittel versetzten Zellstoffmasse modelliert oder aus Papier kaschiert, seltener aus Stoff oder neuartigen Kunststoffen. Die Puppenhändchen können aus hartem Material – Holz, Kunststoff, Papiermasse – gefertigt sein oder weich, aus Stoff oder Gummi, gearbeitet werden. [...] Der Spieler steht hinter der Bühnenwand, die ihn verdeckt, und läßt auf ihr, mit erhobenen Händen, die Puppen agieren.“⁴⁵

Nach Hans Purschke

„kann mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden, daß [die Handpuppen] vom vermuteten Ursprungsland Persien über Usbekistan und Baschkirien nach Moskau gelangten, wo bereits im 12. und 13. Jahrhundert deutsche ‚Spilmaniti‘ nachgewiesen sind, und es kann nicht ausgeschlossen werden, daß diese Spiel Männer die Handpuppen nach Mittel- und Westeuropa gebracht haben.“⁴⁶

Purschkes Hypothese schließt sich Ramm-Bonwitt an, die ebenfalls Persien für die Wiege der Handpuppe hält.⁴⁷ Erste bildliche Hinweise auf die Existenz des Handpuppentheaters sind „zwei Miniaturen von Jehan de Grise aus dem Jahr 1344 im anonymen französischen

⁴³ Vgl. Astrid Fülbi: Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein. 1920-1960. Kiel: Ludwig 2002. (=Kieler kunsthistorische Studien. 36.). S. 25.

⁴⁴ Vgl. Bernstengel, Marionettenspiel, S. 35.

⁴⁵ Purschke, Puppenwelt, S. 21.

⁴⁶ Ebda., S. 25.

⁴⁷ Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 34f.

Alexanderroman, der 1338 fertiggestellt wurde und in der Oxforder Bodleian-Bibliothek aufbewahrt wird“⁴⁸.

Im Gegensatz zum Marionettenspiel dreht sich beim Handpuppenspiel alles um die Lustige Figur. Eines seiner wesentlichen Merkmale ist die Improvisation. Handpuppen-Aufführungen fanden bis Ende des 19. Jahrhunderts vor allem auf Straßen, Plätzen, Parkanlagen und Jahrmärkten statt.

2.3.1.3 Das Stabpuppenspiel/Stockpuppenspiel

Den Handpuppen ähnlich sind die Stabpuppen. Beim Stab- oder Stockpuppenspiel werden die Puppen an einem Führungsstab von unten in die Höhe bewegt. An einem Schulterstück befestigte und mit Gelenken versehene Stabpuppen werden

„an einem kurzen Stock oder Handgriff gehalten, wobei der vom Kostüm verdeckte Arm des Spielers den Körper der Puppe bildet. Eine sinnreiche, am Handgriff angebrachte Zug- und Drehvorrichtung, die sogenannte Mechanik, dient zur Bewegung des Kopfes. Die Puppenhände werden mittels dünner Stäbe oder harter Drähte vor der zweiten Hand des Spielers dirigiert. [...] Stabpuppen haben einen sehr ausgeprägten Bewegungsausdruck und weite, lebensnahe Gesten. Eine Abart ist die im Rheinland heimische Stockpuppe, die auf einem starken Eisenstab befestigt ist, welcher in einer dicken, bis zum Boden reichenden Holzstange sitzt.“⁴⁹

Das traditionelle Theater Afrikas bediente sich vor allem der Stabpuppentechnik.⁵⁰ Als bekanntestes europäisches Stabpuppentheater gilt das im Jahr 1802 gegründete Kölner *Hänneschen-Theater*.⁵¹

2.3.1.4 Das Schattenspiel und das Papiertheater

Neben diesen drei Hauptarten des Figurentheaters gibt es eine ganze Reihe von Neben- und Zwischenformen, wie das *Schattenspiel*, als „Spezialfall von Puppenspiel“⁵² eine der ältesten dramatischen Kunstformen, und das *Papiertheater*, die aber beide nicht so populär waren.

⁴⁸ Purschke, Puppenspiel, S. 21.

⁴⁹ Purschke, Puppenwelt, S. 22.

⁵⁰ Vgl. dazu Joachim Fiedbach: Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika. Wilhelmshaven [u.a.]: Heinrichshofen 1986.

⁵¹ Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 58.

⁵² Peter F. Dunkel: Schattenspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Sammler. 2. Aufl. Bd. 3. Neu bearbeitet und unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus

Das Schattenspiel

„arbeitet mit schwarzen oder farbigen zweidimensionalen Figuren, wobei mittels einer Lichtquelle bei opaken Figuren ein Schattenbild, bei diaphanen eine Projektion auf eine als Spielfläche dienende Leinwand erzeugt wird. Die Figuren werden von einem oder mehreren Spielern zwischen einer Leinwand und der Lichtquelle so bewegt, daß ihre Projektionen auf der dem Zuschauer zugewandten Seite des Bildschirmes sichtbar werden. Es werden sowohl große Bildtafeln als auch kleine Figuren mit beweglichen Gliedmaßen oder austauschbaren Köpfen und Attributen sowie Requisiten eingesetzt. Der vor dem Bildschirm sitzende Zuschauer sieht entweder die Projektionen der Figuren oder, wenn sie dicht an die Leinwand gepreßt werden, deren scharfumrissene Silhouette.“⁵³

Als Heimat des Schattenspiels gilt abermals Asien. Es wird angenommen, dass die Ursprünge des asiatischen Schattenspiels auf illustrierte Geschichten zurückgehen, die durch einen Erzähler erläutert wurden.⁵⁴ Wegen der Inschriften in der Sitabenga-Höhle im Nordosten von Madhya Pradesh aus dem 2. vorchristlichen Jahrhundert wird oft Indien als Ursprungsland betrachtet.⁵⁵ Zu erwähnen ist das Schattenspiel in Indonesien, das nach Meinung einiger ForscherInnen bis auf die Zeit um 1500 v. Chr. zurückgeht. Die Entstehungsgeschichte des Schattenspiels wird auch mit dem Versepos von Arjuna Wiwaha aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts verbunden.⁵⁶ Das Schattenspiel war bis zum 17. Jahrhundert in Europa unbekannt. Die ältesten Zeugnisse sind auf eine dreibändige Reisebeschreibung Unteritaliens⁵⁷ des Forschungsreisenden und Komponisten Pietro della Valle (1586-1652) zurückzuführen.

Im 19. Jahrhundert fand das Papiertheater in England, Deutschland und Frankreich Eingang in die Bürgerhäuser. Man versuchte vornehmlich Stücke der Personenbühne und der Oper zu imitieren.⁵⁸ Das Papiertheater

„ist eine Miniaturbühne für den Hausgebrauch. Es lehnt sich nicht nur in der Bühnentechnik und Ausstattung, sondern auch in seinem Repertoire an die großen Bühnen Europas zu Beginn des 19. Jahrhunderts an. Nach Walter Röhler, dem wahrscheinlich besten Kenner dieser Materie, ist es eine bewußte Kopie des großen Theaters und lässt sich nur bedingt mit dem

Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin, New York: de Gruyter 1977. S. 363. [s. v. Schattenspiel].

⁵³ Ebda., S. 363f.

⁵⁴ Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 59.

⁵⁵ Vgl. ebda., S. 59f.

⁵⁶ Vgl. ebda., S. 61f.

⁵⁷ Vgl. dazu Pietro della Valle: *Viaggi di Pietro della Valle il pellegrino con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi : descritti da lui medesimo in 54 lettere familiari*. Bd. 1-3. Rom: Vit. Mascardi 1650-1653. (Auch online unter: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/3648447> [09.02.2014]).

⁵⁸ Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 70.

Puppentheater vergleichen, das in seinen verschiedensten Ausdrucksformen eigenständige Gesetze entwickelt hat, denen das Papiertheater nicht unterliegt.“⁵⁹

2.4 Das fahrende Volk – Von Schauspielern und Puppenspielern

Seit dem Mittelalter wanderten Gaukler und Musikanten von Ort zu Ort, um das Publikum zu belustigen. Allerdings wurden im Mittelalter nicht nur SchauspielerInnen als *Fahrende* bezeichnet, sondern der Begriff umfasste vielmehr alle „Nicht-Sesshaften“. Dabei ist anzudenken, dass die Anzahl herumwandernder, in Not geratener Menschen in Krisensituationen sprunghaft zunahm und durchaus ein Problem für die restliche Bevölkerung darstellen konnte.⁶⁰ Die Vaganten oder fahrenden SchauspielerInnen hatten kein leichtes Leben und mussten oft Hunger und Not leiden – am allerstärksten während und nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges. Nicht zuletzt deswegen hatte dieser Begriff eine negative Konnotation, welche ihm teilweise noch heute anhaftet. Erreichten die Spieltruppen ein Dorf, waren ihre Vorstellungen ein zwar gern gesehenes Ereignis, dennoch wurden die SpielerInnen als Teil des *fahrenden Volkes* als asozial betrachtet.⁶¹ Aus Kostengründen griffen die SchauspielerInnen oft auf Puppen zurück – sie waren billiger als Personen.⁶²

Die SpielerInnen der Puppentheater waren zumeist in Familienunternehmen organisiert.⁶³ Sie spielten teils unter freiem Himmel teils in geschlossenen Räumen, nämlich in den Tanzsälen von Gastwirtschaften.⁶⁴ Auch wenn Messen und Märkte in europäischen Städten im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur Orte des Handels, sondern vor allem Orte der Unterhaltung waren, galten Fahrende bis weit ins 19. Jahrhundert hinein als unehrlich und hatten eingeschränkte Rechte – so wurden sie teilweise noch im 20. Jahrhundert als „sozial verdächtig“ angesehen.⁶⁵ Anzumerken ist, dass „in kaum einem anderen europäischen Land [...] die Puppenspieler, vor

⁵⁹ Papiertheater. Katalog mit 8 Farbabbildungen. Hrsg. vom Österreichischem Museum für Volkskunde. Wien: Selbstverlag 1985. S. 17.

⁶⁰ Vgl. hierzu u.a. Martin Rheinheimer: Arme, Bettler und Vaganten. Überleben in der Not 1450–1850. Frankfurt a.M.: Fischer 2000. S. 16.

⁶¹ Vgl. Bernstengel, Marionettenspiel, S. 71.

⁶² Vgl. Olaf Bernstengel: Wie einst bei Dreher und Schütz in Potsdam... „Ritscher's Künstler-Marionettentheater“. Görlitz, Zittau: Oettel 2002. S. 9.

⁶³ Bekannte Puppenspielerfamilien des 19. Jahrhunderts waren, wie bereits in Kapitel 2.2 aufgelistet: Apel, Bille, Bonesky, Gierhold, Hänel, Kleinhempel, Kressig, Liebhaber, Lippold, Listner, Maatz, Pandel, Richter, Ritscher und Wünsch.

⁶⁴ Vgl. Johannes Minuth: Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. Vom Possentreiben zur Puppenspielkunst. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 1996. S. 16.

⁶⁵ Vgl. Taube, Puppenspiel, S. 78.

allem die Marionettenspieler, so unter Einschränkungen und Verboten zu leiden [hatten] wie im Deutschland des 18. Jahrhunderts und in Österreich“⁶⁶.

2.4.1 Die Fahrenden vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert

Im Mittelalter traten die Spielmänner als Akrobaten, Schauspieler, Boten, „Journalisten“, Dichter oder Musikanten auf.⁶⁷ Häufig traten sie in die Dienste von Gönnern und übten verschiedene Tätigkeiten aus; infolgedessen wurden sie sesshaft und damit sozial anerkannter im Volk. Ebenso waren weiterhin fahrende Spielleute zu finden, die sich ihren Lebensunterhalt durch das Herumziehen von Ort zu Ort verdienen mussten. Um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert erfolgte durch Spezialisierung ein sozialer Wandel im Typus des Spielmanns, der sich bis zum 15. Jahrhundert hielt.⁶⁸

Ab dem 16. Jahrhundert wurde immer öfter der Begriff *Komödianten* benutzt.⁶⁹ Während der Spielmann noch im Familienverband reiste, schlossen sich die Komödianten verschiedenen Schauspieltruppen an. Dass die Größe der Schauspiel- jene der Familientruppen überstieg, war auf das Repertoire des Wandertheaters zurückzuführen. Für eine Aufführung waren oft mehrere SchauspielerInnen, als in einer Kernfamilie vorhanden, notwendig.⁷⁰

Bereits Anfang des 18. Jahrhunderts kam es in der geistigen Metropole Leipzig zu Verboten, die sowohl die Schauspielbühne als auch die Puppenbühne betrafen.⁷¹ Es verstärkte sich die Kritik am Lebensstil der fahrenden Komödianten- und Künstlertruppen, weil viele von ihnen neben der Schauspielerei noch auf andere, zum Teil nicht sehr angesehene Erwerbstätigkeiten angewiesen waren. Man verlangte nach einer genaueren Differenzierung innerhalb des fahrenden Volkes: Es sollte unterschieden werden zwischen höher angesehenen Berufskomödianten, welche als SchauspielerInnen oder mit Puppen Stücke hauptberuflich aufführten, und anderen fahrenden Gauklern.

In der Frühzeit der Aufklärung bemühten sich Reformer wie der Schriftsteller und Literaturtheoretiker Johann Christoph GOTTSCHED (1700-1766) und die Schauspielerin

⁶⁶ Purschke, Puppenspieltraditionen, S. 259.

⁶⁷ Vgl. Bernstengel, Marionettenspiel, S. 85.

⁶⁸ Vgl. ebda.

⁶⁹ Vgl. Taube, Puppenspiel, S. 85.

⁷⁰ Vgl. ebda., S. 85f.

⁷¹ Vgl. Minuth, Kaspertheater, S. 18.

Friederike Caroline NEUBER (1697-1760) um eine Angleichung des Repertoires der Wandertruppen an das höfische Theater und die französische Klassik. Man versuchte, im Zuge der sich stetig etablierenden und fortschreitenden Aufklärung, Unvernunft und Aberglauben, zu deren Bereich im Übrigen auch die Religion gezählt wurde, zurückzudrängen und zu bekämpfen.⁷² Alles, was gegen den Menschenverstand war, wurde verspottet. Man versuchte, die derben, zum Teil irrationalen Komödien zu verbieten und die Lustige Figur – insbesondere den Hanswurst der Stegreifbühne – zu einer „zivilisierten“ Figur zu machen.⁷³ 1749 erfassten die Verbote schließlich alles, was an volkstümlichen Spielen lebendig war.⁷⁴

Während in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts Spielpatente für Marionettenspiele ziemlich willkürlich erteilt wurden, insofern nichts „wider die Religion oder die staatliche Ordnung bei den Aufführungen zu beanstanden war“⁷⁵, setzte im Jahr 1772 in Bayern ein generelles Verbot des Wanderkomödiantentums ein. Die treibende Kraft hierbei war der kurfürstliche Theaterintendant Graf Joseph Anton VON SEEAU (1713-1799), Hofmusikintendant unter den bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph und Karl Theodor. Sein Ziel war es, das gesamte Marionettentheater zu unterbinden, was ihm jedoch nicht gelang. So wurden bereits seit dem Jahr 1777 wieder neue Spielerlaubnisse für Puppenspieler erteilt⁷⁶:

„Wie sehr man bemüht war, das allgemeine Theaterniveau zu heben und anstößige Spiele auszutilgen, zeigt sich aus einer Verordnung des Zensurkollegiums, die 1791 erschien und Graf Seeau vorschrieb, die Spielererlaubnis nur dann zu erteilen, wenn die Theaterunternehmer, Wandertheater wie Marionettenspieler, ein ‚adprobiertes‘ Verzeichnis der aufzuführenden und auch bewilligten ‚Piecen‘ vorgezeigt haben.“⁷⁷

So kann gesagt werden, dass, infolge der Dichotomisierung der Kulturproduktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in „hohe“ und „niedere“ Genres, die Anerkennung des Marionettentheaters in der Bevölkerung stark im Sinken begriffen war und das Marionettentheater insbesondere im Zeitraum der Theaterreform um 1800 heftig umstritten war.⁷⁸

⁷² Vgl. ebda.

⁷³ Vgl. ebda.

⁷⁴ Vgl. Netzle, Wander-Marionettentheater, S. 40.

⁷⁵ Ebda., S. 41.

⁷⁶ Vgl. ebda., S. 41f.

⁷⁷ Ebda., S. 43.

⁷⁸ Vgl. ebda.

2.4.2 Puppenspieler und Aufführungsbedingungen im 19. Jahrhundert

Um 1800 kommt es zu der im vorigen Kapitel erwähnten juristischen Veränderung des Status der Komödianten. Diese spiegelt eine „Veränderung der gesellschaftlichen Auffassung von den Künsten und deren Funktion wider“⁷⁹. Durch die Errichtung von Hof- und Stadttheatern wurde ein sozialer Aufstieg der Komödianten möglich und der Schauspielerberuf in der Folge sozial stärker akzeptiert.⁸⁰ Ebenso vollzog sich ein Wechsel in der Trägerschaft des Puppenspiels: Die alten Dynastien der Wanderbühne wurden zunehmend von Handwerkern, Krieginvaliden, abgedankten Soldaten und Bergleuten abgelöst.⁸¹ Beinahe zeitgleich kam es im Zuge der Aufklärung zum Versuch der Rationalisierung aller Lebensbereiche, welche die unterschiedlichen Formen des Theaters, insbesondere das schwer zu kontrollierende Improvisationstheater, erfassen sollte.⁸² Da das Publikum weiterhin großen Wert auf optische Reize und derb-komische Darstellungen legte, improvisierte die Lustige Figur – allen Verbotsversuchen zum Trotz – noch im 19. Jahrhundert.⁸³ Insgesamt blieb das Puppentheater hinter der durch die fortschreitende Aufklärung bedingten zunehmenden Rationalisierung von Literatur und Theater weitgehend zurück: Hier konnten die Possenreißer weiterhin ihren derben Humor ausleben.⁸⁴

Bis zum 19. Jahrhundert war die Grenze zwischen Schauspiel und Puppenspiel fließend. Diese Grenze wird später verschwommener, da in Kriegszeiten oft Hungersnot herrschte und die Theaterleiter ihre Truppen schwer ernähren konnten⁸⁵. Deswegen beschäftigten sie weniger SchauspielerInnen und ließen diese gemeinsam mit Puppen auftreten. Teilweise wurden nur die Zwischenspiele in Komödien von Menschen aufgeführt.⁸⁶ Die meisten Puppentheater-Esembles zogen, wie öfters erwähnt, im 19. Jahrhundert als kleinere Familienbetriebe von Ort zu Ort. Die Kinder halfen bei den Vorbereitungen sowie beim Auf- und Abbau der Bühne und mit „zunehmendem Alter vergrößerten sich ihre Aufgaben bis hin

⁷⁹ Taube, Puppenspiel, S. 99.

⁸⁰ Vgl. ebda.

⁸¹ Vgl. Gerd Taube: Lustige Figur versus Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: „Die Gattung leidet tausend Varitäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Traube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 41.

⁸² Vgl. Minuth, Kaspertheater, S. 18.

⁸³ Vgl. ebda., S. 17.

⁸⁴ Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 16.

⁸⁵ Vgl. Minuth, Kaspertheater, S. 15f.

⁸⁶ Vgl. ebda., S. 15.

zur Übernahme erster, kleiner Rollen⁸⁷. Sie erlernten auf diese Weise alle Fähigkeiten, um später den Betrieb von den Eltern zu übernehmen.

Im 19. Jahrhundert behielt das Marionettentheater seine barocke Ästhetik bei. Bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts konnten die wenigsten Puppenspieler auf eigene Transportmittel zurückgreifen, deshalb wurde „das Theater und der Hausrat“ – unter anderem Kulissen, Puppen, Requisiten – in Koffern und Kisten untergebracht und mithilfe eines eigens beauftragten Fuhrmannes von Ort zu Ort transportiert.⁸⁸ Die allerersten eigenen Reisewagen lassen sich in den 1820/30er Jahren nachweisen, als die Puppenspieler wegen Verbesserung des Wegenetzes und der Industrialisierung etwas mehr Geld in ihren Kassen hatten. Seit den 1850er Jahren nahm die Zahl der Puppenspieler, die in ihrem eigenen, von Wagnern oder Stellmachern angefertigten Wohnwagen lebten, deutlich zu.⁸⁹ Die Wagen wurden mit der Zeit immer luxuriöser und teurer. Am Anfang waren sie

„überwiegend aus Holz gefertigt. Der Rahmen bestand aus Eisen. Als Holz für die äußeren Bretter wurde gerne Pitchpine verwendet, das besonders wetterbeständig war. [...] In den ersten Jahrzehnten scheinen die meisten Wohnwagen grün gestrichen gewesen zu sein.“⁹⁰

Die Wohnwagen waren so gebaut, dass sie

„je nach Länge ein bis drei Räume hatten, von denen der hinterste als Schlafraum, der mittlere als Schlaf- und Wohnraum und der vordere als Küche und Waschräum diente. Bei den älteren Wagen gab es an der Vorderseite eine waagerechte geteilte Tür, durch die man die Pferde lenken konnte, ohne dabei nass zu werden. Die Haupttür befand sich allerdings auf der Rückseite. Den Wagen erreichte man über eine kleine Treppe.“⁹¹

Sie wurden gewöhnlich vor das Gasthaus, in welchem die Schausteller ihre Aufführung gaben, aufgestellt, sodass für alle Dorfbewohner ersichtlich war, dass Puppenspieler den Ort besuchten.⁹² Der Wohnwagen wurde „verkeilt, die Treppe außen ausgebaut und die Utensilien zum Theater entladen“⁹³. Die Bühne wurde zumeist in den Tanzsälen von Gastwirtschaften errichtet und Aufführungen fanden gewöhnlich drei bis vier Mal in der Woche statt.⁹⁴

⁸⁷ Bernstengel, Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933, S. 25.

⁸⁸ Vgl. Lars Rebehn: Das Wohnen und Reisen der Puppenspieler. In: Der Alltag der Puppenspieler. Gesammelte Beiträge des Symposiums 1999 in Mistelbach im Weinviertel. Hrsg. von UNIMA Österreich. Wien: UNIMA 2003. S. 5f.

⁸⁹ Vgl. ebda., S. 13.

⁹⁰ Ebda., S. 15.

⁹¹ Ebda., S. 15f.

⁹² Vgl. ebda., S. 17.

⁹³ Ebda., S. 17.

⁹⁴ Vgl. Lars Rebehn; Johannes Just: Die Puppentheatersammlung des Museums für Sächsische Volkskunst. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 1999. S. 19.

Trotz aller Entwicklungen und Umstrukturierungen verbesserte sich die soziale Stellung der Puppenspieler im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht wesentlich; ebensowenig gelang es dem wandernden Marionettentheater eine breite gesellschaftliche Anerkennung zu erlangen.⁹⁵

2.5 Traditionen des Wandermarionettentheaters im 19. Jahrhundert

2.5.1 Das Repertoire

Im 19. Jahrhundert wurden vor allem Stücke mit Themen und Motiven aus Heiligenviten, Legenden, Sagen, Ritter- und Räuberstücke und Stücke mit Aktualitätsbezug gegeben. Dazu kamen jene aus den deutschen Volksbüchern, unter anderem der *Fortunatusroman*, der sich im Stück *Glückssäckel und Wunschhut* (Engel, Band VII) wiederfindet, das wahrscheinlich am häufigsten gespielte Puppenspiel überhaupt, *Genoveva* (Engel, Band IV), oder jenes über die Gestalt des Schwarzkünstlers *Doktor Johannes Faust* (Engel, Band I, VIII, IX und X).⁹⁶ Zu den beliebtesten späteren Stücken gehörten die des Münchners Franz von Pocci (1807-1876), der für das Münchner Marionettentheater geschrieben hat. Das Münchner Marionettentheater wurde geleitet von Josef Leonhard Schmid (1822-1912), liebevoll „Papa Schmid“ genannt.

Die nächste große Repertoiregruppe war die populäre Ritter-, Räuber-, Wilderer-, Geister- und Liebesdramatik, wofür es mehrere Beispiele in Engels Sammlung gibt (z.B. das Stück *Der Raubritter oder: Adelheid von Staudenbühl* - Ritterschauspiel für Marionetten in fünf Akten oder *Rosa von Tannenburg* - Romantisches Ritterdrama in fünf Akten). Vergleicht man die Räuberschauspiele mit den Ritterschauspielen, lassen sich keine wesentlichen Unterschiede feststellen. Beide Arten von Spielen bearbeiteten gleiche Stoffgebiete vom letztlich ewigen Sieg des Guten über das Böse.

In der Blütezeit des Marionettenspiels bzw. des 19. Jahrhunderts war das Puppentheater eher für Erwachsene als für Kinder konzipiert. Märchenstücke wurden von Puppenspielern erst

⁹⁵ Vgl. Helmut G. Asper: Das Puppenspiel in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Zur sozialen Situation der Wandermarionettentheater im 19. und 20. Jahrhundert. In: Kölner Geschichtsjournal (1976), Bd. 1, S. 13.

⁹⁶ Vgl. Klaus Günzel: Nachwort. In: Alte Deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen. Hrsg. von Klaus Günzel. Berlin: Henschelverlag 1970. S. 435.; Eines der ältesten Spielbücher der Faust-Legende ist im Fundus der bekannten Puppenspielerfamilie Apel enthalten. Es stammt aus dem Besitz der für das 18. Jahrhundert bedeutenden Puppenspielerfamilie Lorgi, während die Handschrift vermutlich aus der letzten Schaffenszeit von Finzenz Lorgi (1765-1853) stammt, geschrieben um 1845; sie trägt die Verfasserinsignien «C. W. Jas.»; vgl. dazu Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 30.

gegen Ende des Jahrhunderts für Kindervorstellungen ins Repertoire genommen. Obwohl im 20. Jahrhundert das Puppentheater fast nur noch als Kindertheater eingestuft wurde, hielten sich die Puppenspieler an das alte Repertoire, mit Stücken, die für Erwachsene geschrieben worden waren. Bestes Beispiel hierfür ist das Puppenspiel von Doktor Faust, das noch bis 1950 von dem bekannten Puppenspieler Heinrich Apel d.J. gespielt wurde.⁹⁷

Da es mühsam für die Puppenspieler gewesen wäre und viel Zeit gekostet hätte ein Repertoire von 50 bis 70 Stücken niederzuschreiben, wurden die Spieltexte bis zu 1850 selten aufgeschrieben.⁹⁸ Erst ab der Jahrhundertmitte kam es mehr und mehr zu handgeschriebenen Textbüchern, die ein unentbehrliches Bühnenzubehör für die reisenden Marionettenspieler wurden.⁹⁹ Diese Textbücher wurden vor allem vererbt, teilweise gehandelt oder mit anderen SpielerInnen getauscht.¹⁰⁰

Die meisten Repertoireanregungen erhielten die Puppenspieler in dieser Zeit aus dem bürgerlichen Theater. Von diesem angeregt, versuchte man über den Buchhändler die Dramenhefte zu erwerben, die schließlich abgeschrieben, bearbeitet bzw. gekürzt und umgeschrieben wurden. Häufig geschah dies, um der Lustigen Figur eine entsprechende Rolle zuzuteilen.¹⁰¹ Unabhängig vom Stoffgebiet des jeweiligen Stückes fehlte die Lustige Figur in keinem der Spiele, ob als *Harlekin*, *Pickelhäring*, *Hanswurst* oder später als *Kasperl*. Sie fand sich in den Spielen des Wandertheaters und der Wiener und Münchner Volkskomödie, sowie später im Marionettentheater.¹⁰²

2.5.2 Bühne und Spieltechnik

Marionettenspieler nutzten zur Aufführung ihrer Theaterstücke oft die Säle von Gasthöfen. Diese Räume wurden dafür mit einer beweglichen Ausstattung versehen. Die Breite ihres Bühnenportals bzw. *Proszeniums*, welches die ZuschauerInnen vom Bühnenraum trennte, gestalteten die SpielerInnen variabel, da sie sich den verschiedenen Raumsituationen anpassen

⁹⁷ Vgl. Bernstengel, Puppenspielmosaik, S. 145.

⁹⁸ Vgl. Bernstengel, Marionettenspiel, S. 19.

⁹⁹ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 27.

¹⁰⁰ Vgl. ebda., S. 29.

¹⁰¹ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933, S. 16.

¹⁰² Vgl. Netzle, Wander-Marionettentheater, S. 27.

mussten.¹⁰³ Die Maße der meisten Bühnen umfassten durchschnittlich eine Fläche von vier Metern Breite und eineinhalb Metern Tiefe. Die Höhe der Spielfläche bis zum Brustbrette über die Laufbrücke, hinter dem die SpielerInnen standen, betrug etwa zwei Meter¹⁰⁴, wobei die Größenverhältnisse der Puppenbühne von der Größe der Marionetten abhingen. Der Theatervorhang war mit unterschiedlichsten Motiven bemalt, wohingegen die Theaterdekorationen sehr einfach waren, da es nicht viel Personal hierfür gab. Die beiden vorderen Kulissen zeigten klassische Säulen und rote Vorhangteile mit Goldfransen.¹⁰⁵



Abb. 1: Vorhang eines Marionettentheaters¹⁰⁶

Zahlreiches Mobiliar und Requisiten fanden sich auf den Marionettenbühnen selten. Öfter vorzufinden waren kleine Bäume, ein Brunnen, ein Wegkreuz, einige Tische und Stühle, ein Bett oder ein Thronsessel.¹⁰⁷

¹⁰³ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 16.

¹⁰⁴ Vgl. ebda., S. 17.

¹⁰⁵ Vgl. Netze, Wander-Marionettentheater, S. 77.

¹⁰⁶ In: ebda., Anhang.

¹⁰⁷ Vgl. ebda., S. 79.



Abb. 2: Requisiten¹⁰⁸

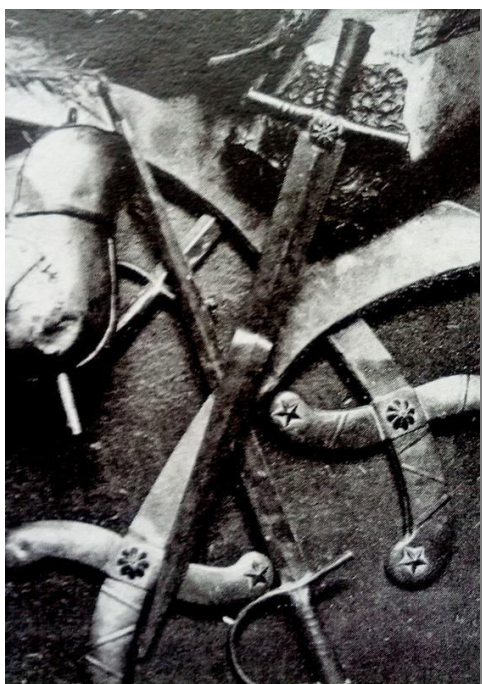


Abb. 3: Requisiten¹⁰⁹



Abb. 4: Requisiten¹¹⁰

¹⁰⁸ In: ebda., Anhang.

¹⁰⁹ Ebda.

Hinter dem sogenannten *Bühnen-Prospekt*, der hinteren Begrenzung der Bühnendekoration, standen die Puppenspieler auf einem Lauf- oder Standbrett. Beim Spielen lehnten sie sich gegen einen Brustbalken. Die unbenutzten Figuren hingen außerhalb der Szene.¹¹¹ Die Puppenspieler griffen in ihren Stücken oft auf Klappmechanismen zurück und nutzten die barocke Bühnendreiteilung in Hölle (unter dem Bühnenboden), Erde (Bühnenraum) und Himmel (oberer Bühnenraum).¹¹²

Die Unterschiede zwischen den Bühnen des Marionettentheaters und des Handpuppentheaters waren beträchtlich. Marionettenbühnen waren vorwiegend in Häusern oder Zelten aufgebaut und grundsätzlich aufwendiger gestaltet, während die Handpuppenbühnen praktisch überall aufzuschlagen waren.¹¹³ Gemeinsam war beiden Bühnen das „Prinzip der Guckkastenbühne, welches den Blick der Zuschauer auf einen bestimmten Handlungsausschnitt lenkt, der durch Geräusche oder den Text einer agierenden Figur erweitert werden kann“¹¹⁴.

Mit dem Verlegen der Theateraufführungen vom öffentlichen Marktplatz in die Säle der Gasthöfe und durch die zunehmenden Abendaufführungen gewann zwangsläufig die Beleuchtungsfrage an Bedeutung. Meist wurden hierzu Öllampen, Kerzen und Fackeln in Verbindung mit Glas- oder Metallkörpern verwendet. Zwar begann in Europa ab 1912 eine umfassende Elektrifizierung, jedoch wurden in den Puppentheatern weiterhin vorwiegend Öllampen benutzt, besonders oft kamen Rot- und Grünfeuer zum Einsatz.¹¹⁵ Ebenso großer Beliebtheit wie unterschiedliche Lichteffekte erfreuten sich die Herstellung und die Verwendung von Nebel sowie die Erzeugung von Funken und Blitzen. Die Gesangseinlagen wurden musikalisch begleitet, wobei die beliebtesten Instrumente die Violine und das Klavier waren.¹¹⁶

Die Aufführungen wurden mit Theaterzetteln angekündigt. Meist war es der Theaterdiener, der sie von Tür zu Tür brachte, wobei am Ende jedes Theaterzettels vermerkt war, dass er am Folgetag wieder abgeholt werden würde – so ersparten sich die SpielerInnen Geld für den

¹¹⁰ Ebda.

¹¹¹ Vgl. Artur Kollmann: Die Technik der Marionettenbühne (1892). Einleitung zum zweiten Heft „Deutsche Puppenspiele“. In: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Olaf Bernstengel und Lars Rebehn. Halle (Saale): Mitteldeutscher 2007. (=Weiss-Grün. 36.). S. 29.

¹¹² Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 20.

¹¹³ Vgl. Fülbier, Marionettentheater, S. 50.

¹¹⁴ Ebda.

¹¹⁵ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 25.

¹¹⁶ Vgl. ebda., S. 26.

teuren Druck.¹¹⁷ Zusätzlich wurden die Aufführungen durch „Austrompeten“ angekündigt: Die Komödianten spielten mit großen Trommeln und Trompeten vor der Kirche, um nach der Messe das kommende Spiel anzukündigen. Dieser Brauch war bei den englischen Komödianten üblich und hielt sich bis zum Ersten Weltkrieg.¹¹⁸

Die Aufenthaltsdauer der SpielerInnen an einem Ort hing mit dem Erfolg der Stücke und mit dem zu erwirtschaftendem finanziellen Gewinn zusammen. Dieser hing oft von der Haltung des Pfarrers ab, denn „verkündete er von der Kanzel das Willkommen der Puppenspieler, so konnte man sich guter Einnahmen gewiß sein“¹¹⁹. So blieben die Truppen manchmal nur ein paar Tage, manchmal mehrere Wochen. In entlegenen Dörfern war der Besuch des Puppentheaters immer ein Fest.¹²⁰

Die Wandermarionettentheater brauchten eine Spielerlaubnis, die im 19. Jahrhundert nicht mehr so schwer zu erlangen war, wie im vorangehenden Jahrhundert. Ein Aufführungsrecht für einzelne Theaterstücke mussten die Puppenspieler im 19. Jahrhundert nicht mehr einholen.¹²¹

2.5.3 Figuren im Marionettentheater

Eines der wesentlichen Merkmale des Marionettentheaters ist die Personalisierung einzelner figuraler Charaktereigenschaften. Meist dominieren ausgeprägt positive und ausgeprägt negative Helden, zwischen denen die Haupthandlung abläuft.¹²² Innere Schönheit wird mit schönem Äußeren gekoppelt, während Bösewichte als hässlich beschrieben und dargestellt werden.¹²³ Das Kindertheater des 20. Jahrhunderts verfährt vorwiegend nach diesem Prinzip: „Die Prinzessin ist schön, weil sie ein Bild für eine vollendete Seelenqualität ist, die Hexe wiederum, verknöchert und blutleer, ein Bild für unsere verhärtenden Tendenzen, jener Kraft, die uns immer tiefer mit der Materie verbinden möchte.“¹²⁴ Ebenso war die Stimmlage mit

¹¹⁷ Vgl. Netze, Wander-Marionettentheater, S. 72.

¹¹⁸ Vgl. ebda., S. 74.

¹¹⁹ Bernstengel, Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933, S. 17.

¹²⁰ Vgl. Netze, Wander-Marionettentheater, S. 70.

¹²¹ Vgl. ebda., S. 67f.

¹²² Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 33.

¹²³ Vgl. ebda.

¹²⁴ Puppentheater in Österreich 1993. Dieser Katalog erscheint zur Ausstellung Puppentheater in Österreich 1993 veranstaltet vom Österreichischen Theatermuseum zusammen mit UNIMA-Österreich. Hrsg. von Österreichisches Theatermuseum. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1993. S. 2.

dem Charakter der Figur verbunden: Negative Figuren hatten eine tiefe Stimme, während die guten eine schöne, liebliche Stimmlage benutzten.¹²⁵ Die Sprache, die in den Aufführungen benutzt wurde, hing natürlich von SpielerInnen ab. Der in den Dramen verwendete Wortschatz war relativ klein, die Grammatik oft falsch, bei Figuren aus den Unterschichten sowie den Lustigen Figuren dominierte Umgangssprachliches. Der Bauer oder Handwerker im Stück bediente sich des Dialekts der jeweils bespielten Region und der Edelmann, König oder die Prinzessin eines feinen Hochdeutsch.¹²⁶

Die Größe der Puppen war von der Person, die sie spielte, abhängig und nicht einheitlich festgelegt. Generell kann gesagt werden, dass die Hauptfiguren tendenziell größer waren.¹²⁷ Die Figuren süddeutscher Wandermarionettentheater waren zwischen 50 cm und einem Meter groß.¹²⁸ Die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen Marionettenköpfe waren noch relativ ausdruckslos, erst später erhielten sie feinere Züge. Die Kostüme der Marionetten waren der jeweils zeitgenössischen Mode angepasst, wobei es vorkam, dass bestimmte Typen im Spiel dieselben Kleidungsstücke trugen und sich anhand dieser dem Publikum unmittelbar zu erkennen gaben, wie z.B. der Hanswurst, der fast immer das gleiche Kostüm trug.¹²⁹ Die Puppenkostüme waren ein wichtiger Bestandteil der Aufführungen und wurden von der Frau des Puppenspielers angefertigt. Sie benutzte dazu edle Stoffe. Als Modejournal verwendeten die Puppenschneiderinnen Sammlungen ausgeschnittener Bilder aus alten Ritterromanen.¹³⁰

Exkurs: Ein kurzer Überblick über die Entstehungsgeschichte der Lustigen Figur von der Antike bis zur Gegenwart

Die *Lustige Figur* ist ein wesentlicher Bestandteil des Puppentheaters und die Puppe gehört

„nämlich zum Milieu der Narren, denen man das Recht auf das Nachäffen und manchmal sogar auf das Aussprechen der Wahrheit zugestand. Die gesellschaftliche Entwertung des

¹²⁵ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 34.

¹²⁶ Vgl. ebda.

¹²⁷ Vgl. Netzle, Wander-Marionettentheater, S. 79.

¹²⁸ Vgl. John McCormick; Bennie Pratasik: Popular Puppet Theater in Europe, 1800-1914. Cambridge: Cambridge University Press 1998. S. 132.

¹²⁹ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 24.

¹³⁰ Vgl. Netzle, Wander-Marionettentheater, S. 81.

Narren, der als Zirkusclown endete, hat sich ebenfalls auf die Stellung des Puppentheaters ausgewirkt.“¹³¹

Wenn von der Lustigen Figur die Rede ist, bezieht sich diese auf keinen bestimmten Theatertypus und keine bestimmte Puppentheaterform. Allerdings greift man, da die Quellenanlage in Bezug auf das Handpuppentheater vor 1850 relativ schlecht ist, oft auf historische Quellen über das Wandermarionettentheater zurück. Nicht zuletzt dadurch verwoben sich in der Historiografie der „Lustigen Figur des 18. Jahrhunderts Relikte aus der Commedia dell'arte, der englischen Wanderkomödie, der aktuellen Wiener Volkskomödie sowie ältere Schaustellernarreteien bis hin zum rituellen Spiel zu einem facettenreichen Gebilde“¹³².

Das Puppentheater wäre unvorstellbar ohne die Lustige Figur – sie ist einer seiner wesentlichen Bestandteile und schon in der Antike anzutreffen.¹³³ Der Spaßmacher des europäischen Puppentheaters soll vom Narren abstammen, wie man ihn schon im alten Ägypten, Indien und Griechenland finden konnte.¹³⁴ Die Lustige Figur des deutschsprachigen Raumes wurde großteils von Figuren der italienischen Commedia dell'arte sowie von der Lustigen Figur der englischen Komödianten beeinflusst. Weiteren Einfluss auf die Entwicklung der Lustigen Figur im deutschsprachigen Raum nahmen die französischen und türkischen Theatertraditionen.

Der Spaßmacher in der Antike

Die ersten Belege für ein antikes Stegreiftheater stammen aus vorklassischer Zeit, aus der im dorischen Teil des griechischen Festlandes und in den sizilianischen Kolonien verwurzelten

¹³¹ Figur und Spiel im Puppentheater der Welt. Hrsg. von der Publikationskommission der UNIMA. Berlin: Henschelverlag 1977. S. 14.

¹³² Enno Podehl: Der unzeitgemäße Narr. Die lustige Figur im Puppentheater des 18. Jahrhunderts im Spiegel der Zensur – ein phänomenologischer Versuch zu einem Volkstheaterprinzip. In: „Die Gattung leidet tausend Varitäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Traube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 76.

¹³³ Vgl. Lore Benz: Die lustigen Personen der antiken Possenbühne. In: Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993. Bd. 1. Hrsg. von Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994. (=Wort und Musik. 23.). S. 89.

¹³⁴ Vgl. Henryk Jurkowski: Narr – Nationalheld – Sozialrebell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. In: Die Gattung leidet tausend Varitäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Traube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 65.

sogenannten *dorischen Posse* aus dem 6. vorchristlichen Jahrhundert.¹³⁵ Ein Zweig der dorischen Posse war die *ponnesisch-boiotische Farce*, die in verschiedenen Gebieten des Peloponnes sowie in Theben und Italien zu Hause war.¹³⁶ Schon in diesen auf der Straße und in provisorischen Bretterverschlagen gegebenen Stücken kann man Gestalten im Sinne einer Lustigen Figur finden, deren allgemeine Funktion Ramm-Bonwitt wie folgt definiert: „Die schlagfertige, geistesgegenwärtige und unberechenbare Spaßmacherfigur mit ihren primitiven Instinkten glossiert mit der Freiheit des Narren in sozialkritischen Stegreiftiraden ganz unverfroren, was jedermann denkt, aber nicht auszusprechen wagt“¹³⁷. Der zweite Zweig der als Stegreifspiel aufgeführten dorischen Volksposse war die *megarische Posse*, die als „lockere Folge von Szenen [...], in denen die improvisierten Darsteller den Applaus des Publikums durch burleske Charakterdarstellungen zu gewinnen suchten“,¹³⁸ beschrieben wird. Zu den bekannten Figuren der megarischen Posse gehören der Halbgott *Herakles* sowie die beiden Köche *Maison* und *Tettix*, welche dieselben Eigenschaften aufweisen und ungeschlachte Fresser und Trinker sind.

Aus der dorischen Posse entwickelte sich ab dem 5. Jahrhundert vor Christus der *Mimus*, eine „zum Mono-, Duo- und Ensembledrama erhobene realistisch-karikierende Darstellung des zeitgenössischen Alltagslebens“¹³⁹. Die Charakteristiken, die den Mimus beliebt machten, waren unter anderem ein volkstümlicher Realismus, zu welchem „vorzugsweise auch klatschende Ohrfeigen gehörten“, seine weiblichen Rollen, welche „im Unterschied zu den anderen dramatischen Gattungen von Frauen dargestellt wurden“¹⁴⁰, sowie „seine Aktualität, sein ausgelassener Witz, seine Vorliebe für derbe Erotik, seine übermütige Bewegungskomik und handfesten Rüpelspäße sowie seine Tanz- und Gesangseinlagen“¹⁴¹. Seit dem 5. vorchristlichen Jahrhundert verbreitet sich der Mimus von Sizilien aus einerseits nach Griechenland und in den Orient und andererseits nach Italien.¹⁴²

¹³⁵ Vgl. Benz, Personen der antiken Possenbühne, S. 89.; Für nähere Informationen zur Dorischen Posse vgl. z.B.: Rainer Kerkhof: *Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie*. München [u.a.]: Saur 2001. (Zugl.: Köln, Univ., Diss. 1999/2000.).

¹³⁶ Vgl. ebda., S. 90.

¹³⁷ Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 76.

¹³⁸ Benz, Personen der antiken Possenbühne, S. 90.

¹³⁹ Ebda., S. 90f.; Überlieferte Titel sind unter anderem „Der Obstdiebstahl“ oder „Der Fleischdiebstahl“, vgl. Helmut Wiemken: *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*. Bremen: Schünemann 1972.

¹⁴⁰ Ebda., S. 90.

¹⁴¹ Ebda., S. 91.

¹⁴² Ebda.

Die *Mese*, die „Mittlere Komödie“ des 4. Jahrhunderts v. Chr., zeigte Spuren der antiken Stegreifspieltradition, in der die Figuren des *Kochs*, des *Sklaven* oder des *Parasiten* als Spaßmacher auftraten.¹⁴³ Die *Mese* wurde von der neueren Komödie, der *Nea*, abgelöst und der Spaßmacher nur noch in einer „literarisch gefilterten Form“¹⁴⁴ gezeigt.

Unmittelbar an die griechische Tradition knüpfte die folgende römische an. Sklavenfiguren, besorgte Väter, leichtsinnige und verschwenderische Söhne, gierige Frauen, rücksichtslose Kuppler und prahlerische Soldaten waren Bestandteil der römischen *Palliata*, einer der frühesten Ausprägungen der römischen Komödie, deren wichtigste Vertreter Plautus und Terenz waren.¹⁴⁵ Die zweite Ausprägung der römischen Komödie, die *Togata*, knüpfte wiederum an die griechische *Nea* und die römische *Palliata* an.¹⁴⁶ Sie unterschied sich von den anderen durch ihre extreme Derbheit.

Im Laufe des 3. Jahrhunderts v. Chr. gelangte als alternative Stegreifbühne die *oskisch-campanischen Atellanen* nach Rom, eine ursprünglich aus Campanien stammende Form der Komödie, welche eng mit der dorischen Volkssposse im griechischen Unteritalien verwandt war.¹⁴⁷ Die kräftig-derbe Volksburleske, in der es vornehmlich um derbe Zoten, Essen und Trinken ging¹⁴⁸, fand in kurzer Zeit viele Liebhaber.¹⁴⁹ Die Bühnendarstellung verfügte über vier verschiedene Personen, die mit Masken auftraten: „der dumme, gefräßige und lüsterne *Maccus*, der fressende und plappernde *Bucco*, der törichte, ewig lüsterne und stets übertölpelte Alte, der *Pappus* – der spätere *Pantalone* –, sowie schließlich der verschmitzte, habgierige und ebenfalls eßlustige *Dossennus-Manducus*“¹⁵⁰.

Die römische Komödie bestand in ihrer antiken Form recht lange. Mit der Etablierung des Christentums als Staatsreligion unter der Herrschaft des römischen Kaisers Konstantin I., des Großen brach eine neue Zeit an, in welcher die Narren des antiken Theaters von der Bühne verbannt wurden.¹⁵¹

¹⁴³ Vgl. ebda., S. 94f.

¹⁴⁴ Ebda., S. 95.

¹⁴⁵ Vgl. Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Bd. 1.: Das Theater der Antike und des Mittelalters. 2., verb. und erg. Auflage. Salzburg: Müller 1966. S. 157.

¹⁴⁶ Vgl. ebda., S. 159.

¹⁴⁷ Vgl. Andreas Kotte: Theatergeschichte. Köln, Wien [u.a.]: Böhlau 2013. S. 48ff.

¹⁴⁸ Vgl. Kindermann, Theater der Antike, S. 136.

¹⁴⁹ Vgl. Benz, Personen der antiken Possenbühne, S. 92.

¹⁵⁰ Ebda., S. 93.

¹⁵¹ Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 72.

Die Lustige Figur in der Commedia dell'arte

Die Commedia dell'arte ist eine Form des Stegreifspiels, welches im 15. Jahrhundert in Italien entstanden ist.¹⁵² Es wird davon ausgegangen, dass die antiken Stoffe und die Figurenkonstellationen durch das italienische Prosatheater, der *Commedia erudita*, dessen Darsteller Dilettanten waren, überliefert worden sind. In der Commedia dell'arte wurden „Handlungsmuster oder Personenkonstellationen sowohl aus der griechischen als auch aus der römischen antiken Komödie aller Genres übernommen [...], die, sei es nun durch die Commedia erudita, sei es durch andere noch existierende Volkstheater- und Karnevalstraditionen, vermittelt wurden“¹⁵³. Von hier aus verbreitete sich die Commedia dell'arte bald über ganz Europa.

Die wichtigste Figur der Commedia dell'arte war der spöttische Diener *Arlecchino*, den die Zuschauer an seinem breitrempigen Hut oder seiner Mütze mit Fuchsschwanz, einer schwarzen Halbmaske und einem rhombisch gescheckten Flickenkostüm erkennen konnten.¹⁵⁴ Ein weiteres Hauptmerkmal der Commedia dell'arte stellen die vier typischen männlichen Masken dar, einerseits die beiden Dienerfiguren (Zanni) *Brighella* und *Arlecchino*, andererseits die beiden Alten (Vecchi) *Pantalone* und *Dottore*.¹⁵⁵ Später entwickelt sich aus diesen Masken ein weibliches Gegenstück, die Dienerinnenfigur *Zagna* und später die *Colombine*.¹⁵⁶ Eine weitere wichtige Figur ist *Pulcinella*. Die aus Neapel stammende Lustige Figur der Commedia dell'arte, die ihre vor-römischen Ursprünge wahrscheinlich in einer Figur des Atellanentheaters hat¹⁵⁷, wurde gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Italien Zentralfigur des Puppenspiels.¹⁵⁸ Die reisenden italienischen Puppenspieler machten ihn in ganz Europa bekannt und so wurde er in Frankreich

¹⁵² Vgl. Heinz Kindermann: Theatergeschichte Europas. Bd. 3.: Das Theater der Barockzeit. 2., verbesserte und ergänzte Auflage. Salzburg: Müller 1967. S. 268.

¹⁵³ Ralph Schwarz: Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike. Zur Genealogie der „Lustigen Person“. In: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Bd. 1. Hrsg. von Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994. (=Wort und Musik. 23.). S. 186.

¹⁵⁴ Vgl. ebda., S. 190.

¹⁵⁵ Vgl. Reinhart Spörri: Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Wädenswil: Stutz 1977. S. 4.

¹⁵⁶ Vgl. Zur Entwicklung der weiblichen Figuren die Ausführungen im Kapitel 4.1 *Dienerinnen*, S. 56.

¹⁵⁷ Vgl. Karl Riha: Commedia dell'arte. Mit den Figurinen Maurice Sands. Frankfurt am Main: Insel 1980. S. 40f.

¹⁵⁸ Jede italienische Provinz besaß ihre eigene lustige Figur, „wie z.B. Gioppino im bergamaskischen Raum, Gerolamo aus Mailand, Faggiolino aus Modena, Sandrone aus Bologna, Facanappa aus Venedig, Cassandrino aus Rom, Gianduja aus Turin, Stenterello aus Florenz und Arlequino, der als Marionette in fast allen Regionen Italiens auftrat“. Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 96; Für nähere Informationen zur besonders bedeutenden

„zum Polichinelle, in Österreich zum Praterwurstel (Wien), Pimperle oder Kasperek in der tschechischen Republik, in Deutschland zum Polichinel und später zum Kasper, in Holland zu Jan Klaassen, in England zu Punch, in Spanien zu Don Christóbal oder Polichinel, in Rußland zu Petruschka, in Ungarn zu Vitéz Laszló, in Rumänien zu Vasilache, in der Schweiz zu Hans Joggeli oder Bonnuitschäneli (St. Gallen und Zürich), in der Türkei zu Karagöz und in Griechenland zu Karagiosis.“¹⁵⁹

Charakteristisch für Pulcinella sind seine schwarze Halbmaske, die lang gebogene Nase, der Buckel und der dicke Bauch. Er findet sein Vergnügen darin, andere zu schädigen und er gibt alles für drei Liebhabereien: „für Geld, für Wein und für Frauen“¹⁶⁰.

In diesem Kontext noch zu erwähnen sind die Figur des *Brighella*, eines geborenen Schurken, der „vor nichts zurückschreckt, um zu seinem Ziel zu kommen, jedoch ‚seine Krallen unter den Sammetpfötchen der Höflichkeit und Zutraulichkeit‘ verbirgt“¹⁶¹, und jene des *Capitano*, dessen Vorgänger die Figur des Angebers darstellt.¹⁶²

Die Lustige Figur im englischen Theater

Die englischen Komödianten wurden seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts von der Commedia dell'arte beeinflusst, die wiederum von den italienischen Wandertruppen nach England gebracht worden war. So gingen aus der italienischen Commedia dell'arte „in den Spieltraditionen der Shakespearezeit Szenen ein, in denen der Clown in burleskes Weinen ausbrach; desgleichen Ohrfeigen- und Prügelszenen, die noch bis zu Shakespeares Lustspielen hin obligatorisch erscheinen“¹⁶³. Von Großbritannien aus brachten die englischen Komödianten ihre Stücke im Laufe des 17. Jahrhunderts wiederum in den deutschsprachigen Raum und verbreiteten den Begriff *Pickelhering* oder *Pickelhäring*. Dieser Begriff wurde erstmals im Jahr 1620 dokumentiert und in Großbritannien als Oberbegriff für die verschiedenen Arten der Lustigen Figur verwendet. Er stammt von dem sächsischen Wort *pickeln* ab, das so viel wie *scherzen* bedeutet.¹⁶⁴

Figur des Pulcinella und ihren Ursprüngen vgl. Katharina Siebenmorgen: Pulcinella. In: Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte. Hrsg. von Salvatore Pisani und Katharina Siebenmorgen. Berlin: Reimer 2009. S. 415-420.

¹⁵⁹ Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 87.

¹⁶⁰ Schwarz, Commedia dell'arte, S. 279f.

¹⁶¹ Kindermann, Theater der Barockzeit, S. 283.

¹⁶² Vgl. Schwarz, Commedia dell'arte, S. 290f.

¹⁶³ Kindermann, Theater der Barockzeit, S. 100.

¹⁶⁴ Vgl. Ingrid Ramm-Bonwitt: Die komische Tragödie. Bd. 3.: Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 2000. S. 11f.; Für

Ab dem Jahr 1662 erscheint im englischen Puppentheater die Figur des *Punch*, eine dem Puppen-Kasperl vergleichbare Figur, welche bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als Marionette eine große Popularität besaß. Nachdem das Marionettenspiel im 18. Jahrhundert seine Beliebtheit verloren hatte, ging Punch ins Handpuppentheater über, das vom typischen englischen Humor geprägt war. Die beliebtesten Szenen waren jene, in denen Punch so lange auf seinen Widersacher einschlägt, bis dieser tot umfällt.¹⁶⁵ Später wurde Punch mit *Judy* verheiratet und die beiden traten zusammen auf. Auch hier wurde nicht auf grobe Gewalt verzichtet und so waren die Prügel Szenen zwischen den beiden sehr beliebt.¹⁶⁶

Weitere europäische Traditionen im kurzen Überblick

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gelangte eine Variante der Pulcinellafigur, der *Polichinelle*, nach Frankreich, wo sie sowohl im Marionettentheater als auch im Handpuppentheater auftrat. Polichinelle besitzt eine Hakennase, einen Buckel und einen großen Bauch, jedoch ist sein Kostüm anders als das seines Vorgängers und Vorbildes Pulcinella: Es ist zweifarbig, blau und rot und um den Hals weist es einen Spitzkragen oder eine Halskrause auf.¹⁶⁷ In Spanien wurde in der Mitte des 18. Jahrhunderts *Don Christóbal* populär. Im Unterschied zu den anderen Lustigen Figuren ist sein Äußeres nicht festgelegt. Sein wichtigstes Requisit ist der Knüppel, mit dem er alles um sich herum und alle, die ihm begegnen, verprügelt.¹⁶⁸ In Portugal waren *Don Roberto* und *Mestre Salas* als Spaßmacher bekannt. Mestre Salas trat des Öfteren als Marionette auf, während Don Roberto als Handpuppe auftrat. Ein gemeinsames Merkmal der beiden ist ihr Knüppel, den sie gerne benutzten.¹⁶⁹ In den belgischen und niederländischen Traditionen sind mehrere Lustige Figuren zu finden. *Tchantches* wird als typischer Plebejer dargestellt, der den örtlichen Dialekt spricht und stets die Volksmeinung vertritt. *Woltje*, der wie Tchantches nicht mit Pulcinella verwandt ist, ist Brüsseler Herkunft und übernimmt die Rolle des Ansagers. Seine

genauere Informationen über die Herkunft und Verbreitung des Begriffes „Pickelhering“ vgl. Wilhelm Kosch (Hrsg.): Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. Bd. 3. Berlin [u.a.]: de Gruyter 1992. S. 1764. [s. v. Pickelhering].

¹⁶⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, Lustigmacher, S. 107.

¹⁶⁶ Vgl. ebda.

¹⁶⁷ Vgl. ebda., S. 127f.

¹⁶⁸ Vgl. ebda., S. 144ff.

¹⁶⁹ Vgl. ebda., S. 147.

Sprache ist eine Mischung aus dem Flämischen, Französischen und Spanischen.¹⁷⁰ Erwähnenswert für diese Region Europas wäre noch *Jan Klaassen*, der zur Pulcinellatradition gehört. Sein Kostüm ähnelt der Kleidung der Trompeter des 17. Jahrhunderts und besteht aus einer gelben Hose und einer roten Jacke. Auf dem Kopf trägt er eine spitze Mütze mit einem Glöckchen. Er ist verheiratet und gerät oft in eine Schlägerei mit seiner *Frau Katrijn*.¹⁷¹ In Dänemark wurde aus der Kasperfigur der *Mester Jakel*. Er trägt das typische Kostüm eines Handwerkers und ist verheiratet mit *Mariken*. Im Jahr 1856 gelangte Kasperl nach Schweden. Den *Pimperle* und *Kašpárek* kann man im tschechischen Puppenspiel finden. Pimperle, eine Bauernfigur, tritt in den volkstümlichen Stücken oft als Kašpáreks Gegenspieler auf. Bei den beiden Figuren finden sich sowohl Einflüsse der Possenreißer der französischen und italienischen Wanderpuppenspieler des 17. und 18. Jahrhunderts als auch Einflüsse des deutschen Hanswursts aus der Wiener Volkskomödie des 18. bzw. 19. Jahrhunderts.¹⁷² *Vitez Laszlo* kommt aus Ungarn und trägt meist ein rotes Kostüm und schwarze Stiefel. Er zeichnet sich durch seine roten Backen und seine rote Schnapsnase aus und tritt vor allem als Handpuppe auf Jahrmärkten auf.¹⁷³ *Petruschka* ist der Nachfahre des Pulcinella in Russland. Im 19. und 20. Jahrhundert gehörten die Handpuppenspiele mit Petruschka zu den dort beliebtesten Arten des Straßentheaters. Er besitzt wie seine Artgenossen eine große Nase und trägt ein typisches rotes Gewand mit einer nach vorne gebogenen Mütze. Gewöhnlich ist er unverheiratet.¹⁷⁴ Im südosteuropäisch-türkischen Raum finden sich ebenso populäre Puppenfiguren. Bereits seit dem 16. Jahrhundert kann man in der Türkei den *Karagöz*, einen ungebildeten, derben und obszön daherredenden Herumtreiber ohne festen Beruf, nachweisen. Er ist impulsiv und zettelt oft Schlägereien an. Karagöz lebt im permanenten Streit mit seiner Frau und trägt einen Turban, der lose auf seinem Hinterkopf sitzt.¹⁷⁵ Mitte des 19. Jahrhunderts gelangte eine Variante des türkischen Karagöz nach Griechenland. Sie erschien zum ersten Mal am 9. Februar 1852 unter dem Namen *Karagiosis*.¹⁷⁶ Karagiosis trägt einen goldbestickten Seidenschal und eine traditionelle Tracht. Er übernimmt meist die Rolle

¹⁷⁰ Vgl. ebda., S. 148f.

¹⁷¹ Vgl. ebda., S. 153.

¹⁷² Vgl. ebda., S. 158ff.

¹⁷³ Vgl. ebda., S. 164.

¹⁷⁴ Vgl. ebda., S. 167ff.

¹⁷⁵ Vgl. ebda., S. 179.

¹⁷⁶ Vgl. ebda., S. 189.

des Nationalhelden in den heroischen Stücken, die von den Befreiungskämpfen der Griechen gegen das Osmanische Reich erzählen.¹⁷⁷

Die Lustigen Figuren der deutschen Komödianten

Hanswurst

Ursprünglich kennt man die Bezeichnung Hanswurst aus der Alltagssprache, in der sie einen tölpelhaften Menschen beschreibt. In diesem Sinne wurde sie bereits 1541 in einer Streitschrift von Martin LUTHER (1483-1546) verwendet.¹⁷⁸ Zwei der frühesten schriftlichen Belege für den Possenreißer liefern die Werke *Das Narrenschiff*¹⁷⁹ des deutschen Juristen Sebastian BRANT (1458-1521) aus dem Jahre 1494 und *Der Markschiffs-Nachen* von Marx MANGOLD aus dem Jahre 1596. Hanswurst präsentiert sich als Mischform „aus dem unbekümmerten Arlecchino und dem monologisierenden Einzelgängertum des norddeutschen Pickelhäring“¹⁸⁰. Zu erwähnen ist, dass Hanswurst in seinem Ursprung nicht, wie weitläufig vermutet, eine Erfindung des steirischen Schau- und Puppenspielers Joseph Anton STRANITZKY (1676-1726) ist. Von diesem wurde er erfolgreich aufgegriffen, mit einer (fiktiven) Biografie und somit einer Identität ausgestattet und als Figur des Alt-Wiener Volkstheaters wesentlich geprägt. Stranitzky machte die Figur des Hanswursts bekannt und beliebt. Die Figur kann als eine „Narren-Komposition aus Kostüm, charakterlichen Attributen und fiktiver Biografie“¹⁸¹ bezeichnet werden. Er ist „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 aus“¹⁸². Folgendes Zubehör und ein buntes Kostüm machten die Figur unverkennbar:

„pompöse rote Jacke mit bauschigen Ärmeln, blauer Brustfleck und mitten darauf zwischen den roten, grün eingefärbten Hosenträgern ein grünes Herz (mitunter mit den Initialen HW);

¹⁷⁷ Vgl. ebda., S. 192.

¹⁷⁸ In der Streitschrift *Wider Hans Worst* wehrt sich Luther gegen den Vorwurf, seinen Landesherrn als einen „Hans Worst“ beleidigt zu haben. Vgl. Martin Luther: *Wider Hans Worst*. Halle a.S.: Niemeyer 1880.

¹⁷⁹ Vgl. Sebastian Brant: *Das Narrenschiff*. Basel: 1949. (auch online unter: URL http://digital.slub-dresden.de/fileadmin/data/309539471/309539471_tif/jpegs/309539471.pdf [09.02.2014]).

¹⁸⁰ Lynn Snook: Unser Hanswurst war ein Salzburger. In: *Die Lustige Person auf den Bühne*. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993. Bd. 2. Hrsg. von Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994. (=Wort und Musik. 23.). S. 471.

¹⁸¹ Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst-Stranitzky. Zur Revision seiner Biographie. In: *LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie*. Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics. URL: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [15.02.2014]. S. 5.

¹⁸² Ebda.

weite gelbe, an den Nähten mit Zackenbordüre geschmückte Hose, die nur bis zu den Knöcheln reicht; niedrige derbe Schuhe aus Leder, breiter Ledergurt mit großer Schließe aus Metall, ziemlich breit herabhängender gefalteter Kragen („Narrenkröse“), schwertähnliche Holzpritsche, straff aus dem Gesicht frisiertes Haar, in einem aufrecht stehenden Büschel oder Knoten zusammengebunden, schwarzer, gestutzter Bart mit schmalen Koteletten, kurzgestutzter Schnurrbart und in jedem Fall ein grüner ziemlich hoher Spitzhut.“¹⁸³

Der Salzburger Hanswurst galt als das Urbild aller folgenden Hanswurst-Figuren. Er war „gebürtiger Salzburger und von Beruf Bauer, Sauschneider oder Diener mit Vorfahren aus einem Kraut- und Sauschneidergeschlecht. Die bäuerliche Herkunft stellte wohl eine Abgrenzung von der *Commedia dell'arte* dar, war aber nicht neu, denn auch der Pickelhäring schlüpfte oft in Bauernrollen“¹⁸⁴. Zu erwähnen ist die Ähnlichkeit zwischen Hanswurst und Harlekin, der Lustigen Figur der *Commedia dell'arte*. Die beiden teilen unter anderem eine ausgeprägte Vorliebe für maßloses Essen und Trinken.¹⁸⁵ Daneben zeichnet sich die Hanswurst-Figur durch „Feigheit, [...] Gewitztheit, Verschlagenheit, Unterwürfigkeit und zugleich einer abstrusen Respektlosigkeit gegenüber gängigen Konventionen und Tabus“¹⁸⁶ aus. Sprachlich kennzeichnen ihn sowohl Regiolekt als auch Soziolekt, häufige „Verstöße gegen die Normgrammatik, falsches Verständnis und sinnwidriger Gebrauch von Begriffen, fäkale Ausdrücke und sexuelle Anspielungen“¹⁸⁷, wobei sich letztere zumeist auf den Verkehr mit Kammermädchen und Bauernmägden bezogen.¹⁸⁸

Im Jahre 1737 tat die Schauspielerin Friederike Caroline Neuber in Leipzig einiges dazu, im Zuge einer Theaterreform die Figur des Hanswursts von der Personenbühne zu verbannen. Sie legte großen Wert auf die französische Theaterkunst und wollte sich an die poetologischen Gesetze der Antike (an die Einheit von Zeit, Raum und Handlung) halten. Dennoch konnte man den Hanswurst weiterhin als Clown auf Jahrmärkten und in der Figur des Kasperl auf den Bühnen des Puppentheaters finden.¹⁸⁹

¹⁸³ Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2003. S. 86.

¹⁸⁴ Müller-Kampel, Hanswurst-Stranitzky, S. 5.

¹⁸⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, Lustigmacher, S. 13.

¹⁸⁶ Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutschen-protestantischen Aufklärungsparadigma. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Schmid 1996. (=Philologische Studien und Quellen. 142.). S. 41.

¹⁸⁷ Ebda.

¹⁸⁸ Vgl. Ramm-Bonwitt, Lustigmacher, S. 24.

¹⁸⁹ Vgl. ebda., S. 32.

Kasperl

Die Figur des Kasperl kann auch als *Caspar*, *Kasper*, *Kasperle*, *Kaschberle* u.ä. auftreten. Im Großen und Ganzen geht sie auf den Schauspieler Johann Joseph LAROCHE (LA ROCHE) (1745-1806) zurück. Er machte sie im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in der Wiener Volkskomödie populär¹⁹⁰ und löste damit die nach dem Tode Stranitzkys von dem österreichischen Schauspieler und Schriftsteller Gottfried PREHAUSER (1699-1769) verkörperte Hanswurst-Figur als beliebteste Lustige Figur der Personenbühne ab.¹⁹¹

Laroche trug ein charakteristisches Kostüm, „Bauernkleidung, von deren Bestandteilen mitunter die Jacke und manchmal die ‚Hanswursthosen‘ hervorgehoben werden, und einen falschen Bart. An die Stelle des grünen Hutes trat nun ein Brustfleck mit aufgenähtem rotem Herzen“¹⁹². In Bezug auf den Charakter weist er ursprünglich dieselben Eigenschaften wie der Hanswurst auf. Sein Charakter ist oft widersprüchlich, so hat er sowohl Courage als auch Angst, kann zeitgleich lachen wie weinen und versucht alles, um seinen Kopf aus der Schlinge zu ziehen.¹⁹³ Kasperl sticht unter den anderen Figuren der Stücke hervor, egal ob in einer Nebenrolle oder Hauptrolle. In den Marionettenstücken ist er immer Diener, drängelt sich regelmäßig in den Handlungsverlauf und verursacht Konflikte.¹⁹⁴

Mit Laroche's Tod verschwand Kasperl als Typus von der Personenbühne, gab aber bereits Anfang des 19. Jahrhunderts im Marionettentheater und Handpuppentheater der Lustigen Figur ihren Namen.¹⁹⁵ So erfolgte um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert ein „Austausch der Lustigen Figur Hanswurst gegen die neue Lustige Figur Kasper oder Kasperle“¹⁹⁶, welche als Marionette und Handpuppe in ganz Deutschland, Österreich und Böhmen auftrat. Im Gegensatz zum Personen- und Marionettentheater ist der Kasperl im Handpuppenspiel niemals eine Nebenfigur, sondern spielt immer die Hauptrolle. Er ähnelt in besonderer Weise seinem englischen Vetter Punch.¹⁹⁷ Eigentlich ist er hässlich und eine der kleinsten Figuren, die mit ihrem großen Kopf, ihrer roten Nase und durch die Kostümierung

¹⁹⁰ Vgl. Taube, Lustige Figur, S. 40.

¹⁹¹ Vgl. Olaf Bernstengel: Kasper & Co. Ein Stichwort-Lexikon. In: Die Gattung leidet tausend Varitäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Traube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 181.

¹⁹² Müller-Kampel, Spaßtheater 18. Jahrhundert, S. 87.

¹⁹³ Vgl. Bernstengel, Puppenspielmosaik, S. 31f.

¹⁹⁴ Vgl. ebda., S. 31.

¹⁹⁵ Vgl. Ramm-Bonwitt, Lustigmacher, S. 38.

¹⁹⁶ Taube, Lustige Figur, S. 41.

¹⁹⁷ Vgl. hierzu: *Die lustige Figur im englischen Theater*, S. 29.

der traditionellen Hanswurst-Figur ähnelt.¹⁹⁸ Er spricht stets im Dialekt, hat seinen eigenen Sprachsatz, typische Redewendungen und macht Witze. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts tritt er ohne Buckel und Bauch auf.¹⁹⁹

Franz von Poccis konzipierte die Figur Mitte des 19. Jahrhunderts neu, indem er sie für das Kindertheater adaptierte und ihr einen pädagogisch-erzieherischen Auftrag gab.²⁰⁰ Im ausgehenden 19. Jahrhundert und spätestens seit dem Ersten Weltkrieg wird die Kasperlfigur zunehmend ideologisiert und immer deutlicher als „Medium deutscher Kriegspropaganda“²⁰¹ verwendet. Nach 1918 benutzte die sozialistische und kommunistische Bewegung die Kasperlfigur zunehmend zu Propagandazwecken und während des Zweiten Weltkriegs wurde sie schließlich zum Sprachrohr nationalsozialistischer Ideologie.²⁰² Gleichzeitig bzw. parallel dazu wurde die Figur in Aussehen und Charakteristik im laufenden 20. Jahrhundert weiterhin im Sinne Poccis an die Bedürfnisse des Kindertheaters angepasst und als pädagogisches Vorbild häufig im Unterricht genutzt.²⁰³

3 Carl Engels Sammlung „Deutsche Puppenkomödien“

Das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts verzeichnete ein gesteigertes Interesse an Puppenspielen, abzulesen an den Sammeltätigkeiten von Artur Kollmann und Wilhelm Löwenhaupt.²⁰⁴ Zwischen 1874 und 1892 erschienen auch jene zwölf Bände von Carl Engel, deren Stücke in dieser Arbeit betrachtet werden. Unter dem Titel *Deutsche Puppenkomödien* wurden insgesamt 26 Puppenspieltexte veröffentlicht.

- **Band I:** - Doctor Johann Faust. Volksschauspiel in vier Akten nebst einem Vorspiel.

¹⁹⁸ Vgl. Ramm-Bonwitt, Possenreißer, S. 96.

¹⁹⁹ Vgl. ebda., S. 157.

²⁰⁰ Vgl. Franz Poccis sämtliche Kasperlkomödien. Hrsg. von Expeditus Schmidt. 3.-6. Auflage. Bd. 1 und 2. München [u.a.]: Etzold 1921.; vgl. noch Franz Poccis sämtliche Kasperlkomödien. Hrsg. von Expeditus Schmidt. 4.-6. Auflage. Bd. 3 und 4. München [u.a.]: Etzold 1924.

²⁰¹ Minuth, Kaspertheater, S. 70; In Bezug auf die Erforschung deutscher Puppenspiele während des Ersten Weltkrieges vgl. u.a. Evelyn Zechner: Kaspar saust von Sieg zu Sieg: Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics. URL http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html [07.02.2014].

²⁰² Vgl. Minuth, Kaspertheater, S. 119-138.

²⁰³ Vgl. Ramm-Bonwitt, Lustigmacher, S. 201; vgl. auch: Minuth, Kaspertheater, S. 139-148.

²⁰⁴ Vgl. Kollmann, Puppenspiele; Wilhelm Löwenhaupt, Puppenspielsammlung.

- **Band II:**
 - Der verlorene Sohn. Volksschauspiel in fünf Aufzügen.
 - Der Raubritter oder: Adelheid von Staudenbühl. Ritterschauspiel für Marionetten in fünf Akten.
- **Band III:**
 - Don Juan oder: Der steinerne Gast. Ein tragi-komisches Schauspiel in fünf Akten.
 - Cyrus, König von Persien. Lustspiel in drei Akten.
- **Band IV:**
 - Genoveva. Schauspiel in fünf Akten.
 - Hans Wurst als Teufelsbanner. Lustspiel in einem Akt.
 - Almanda, die wohlthätige Fee. Ein Zauberspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen.
- **Band V:**
 - Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Großes Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, Zaubereien etc., in sieben Akten. (Fragment.)
 - Antrascheck und Juratscheck oder: Die Räuber in Siebenbürgen. Schauspiel in fünf Aufzügen.
- **Band VI:**
 - Haman und Esther. Schauspiel in fünf Akten.
 - Das Reich der Todten. Lustspiel in drei Aufzügen.
- **Band VII:**
 - Glückssäckel und Wunschhut. Volksschauspiel in fünf Akten.
 - Rosa von Tannenburg. Romantisches Ritterdrama in fünf Akten.
- **Band VIII:**
 - Doctor Faust. Schauspiel in drei Akten. Zum Schluß ein Tableaux: Die Fahrt zur Hölle.
 - Die bezauberte Insel. Puppen-Schauspiel in vier Akten.
- **Band IX:**
 - Doctor Johan Faust. Volks-Schauspiel in 4 Akten nebst einem Vorspiel.
 - Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Großes Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, Zaubereien ect., in sieben Acten.
- **Band X:**
 - Doctor Johann Faustus. Schauspiel mit Prolog in drei Theilen oder neun Aufzügen.
- **Band XI:**
 - Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel. Puppenschauspiel in fünf Akten. (Vom Münchner Marionettentheater.)
 - Die verwandelten Herzen oder: Wurst wider Wurst. Eine mit mythologischer Beigabe lustige Komödie in drei Akten. (Vom Münchner Marionettentheater)
 - Eine schöne lustige triumphirende Comoedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt
 - Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis
- **Band XII:**
 - Comoedia Von dem verlorenen Sohn in welcher die Verzweiflung und Hoffnung gar arttg introducirt werden
 - Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren. Zauberdrama in

- drei Aufzügen. (Vom Münchner Marionettentheater)
 - Die Wasser- und Feuerprobe oder: Kasperle als Wunder-Doctor.
 - Zauberspiel in drei Akten. (Vom Münchner Marionettentheater)

Engels Sammlung enthält entgegen dem Titel nicht nur *deutsche Puppenkomödien*, überdies scheint in die Textvorlagen eingegriffen bzw. diese verändert worden zu sein.²⁰⁵ Der deutsche Theaterwissenschaftler Carl NIESSEN (1890-1969) erwähnt beispielhaft die Fälschung des *Faust* (Engel, Band IX), die bereits im Jahr 1894 von Johannes Weijgardus BRUINIER²⁰⁶ (1867-1939) nachgewiesen werden konnte oder die Bearbeitung der *Esther* (Engel, Band VI) und des *Fortunatus* (Engel, Band VII), welche nach der Dramensammlung der englischen Komödianten von 1620 bzw. 1624 bearbeitet sind.²⁰⁷ Weiter „verdächtig“ in diesem Sinne sind der *Verlorene Sohn* (Engel, Band II) und *Hans Wurst als Teufelbanner* nach Hans Sachs (Engel, Band IV).²⁰⁸

Die Auswahl der Stücke in Engels Sammlung erfolgte wohl vorrangig nach Spielfrequenz und Beliebtheit. Insgesamt ist nicht konkret nachzuvollziehen, warum welche Stücke ausgewählt wurden – der Autor gibt in den Vorworten der einzelnen Bände keinerlei Angaben hierzu. Ebenso wenig finden sich fundierte Angaben zu den Autoren, Spielern oder zur Herkunft der einzelnen Stücke.

3.1 Band I

3.1.1 Doctor Johann Faust. Volksschauspiel in vier Akten nebst einem Vorspiel.

Wichtige Personen im Stück: *Charon* (Höllenfürst), *Pluto* (Charons Diener), *Faust* (Schwarzkünstler), *Wagner* (Fausts Schüler), *Hans Wurst* (Diener), *Mephostophiles* (ein Teufel), *Herzog*, ***Herzogin***²⁰⁹, ***Helena***²¹⁰.

Die englischen und deutschen Wandertruppen übernahmen in ihrem Repertoire im 16. und 17. Jahrhundert vermutlich die *Tragische Geschichte vom Leben und Tod des Doktor Faust*²¹¹

²⁰⁵ Vgl. Carl Niessen: Das Volksschauspiel und Puppenspiel. In: Handbuch der Deutschen Volkskunde. Hrsg. von Wilhelm Preßler. Bd. 2. Potsdam: Athenaion 1934/35. S. 463.

²⁰⁶ Vgl. Johannes Weijgardus Bruinier: Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Fälschung erwiesen. Halle: Niemeyer 1894.

²⁰⁷ Vgl. Niessen, Puppenspiel, S. 463.

²⁰⁸ Ebda.

²⁰⁹ Vgl. Kap. 4.5.1 *Herzogin*, S. 116.

²¹⁰ Vgl. Kap. 4.6.1 *Helena*, S. 122.

des englischen Dichters und Dramatikers Christopher MARLOWE²¹² (1564-1593). Marlowes Stück wiederum basierte auf einer englischen Übersetzung des deutschen Volksbuches *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschereyten Zauberer und Schwarzkünstler* aus dem Jahr 1587.²¹³ Der Verfasser des Volksbuches ist anonym, vom Herausgeber Johann Spies weiß man lediglich, dass er die Handschrift von einem guten Freund aus Speier bekommen hat.

Als Puppenspiel dürfte *Faust* erstmals im späten 17. Jahrhundert aufgeführt worden sein.²¹⁴ Die Version des Puppenspiels und die Bühnenkomödie haben sich dabei kaum unterschieden. Die älteste Überlieferung des Faust-Stoffes in Form eines Puppenspieles, *Doktor Johann Faust*, stammt aus dem Ulmer Puppentheater.²¹⁵ Dieses Schauspiel in zwei Teilen entstand um 1847, dürfte aber bereits im 17. Jahrhundert aufgeführt worden sein. Es weist einen insgesamt fragmentarischen Charakter auf, weshalb der bedeutende deutsche Dichter und Philologe Karl Joseph SIMROCK (1802-1876) im 19. Jahrhundert einen Rekonstruktionsversuch des Stückes unternahm.²¹⁶

3.2 Band II

3.2.1 Der verlorene Sohn. Volksschauspiel in fünf Aufzügen.

Wichtige Personen im Stück: *Herr Großmann* (Vater), *Karl* (Sohn), *Heinrich* (Sohn), *Kammermädchen Lisette*²¹⁷, *Hanswurst*.

²¹¹ Orig. *The tragical history of Doctor Faustus* 1589.

²¹² Vgl. Günther Mahal: Nachwort. In: Doktor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen hergestellt von Karl Simrock. Mit dem Text des Ulmer Puppenspiels. Stuttgart: Reclam 2007. S. 111.

²¹³ Vgl. Jürgen Kühnel: Faust und Don Juan – europäische Mythen der Neuzeit. In: Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992. Bd. 1. Hrsg. von Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1993. S. 34f.

²¹⁴ Vgl. Mahal, Nachwort, S. 120.

²¹⁵ Vollständiges Zitat des Schauspiels: „Doktor Johann Faust / Schauspiel in zwei Teilen (vom Ulmer Puppentheater) / Text nach J. Scheible: *Das Kloster*, Bd. 5., Verlag d. Herausgeber, Stuttgart 1847.“ In: Karl Günzel: Alte Deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen. Berlin: Henschelverlag 1970. S. 449.; Der Gesamttext des Puppenspiels ist auch online einsehbar unter: URL: http://lithes.uni-graz.at/downloads/faust_ulm.pdf [01.02.2014].

²¹⁶ Vgl. Günzel, Alte Puppenspiele, S. 447.; vgl. Karl Simrock: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Bd 4. Basel: Schwabe 1846. S. 157.; Der Text des Puppenspiels ist auch online einsehbar unter: Karl Simrock: Doctor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen. Frankfurt am Main: Brönner 1846. Online unter: URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Simrock,+Karl/Puppenspiel/Doctor+Johannes+Faust> [01.02.2014].

²¹⁷ Vgl. Kap. 4.1.1 *Lisette*, S. 57.

Engel betont in der Vorrede zu diesem Band, dass die gesammelten Stücke oft neuere Abschriften alter Texte seien. Er bezeichnet es als schwierig, eine bibliografische Angabe zu den Werken zu geben, da sie zumeist mündlich von Puppenspielern zu Puppenspielern weitergegeben worden seien.²¹⁸ Außerdem seien die Handschriften später oft neu abgeschrieben worden.²¹⁹

Der verlorene Sohn (Engel, Band II), geht auf das gleichnamige Bibelgleichnis aus dem Lukasevangelium zurück.²²⁰ Wann genau die Dramatisierung erfolgte, ist schwer nachzuvollziehen. Angenommen wird, dass die Geschichte eines der ältesten biblischen Stücke im Marionettentheater war.²²¹ Gemäß einer Rezension aus 1897 war diese Komödie ursprünglich auf keinen Fall explizit für das Puppentheater geschrieben worden.²²² Dennoch war sie im 16. und 17. Jahrhundert sowohl auf der Personen- als auch auf der Puppenbühne beliebt.

3.2.2 Der Raubritter oder: Adelheid von Staudenbühl. Ritterschauspiel für Marionetten in fünf Akten.

Wichtige Personen im Stück: *Graf Hermann von Staudenbühl, Dittmar* (des Grafen Sohn), *Ritter Erich von Wildhausen* (Dittmar's Waffenbruder), *Guntram* (Mitthausens Knappe), *Hanswurst* (Dittmar's Knappe), *Ritter Ruprecht von Raufenburg* (Raubritter), *die Köhlerin Getraud*²²³, *das Köhlermädchen Adelheid*²²⁴.

Ob das Ritterschauspiel *Der Raubritter oder: Adelheid von Staudenbühl* für das Marionettentheater geschrieben worden war, ist nicht geklärt.²²⁵

²¹⁸ Vgl. Carl Engel: Vorrede. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 2. Oldenburg: Schulze 1875. S. III.

²¹⁹ Vgl. ebda., S. III.

²²⁰ Vgl. Lukas 15,11-32.

²²¹ Vgl. McCormick, Puppet Theatre, S. 178.

²²² Norddeutsche Allgemeine Zeitung (1874), Nr. 267. In: Digitalisiertes Kleinschrifttum, Rezensionen von: u.a. Deutsche Puppenkomödien. Monographien Digital: Herzogin Anna Amalia Bibliothek 1873. S. 7. URL: http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=14709 [15.10.2013].

²²³ Vgl. Kap. 4.3.1 *Gertraud*, S. 102.

²²⁴ Vgl. Kap. 4.2.1 *Adelheid*, S. 76.

²²⁵ Vgl. Engel, Vorrede II, S. IXf.

3.3 Band III

3.3.1 Don Juan oder: Der steinerne Gast. Ein tragi-komisches Schauspiel in fünf Akten.

Wichtige Personen im Stück: *Don Pietro* (Statthalter von Sevilla), *Pietros Tochter Donna Amarillis*²²⁶, *Don Philippo* (Amarillis' Verlobter), *Don Juan*, *Hans Wurst* (Don Philippos Diener), *die Schäferin Laurentia*²²⁷, *die „Wirthin“*²²⁸, *Don Pietros Geist* (als Statue).

Die literarische Figur des Don Juan, wie man sie heute kennt, ist im 17. Jahrhundert entstanden und entsprang mit ihren speziellen Charakteristika der Fantasie des Mönchs Gabriel TÉLLEZ (1579-1648), welcher das Pseudonym Tirso DE MOLINA verwendete. Er dramatisierte die Geschichte des jungen Helden etwa 1613 unter dem Titel *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra*.²²⁹

Der Literatur- und Theaterwissenschaftler Jürgen KÜHNEL (1944-) gibt das Werk von Tirso de Molina als Anfang des Don-Juan-Stoffes an. Er vertritt die Auffassung, dass de Molinas Werk ebenso wie die Faust-Sage als Geschichten warnender Exempel zu betrachten seien. Es handle sich hierbei um „'Anti-Legenden', deren Helden jeweils am Ende vom Teufel geholt werden“²³⁰. Der deutsche Schriftsteller und Bibliothekar Klaus GÜNZEL (1936-2005) übernimmt in seiner Sammlung *Alte deutsche Puppenspiele* die exakt gleiche Version der Geschichte wie Engel in Band III.²³¹ Nach Wolfgang EITEL erscheint de Molinas Don-Juan-Drama im Jahr 1630, wurde aber schon 1624 uraufgeführt und ist die bedeutendste Version des Don-Juan-Stoffes, welche noch unzählige Neuauflagen und Umdeutungen erfahren wird.²³²

Anzumerken ist, dass die Don-Juan-Sage im deutschsprachigen Raum nicht durch de Molinas Texte bekannt wurde, sondern über das Repertoire ausländischer Schauspielertruppen

²²⁶ Vgl. Kap. 4.2.2 *Donna Amarillis*, S. 79.

²²⁷ Vgl. Kap. 4.1.3 *Laurentia*, S. 60.

²²⁸ Vgl. Kap. 4.1.4 *Die „Wirthin“ Lisel*, S. 61.

²²⁹ Vgl. Hiltrud Gnüg: Das Debüt Don Juans auf dem Theater und die dandystische Inszenierung Don Juans im 19. Jahrhundert. In: Don Juan - Don Giovanni - Don Žuan. Europäische Deutungen einer theatralen Figur. Hrsg. von Frank Göble. Tübingen und Basel: Francke 2004. (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. 30.). S. 11.

²³⁰ Kühnel, Faust und Don Juan, S. 36.

²³¹ Vollständiges Zitat des Schauspiels: „Don Juan oder Der steinerne Gast / Ein tragi-komisches Schauspiel in fünf Akten / Text nach Carl Engel: *Deutsche Puppenkomödien*, Bd 3, / Schulzesche Hof-Buchhandlung, Oldenburg 1875“. In: Günzel, *Alte Puppenspiele*, S. 450.

²³² Vgl. Wolfgang Eitel: Nachwort. In: Tirso de Molina [i.e. Gabriel Téllez]: Don Juan. Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast. Übersetzt und mit einem Nachwort von Wolfgang Eitel. Stuttgart: Reclam 1976. S. 83.

Verbreitung fand.²³³ Die ersten Hinweise auf eine deutschsprachige Don-Juan-Tradition gehen auf das Jahr 1684 zurück, als die Truppe von Johannes VELTEN (1640-1693) in Dresden ein mit *Die stadua der Ehre* betiteltes Stück nach Molière spielte.²³⁴ Ähnliche Aufführungen nahmen im Laufe des 18. Jahrhunderts kontinuierlich zu und im 19. Jahrhundert erweitern sie sich zu Schau- und Puppenspielen.²³⁵

Engels Don-Juan-Fassung gehört zu den am besten tradierten Texten, die unermüdliche Sammler alter deutscher Puppenkomödien, wie Artur Kollmann, der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht haben.²³⁶ Die erste moderne Aufführung erlebte das Stück von Engel am 5. März 1876 in München unter Papa Schmid.²³⁷

3.3.2 Cyrus, König von Persien. Lustspiel in drei Akten.

Wichtige Personen im Stück: *Tomyris, die Königin der Massagetter*²³⁸, *Prinz Severus* (ihr Sohn), *Cyrus* (König von Persien), *Hanswurst* (des Prinzen Diener).

Der *König von Persien* erzählt die Geschichte der Königin Tomyris und ihres Kampfs gegen den blutrünstigen König Cyrus. Das behandelte Geschehen hat einen historischen Kern. Zwischen den Jahren 590 und 530 v. Chr. herrschten in Persien tatsächlich ein König Kyros sowie eine Herrscherin namens Tomyris.²³⁹ Wann der historische Stoff zu einem Puppenspiel geworden ist, lässt sich nicht feststellen.

²³³ Vgl. Müller-Kampel, Beatrix: Dämon – Schwärmer – Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918. Berlin: Schmidt 1993. S. 48.

²³⁴ Vgl. ebda., S. 49.

²³⁵ Vgl. ebda.

²³⁶ Vgl. Günzel, Alte Puppenspiele, S. 451.

²³⁷ Vgl. ebda.

²³⁸ Vgl. Kap. 4.3.2 *Tomyris*, S. 103.

²³⁹ Die Geschichte des Kyros II. von Persien (590 v. Chr.-530 v. Chr.) und der Königin Tomyris wurde schon von dem griechischen Schriftsteller Herodot aufgegriffen. Aus dieser Darstellung entwickelten sich zahlreiche weitere bis hin zum Mittelalter, in welchem dieser Stoff in der Literatur von bekannten Schriftstellern wie Giovanni Boccaccio in *De claris mulieribus* und Dante Alighieri in seiner *La divina commedia* aufgegriffen und bearbeitet worden ist. Vgl. hierzu: [o.V.]: Tomyris. In: Lexikon der antiken Gestalten. Hrsg. von Eric M. Moormann und Wilfried Uitterhoeve. Stuttgart 1995. S. 684-687. [s. v. Tomyris].

3.4. Band IV

3.4.1 Genoveva. Schauspiel in fünf Akten.

Wichtige Personen im Stück: *Siegfried* (regierender Pfalzgraf im Trierlande am Rhein), *Prinzessin Genoveva von Brabant*²⁴⁰, *Schmerzenreich* (beider Sohn), *Golo* (Haushofmeister des Pfalzgrafen), *Hans Wurst* (Siegfrieds Diener), *Drago* (Burgloch), *Bertha*²⁴¹, *Sybille*²⁴².

Mit Aufkommen und Verbreitung der Romantik erwachte das Interesse für alte Volksbücher, unter anderem für das *Genovefa-Volksbuch*. Es gab zahlreiche teils durch unterschiedliche Quellen belegte Ideen, woher diese Legende stammen könnte. Eine der ältesten deutschsprachigen Ausgaben eines Volksbuches, welches die Geschichte der Genoveva behandelt, erschien am Anfang des 19. Jahrhunderts ohne Angabe einer Jahreszahl in den Städten Köln und Nürnberg unter dem Titel *Eine schöne, anmuthige und lebenswürdige Historie von der unschuldig betregnten heiligen Pfalzgräfinn Genoveva, wie es ihr in Abwesenheit ihres herzlichen Ehegemals ergangen*.²⁴³ Die älteste Bühnenbearbeitung ist wahrscheinlich das in Engels Sammlung dargebotene Volksschauspiel *Genoveva*.²⁴⁴

Der Germanist Bernhard SEUFFERT (1853-1938) hob Ende des 19. Jahrhunderts hervor, dass die Genovefa-Sage weder mythischen noch historischen Ursprungs, sondern von einem Laacher Mönch verfasst worden sei.²⁴⁵ Mit absoluter Sicherheit kann dies nicht festgestellt werden. Das Genoveva-Motiv ist eines der bekanntesten im Repertoire des Puppenspiels überhaupt – es handelt sich um jenes der aufopfernden Mutter und misshandelten Frau.

3.4.2 Hans Wurst als Teufelsbanner. Lustspiel in einem Akt.

Wichtige Personen im Stück: *Kunze* (ein Bauer), *Rösel*, *Kunzes Weib*²⁴⁶, *Frohbins* (ein Pfaffe), *Hans Wurst* (fahrender Künstler).

²⁴⁰ Vgl. Kap. 4.3.3 *Genoveva*, S. 105.

²⁴¹ Vgl. Kap. 4.1.5 *Bertha*, S. 62.

²⁴² Vgl. Kap. 4.1.6 *Sybille*, S. 63.

²⁴³ Vgl. Carl Engel: Vorrede. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 4. Oldenburg: Schulze 1876. S. 4f.

²⁴⁴ Vgl. ebda., S. 6.

²⁴⁵ Vgl. Bruno Golz: Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung. Leipzig: Teubner 1897. S. 3.

²⁴⁶ Vgl. Kap. 4.1.7 *Rösel*, S. 63.

Zur Herkunft dieses Stückes vermerkt Ramm-Bonwitt: „Das folgende Stück entstand im 16. Jahrhundert nach einem im Jahre 1551 entstandenen Fastnachtsspiel des Nürnberger Meistersängers Hans Sachs“²⁴⁷. Die Version aus Engels Band ist auch bei Klaus Günzel zu finden.²⁴⁸ Auch Günzel verweist auf das Lustspiel *Faßnacht Spil mit Vier Personen: Der Farendt Schuler mit dem Teuffelpannen* des Nürnberger Schuhmachers, Spruchdichters, Meistersingers und Dramatiker Hans Sachs als Quelle.²⁴⁹

3.4.3 Almanda, die wohlthätige Fee. Ein Zauberspiel in 3 Theilen und 9 Aufzügen.

Wichtige Personen im Stück: *Zurpuzizuh* (ein böser Zauberer), *Almanda, die wohlthätige Fee*²⁵⁰, *Ibrahim* (Pascha von Balsora), *Zaira, Ibrahims Tochter*²⁵¹, *Lima, Zairas Gesellschaftlerin und Sklavin*²⁵², *Aleris* (ein deutscher Ritter), *Hans Wurst* (Aleris' Diener).

Obwohl das Stück *Almanda, die wohlthätige Fee* oft im Repertoire der Puppenspieler zu finden war, konnte nur ermittelt werden, dass es auf einer stehenden Marionettenbühne in Augsburg gespielt wurde und dort sehr beliebt war.²⁵³

3.5 Band V

3.5.1 Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Großes Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, Zaubereien etc., in sieben Akten. (Fragment.)

Wichtige Personen im Stück: *Christoph Wagner* (ein gelehrter Mann in Wittenberg), *Hans Wurst* (Wagners Diener), *Auerhahn* (ein Teufel in verschiedenen Gestalten), *Bianka, eine*

²⁴⁷ Ramm-Bonwitt, Lustigmacher, S. 55.

²⁴⁸ Vollständiges Zitat: „Hans Wurst als Teufelbanner / Lustspiel in einem Akt / Text nach Carl Engel: *Deutsche Puppenkomödien, Bd 4, / Schulzesche Hof-Buchhandlung, Oldenburg 1876*“. In: Günzel, *Alte Puppenspiele*, S. 130.

²⁴⁹ Vgl. Günzel, *Alte Puppenspiele*, S. 131.

²⁵⁰ Vgl. Kap. 4.4.1 *Almanda*, S. 111.

²⁵¹ Vgl. Kap. 4.2.3 *Zaira*, S. 80.

²⁵² Vgl. Kap. 4.1.8 *Lima*, S. 64.

²⁵³ Vgl. Engel, *Einleitung IV*, S. 8.

*Venetianerin*²⁵⁴, *Indianer-Häuptling*, *Mirza*, *Tochter des Häuptlings*²⁵⁵, *Johann de Luna* (Wagners Gefährte).

Christoph Wagner gilt als Fortsetzung der Geschichte vom Doktor Johann Faust bzw. als deren zweiter Teil, wobei die Wagner-Sage nicht annähernd die Popularität der Faust-Sage erlangen konnte.²⁵⁶ Genauso wie über die wahre Herkunft des Faust, weiß man über Wagner nicht viel. Anzunehmen ist, dass das Stück, welches in Engels Band V als fragmentarisches Volksschauspiel angeführt werden konnte, wohl primär als Stoff für das Marionettenspiel diente. Klaus Günzel gibt in seiner Sammlung alter Puppenspiele unter Berufung auf den Text aus der Sammlung Engels eine identische Version wieder.²⁵⁷

Das Volksbuch, auf welches das Schauspiel *Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust* zurückgeht, erschien 1593 unter dem Titel *Ander theil D. Johan Fausti Historien/darin beschriben ist. Chistophori Wagners/Fausti gewesenen Discipels auffgerichter Pact mit dem Teuffel[...]*, wobei das Werk „am 4. Februar 1877 im Münchener Marionettentheater unter Papa Schmid seine erste moderne Aufführung“²⁵⁸ erlebte.

3.5.2 Antrascheck und Juratscheck oder: Die Räuber in Siebenbürgen. Schauspiel in fünf Aufzügen.

Wichtige Personen im Stück: *Antrascheck* (Anführer einer Räuberbande), *Juratscheck* (zweites Haupt der Räuber), *Krabbe* (ein Müller), *Lisel, die Tochter des Müllers*²⁵⁹, *Hans Wurst* (bei dem Müller im Dienst).

In einer Rezension über Engels *Deutsche Puppenkomödien* aus dem Jahr 1877 heißt es über die Herkunft des Stückes, dass das Schauspiel *Antrascheck und Juratscheck* „ein altes beliebtes Räuberstück, welches auf allen Marionettentheatern heimlich war und auch noch in

²⁵⁴ Vgl. Kap. 4.6.2 *Bianka*, S. 124.

²⁵⁵ Vgl. Kap. 4.2.4 *Mirza*, S. 81.

²⁵⁶ Vgl. Carl Engel: Einleitung. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 5. Oldenburg: Schulze 1876. S. 6ff.

²⁵⁷ Vollständiges Zitat des Schauspiels: „Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doktor Johann Faust / Großes Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, / Zaubereien etc., in sieben Akten (Fragment) / Text nach Carl Engel: Deutsche Puppenkomödien, Bd 5, / Schulzesche Hof-Buchhandlung, Oldenburg 1876.“ In: Günzel, Alte Puppenspiele, S. 449.

²⁵⁸ Günzel, Alte Puppenspiele., S. 449.

²⁵⁹ Vgl. Kap. 4.2.5 *Lisel*, S. 82.

neuerer Zeit auf den ambulanten Puppenbühnen aufgeführt wurde²⁶⁰ sei, welches keineswegs für das Puppentheater geschrieben wurde.

3.6 Band VI

3.6.1 Haman und Esther. Schauspiel in fünf Akten.

Wichtige Personen im Stück: *Ahasverus* (König von Persien), *Haman* (Königlicher Rath und Günstling), *Mardachai* (ein Obester der Juden), *Esther*, *Mardachais adoptive Tochter*²⁶¹, Hans Wurst (Zimmermann), *die Frau von Hans Wurst*²⁶².

Die Esther-Geschichte, welche in zahlreichen dramatischen, dichterischen und musikalischen Bearbeitungen vorliegt²⁶³, stellt einen althebräischen, biblischen Stoff mit geschichtlichen Bezügen dar. Die Figur der Esther und ein einmaliges geschichtliches Geschehen können historisch nicht einwandfrei nachgewiesen werden, anstattdessen werden exemplarische und strukturelle Judenfeindschaft thematisiert.²⁶⁴ Thematik und zahlreiche unterschiedliche Bearbeitungen formen „eines derjenigen Bücher der Bibel, an denen sich nicht nur die Religion des Judentums und Christentums, sondern schon innerchristlich die Konfessionen scheiden“²⁶⁵.

Marie-Theres WACKER (1952-) führt drei unterschiedliche Textversionen der Esther-Geschichte innerhalb der christlichen Konfessionen an, welche mit den drei großen Bibelübersetzungen von kirchenamtlichem Rang gleichgestellt werden: Die erste Fassung, die sogenannte *Zürcher Bibel* ist eine Bibelübersetzung der evangelisch-reformierten Kirche,

²⁶⁰ Vareler Blätter (1877), Nr. 52. In: Digitalisiertes Kleinschrifttum, Rezensionen von: u.a. Deutsche Puppenkomödien. Monographien Digital: Herzogin Anna Amalia Bibliothek 1873. S. 7. URL: http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=14709 [15.10.2013].

²⁶¹ Vgl. Kap. 4.2.6 *Esther*, S. 85.

²⁶² Vgl. Kap. 4.1.9 *Frau von Hans Wurst*, S. 65.

²⁶³ Ausgiebige Informationen zu der Figur der Esther, zur Herkunft und Entstehung der Geschichte sowie über ihre Einflüsse auf verschiedene künstlerische und literarische Gattungen gibt Marie-Theres WACKER in ihrem Werk *Ester. Jüdin – Königin – Retterin*. Stuttgart: Kath. Bibelwerk 2006.; Aus einer Fülle von literarischen Bearbeitungen beispielhaft genannt seien hier die Bearbeitungen des Estherstoffes durch Hans Sachs 1536, Franz Grillparzer *Esther, Dramenfragment* (1848) oder die zwei Fassungen *Esther* von Georg Friedrich Händel, 1720 und 1732. Vgl. hierzu auch: *Der Estherstoff in der neueren Literatur*. Online unter: URL: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Die-Deutsche-Literatur-und-die-Juden/Der-Estherstoff-in-der-neueren-Literatur> [04.02.2014].

²⁶⁴ Vgl. Karl Jaroš: *Esther. Geschichte und Legende*. Mainz am Rhein: Zabern 1996.; Vgl. auch den Artikel: Esther Brünenberg: *Ester/Esterbuch*. URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/dasbibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/ester-esterbuch-3/ch/a3e9cdf89369cd9942f4ff4fc38d7c50/> [04.02.2014].

²⁶⁵ Wacker, *Esther*, S. 6.

deren Ursprünge auf das 16. Jahrhundert zurückgehen. In der zweiten Fassung, der Lutherbibel kann der/die LeserIn das Estherbuch zweimal finden, einmal im laufenden Bibeltext als eine Übersetzung des hebräischen Estherbuchs und ein weiteres Mal in den nicht in den biblischen Kanon aufgenommenen sogenannten *Apokryphen* als „Zusätze zu Esther“.²⁶⁶ Bei diesen „Zusätzen“ handelt es sich um Abschnitte, die in der ältesten durchgehenden altgriechischen Übersetzung der hebräischen Bibel, der *Septuaginta*, dem Estherbuch hinzugefügt worden waren. Die dritte Fassung, die römisch-katholische Einheitsübersetzung, übernimmt die Estherzusätze jeweils dort, wo sie die Septuagintaübersetzter eingeschoben haben und wo sie gemäß dem Erzählzusammenhang hingehören.²⁶⁷

In Bezug auf dramatische Bearbeitungen des Esther-Stoffes innerhalb der deutschen Literatur listete der deutsche Literaturwissenschaftler Julius TITTMANN (1814-1883) in seiner Sammlung *Die Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland* einige Beispiele auf und nannte neben der Estherbearbeitung des Hans Sachs von 1536 eine Reihe weiterer Bearbeitungen, wie das bereits ein Jahr danach zu Magdeburg gedruckte Drama ein *Tröstlich Spiel aus der Heiligen Schrift und dem Buch Esther* oder den 1543 verfassten *Hamanus* des deutschen neulateinischen Dramatikers Thomas NAAGEORG (1508-1563). 1555 ließ der deutsche Dramatiker Andreas PFEILSCHMIDT eine *Esther* in Reimen agieren und in Windsheim wurde 1561 eine Komödie *Von König Ahasverus und der Esther* mit Kindern vorgeführt.²⁶⁸

Die Version aus Engels Band entspricht inhaltlich dem hebräischen Estherbuch. Das hebräische Estherbuch besteht aus zehn Kapiteln, von denen die ersten sieben den identischen Geschichtsverlauf wie jene Version in Engels Sammlung aufweisen. Unterschiede lassen sich bei den verwendeten Namen feststellen: Während der König des hebräischen Textes *Artaxerxes* und seine erste Gemahlin *Washti* heißen, tragen sie in Engels Text die Namen *Ahasverus* und *Basthi*. In den letzten drei Kapiteln der hebräischen Erzählung kommt es zu einem blutigen Kampf gegen die Juden, während dieser Kampf in Engels Version ausgespart wird.

²⁶⁶ Vgl. ebda.

²⁶⁷ Vgl. ebda.

²⁶⁸ Vgl. Julius Tittmann: *Die Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland*. Bd. 13. Leipzig: Brockhaus 1880. (=Deutsche Dichter des sechszehnten Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Worterklärungen. Hrsg. von Karl Godecke und Julius Tittmann. 13.). S. XXI.

3.6.2 Das Reich der Todten. Lustspiel in drei Aufzügen.

Wichtige Personen im Stück: *Gebhard* (ein reicher Particulier), *Florentine*, *Gebhards Tochter*²⁶⁹, *Katharine*, *Florentines Kammermädchen*²⁷⁰, *Leander* (Florentines Liebhaber), *Hans Wurst* (Leanders Diener).

Engel hat das Stück *Das Reich der Todten* nach eigenen Angaben nicht – wie die anderen – von Puppenspielern bekommen, sondern aus einem Buchhändler-Antiquariat in Stuttgart.²⁷¹

3.7 Band VII

3.7.1 Glückssäckel und Wunschhut. Volksschauspiel in fünf Akten.

Wichtige Personen im Stück: *Fortunatus*, *Ampedo* (Fortunatus' erster Sohn), *Andolosia* (Fortunatus' zweiter Sohn), *Der König von England*, *die Tochter des Königs Agrippina*²⁷², *Hans Wurst*, *die Göttin des Glücks Fortuna*²⁷³.

Die literarische Grundlage für dieses Stück stammt aus dem 16. Jahrhundert und der älteste bekannteste Druck, herausgegeben von Heinrich Steyrer, erschien 1509 in Augsburg.²⁷⁴ Dramatisiert wurde der *Fortunatus* erstmals von Hans Sachs im Jahre 1553²⁷⁵, in den Folgejahren wurden zahlreiche Versionen des Stoffes in unterschiedlichen Sprachen veröffentlicht, unter anderem findet sich eine davon in dem 1624 erschienenen Buch *Englische Comedien und Tragedien*.²⁷⁶ Seine erste moderne Aufführung auf der Puppenbühne erlebte das Stück am 4. September 1887 im Münchener Marionettentheater unter Papa Schmid.²⁷⁷

²⁶⁹ Vgl. Kap. 4.2.7 *Florentine*, S. 87.

²⁷⁰ Vgl. Kap. 4.1.10 *Katharine*, S. 66.

²⁷¹ Vgl. Carl Engel: Einleitung. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 6. Oldenburg: Schulze 1877. S. 6.

²⁷² Vgl. Kap. 4.2.8 *Agrippina*, S. 88.

²⁷³ Vgl. Kap. 4.4.2 *Fortuna*, S. 112.

²⁷⁴ Vgl. Carl Engel: Einleitung. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 7. Oldenburg: Schulze 1878. S. 3.

²⁷⁵ Vgl. ebda., S. 4.

²⁷⁶ Vgl. Günzel, *Alte Puppenspiele*, S. 454.

²⁷⁷ Vgl. ebda.

Die Fortunatus-Geschichte kann in verschiedenen Sammlungen gefunden werden, wie in Simrocks Sammlung *Die deutschen Volksbücher*²⁷⁸, bei Julius Tittmann unter dem Namen *Comoedia. Von Fortunato und seinem Seckel und Wunschhütlein, darinnen erstlich drei verstorbene Seelen als Geister, danach die Tugend und Schande eingeführet werden*²⁷⁹, sowie bei Klaus Günzel²⁸⁰. Nach Meinung Günzels gehörte dieses Puppenspiel vom 17. bis zum 19. Jahrhundert zu den populärsten Figurendramen überhaupt.²⁸¹

3.7.2 Rosa von Tannenburg. Romantisches Ritterdrama in fünf Akten.

Wichtige Personen im Stück: *Kaiser Sigismund, Herzog Ernst von Schwaben, Otto* (Sohn des Herzogs), *Erik* (Ottos Mentor), *Edelbert* (Ritter zu Tannenburg), *Rosa, Edelberts Tochter*²⁸², *Kunrich* (Richter zu Fichtenburg), *Gertraud, Kunrichs Gemahlin*²⁸³, *Hugo* und *Ernst* (Kunrichs Kinder), *Casperl* (Kunrichs Leibnarr), *Thekla, Jungfer aus Fichtenburg*²⁸⁴, *Thorwart zu Fichtenburg, Thorwärtin*²⁸⁵, *Burkhard* (Edelberts's Basall), *Grete, Burkhard's Frau*²⁸⁶, *Agnes, Burkhard's Tochter*²⁸⁷.

Das romantische Ritterdrama *Rosa von Tannenburg* wurde nach der gleichnamigen Erzählung von dem römisch-katholischen Priester und Schriftsteller Christoph VON SCHMID (1768-1854) für das Münchner Marionettentheater geschrieben.²⁸⁸

²⁷⁸ Vgl. Karl Simrock: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Bd 3. Basel: Schwabe 1846. S. 49.

²⁷⁹ Vgl. Tittmann, Schauspiele, S. 75-124.

²⁸⁰ Vollständiges Zitat des Schauspiels: „Glückssäckel und Wunschhut / Volksschauspiel in fünf Akten / Text nach Carl Engel: Deutsche Puppenkomödien, Bd 7, / Schulzesche Hof-Buchhandlung, Oldenburg 1878.“ In: Günzel, Alte Puppenspiele, S. 453.

²⁸¹ Vgl. Günzel, Alte Puppenspiele, S. 453.

²⁸² Vgl. Kap. 4.2.9 *Rosa*, S. 90.

²⁸³ Vgl. Kap. 4.3.6 *Gertraud*, S. 110.

²⁸⁴ Vgl. Kap. 4.1.12 *Thekla*, S. 67.

²⁸⁵ Vgl. Kap. 4.1.11 *Thorwärtin*, S. 67.

²⁸⁶ Vgl. Kap. 4.3.5 *Grete*, S. 109.

²⁸⁷ Vgl. Kap. 4.2.10 *Agnes*, S. 91.

²⁸⁸ Vgl. Engel, Einleitung VII, S. 4.

3.8 Band VIII

3.8.1 Doctor Faust. Schauspiel in drei Akten. Zum Schluß ein Tableaux: Die Fahrt zur Hölle.

Wichtige Personen im Stück: *Der Herzog von Parma, Margarethe, Tochter des Herzogs*²⁸⁹, *Doctor Faust, Wagner* (Fausts Famulus), *Casperle* (Fausts Diener), *Mephistophiles* (Teufel), *die Höllenbraut Helena*²⁹⁰.

Doctor Faust aus Band VIII stimmt mit der bereits betrachteten Variante in Band I unter dem Titel *Doctor Johann Faust* inhaltlich fast vollständig überein.²⁹¹ Die Faust-Geschichte, die in Band VIII erscheint, wurde als Puppenspiel des Marionettenspielers E. WIEPKING im Jahre 1805 in Oldenburg oft aufgeführt.²⁹²

3.8.2 Die bezauberte Insel. Puppen-Schauspiel in vier Akten.

Wichtige Personen im Stück: Prospero (rechtmäßiger Herzog von Mailand), *Miranda, Prosperos Tochter*²⁹³, *Antonio* (Prosperos Bruder und unrechtmäßiger Besitzer von Mailand), *Ferdinand* (Sohn des Königs von Nepal), *Casperle* (Hofnarr), *Ariel* (Prosperos Dienstbarer Geist), *Kaliban* (ein wilder, missgestalteter Sklave).

Das Schauspiel *Die bezauberte Insel* wurde auf Grundlage von William Shakespeares Drama *Der Sturm* für das Puppentheater bearbeitet.²⁹⁴ *Der Sturm* gilt als Shakespeares letztes Theaterstück und wurde am 1. November 1611 in London uraufgeführt. Die Figuren des Dramas sind frei erfunden, wobei sich Motive aus dem Umfeld verschiedener romantischer Erzählungen finden.²⁹⁵

²⁸⁹ Vgl. Kap. 4.2.11 *Margarethe*, S. 92.

²⁹⁰ Vgl. Kap. 4.6.1 *Helena*, S. 122.

²⁹¹ Vgl. Kap. 3.1.1 *Doctor Johann Faust*, S. 37f.

²⁹² Vgl. Carl Engel: Einleitung. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 8. Oldenburg: Schulze 1879. S. 3.

²⁹³ Vgl. Kap. 4.2.12 *Miranda*, S. 94.

²⁹⁴ Vgl. Engel, Einleitung VIII, S. 21.

²⁹⁵ Vgl. William Shakespeare: *The Tempest. Der Sturm*. Englisch-Deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Margarete und Ulrich Suerbaum. Tübingen: Stauffenburg 2004.

3.9 Band IX

3.9.1 Doctor Johan Faust. Volks-Schauspiel in 4 Akten nebst einem Vorspiel.

Diese Version des alten Volksschauspiels von Doktor Faust wurde als Fälschung bezeichnet²⁹⁶, was dem Herausgeber allerdings nicht angelastet werden kann, da er den Text wahrscheinlich nicht als solche erkannt hat.²⁹⁷ Demgemäß bezeichnet Engel den Text als einen „vervollständigten Text mit vielfachen Ergänzungen bisher ungedruckter Szenen“²⁹⁸. Die ergänzten Szenen sind nicht in den Text eingeflochten, sondern werden am Ende des Bandes als Anhang hinzugefügt.²⁹⁹ Insgesamt deckt sich der Inhalt des *Doctor Johan Faust* aus Band IX daher mit jenem der anderen Faust-Versionen aus Engels Bänden.

3.9.2 Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Großes Volksschauspiel mit Tänzen, Verwandlungen, Zaubereien ect., in sieben Acten.

Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust in Band IX ist mit Skepsis zu betrachten, weil die oben genannte Version von *Doktor Faust* aus dem gleichen Band angeblich eine Fälschung darstellt. Der Inhalt deckt sich mit jenem des Dramas *Christoph Wagner* aus Band V.

3.10 Band X

3.10.1 Doctor Johann Faustus. Schauspiel mit Prolog in drei Teilen oder neun Aufzügen.

Der *Doctor Johann Faustus* in Band X soll eine „Ergänzung der Engel’schen Sammlung“³⁰⁰ sein. Zu Beginn des Bandes findet sich der Untertitel *Volksschauspiel von Plagwitzer Sommertheater*.³⁰¹

²⁹⁶ Mehr dazu: Bruinier, Fälschung.

²⁹⁷ Vgl. Günzel, Alte Puppenspiele, S. 440.

²⁹⁸ Siehe Titelblatt. Deutsche Puppenkomödien, Band IX.

²⁹⁹ Vgl. Nachträgliches zum Doctor Johann Faust. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 9. Oldenburg: Schulze 1890. S. 54-73.

³⁰⁰ Siehe Tittelblatt. Deutsche Puppenkomödien, Band X.

³⁰¹ Siehe ebda.

3.11 Band XI

3.11.1 Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel. Puppenschauspiel in fünf Akten. (Vom Münchner Marionettentheater.)

Wichtige Personen im Stück: *Der König von England*, *Prinz Edward* (Sohn des Königs von England), *Ritter Bettkin* (des Prinzen Vertrauter), *Kasperle* (des Prinzen Knappe und Diener), *der König von Schottland*, *Prinzessin Florigunde*, *Tochter des Königs von Schottland*³⁰², *Runcifar* (ein Gremiit und Zauberer), *Miezchen, eine verwunschene Kammerzofe*³⁰³.

Der Inhalt des Stückes *Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel* ist auf die Komödie *Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt* im gleichen Band zurückzuführen, die unter anderem in der erwähnten Sammlung von Julius Tittmann zu finden ist³⁰⁴ und welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts und Anfang des 17. Jahrhunderts von den englischen Komödianten auf ihren Wanderzügen durch Deutschland aufgeführt wurde.³⁰⁵ Der Inhalt basiert auf der Geschichte der Kämpfe zwischen den rivalisierenden Ländern Schottland und England.

Im Vorwort des elften Bandes betont der Herausgeber Engel, dass die hier übernommenen Stücke von älteren Werken abstammen und zu Puppenspielen umgeschrieben worden sind. Das Stück *Der Prinz als Narr*, das als Puppenschauspiel für das Repertoire des Münchner Marionettentheaters geschrieben wurde, ist als eines der wenigen Stücke in Engels Sammlung mit dem Untertitel „Puppenspiel“ versehen.³⁰⁶

3.11.2 Die verwandelten Herzen oder: Wurst wider Wurst. Eine mit mythologischer Beigabe lustige Komödie in drei Akten. (Vom Münchner Marionettentheater)

Wichtige Personen im Stück: *Graf Florentin*, *Thusnelde, eine reiche Jungfrau*³⁰⁷, *Ursula*, *Thusneldes Nachbarin*³⁰⁸, *Kasperle* (Diener), *Stibitzki* (ein Abenteurer), *Cupido*.

³⁰² Vgl. Kap. 4.2.13 *Florigunde*, S. 95.

³⁰³ Vgl. Kap. 4.1.13 *Miezchen*, S. 68.

³⁰⁴ Vgl. Tittmann, Schauspiele, S. LIII.

³⁰⁵ Vgl. Carl Engel: Vorwort. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 9. Oldenburg: Schulze 1890. S. III.

³⁰⁶ Siehe Titelblatt. Deutsche Puppenkomödien, Band XI.

³⁰⁷ Vgl. Kap. 4.5.2 *Thusnelde*, S. 119.

³⁰⁸ Vgl. Kap. 4.1.14 *Ursula*, S. 69.

Das Stück *Die verwandelten Herzen oder: Wurst wider Wurst* in Band XI wurde für das Münchner Marionettentheater geschrieben.³⁰⁹ Die Geschichte stammt von einem populären Stück namens *Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis* ab, das von den damaligen englischen Wandertruppen im 17. Jahrhundert oft aufgeführt und ebenso in Engels Sammlung niedergeschrieben wurde.³¹⁰

3.11.3 Eine schöne lustige triumphirende Comoedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt

Wichtige Personen: *König von Engellandt, König von Schottlandt, der Sohn des Königs von Engellandt Setule, die Tochter des Königs von Schottlandt Astrea*³¹¹, *Doctor Runcifax* (Ein Schwarzkünstler).

Eine schöne lustige triumphirende Comoedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt kann in Engels und Tittmanns³¹² Sammlung gefunden werden und ist wahrscheinlich auf eines der Werke der damaligen englischen Schauspieltruppen, die in Deutschland herumzogen, zurückzuführen. Als sich die großbritannischen Schauspieltruppen mit der Zeit permanent im deutschsprachigen Raum niederließen, wurden die Dramen aus ihrem Repertoire übersetzt.³¹³ Die Stücke wurden erstmals im Jahre 1620 von einem unbekannten Autor gesammelt und gedruckt, wobei es sich bei diesen Stücken eher um Übertragungen der englischen Originalwerke als um konkrete Übersetzungen zu handeln schien. Der anonyme Sammler hatte wohl selten die vollständigen Texte zur Hand und konnte die Szenen somit nur teilweise übersetzen. Lücken und entstehende Ungereimtheiten in der Handlung füllte er wohl mit selbst ausgedachten und verfassten Textabschnitten.³¹⁴

³⁰⁹ Vgl. Carl Engel: Vorwort. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 11. Oldenburg: Schulze 1891. S. 3f.

³¹⁰ Vgl. ebda.

³¹¹ Vgl. Kap. 4.2.14 *Tochter Astrea*, S. 97.

³¹² Vgl. Tittmann, Schauspiele, S. 197-234.

³¹³ Vgl. ebda., S. VIIff.

³¹⁴ Vgl. ebda., S. VIIff.

3.11.4 Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis

Wichtige Personen im Stück: *Venus, eine stumme Person*³¹⁵, *Cupido, Jucunda, Jungfrau*³¹⁶, *Florettus* (Jucundas Liebhaber), *Balandus* (Dieb), *Corciallana, Kuplerin*³¹⁷, *Hans Wurst* (Diener).

Die Geschichte des oben genannten Stückes war zu Engels Zeit äußerst populär und demgemäß häufig im Repertoire der englischen Wandertruppen zu finden.³¹⁸

3.12 Band XII

3.12.1 Comoedia Von dem verlorenen Sohn in welcher Verzweiflung und Hoffnung gar arrtg introducirt werden

Wichtige Personen im Stück: Vater des verlorenen Sohnes, Verlorener Sohn, *Bruder des verlorenen Sohns, Wirth, Wirthin oder Frau*³¹⁹, *Tochter des Wirths*³²⁰.

Ein englisches Vorbild für dieses Stück ist in Deutschland nicht bekannt. Hinweise in der britischen Theatergeschichte über die Aufführungen eines so bezeichneten *Prodigal Child* sind zwar ungenau um einen konkreten Anhaltspunkt zu geben³²¹, allerdings gibt es zahlreiche Hinweise für die Benutzung eines älteren englischen Stückes als Vorlage: Neben einer typischen Bühneneinrichtung vor allem das durchklingende Englisch in unbeholfener Übersetzung.³²² Die Thematik ist wiederum biblischen Ursprungs. In Vergleich zu *Dem verlorenen Sohn* (Engel, Band II) kann angemerkt werden, dass die *Comoedia von dem verlorenen Sohn* um ein weites älter sein muss. Dies lässt sich unter anderem an der Sprache, welche von den Figuren im Stück benutzt wird, festmachen.

³¹⁵ Vgl. Kap. 4.4.3 *Venus*, S. 113.

³¹⁶ Vgl. Kap. 4.5.3 *Jucunda*, S. 120.

³¹⁷ Vgl. Kap. 4.1.15 *Corciallana*, S. 70.

³¹⁸ Vgl. Engel, Vorwort XI, S. 3f.

³¹⁹ Vgl. Kap. 4.1.16 *Mutter und Tochter*, S. 71.

³²⁰ Vgl. ebda.

³²¹ Vgl. McComrick, Puppert Theater, S. 178.

³²² Vgl. Tittmann, Schauspiele, S. XXVI.

3.12.2 Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren. Zauberdrama in drei Aufzügen. (Vom Münchner Marionettentheater)

Wichtige Personen im Stück: *Don Juan*, *Kasperle* (Don Juans Diener), *die Fee Innocentia*³²³, *Zerline, ein altes Weib*³²⁴, *Mustapha* (Kadi), *Fatime*, *Mustaphas Sklavin*³²⁵.

Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren bearbeitet eine Geschichte nach Don Juans Tod (und Wiederauferstehung), in der die Lustige Figur Kasperle eine der Hauptrollen spielt. Das Zauberdrama ist für das Münchner Marionettentheater geschrieben worden.³²⁶

3.12.3 Die Wasser- und Feuerprobe oder: Kasperle als Wunder-Doctor. Zauberspiel in drei Akten. (Vom Münchner Marionettentheater)

Wichtige Personen im Stück: *Al-Coradi* (ein Magier), *Mystifax* (ein Zauberer, am Anfang in Gestalt eines Pfaues), *Lukretia*, *Mystifaxs Tochter*³²⁷, *Kasperle* (ein Reisender), *Ragozzi* (ein indianischer Priester), *Gurli*, *Ragozzis Tochter*³²⁸.

Das Zauberspiel *Die Wasser- und Feuerprobe oder: Kasperle als Wunder-Doctor* erscheint im letzten Band von Engels Sammlung ohne genaue Angaben über die Herkunft. Erwähnt wird wiederum, dass es für das Münchner Marionettentheater geschrieben worden sei.³²⁹

4 Analyse der Frauengestalten in Engels Sammlung

Vorausgeschickt sei hier, dass in den meisten Marionettenspielen die Zahl der weiblichen Puppen geringer war, als die der männlichen, so hatten die Frauen im traditionellen Repertoire zumeist *limited roles*.³³⁰ In Engels Sammlung ist jenes schwer nachvollziehbar – da einerseits einige der Stücke nur eine Frauengestalt beinhalten (wie der *Faust* aus Band X, in welchem die stumme *Helena Gracia* als Frauengestalt erwähnt wird), andererseits aber in der Großzahl

³²³ Vgl. Kap. 4.4.4 *Innocentia*, S. 114.

³²⁴ Vgl. Kap. 4.1.18 *Zerline*, S. 73.

³²⁵ Vgl. Kap. 4.1.17 *Fatime*, S. 72.

³²⁶ Siehe Titelblatt. Deutsche Puppenkomödien, Band XII. S. 35.

³²⁷ Vgl. Kap. 4.2.15 *Lukretia*, S. 99.

³²⁸ Vgl. Kap. 4.2.16 *Gurli*, S. 100.

³²⁹ Siehe Titelblatt. Deutsche Puppenkomödien, Band XII. S. 63.

³³⁰ Vgl. McCormick, Puppet Theater, S. 166.

der anderen Stücke mehrere Frauengestalten vorkommen und diese in besonders zentralen Positionen stehen. Die Frauen sind den Männern teils untergeordnet, teils übergeordnet, was wesentlich von der Ausrichtung und vom Verlauf des Stückes abhängig ist. Beispielhaft für untergeordnete Frauenfiguren seien hier all jene der Don-Juan-Spiele der Wanderbühne (unter anderem in Band III *Don Juan oder: Der steinerne Gast* und Band XII *Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren...*) genannt. Die Frauen in diesen Stücken spielen, abgesehen „von geschlechtstypologischen Äußerungen [...] eine dramaturgisch gänzlich untergeordnete Rolle.“³³¹ Andererseits erscheinen in anderen Stücken Frauenfiguren, die oftmals als wesentlich in das Geschehen involviert beschrieben werden. Das sind meist die (mit)bestimmenden Göttinnen, die in ihren Funktionen allen anderen Figuren übergeordnet sind. Beispielhaft genannt sei die Göttin Almada aus dem Stück *Almada, die wohlthätige Fee* (Engel, Band IV).

Nach der Untersuchung aller Stücke in den von Engel vorgelegten zwölf Bänden kam ich zu der Schlussfolgerung, dass die vorkommenden Frauengestalten in sechs verschiedene Kategorien eingeteilt werden können. Diese sechs, in dieser Arbeit nach der Häufigkeit der vorkommenden Vertreterinnen geordneten Kategorien: *Dienerinnen*, *Töchter*, *Mütter*, *Göttinnen*, *Herrinnen* und *andere Frauengestalten* werden in den folgenden Kapiteln vorgestellt und analysiert. *Verhalten*, *Rolle* und *Charaktereigenschaften* sind die drei primären Prämissen, nach denen die Figuren kategorisiert worden sind. Die Reihung der Frauengestalten innerhalb der einzelnen Kategorien folgt keinem spezifischen Schema.

Während die Kategorie *andere Frauengestalten* wesentlich aus dem Rahmen der Betrachtungen fallende Figuren umfasst, erscheinen ebenso nicht genau zuordenbare Figuren. Diese Figuren, wie z.B. die *Wirtin* aus *Der verlorene Sohn* (Engel, Band II) sowie die *Schäferin Laurentia* oder die *Wirtin Lisel*, beide aus dem Stück *Don Juan oder: Der steinernde Gast* (Engel, Band III), werden ihrer Charakterbeschreibung jeweils in die am passendste Kategorie – in diesen drei Fällen jeweils jener der *Dienerinnen* – zugeordnet.

Um dem/der LeserIn den Überblick über die Beispiele sowie Akte und Szenen zu erleichtern, wird vor jedem Beispiel der Akt mit römischen und die Szenen mit normalen Zahlen in Klammern angegeben [z. B. vierter Akt, sechste Szene → (IV, 6)].

³³¹ Vgl. Müller-Kampel, Dämon – Schwärmer – Biedermann, S. 52.

4.1 Dienerinnen

Die Dienerinnen stellen in Engels Bänden die größte Gruppe der angegebenen Frauengestalten dar. Sie sind zumeist den Töchtern der Könige zugeordnet, können aber auch die Begleiterinnen der Mütter oder Königinnen bzw. Herzoginnen sein. Die Dienerinnen können im Wesentlichen in zwei Gruppen eingeteilt werden: In die treuen und freundlichen Dienerinnen einerseits und in die tückischen und egoistischen andererseits. Anzumerken ist, dass die zweite Gruppe auf die Dienerinnenfiguren der italienischen Commedia dell'arte und das 15. Jahrhundert zurückgeführt werden kann. Die Dienerinnenfiguren, welche der Commedia dell'arte entsprungen sind, weisen durchaus ambivalente Charakteristika auf: Sie sind zwar meist loyal gegenüber ihren Herrschaften, haben aber viele egoistische Züge. Nicht selten machen sie sich bei Problemen aus dem Staub oder nutzen die bietende Gelegenheit dazu, sich einen persönlichen Vorteil zu verschaffen. Ihren Charakter und ihren kognitiven Fähigkeiten betrachtend sind sie, wenn es um ihr eigenes materielles Interesse und ihren Vorteil geht, sehr gerissen und unverschämt.³³² Noch eine wesentliche Charaktereigenschaft der Dienerinnenfiguren der Commedia dell'arte ist es, dass sie sich zumeist mit der analogen männlichen Dienerfigur bzw. der Lustigen Figur des Stückes in einer romantischen Beziehung befinden und durchgehend im Dialekt sprechen.

Die Dienerinnenfiguren dieser Theatertradition entwickelten sich aus ihren männlichen Gegenstücken, den archetypischen Dienerfiguren der Commedia dell'arte, den *Zanni*. Demgemäß trägt die weibliche *Zagna* zahlreiche den *Zanni* ähnliche Merkmale und lehnt sich in Bezug auf ihre Maske optisch jener ihrer männlichen Gegenspieler an.³³³ Die männlichen Diener spielen in der Commedia dell'arte oft die Hauptrollen, während sie in Engels Bänden eher Nebenrollen darstellen. Eine Ausnahme bilden die Figuren des Hans Wurst oder des Kasperle.

Außer der *Zagna* entwickelten sich weitere Figuren, wie z. B. die *Fantesca*. Sie ist eine lustige Bäuerin, die in die Stadt gekommen ist. *Fantesca* findet sich gut in der Küche zurecht und ist die persönliche Dienerin der jungen Damen oder der Töchter ihres Herrn. Sie vergisst nie ihre eigenen Bedürfnisse und heiratet meistens einen von den Dienern. Die Männer in ihrer

³³² Vgl. Wolfram Krömer: Die italienische Commedia dell'arte. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987. (=Erträge der Forschung. 62.). S. 38.

³³³ Vgl. ebda., S. 37f.

Umgebung hält sie zum Narren.³³⁴ Nach Fantasca entwickelte sich die Figur der sogenannten *Servetta*. Sie ist vollkommen unabhängig, intelligenter als der Mann im Stück und stellt die eigene Freiheit an erste Stelle, auch wenn sie in den Zanni verliebt ist.³³⁵ In weiterer Folge entwickelte sich aus der *Servetta* die Gestalt der *Colombine*. In den Vorbildern der älteren *Commedia dell'arte* ist sie bäuerlicher Herkunft, heiter, nett, wird aber als naiv beschrieben.³³⁶ Sie ist in *Arlecchino* verliebt und führt eine Beziehung mit ihm.³³⁷ Colombines Kostüm ist nicht besonders charakteristisch, sie trägt das jeweilige Zeitkostüm, welches ihrer Herkunft oder ihrem Beruf entspricht.³³⁸ Das weibliche Dienerkostüm der *Colombine* wurde in Frankreich erfunden und entsprach der *Colombine*, die nicht mehr so viel gemeinsames mit der derben Magd hatte.³³⁹ Sie entwickelte sich später zu einer anmutigen *Soubrette* und wird der Figur der Herrin sehr ähnlich.³⁴⁰

4.1.1 Lisette (*Der verlorene Sohn*, Bd. II)

Lisette ist das Kammermädchen im Haus ihres Herrn auf dem Lande. Sie passt in das Muster der Dienerinnenfigur der *Commedia dell'arte*, da sie neugierig ist, kein Blatt vor den Mund nimmt und vor allem in einer Liebesbeziehung mit der Lustigen Figur, Hans Wurst, steht.

Zu Lisettes Aussehen konnten keine Angaben ermittelt werden. Die von Lisette benutzte Sprache ist einfach, vulgär, grammatisch falsch und gehört dem Dienermilieu an (II, 3):

„Lisette (lacht ihn aus). Ja, gehe nur, Du schwärzbärtige Moppergoschen, Dein Drohen wird dir nicht viel helfen. Na – der Herr Heinrich wird schauen, wenn ihm sein Vater, anstatt das Geld vorzuzählen, den Text vorlesen wird. Aber der Hanswurst ist an allem Schuld, denn der gibt ihm zu Allem die Anleitung, wenn er sich nur dabei die Gurgel neßen kann. Aber still, ich glaub‘, ich hör‘ die kommen. Da muß ich mich entfernen.“³⁴¹

Ihre Ausdrucksweise ist im Beispiel ersichtlich. Sie beleidigt einen Diener, der ihrem Herrn einen Brief unbekannten Inhalts vorbeibringt.

³³⁴ Vgl. Spörri, *Commedia*, S. 16.

³³⁵ Vgl. Franzpeter Messmer: *Commedia dell'Arte Masken* aus der Werkstatt von Antonio Fava. Aachen: Shaker 2010. S. 18.

³³⁶ Vgl. Riha, *Commedia dell'arte*, S. 39.

³³⁷ Vgl. ebda., S. 40.

³³⁸ Vgl. Spörri, *Commedia*, S. 15.

³³⁹ Vgl. ebda.

³⁴⁰ Vgl. Krömer, *Commedia*, S. 39.

³⁴¹ *Der verlorene Sohn*. In: *Deutsche Puppenkomödien*. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 2. Oldenburg: Schulze 1875. S. 12.

Lisette ist egoistisch, hinterhältig und stellt ihre eigenen Bedürfnisse im ganzen Stück an erste Stelle. Die nächste Szene beschreibt eine Unterhaltung zwischen Lisette und dem Herrn des Hauses in einem der Zimmer (II, 1):

„Vater. Lisette, sage mir, ist mein Sohn Heinrich heute Nacht zu Hause gewesen?

Lisette. (Für sich.) Daß ist ein verzweifelter Streich. Sage ich ihm die Wahrheit, so büße ich bei dem Sohn ein und hintergehe ich den alten Herren, so setze ich mich der größten Verdrießlichkeit aus. Ich weiß nicht, was ich für einen Entschluß fassen soll.

Vater. Mädchen, was soll das Zaudern? Rede, wo ist mein Heinrich? wo ist der Bediente, der Hanswurst?

Lisette. Nun muß ich reden. Sie sind nicht zu Hause, und ich glaube, sie werden heute Nacht ihren gewöhnlichen Schwärmereien nachgelaufen sein, wie Sie es selbst wissen.“³⁴²

Sie versucht aus der gegebenen Situation die profitabelste Lösung für sich zu finden. In diesem Fall ist die Lösung dem Herrn alle Informationen zu geben, die sie über seinen Sohn hat und sich somit aus dem Staub zu machen.

In der nächsten Szene wird eine Unterhaltung zwischen dem Sohn des Herrn Heinrich und Lisette in einem der Zimmer des alten Hauses beschrieben. Der Sohn bietet Lisette wunderschöne und kostbare Perlen an, damit sie ihm alles was sie weiß erzählt. Lisette nimmt das Angebot natürlich an (II, 2):

„Heinrich. Lisette, Du weißt, was ich für Dich bereit habe; die Perlen und die Halsschnur mach‘ ich Dir zum Präsent, wenn Du mir die Wahrheit sagst, ob mein Vater schon aufgestanden ist.

Lisette. Aber was Sie für ein schlimmer Herr sind. Ich habe mir so fest vorgenommen, ich wollte nicht reden, aber Sie wissen schon, mit was Sie einem Mädchen die Zunge lösen können. So wissen Sie, so eben hat mir Ihr Vater befohlen, wenn Sie aufgestanden seien, so sollen Sie sich sogleich auf sein Zimmer kommen.

Heinrich. Du hast doch meinem Vater nicht gesagt, daß ich heute Nacht nicht zu Hause war?

Lisette. Er fragte, ich aber entschuldigte mich mit der Unwissenheit. Ei, ja, ich weiß meine Sachen schon zu machen.“³⁴³

Lisette beweist wieder, dass sie den bestmöglichen Nutzen aus der gegebenen Situation anstrebt. Sie versucht zwar, ihren beiden Herren - dem Vater und dem Sohn - gehorsam und treu zu sein, entscheidet sich aber für jene Seite, von der sie sich mehr verspricht.

³⁴² Ebda., S. 9f.

³⁴³ Ebda., S. 11.

4.1.2 Die „Wirthin“ (*Der verlorene Sohn*, Bd. II)

Die Wirtin ist eine Gestalt, die in den Stücken in Engels Sammlung oft vorkommt und den Dienergestalten zuzurechnen ist. Im *verlorenen Sohn* taucht sie zum ersten Mal vor ihrem kleinen Wirtshaus auf. Sie entdeckt die Hauptfigur Heinrich, den Sohn eines reichen Landbesitzers und seinen Diener Hans Wurst. Die beiden stoßen zufällig auf die Wirtin.

Zu ihrem Aussehen gibt es in diesem Stück keine Angaben. Aus dem weiter angeführten Beispiel ist das niedrige Niveau der Sprache dieser Figur zu erkennen. Die Wirtin gehört der einfacheren Schicht an, gleich den Dienerinnen der *Commedia dell'arte*.

In den meisten Fällen erscheint die Wirtin in den Stücken in Engels Sammlung ohne Namen und besitzt die Eigenschaften der Dienerinnen der *Commedia dell'arte*: Sie ist gierig, egoistisch und täuscht Freundlichkeit vor, um ihre Gäste ausnutzen zu können und ihnen ihr Geld abzunehmen. Die nächsten Ausschnitte beschreiben eine Unterhaltung, die zwischen dem Sohn Heinrich und der Wirtin vor dem einheimischen Wirtshaus auf der Straße zustande kommt. Die Wirtin versucht alles Mögliche, um Heinrich ins Gasthaus zu bekommen (III, 1, III, 3 und III, 6):

„Wirthin. (Allein auf der Straße.) Ach, Ich Unglückliche, was fang‘ ich an, da mir all‘ mein Bier und meine Speisen verderben, die ich mir eingelegt habe; ja, ich bin recht betrogen worden, denn man rühmte mir diesen Gasthof als den besten in dieser Gegend, das kein Tag vergehe, wo nicht Fremde ankommen werden; aber seitdem ich ihn bewohne, sind sehr wenig Gäste, noch viel weniger Fremde in dieses Haus gekommen. Jetzt muß ich auf andere Mittel denken, bevor ich in die Gantung komme. Ich habe zwar schon einige Leute auf der Seite, auf die ich mich verlassen kann. Wenn ein Fremder kommt, der Geld hat, so will ich mich seiner Baarschaft bemächtigen, und ihn auf die Straße hinauswerfen. Gelingt das nicht, so ist’s um mich geschehen.“³⁴⁴

„Wirthin. (Kommt heraus.) Seht da, was das für ein scherzhafter Mussie ist! Mit was kann ich auswarten? Oder wie soll man Ihnen dienen? Sie dürfen nur befehlen. Was wünschen’s? Was schaffen’s? Was befehlen’s? Wollen’s logiren?

Wirthin. Nun ja, das nd fremde Gäste da? ich komme gleich und werde meine Aufwartung macheist ein Wirtshaus und kein Gasthof. Was befehlen Sie? Sie dürfen nur anschaffen, Alles wird zu Ihren Diensten sein. Nur befohlen.“³⁴⁵

„Wirthin. (Von innen.) Sin. (kommt heraus.) Ganz gehorsame Dienerin! es freut mich, daß ich die Ehre habe, wollen Sie bei mir logiren?

Heinrich. Hat mein Bedienter Logis bei Ihnen gemacht?

Wirthin. Ja! und ich muß auch sagen, daß in meinem Leben noch keiner solche bei mir gemacht hat.

³⁴⁴ Ebda., S. 18.

³⁴⁵ Ebda., S. 19.

Hanswurst. Ja, Verstand muß man haben.³⁴⁶

Aus den Szenen ist die Gier der Wirtin ersichtlich. Sie sieht Heinrich als einen Geldsack, den sie ausrauben kann und will. Sie ist aufgrund ihrer Geldgier keinem Herrn loyal.

4.1.3 Laurentia (*Don Juan oder: Der steinerne Gast*, Bd. III)

Laurentia erscheint das erste Mal in der Mitte des Stückes, im Wald mit der Zentralfigur Donna Amarillis. Sie wird als Schäferin bezeichnet und versucht Donna Amarillis zu helfen, sich zurechtzufinden. Da sie versucht, Donna Amarillis zu helfen und somit eine Art Loyalität zu der Herrin beweist, gibt es keine andere Kategorie, in welche sie treffender eingeordnet werden könnte. Zum Aussehen und zur von Laurentia benutzten Sprache gibt es keine nennenswerten Angaben.

In der nächsten Szene, die in einem düsteren Wald abspielt, ist das Verhältnis der Schäferin zu Donna Amarillis ersichtlich (III, 7):

„Donna Amarillis. Wie lange, o widriges Schicksal, willst Du mich in diesem Walde herumirren lassen? Soll ich den hier mein Leben endigen? (Sieht die Schäferin.) Himmel, endlich ein menschliches Wesen! Was für eine zierliche Schäferin erblicken dort meine Augen? Saget uns, Schöne, wer seid Ihr?

Laurentia. Man nennt mich Laurentia. Ich bin eine Schäferin dieses Landes und hüte meine Schafe, bin gekommen, mich im Schatten des Waldes etwas zu erquicken. Aber, um Vergebung, wer seid denn Ihr?

Donna Amarillis. Ich bin die Frau eines reichen angesehenen Mannes in Sevilla. Wir waren auf der Jagd und bei der Verfolgung eines Rehes kam ich von unserer Gesellschaft abseits und habe nun in diesem Walde verirrt. Weil Ihr aus dieser Gegend seid, so bitte ich Euch, mit den Weg anzugeben, um aus diesem Walde zu kommen.

Laurentia. Mit der größten Freunde bin ich hierzu bereit, doch ruhet Euch erst aus und esset etwas von meinen Früchten.³⁴⁷

Laurentia beweist ihre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft gegenüber einer unbekannten Frau und bietet ihr ihre Hilfe an.

³⁴⁶ Ebda., S. 23.

³⁴⁷ *Don Juan oder der steinerne Gast*. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 3. Oldenburg: Schulze 1875, S. 51f.

4.1.4 Die „Wirthin“ Liesel (*Don Juan oder: Der steinerne Gast*, Bd. III)

Die Wirtin Liesel erscheint bei Don Juan im vierten Akt. Don Juan und sein Diener Hans Wurst begegnen ihr in einer kleinen Stadt vor ihrem alten Wirtshaus. Die beiden wollen dort essen und übernachten und die Wirtin denkt gleich darüber nach, wie sie den beiden ihr Geld rauben kann. Ihrer Eigenschaften her, lässt es darauf schließen, dass diese Figur von den Dienerinnen der *Commedia dell'arte* abstammt.

Die Wirtin sagt über sich selber, dass sie schön sei, jedoch fehlen allgemeine Angaben zu ihrem Aussehen (IV, 3):

„Wirthin. Mich nennens die schön‘ Liesel.“³⁴⁸

Ein weiteres verbindendes Merkmal mit den Dienerinnen der *Commedia dell'arte* ist der Dialekt, den sowohl die Wirtin als auch Hans Wurst benutzen. Die beiden führen ein privates Gespräch im Vorraum des Gasthauses (V, 7):

„Wirthin (verschämt). Wir seien alle zwei ledig.

Hans Wurst (tritt näher). Ein Wirthshaus ohne Wirth ist ein Fisch ohne Schwanz. Wollen’s mich lustigen Kerl heirathen? He! Schöne Lisel?

Wirthin. Wenn’s wollen? Ich heirath’s gleich!

Hans Wurst (hoch springend). Juchhe! – Ich heirath’ die schöne Lisel! Sapperment! Da können wir gleich den Hochzeitstanz probieren.“³⁴⁹

Sehr üblich für das Ende der damaligen Stücke ist eine Hochzeit. In diesem Falle kommt sie zwischen Hans Wurst und der Wirtin zustande.

Typisch den Dienerinnen der *Commedia dell'arte* weist die Wirtin falsche Gastfreundlichkeit und Gier nach Geld auf (IV, 3):

„Wirthin. Alles was ihr wollt. Ihr könnt die besten Speißen und den besten Wein haben.

[...]

Wirthin. Soll alles auf’s beste besorgt werden. (Macht einen Knir.) Nun muß ich gehen, die Hochzeitsgäste kommen bald. Juchhe! heute wird’s lustig. (Ab in’s Haus.)“³⁵⁰

Sie versucht Don Juan und seinen Diener in ihr Wirtshaus mit den besten Speisen und Wein zu locken. Ebenso wie die bereits oben beschriebene Wirtin, zeigt auch diese keinerlei Loyalität anderen Personen gegenüber.

³⁴⁸ Ebda., S. 57.

³⁴⁹ Ebda., S. 68.

³⁵⁰ Ebda., S. 58.

4.1.5 Bertha (*Genoveva*, Bd. IV)

Bertha ist die persönliche Dienerin der aufopfernden Mutter und Herrin Genoveva und erscheint nur an einer Stelle im dritten Akt des Stückes. Bertha weist insgesamt wenige Merkmale der Dienerinnenfigur, wie man sie aus der *Commedia dell'arte* kennt, auf. Sie gehört trotzdem zu den Dienerinnengestalten allgemein, was in der unten zitierten Szene mit Genoveva ersichtlich ist. Es gibt keine Angaben zu ihrem Aussehen. Die verwendete Sprache weist ebenso keine erwähnenswerten Merkmale auf.

Nachdem Berthas Herrin Genoveva wegen Verdacht eines Ehebetrugs eingesperrt wird, versucht Bertha ihr zu helfen, um so ihre Treue zu beweisen. Sie verspricht, alles in ihrer Macht stehende zu tun, um ihre Herrin zu befreien und sie vor den Lügen des Dieners Golo zu beschützen. Bertha besucht Genoveva, als diese in einem düsteren Kerker unter dem Schloss von dem Bösewicht Golo eingesperrt wurde (III, 3):

„Bertha. Ach, allergnädigste Frau Gräfin, hört Ihr mich?

Genoveva. Wer ruft da, wer bist Du?

Bertha. Ich bin Bertha, des Thurmwächters Tochter, die so viel Gutes durch Euch empfangen hat.

Genoveva. Bist Du es, gutes Kind?

Bertha. Ja, gnädigste Gräfin, ich muß Euch leider schreckliche Nachricht bringen und bin mit Mühe heimlich zu dieser Thüre gelangt.

Genoveva. Was bringst Du mir für Nachricht?

Bertha. Der grausame Golo hat Euren Gemahl dazu veranlaßt, daß er den Befehl gegeben hat, Euch heimlich hinrichten zu lassen; ich kann vor Weinen kaum reden, wie abscheulich muß der Graf belogen sein. Wenn Ihr etwas auf dem Herzen habt, so vertraut es mir an, ich will Eure Unschuld bezeugen.

Genoveva. Weine nicht um mich, mein gutes Kind; doch höre, was ich Dir sagen werde und versprich mir, es pünktlich auszuführen.

Bertha. Ja, ich gelobe es auch.“³⁵¹

Bertha zeigt Fürsorglichkeit, die einem Tochter-Mutter-Verhältnis ähnlich scheint, gegenüber Genoveva und verspricht Genovevas Nachricht weiterzugeben.

³⁵¹ Genoveva. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 4. Oldenburg: Schulze 1876. S. 26f.

4.1.6 Sybille (*Genoveva*, Bd. IV)

Sybille ist eine Dienerin im Stück *Genoveva* und befindet sich in derselben Position, wie die oben erwähnte Bertha. Sybille ist offensichtlich allwissend (obwohl ihre soziale Stellung so etwas eigentlich nicht erlauben sollte) und ihre Vorsehungen gestatten mit den Männern (vom höheren Rang) wie mit gleichberechtigten zu reden und sie sogar direkt zu verlachen, ohne bestraft zu werden. Zu Aussehen und Sprache konnten keine besonderen Angaben ermittelt werden.

Sybille taucht in der dritten Szene des zweiten Akts auf. In dieser Szene bietet sie dem Ritter Siegfried ihre Dienste an. Die beiden befinden sich in Sybilles düsteren Räumen in der Seitengasse eines alten Hauses (II, 3):

„Sybille. Gestrenger Herr Ritter, ich komme, Euch meine Dienste anzubieten; ich kann die Zukunft wie die Vergangenheit in diesem Spiegel zeigen.

Siegfried. Wie könnt Ihr dasjenige zeigen, was wir wissen wollen, wie könnt Ihr alle Menschen kennen?

Sybille. Ihr seid der Graf Siegfried von Siegfriedsburg.

Siegfried. Nun, wer ist denn dieser Ritter hier?

Sybille. Wie sollte ich denn den Ritter Wolf kennen? (Lacht unheimlich.)

Siegfried. In meiner Familie ist kürzlich etwas vorgefallen, könnt Ihr mir dies sagen?

Sybille. Ja, gestrenger Herr Graf, sehr hier nur einmal in diesen kleinen Zauberspiegel. (Hält ihm denselben vor.)³⁵²

Sybille bietet Siegfried an ihm seine Vergangenheit und Zukunft in einem ihrer Spiegel zu zeigen. Der/Die LeserIn hat aber das Gefühl, dass Sybille Siegfried nur verspottet.

4.1.7 Rösel (*Hans Wurst als Teufelsbanner*, Bd. IV)

Hans Wursts weibliches Gegenstück Rösel erscheint als die Frau des Bauers im Stück *Hans Wurst als Teufelsbanner*. Es konnten keine Angaben zu ihrem Aussehen ermittelt werden. Anhand der Sprache lässt sich ihre bäuerliche Herkunft feststellen.

Rösel scheint der Dienerin aus der *Commedia dell'arte* in vielen Hinsichten ähnlich zu sein: Sie ist tückisch, untreu und in andauerndes Streiten mit ihrem Mann verwickelt. Rösel zeigt

³⁵² Ebda., S. 24.

zu anderen keine Loyalität. Die nächste Szene beschreibt eine Unterhaltung zwischen Rösel und ihrem Mann, dem Bauern Kunze (I, 4):

„Kunze. Mein Rösel, warum hast Du denn das Haus abgesperrt?

Rösel. Damit nicht immer das Nachbars Säne mir an die Tenne laufen. Wie kommst‘ denn heute so früh aus dem Walde?

Kunze. An einem harten Stamm der Nachbar und ich unsere Aexte zerschlagen und konnten nun keine Bäum‘ mehr fällen, da muß ich wohl heim. Auch trieb mich der Hunger, darum fix und brat‘ mir schnell ein paar Würste, gieb Brot und Speckschnittchen und eine Kanne Wein.

Rösel. Die Würste sind längst alle und Wein ist nicht im Hause.“³⁵³

Der Bauer kommt zu seinem versperrten Haus. Er wundert sich, warum seine Frau Rösel das Haus zugesperrt hat. Rösel versucht sich aus der Situation herauszureden, da sich ihr Liebhaber im anderen Zimmer versteckt hat.

Die zweite Szene beschreibt eine Unterhaltung zwischen Rösel und Hans Wurst im Haus des Bauern. Rösel ist gegenüber Hans Wurst sehr nett, da er von ihrer Untreue gegenüber ihrem Mann weiß und Rösel nicht möchte, dass es jemand erfährt (I, 9):

„Rösel. Mein Lebtage vergeß ich diese Angst nicht, ich hatte immer Sorge, daß Ihr reden würdet. Mein Mann hätte den Pfaffen thotgeschlagen, denn er ist ihm spinnenfeind.

Hans Wurst. Er hat auch Ursache, drum nehmt’s Euch zur Lehre, bleibt eine treue Hausfrau und schickt den Pfaffen derb daheim.

Rösel. Ich hab Recht. Nun macht’s Euch hier bequem. Morgen schenk‘ ich Euch fünf Gulden und zum Frühmahl sollt Ihr einen guten Imbiss haben. Ein‘ gute Nacht! (Ab.)“³⁵⁴

Sie versucht ihre Affäre, mithilfe des Dieners Hans Wurst, zu vertuschen.

4.1.8 Lima (*Almanda, die wohlthätige Fee*, Bd. IV)

Lima wird als „die Gesellschafterin und Sklavin“ von Zaira, der Tochter des Paschas bezeichnet. Über ihr Aussehen wird nichts gesagt und die verwendete Sprache weist ebenso keine besonderen Merkmale auf.

Lima ist ihrer Herrin treu und versucht, ihr in allen Situationen beizustehen. Sie wirkt im Gegensatz zu den Dienerinnen der *Commedia dell’arte* eher schüchtern und freundlich, weniger egoistisch und tückisch. Es scheint, als ob sie ihrer Herrin wirklich helfen möchte,

³⁵³ Hans Wurst als Teufelsbanner. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 4. Oldenburg: Schulze 1876. S. 45.f.

³⁵⁴ Ebda., S. 50f.

was im nächsten Abschnitt ersichtlich wird. Die Szene beschreibt eine Unterhaltung zwischen Zaira und ihrer Herrin Lima im Palast des Paschas (II, 1):

„Zaira. Was kann ich Arme für Ergötzlichkeit finden! Wenn ich meine Lage bedenke, so beneide ich die niedrigste Sklavin, denn jede und selbst die letzte in meines Vaters Harem genießt mehr Freiheit, als die Tochter des Pascha.

Lima. Ihr dürft ja nur befehlen und in Eures Vaters Plan einwilligen. So groß, als jetzt Eure Leiden sind, so glänzend sind dann Eure Freuden.

[...]

Lima. Aber bedenkt, wie zufrieden Ihre leben könntet! Von Eurem zukünftigen Gatten angebetet, von Eurem Vater geliebt und ganz Valsora hochgeschätzt.“³⁵⁵

Zaira ist wegen der Entscheidung ihres Vaters verzweifelt, während ihre Dienerin Lima ihr mit Rat und Tat zur Seite steht und versucht sie zu trösten.

Wiederum charakteristisch ist Limas Beziehung zu Hans Wurst (III, 4):

„Hans Wurst. Ja, Sie, mein lieb's Schatzerl, lassen's doch mit sich reden und laufen's mir nicht alleweil davon.

Lima. So sag' geschwind heraus, was willst Du denn, daß Du meine Schritte so verfolgst?

Hans Wurst. Ja, ich möchte' halt ein wenig spenzeln mit Ihnen.“

Lima. Das versteh' ich nicht; was willst Du damit sagen?“³⁵⁶

Hans Wurst versucht alles um die zierliche Lima zu verführen.

4.1.9 Frau von Hans Wurst (*Haman und Esther*, Bd. VI)

Die Frau von Hans Wurst erscheint kurz in der zweiten Szene des ersten Akts im Stück und hat keinen größeren Einfluss auf die Handlung. Zum Aussehen gibt es keine Angaben. Die verwendete Sprache weist Merkmale des Dialekts auf, welcher typisch für die Dienergestalten ist.

Schon der Name der Gestalt weist sie der Kategorie der Dienerinnen zu. Als typisch können die Streitereien und Schläge zwischen ihrer Figur und dem Hans Wurst angesehen werden. Diese sind auf die Lustigen Figuren *Punch* und *Judy* aus dem englischen Puppentheater³⁵⁷

³⁵⁵ Almanda, die wohlthätige Fee. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 4. Oldenburg: Schulze 1876. S. 61.

³⁵⁶ Ebda., S. 66.

³⁵⁷ Vgl. *Die Lustige Figur im englischen Theater*, S. 29.

zurückzuführen. In folgender Szene ist zu beobachten, wie ein Streit zwischen Hans Wurst und seiner Frau abläuft (I, 2):

„Frau. Was? aufhören? ich werde erst anfangen. Ich hab‘ aber auch Deinen Nachbarn so empfangen und zusammentraktiert daß er vor Angst über den Zaun springen mußte. Geh‘, geh‘, geh‘, du Schelm!“³⁵⁸

„Frau (zornig). Daß Dich, Du loser Schelm! Potz Wetter, wo bist Du solange gewesen?

Hans Wurst. O ho! zurück, oder – „

Frau. Was oder? Hier trag‘ mir den Korb. Geschwind!

Hans Wurst. Ei was, trag‘ ihn selber.

Frau. Du ehrloser Schelm! darffst so reden? Trag‘ ihn mit Gutem, oder ich werde mit dir abrechnen und Deine Rippen schmieren, wie Du wohl weißt.

Hans Wurst. Schmieren? Ho, ho, es hat sich ausgeschmiert! Ich bin nun so ein Narr nicht mehr, wie ehemals.

Frau. Seht doch, welch‘ ein Narr der Kerl ist! Willst Du mir einen Spott vor den Leuten machen? Na warte, ich will Dir bald begegnen.

Hans Wurst. Nun wird des Teufels Mutter einen Stock holen, nun Herz gefaßt. (Räuspert sich.) So, jetzt habe ich mir ein Löwenherz gefaßt, nun lass‘ sie nur ‘rankommen und wenn es sieben Kerle wären, ich werde nicht weichen.

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.)“³⁵⁹

Die beiden streiten und prügeln sich solange bis einer von ihnen entweder tot umfällt oder aufgibt.

4.1.10 Katharine (*Das Reich der Todten*, Bd. VI)

Katharine ist das Kammermädchen von Florentine, der Tochter des wohlhabenden Landbesitzers Gebhard. Zu ihrem Aussehen gibt es keine Angaben. Die Sprache weist ebenso keine besonderen Merkmale auf.

Katharine ist ihrer Herrin treu und versucht, ihr in allem beizustehen. Hierdurch unterscheidet sie sich von den Dienerinnen der *Commedia dell’arte*, die fast immer egoistisch sind. Sie steht, als Dienerinnenfigur in einer typischen Beziehung zu Hans Wurst. Dies wird im

³⁵⁸ Haman und Esther. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 6. Oldenburg: Schulze 1877. S. 14.

³⁵⁹ Ebda., S. 25.

nächsten Beispiel ersichtlich, welches eine Unterhaltung zwischen Katharine und Hans Wurst darstellt (I, 8):

„Hans Wurst. Mädels, wie schaut's aus? Mein Herr schickt mich her, um zu fragen. Wir zwei dürfen aber einander nimmer fragen, denn wir sind schon bei einander. Wo ist denn der alte Herr?

Katharine. Er ist so eben mit dem Herrn Ernst in den Garten gegangen.

Hans Wurst. Das ist g'scheidt, so können wir Zwei mit einander discurren vom heirathen.

Katharine. Ja, mein lieber Hans Wurst, sieh', ich liebe Dich ganz allein und wünsche nur bald die Deinige zu sein.“³⁶⁰

Sobald keine Herren da sind oder irgendwer der Hans Wurst stören könnte, versucht er sein Glück bei der Dienerin, in diesem Fall bei Katharine.

4.1.11 „Thorwärterin“ (*Rosa von Tannenburg*, Bd. VII)

Abgesehen von ihrem Auftreten in einigen Dialogen, hat die Thorwärterin keine weitere Funktion im Stück und stellt somit eine Nebenrolle dar.

Zum Aussehen der Thorwärterin gibt es keine konkreten Angaben. Ihrer Sprache und ihrem Verhalten nach gehört sie der niedrigeren Schicht der Gesellschaft an, was im nächsten Monolog ersichtlich wird (III, 3):

„Thorwärterin. Ei, Du nichtswürdiger, leidiger, faullenzerischer, lumpengeflickter Narr! hab' ich Dir nicht gesagt, Du sollst mein scharmant, liebenswürdiges, neugeborenes Kind herumtragen, daß es nicht so schreit! Weißt Du nicht, daß Dein Herr, unser gestrenger Herr Ritter, das Kindergeschrei nicht leiden kann, wenn er vorbeigeht, und Du sitzt da und hast wieder alle Backen voll! Nichts als trinken und essen und essen und trinken! Gleich das Kind heraus und herumtragen, Du fauler, witzkramiger, leidiger Gesell!“³⁶¹

Sie beleidigt ihren Mann mit allen möglichen Schimpfwörtern und versucht ihn dazu zu bringen, ihr Kind zu beruhigen, weil ihr Herr, der Ritter kein Kindergeschrei mag.

³⁶⁰ Das Reich der Todten. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 6. Oldenburg: Schulze 1877. S. 60.

³⁶¹ Rosa von Tannenburg. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 7. Oldenburg: Schulze 1878. S. 75.

4.1.12 Thekla (*Rosa von Tannenburg*, Bd. VII)

Thekla ist eine Dienerin, die im Stück *Rosa von Tannenburg* kurz – in Verbindung mit dem Unfall von Hugo, dem Sohn des Ritters Kunrich – auftaucht. In Bezug auf ihr Aussehen und ihre Sprache gibt es keine besonderen Merkmale.

Als Kunrichs Sohn Hugo im Garten in den Brunnen fällt, hätte Thekla auf ihn aufpassen sollen. Da sie in einem ihrer Tagträume versunken war, hat sie den Unfall des Kindes nicht bemerkt. Wiederum typisch sind ihre Gefühle für die Dienerfigur, in diesem Fall den Casperl. Die beiden unterhalten sich im Garten (V, 1):

„Thekla. Wie magst Du mich belauschen, eitler Narr!

Casperl. Nix belauscht! Kinder und Narren reden alleweil die Wahrheit und die Wahrheit ist ein offenes Geheimnis, ergo g'hören wir z'samm und weder Baum und Stroh soll uns noch trennen. (Feierlich.) Höre mein Geständnis. Ich will Dein Gemahl werden, denn ich liebe Dich wie einen Holzapfel. Wenn der Ritter Kunrich heimkommt, werd' ich ihm sagen: Eure weiße Thekla will sich mit dem Narren verbinden, sie haben Euch beide treu gedient, schenkt ihnen eine gebührende Ausstaffirung und laßt sie hinaus-, fortziehen in die weite Welt – nach München, wo sie in Liebe wohlfeile Knödel und Bier mit einander genießen wollen.

Thekla. O, nicht nach Bier und Knödel steht mein Trachten, / Nach Rosenketten nur fühl' ich ein Schmachten / Hier in des Busens tiefftem Erdschooß! / Willst Du mit Liebe mir das Herz umwinden - / Ich kann auch Liebe für den Narr'n empfinden!“³⁶²

Casperl versucht Thekla zu verführen, verspricht ihr die Ehe und schwört Treue. Wie die meisten Dienerinnen glaubt ihm Thekla alles und stimmt zu.

4.1.13 Miezchen (*Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel*, Bd. XI)

Miezchen ist ein verwunschenes Kammermädchen in Gestalt einer Katze. Obwohl Miezchen nicht als menschliches Lebewesen definiert ist, spricht sie und erfüllt die Kriterien, welche sie in die Kategorie der Dienerinnen fallen lässt.

Im folgenden Beispiel gibt es eine kurze Beschreibung zu Miezchens Aussehen (I, 4):

„Miezchen, eine große Katze, tritt auf. Sie trägt ein Häubchen, eine Küchenschürze und hat in der Pfote einen Kochlöffel“³⁶³

Sie ist eine sprechende Katze und dementsprechend wird ihre Sprache dargestellt.

³⁶² Ebda., S. 87.

³⁶³ Prinz als Narr, oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 11. Oldenburg: Schulze 1891. S. 10.

Miezchen kommt selten im Stück vor und zeigt an diesen Stellen keine Loyalität zu ihrem Herrn, aber wenn sie auftaucht, ist Kasperle nicht weit weg. In zwei Szenen treffen sich die beiden im Haus, streiten miteinander, aber empfinden trotzdem eine gewisse Anziehungskraft zueinander (I, 4 und IV, 4):

„Kasperle (schreit). Ei, sapperlot, was ist denn das? Das ist ja eine Katze! Fast so groß wie ich selber.

Miezchen (mit feiner Stimme). Miau, miau! – Ja, ja ich bin Herrn Runcifax sein Kammerkätzchen.“³⁶⁴

„Miezchen. Jetzt habe ich genug gearbeitet, allen Staub abgewischt und den großen Spiegel geputzt. Ei, jetzt muß ich mich ausruhen. In dem Großvaterstuhl sitzt es sich prächtig. (Setzt sich.) Miau. (Schläft)

Kasperle, kommt. Ei, sapperlot, da sitzt Miezchen schon wieder im Großvaterstuhl. So ein Großvaterstuhl hat doch für alle Katzen eine große Anziehungskraft. Merkwürdig! Was so ein Kammerkätzchen sich alles erlaubt, muß überall im Hause die Nase hineinstecken. – Ich glaub‘ gar, sie schläft. (Geht und horcht). Richtig! (Lacht) Hi, hi, hi, ha, ha! – Sie schnurrt und spinnt ganz so, wie der alte Kater meiner Großmutter. – Na, werde Dich gleich munter machen. (Stellt sich hinter den Lehnstuhl und bellt wie ein Hund.) Wau, wau, wau, wau!

Miezchen. Miau! Miau! (Springt vom Stuhl auf den Tisch, macht einen krummen Buckel und prustet.) Pf! Pf! Chaaach! Miau!

Kasperle. Wau, wau, wau!

Miezchen (springt vom Tisch und läuft prustend herum).

Kasperle (hinterher). Wau, wau, wau!

Miezchen (dreht sich um). Pf, pf! Miau! – Ich, Du bist es, Kasperle? Böser Bube, hast Du mich erschrocken!

Kasperle. Wau, wau!

Miezchen. Hör‘ auf, Kasperle, hör‘ auf! Ich bin sehr nervenschwach.“³⁶⁵

In der zweiten Szene wird ersichtlich, dass Miezchen als Kammermädchen sehr faul ist und versucht sich aus dem Staub zu machen. Diese Merkmale können auf die Dienerinnen der *Commedia dell’arte* zurückgeführt werden.

4.1.14 Ursula (*Die verwandelten Herzen oder: Wurst wider Wurst*, Bd. XI)

Ursula ist die Nachbarin der reichen Jungfrau Thusnelde. Auch wenn sie als Nachbarin angeführt ist, übernimmt sie deutlich die Rolle einer Dienerin, die für ihre Herrin alles tut.

³⁶⁴ Ebda.

³⁶⁵ Ebda., S. 24.

Angaben zu ihrem Aussehen gibt es keine. Ebenso wenig können in der verwendeten Sprache besondere Merkmale aufgefunden werden.

Die nächsten Szenen beschreiben zwei Unterhaltungen zwischen der Herrin Thusnelde und Ursula. In der ersten Szene bemerkt Thusnelde den Grafen Florentin und gesteht Ursula ihre Anziehungskraft zu ihm (II, 1):

„Thusnelde. Nachbarin, kennt Ihr den Herrn, der uns soeben begegnete?

Ursula. Ich weiß nur so viel, daß er ein fremder Graf sein soll, aber sein Name ist mir nicht bekannt. Gefällt er Euch? Er ist ein stattlicher Mann.

Thusnelde. O er gefällt mir recht sehr.

Ursula. Wirklich? Nun, Ihr Beide würdet ein hübsches Pärchen abgeben.“³⁶⁶

Ursula steht ihr bei und äußert ihre positive Meinung zu dem Gespräch. Die zweite Szene beschreibt Ursulas Besorgnis um ihre Herrin. Nach einem Gespräch mit dem Grafen scheint Ursula zu denken, es sei doch keine gute Idee für Thusnelde, den Grafen kennenlernen zu wollen (II, 6):

„Thusnelde. O, Ursula, das ist für mich eine traurige Botschaft, welche Ihr mir gebracht habt.

Ursula. Glaubt mir, Jungfrau Thusnelde, dieser Herr Florentin scheint gar kein Mensch zu sein, denn ich habe lange mit ihm von Euch gesprochen, aber sein Herz ist härter als Stein. Er will nichts von Jungfrauen hören und keine Bekanntschaften anknüpfen. Er spricht nur von Reisen, von Bekanntschaften mit gelehrten Leuten und will frei bleiben wie der Vogel in der Luft. An dem ist jeder Versuch vergebens, schlägt es Euch aus dem Sinn.

Thusnelde. O, Cupido, warum hast du mich bestricket, da ich doch nicht reden darf, wie men Herz fühlt? Warum muß ich den lieben, den du mir zuerst unter die Augen stellst, dem ich meine Freundschaft angeboten und der mich nun verachtet? O du verrätherlicher Cupido, wo soll ihr nun Trost hernehmen?

Ursula. Nur nicht verzagt, es giebt ja auch noch stattlichere junge Gesellen.“³⁶⁷

Ursula wird als treue Gefährtin dargestellt und wirkt beinahe wie eine Freundin für ihre Herrin. Hierdurch unterscheidet sie sich deutlich von den üblichen Dienerinnenfiguren der *Commedia dell'arte*. In einem Aspekt ähnelt sie der Figur der Colombine aus der italienischen *Commedia dell'arte*, welche oft mit ihrer Herrin eng befreundet war.

³⁶⁶ Die verwandelten Herzen, oder: Wurst wider Wurst. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 11. Oldenburg: Schulze 1891. S. 51.

³⁶⁷ Ebda., S. 57.

4.1.15 Corciallana (*Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis*, Bd. XI)

Corciallana erfüllt im Stück *Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis* die gleiche Rolle, wie die oben erwähnte Ursula. Sie ist die Dienerin einer reichen Jungfrau namens Jucunda und möchte ihrer Herrin helfen, den Mann ihrer Träume zu finden.

Zu ihren persönlichen Beziehungen und Aussehen werden keine Angaben gegeben. Der Unterschied zwischen Ursula und Corciallana lässt sich in der Sprache feststellen. Allerdings ist zu erwähnen, dass dieses Stück älter ist und daher eine ältere Sprache benutzt wird.

Die Unterhaltung zwischen Jucunda und Corciallana im Garten zeigt ihre Zuneigung zueinander (I, 5):

„Jucunda. Meine Corciallana, wer war dieser Herr, so uns begegnete?

Corciallana. Jungfrau ich weiß nicht wie er heißt, aber wo er seine Stube hat weiß ich wol, wie ist es, gefällt er euch, oder seidt ihr geschossen, oder ist es euer Galan, ihr soltet ein hübsch Pärchen zusammen sein, er ist ein wackerer und aufsehnlicher Mensch.

Jucunda. Allzeit gefällt er mir besser, als meiner Eltern ihr verharrliches anbringen, die durchauß haben und mich zwingen wollen, daß ich das Opfer des heiligen Feuers helffe verrichten.

Corciallana. Ja wol eine Nonne werden und des Ewigen Feuers hüten, wann das Galanisieren nicht vorhanden wär. Bei Tage könnt man sich noch wol keusch stellen, wann man nur bei Nacht dürffet So möchte es heissen, bei Tag heilig und rein, bei Nacht nicht gerne allein.“³⁶⁸

Dieser Dialog erinnert sehr an den davor angeführten Dialog zwischen Thusnelde und Ursula in dem früher angegeben Stück, in dem die Dienerin ihrer Herrin mit Rat und Tat zur Seite steht.

4.1.16 Mutter und Tochter (*Comoedia von dem verlorenen Sohn in welcher die Verzweiflung und Hoffnung gar arttg introducirt werden*, Bd. XI)

Obwohl die Bezeichnung der Figuren *Mutter und Tochter* lautet, passen diese beiden vor allem in die Kategorie der Dienerinnen. Sie werden in diesem Kapitel zusammen angeführt, da die beiden die gleichen Merkmale aufweisen und meist zusammen auftreten. In zweiter Funktion könnte man sie in die Mutter- bzw. Tochterrolle einordnen, da sie auch Merkmale dieser Kategorien aufweisen.

³⁶⁸ *Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis*. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 11. Oldenburg: Schulze 1891. S. 131f.

Es gibt keine Angaben zum Aussehen. Die verwendete Sprache wirkt, obwohl es sich um die althochdeutsche handelt, durchaus nicht derb-bäuerlich.

Bemerkenswert ist, dass die Mutter, die die Rolle der Wirtin übernimmt, sich wie die Wirtin aus dem zweiten Band in Engels Sammlung verhält. Die Tochtergestalt dieses Stückes sowie des Stückes aus Band II haben ebenfalls gleiche Eigenschaften: Beide sind gierig nach Geld und machen Pläne, wie sie das Geld des verlorenen Sohnes erhalten könnten. Die Bezeichnung der Mutter ist manchmal „Frau“ und manchmal „Wirtin“. Beide Gestalten weisen die typische falsche Gastfreundlichkeit auf. Die Ausschnitte der nächsten Szene spielen sich vor dem Wirtshaus ab (II, 1):

„Frau. Was wollt ihr uns herzlieber Mann, ich bitte saget es uns balde.

Tochter. Ihr Fremder seid mit Gott willkommen.

Tochter. Junger Gesell, ich bitte saget mir, ist euer Herr jung und schön, und hat er auch vieles Geldes.

Tochter. Ach mein schöner junger Geselle, ich bitte laßt ihn ja nicht an einem andern Orte zur Herberge einkehren, sondern bringet ihn allhie zu uns.

Frau. Hört ihr junger Geselle, Ihr habt gesaget, das euer Herr gerne Jungfrauen bei sich hätte, an denselben soll es keinen Mangel haben, denn hie ist meine Tochter, dieselbe soll auf sein Leib warten, und ihr mein junger Geselle wollet ihr auch eine haben, sollet sie allezeit bekommen, - - - - - Derhalben bitte ich, laßt ja euren Herrn an keinem andern Orte einziehen, sondern bringet ihn zu uns.“³⁶⁹

Die Mutter sowie die Tochter zeigen Gier. Sie möchten alles über den reichen Herrn wissen. Der zweite Ausschnitt aus der ersten Szene des dritten Akts beschreibt die Eigenschaften der Wirtin (III, 1):

„Wirthin. „Lieber Diener komt last uns eilends die Tafel bedecken, denn euer Herr wird ein großes Banket halten.

Wirthin. Ja wahrlich unser Gast ist ein freigebiger Cavallier, daß habe ich ihm wol abgesehen, aber ich werde wahrlich alles doppelt aufschreiben, denn er es mir selber befohlen hat, solche freigebige Gesellen bekommt man nicht oft, wie dieser ist derhalben müssen wir uns an ihn machen, bis wir ihm all das seine gestohlen und abveriret haben.“³⁷⁰

Sie versucht so schnell wie möglich einen Plan zu machen, wie sie ihren Gästen viel Geld abzocken kann.

³⁶⁹ Comoedia Von dem verlorenen Sohn in welcher die Verzweiflung und Hoffnung gar arttg introducirt werden. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 12. Oldenburg: Schulze 1892. S. 11f.

³⁷⁰ Ebda., S. 15.

4.1.17 Fatime (*Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren*, Bd. XII)

Fatime ist die Sklavin des Kadis Mustapha. Da sie als ängstlich aber treu gegenüber ihrem Herrn beschrieben ist, passt sie nicht zu den Dienerinnen der *Commedia dell'arte*. Aber ihren anderen Merkmalen nach passt sie in die Kategorie der Dienerinnen allgemein. Obwohl sie ihren Herrn verachtet, ist sie ihm gehorsam (II, 5):

„Mustapha. Ein heißer Tag! Das Gehen wird mir sauer, / Fatime! laß uns hier ein bisschen ruh'n, / Denn meine Korpulenz erlaubt mir nicht, / Noch weiter fortzuwandeln.

Fatime. Wie Ihr wollt. / Ihr seid der Herr, die Sklavin muß gehorchen; / Doch etwas mehr Bewegung wär' Euch heilsam, / Wie oft hat der Hakim Euch dies gesagt!“³⁷¹

Fatime sagt für sich selbst, sie sei „Sklavin“ und der/die LeserIn hat den Anschein, sie habe sich damit zurechtgefunden und versucht nicht einmal mehr eine Lösung für ihre Situation zu finden.

Fatime hofft auf einen Prinzen, der sie erlösen würde, aber hat selbst keinen Geliebten. Im richtigen Moment taucht Don Juan im Palast des Kadis auf und versucht, sie zu verführen (II, 6):

„Fatime. Der alte Schmerbauch! Ach, ist's nicht ein Unglück, / Daß ich gerade seine Sklavin sein muß? / Denn wenig Freude hab' ich noch erlebt / An diesem Unbehülflich alten Bären! / Dort in Europa soll's ganz anders sein, / da reden auch die Frauen ein Wörtchen drein, / Und dürfen wohl ein wenig aufbegehren.

Don Juan (bei Seite). Das scheint mir eine Circaßerin zu sein; / Mit der will ich sogleich Bekanntschaft machen.

Fatime. Wenn jetzt, wie oft in Märchen wird erzählt, / Auf einmal so ein Prinz vor mir erschiene, / Mit feurigen Blicken und mit sanfter Miene, / Und böte mir sein Herz voll Liebe an, / Das wäre herrlich!

Don Juan (laut zu Fatimen). Schönste aller Schönen! / Erfüllt ist Euer Wunsch, hier ist mein Herz, / Und meine Hand, und Alles, was ich habe.

Fatime. Allah ist groß! Ich fühl's, es ist kein Traum, / So unbegreiflich auch dies Wunder scheint. / Was aber wollen wir denn jetzt beginnen?

Don Juan. Das Beste wird wohl sein, wenn wir entfliehen, / Und in Verborgenheit zurück uns ziehen.

Fatime. Ja ja, das wird gewiß das Beste sein.“³⁷²

Wie alle weiblichen Figuren fällt Fatime Don Juans Charme zugrunde.

³⁷¹ Don Juan's zweites Leben, oder: Kasperles Gefahren. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 12. Oldenburg: Schulze 1892. S. 51.

³⁷² Ebda., S. 52f.

4.1.18 Zerline (*Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren*, Bd. XII)

Zerline erscheint wie Fatime im Stück *Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren* und wird als altes Weib beschrieben, welches in ihrer Jugendzeit Sängerin in einem Lokal in Barcelona war. Sie passt nicht eindeutig zu den Dienerinnenfiguren, lässt sich aber keiner anderen Kategorie richtig zuweisen.

Angaben zum Aussehen gibt es keine. Die von ihr verwendete Sprache ist durchaus als auffällig zu bezeichnen, da sie weder einen Dialekt spricht noch Abkürzungen benutzt.

In der nächsten Szene erzählt Zerline Kasperle und Don Juan ihre tragische Geschichte, da Zerline beide vor langer Zeit gekannt hat. Sie trifft Don Juan und Kasperle vor dem Tor in die Stadt Barcelona, wo die beiden Männer vorhaben weibliche Opfer zu verführen (I, 10):

„Zerline. Kaum kann ich mich noch weiter schleppen. Ach, es giebt doch auf der Welt nichts miserableres als ein altes Weib. O, schöne Erinnerungen meiner Jugendzeit! Ihr bleibt mir doch treu wenn ich mich auch sonst das Gedächtnis verläßt.

Kasperle. Sie, des werd aber do koane von denen berühmten Schönheiten sein, da möchte i sunst wissen, wie nachda de garstigen ausschaueten.

Don Juan. Das ist ein altes Weib. / Die betteln geht zum Zeitvertreib.

Zerline. Was seh' ich? – Ist es Wirklichkeit? Don Juan? Seid Ihr es wahrhaftig? – Kaum traue ich meinen alten Augen.

Don Juan. Wer bist du, altes Weib? Und woher, / Sag' mir geschwind, kennst Du mich denn?

Zerline. O, ich kenne Euch noch recht gut, nur wundere ich mich, Euch zu sehen, denn ich dachte, der Teufel hätte Euch geholt. Kennt Ihr mich nicht mehr? Ich bin ja Zerline, die so manches Glas hat eingeschenkt.

Don Juan. Valga me Dios! Du hast Dich verändert, / Ich habe Dich, auf Ehr', nicht mehr erkannt, / Denn es ist wirklich schon zu lange her.

Zerline. Ja ja, damals war es ein anderes Leben. Ich bin arm, sehr arm, ach erbarmt Euch meiner, nehmt mich in Euren Dienst. (Auf Don Juan zugehend.)

Zerline. Ei, ei, wie stolz; weil ich vielleicht nicht mehr ganz so schön bin, und einige wenige Fältchen im Gesicht habe - -,,

Zerline. O Ihr seid so gut, mir wird's auf einmal ganz leicht ums Herz. Kommt laßt uns zusammen etwas singen.“³⁷³

Zerline sehnt sich nostalgisch nach ihrem alten Leben und würde alles tun, um ihre Jugend wiederzubekommen.

³⁷³ Ebda., S. 45f.

4.2 Töchter

In fast allen von Carl Engel gesammelten Dramen ist die Gestalt der *Tochter* anzutreffen, sei es als Königstochter, Tochter des Paschas, eines Häuptlings oder eines einfachen Dieners.

Die Herkunft der Figuren ist weitläufig und kann von der Zeit vor Christus bis in das 17. Jahrhundert reichen. Einerseits kann festgestellt werden, dass es sich nicht selten um historische Persönlichkeiten handelt, insbesondere solche aus dem Bereich der Literatur oder jenem der Mythologie, andererseits kommen häufig auch fiktive Personen vor.³⁷⁴

Zum Aussehen der Figuren kann nicht viel gesagt werden, da selbige in den Stücken fast nie näher beschrieben werden. Angaben, welche der/die LeserIn erhält, sind zumeist allgemein gehalten. Häufig verwendete Attribute hierbei sind „schön“, „bezaubernd“ oder „wunderschön“. Gleichermäßen verhält es sich mit den von den Figuren benutzten Requisiten. Da es äußerst schwierig ist, Aufzeichnungen beiwohnender Zuschauer der damaligen Aufführungen einzelner Stücke zu finden, ist meist kaum seriös zu belegen, welche Requisiten die Figuren benutzten und wie die Gestalten gekleidet waren.

Etwaige Unterschiede in Bezug auf die Herkunft lassen sich meist nur an der verwendeten Sprache festmachen, wodurch umgekehrt eine Bestimmung der Abstammung anhand der Differenzierung des sprachlichen Ausdrucks möglich ist. Wie zu erwarten benutzen die Königstöchter eine gehobenere Sprache im Vergleich zu jener der Töchter der Dienerschaft. Letztere zeichnen sich durch eine einfachere Sprache, teilweise durch die Benutzung eines Dialekts, aus. Diese Beobachtungen sollen später anhand zahlreicher Beispiele belegt werden. Anzumerken ist, dass die von der höheren gesellschaftlichen Schicht angehörenden Tochtergestalten verwendete Sprache teilweise sogar lyrisch anmutet und nicht selten, wie ein geschlossenes Gedicht wirkt. Diesbezüglich werden noch konkrete Beispiele angeführt. Nicht zu vergessen ist der Umstand, dass die verwendete Sprache abhängig davon ist, aus welcher Zeit und aus welcher Region das jeweilige Drama stammt.

Unabhängig von der jeweils sozialen Herkunft der Figur, weisen alle Töchter ähnliche Charaktereigenschaften und ein ähnliches Verhalten auf. Wiederholte Charaktereigenschaften bei den Töchtern sind vor allem die hohe Loyalität, welche sie den Vaterfiguren zollen. Unabhängig davon, was der Wille des Vaters für die Töchter bedeutet, ob er sie glücklich

³⁷⁴ Vgl. die Figur der Esther, in Kap. 4.2.6 *Esther*, S. 85.

macht oder ihnen ihr Glück verwehrt, respektieren sie seine Wünsche, gehorchen und widersprechen nie. Eine weitere Charaktereigenschaft ist, dass die Töchter in den meisten Stücken verliebt sind oder sich im Laufe der Handlung verlieben – zumeist handelt es sich um eine Darstellung der „Liebe auf den ersten Blick“. Allerdings gibt es hier sozial festzumachende Unterschiede: Abhängig davon, ob es sich bei der Figur um die Tochter eines Dieners oder jene eines Königs handelt, wird der Mann ihres Herzens erwählt. So sind die Dienerstöchter mit der Lustigen Figur des Dramas – etwa mit dem Hans Wurst oder mit dem Kasperle – verlobt, wohingegen die Töchter der Könige und jene anderer Adelige einen Prinzen oder einen sonstigen Helden erwählen.

4.2.1 Adelheid (*Der Raubritter oder: Adelheid von Staudenbühl*, Bd. II)

Adelheid ist eine der Hauptfiguren und erscheint zu Beginn des Stückes als junges Köhlermädchen, das mit seiner Mutter in einfachen Verhältnissen in einer kleinen Köhlerei im Wald lebt. Wohleingebettet in dieses soziale Umfeld weiß sie bis gegen Ende des Stückes nichts davon, dass sie eigentlich königlicher Abstammung ist. Die Herkunft der Figur der Adelheid ist nicht leicht zu bestimmen, da die ursprüngliche Herkunft des Werkes nicht bekannt ist und die äußerst beliebten Rittersagen zahlreich und in den unterschiedlichsten Epochen erschienen sind und gespielt wurden. Es ist möglich, dass der Inhalt der Geschichte von einer älteren Vorlage abgeleitet wurde, wobei diese Annahme mangels eines konkreten Originals nur eine Vermutung bleiben muss.³⁷⁵

Es gibt keine expliziten Angaben zu Adelheids Aussehen. Erwähnt wird aber, sehr allgemein gehalten, an einigen Stellen, dass sie „sehr hübsch“ sei. Außerdem liest man in einer Szene, in welcher sie vom schwärmenden Ritter Erich beschrieben wird, Folgendes (V, 1):

„Erich. Ich habe eine schöne schmucke Dirne ergattert. Traun, Guntram, Du wärest verblendet, hättest Du ihr in's blitzende Feuerauge geschaut. Sie ist ein gar süßes, treffliches, wohlgestaltetes Mägdlein. Unter allen Töchtern des Landes strahlt sie mit ihrer Unmuht und Schönheit hervor, wie's Röslein unter dem Wiesenkle.³⁷⁶

Erich beschreibt Adelheid als „schnucke Dirne“. Er ist begeistert von ihrem Anblick. In Bezug auf die verwendete Sprache lassen die obigen Beispiele Spannendes beobachten:

³⁷⁵ Engel, Vorrede II, S. X.

³⁷⁶ *Der Raubritter oder Adelheid von Staudenbühl*. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 2. Oldenburg: Schulze 1875. S. 61.

Obwohl es sich bei Adelheid (vermeintlich) um eine Köhlertochter handelt, lässt bereits ihre gehobene Sprachverwendung auf ihre adelige Abstammung sowie auf eine gute Bildung und Erziehung schließen.

In ihrer Interaktion mit anderen Figuren erweist sie sich ihrer Sozialisierung gemäß als ein einfaches, ängstliches und schüchternes Mädchen, das anderen, vor allem Adeligen, mit viel Respekt begegnet. Als zentrale Eigenschaft Adelheids kristallisiert sich ihre grenzenlose Loyalität heraus. Diese legt sie besonders ihrer Mutter, ihrer einzigen Bezugsperson, gegenüber an den Tag. Dieses von Loyalität geprägte Mutter-Tochter-Verhältnis stellt innerhalb der Sammlung eine Besonderheit dar und steht in Analogie zu den gattungstypischen Vater-Tochter-Verhältnissen: Angesichts der Abwesenheit des Vaters kümmert und sorgt sich die Mutter in einer sehr väterlichen Art und Weise um das Wohlbefinden ihres Kindes. Das nächste Beispiel beschreibt eine Unterhaltung zwischen Mutter und Tochter im Zimmer, in welcher dieses Verhältnis deutlich zum Ausdruck kommt (IV, 6):

„Adelheid. O wehe! Ihr macht schon wieder Grillen! Sagt nur, Mutter Trude, wie kann Euch das betrüben, daß mich der schöne stattliche Ritter geküßt und zu seinem Weibe erkoren hat? Ist es denn nicht ein großes Glück, wenn Adelheid, die Köhlerstochter, eine geftreuge Rittersfrau wird?

Gertraud (bedenklich). Mein Kind, wo Glück, da Tück! Schau, daß Dich's nicht berück! – Mit einer gemeinen Köhlerstochter verbindet sich kein freier schöffenbarer Ritter. Wer weiß, ob Du Deinen Erich je wieder zu sehen bekommst.

Adelheid. Ach, Mutter! macht mir das Herz nicht schwer mit Euren Zweifeln. Mein Erich hält gewiß sein Wort. O Ihr hättet ihn nur sehen sollen. Er war so schön und so gut und wußte mir so süße Dinge vorzuschwatzen. Es ist nicht möglich, daß er mich täuschen konnte.

Gertraud. Liebes Kind, Du bist noch unerfahren, kennst die Männer noch nicht. Du träumst Dir goldene Berge unter niedrigen Sandhügeln; aber ich will Dir einen Spiegel vorhalten, da werden Dir, denk' ich, die Augen wohl aufgehen.

Adelheid. Einen Spiegel? O Mutter, laßt mich hinein schauen.

Gertraud. Das will ich eben. Sieh nur dorthin an den Baum, wie die Schmetterlinge von einem Grasblümchen zum andern gaukeln, sich auf jedes setzen, mit jedem kosen und doch bei keinem lange verweilen. Sieh, meine Tochter, eben so machen es die Männer. Werden sie einer jungen hübschen Dirne gewahr, dann geberden sie sich wohl wunderbarlich, thun verliebt, kosen und lecken sich mit ihr. Doch ehe man sich's versieht, wird Ihnen das Minnespiel zum Ekel, sie fliehen im Hui davon, und denken nimmer wieder an's arme Liebchen, daß nun ängstlich die Hände ringt und nach der Rückkehr des Treulosen seufzt und stöhnt.

Adelheid. O weh, Mutter! ich habe den Tod in Eurem Spiegel gesehen. Erich wird mich verlassen, wird die arme Adelheid verlassen, die ihn doch so herzlich liebt. Ach, Gott erbarm's! Wenn ich nur gleich sterben könnte! Ich will hingehen und mir neben dem Todtenhügel meines Vaters ein tiefes, tiefes Grab machen. Ihr mögt mich da hinein legen und

Erde über mich wegscharren und oben drauf viel liebliche Blümlein pflanzen. Hört Ihr's, Mutter? Ich will sie dann warten und pflegen und schirmen, daß kein Schmetterling sie betasten oder ihre duftige Blüthe zerstören soll. (Sie geht und weint.)

Gertraud (sieht Adelheid wehmüthig nach). Gott! warum mußte den der Abenteurer den stillen Frieden unsers einsamlichen Lebens zertrümmern! das arme Kind! was sie Alles leiden mag! Ich glaub', sie könnte sich zu Tode härmen, wenn ich sie länger ihrer Bekümmerniß überließ. Muß ihr nachlaufen und wieder ein Tröstwörtlein zusprechen. (Geht ab.)³⁷⁷

Gertraud macht sich Sorgen um ihre Tochter und versucht sie mit Ratschlägen desto besser auf den richtigen Weg zu bringen. Obwohl Adelheid schon in den Ritter Erich verliebt ist, respektiert sie die Warnungen ihrer Mutter und stellt sie vor ihr Glück.

Aufgrund ihrer allgemein respektvollen Haltung weiß sich Adelheid zu benehmen, als sie den edlen Ritter Erich, in welchen sie sich verlieben wird, kennenlernt. Dies wird im folgenden Gesprächsauszug zwischen Adelheid und Erich vor ihrem kleinen Haus im Walde deutlich (IV, 2):

„Erich. Wohin so eilig, kleine liebliche Dirne? weile doch noch ein wenig und reiche mir einen frischen Trunk aus Deinem Wasserkrug. Die Sonnengluth hat schier meine Lebenskräfte ausgesogen.

Adelheid. Ritter, ich wollte Euch wohl herzlich gern aus meinem Krüglein trinken lassen, aber ich traue Euch nicht; Ihr könntet mir was zu Leibe thun.

Erich. Einem so hübschen, wohl gestalteten Mägdlein thut kein rechtlicher Ritter etwas zu Leide. Sei wohlgemuth und komm näher heran.

Adelheid. Nein, Ihr seht gar so fürchterlich aus – und Euer Roß dort – o wie es schnaubet und stampfet! Hu, hu, käm' ich ihm zu nahe, es fräß' mich sicherlich! Nein! Vorsorge bewahrt für Nachsorge. Dort steht der Krug, wenn Ihr trinken wollt, mögt Ihr Euch selbst einschöpfen.³⁷⁸

Erst ist Adelheid zurückgezogen und weiß nicht, ob sie dem Ritter trauen kann. Schon nach den ersten Sätzen fängt sie an Vertrauen zu schöpfen und verliebt sich. Dass sich Adelheid bei Erichs Anblick sogleich verliebt und den Ritter, den sie noch gar nicht kennt, wie einen Helden bewundert, ist den weiteren Textausschnitten zu entnehmen. Die sich im Folgenden ausdrückende, sich kümmernde und sorgenvolle Haltung ist anderen Tochtergestalten in Engels Sammlung häufig zu attestieren und kann somit als ein allgemeines Merkmal aller Tochtergestalten der Werke angesehen werden (IV, 2):

„Erich (heraustretend). Gefall' ich Dir?

Adelheid. I, wem sollte ein so schöner, stattlicher Ritter nicht gefallen? Hab' nie was feineres gesehen. Hört, ich will Euch in die Hütte zur Mutter führen, sie wird sich höchlich erfreuen, wenn sie Euch gewahrt.

³⁷⁷ Ebda., S. 57ff.

³⁷⁸ Ebda., S. 55.

Adelheid. Was? Ihr wollet fort? O mein guter Ritter, weilet noch hier; Ich will Euch hegen und pflegen, wie meine kleinen Zicklein, die im Grase dort weiden, will Euch Blumen pflücken und zierliche Sträußlein zustecken, daß es die Mutter nicht merkt. O ich will so säuberlich mit Euch kosen und Euch Alles am Auge absehen, bleibt nur.³⁷⁹

Nach einem kurzen Gespräch zwischen Erich und Adelheid können sie sich ein Leben ohne einander nicht mehr vorstellen.

4.2.2 Donna Amarillis (*Don Juan oder: Der steinerne Gast*, Bd III)

Als die Tochter des Königs ist Donna Amarillis in ihrem Geburtshaus eine gute Erziehung und hohe Bildung zuteil geworden. Sie entspricht hierin, in ihren anderen Charaktereigenschaften und ihrer Wesensart als Figur dem Typus der Tochtergestalt aller bei Engel abgedruckten Don-Juan-Sagen, was noch anhand einiger Beispiele belegt werden wird. Die Herkunft der Figur oder eine konkrete Vorlage sind schwer zu ermitteln. Es gibt keine unumstößlichen Hinweise auf das Vorbild einer historischen Person.

Zu Donna Amarillis Aussehen konnten keine Angaben ermittelt werden und sie weist keine feststehenden oder durchgehend verwendeten Requisiten auf. Zwar wird bei ihrer Figur in der siebten Szene des dritten Akts erwähnt, sie zöge mit goldener Lanze und kleiner Jagdtasche durch einen finsternen Wald, jedoch sind diese Gegenstände ihr nur für den erwähnten Akt gegeben und sie führt sie durchaus nicht anhaltend bei sich. An den genannten Beispielen kann die von Donna Amarillis verwendete Sprache betrachtet und untersucht werden. Wie aufgrund ihrer königlichen Herkunft zu erwarten, verwendet sie eine gehobene und gebildete Sprache.

Wie alle Tochtergestalten ist Donna Amarillis ihrem Vater gegenüber treu. Genauso ist sie ihrem Verlobten, Don Phillippo, dem sie ihre Liebe schwört und ihre Hand verspricht, in Treue ergeben. Sie gibt ihm ihr Wort im Garten vor ihrem alten Haus (I, 1):

„Amarillis. Tapferer Don Philippo, Eure Wort setzten mich sehr in Verlegenheit. Nun! – Da Ihr denn so fern in mich dringt, so erkläre ich Euch, daß niemand anders als Don Philippo meine Hand erhalten wird.

Amarillis. Ich habe es längst bemerkt, daß Don Juan mich liebt, allein seine Gegenwart wird mir täglich unerträglich. Glaubt Ihr denn, daß Leichtsinn, Bosheit und Laster, Reize für mich haben? Mein edler Philippo, seid ohne Bekümmerniß.³⁸⁰

³⁷⁹ Ebda., S. 55f.

³⁸⁰ Don Juan, S. 27.

Donna Amarillis versichert ihrem Verlobten, dass sie nicht einmal der Frauenheld und Verführer Don Juan auseinander bringen kann. Donna Amarillis beweist nicht nur ihre allgemeine Treue, sondern festigt das Versprechen der Heirat, die später zustande kommen wird.

4.2.3 Zaira (*Almanda, die wohlthätige Fee*, Bd. IV)

Zaira ist die Tochter des Paschas und kann auf keine historische Person zurückgeführt werden. Während zum Aussehen und zu den Requisiten der Figur keine weiterführenden Angaben ermittelt werden konnten, ist anhand der unten genannten Textbeispiele erkennbar, dass Zaira nach ihrer Schicht eine gehobene Sprache benutzt.

Am stärksten beeinflusst wird Zaira von ihrem Vater. Obwohl sie nicht glücklich damit ist, akzeptiert sie dessen Entscheidungen und Wünsche und zieht es vor, diesen nachzukommen, auch auf Kosten ihres eigenen Glücks. Dies zeigt sich markant an folgenden Textstellen (II, 1 und II, 2):

„Zaira. Was kann ich Arme für Ergötzlichkeit finden! Wenn ich meine Lage bedenke, so beneide ich die niedrigste Sklavin, denn jede und selbst die letzte in meines Vaters Harem genießt mehr Freiheit, als die Tochter des Pascha.“³⁸¹

„Zaira. Lieber Vater, mit Thränen im Auge habe ich Euch schon gebeten, die Verbingung mit Zurpuzizuh aufzugeben; aber umsonst war mein Flehen, ich muß als Opfer Eurem Willen gehorchen.

Zaira. Um Eurer Ruhe willen will ich gern das Opfer werden; aber lieben kann ich ihn nicht. So oft ich ihn ansehe, so sagt mir mein Herz: dies ist der Mörder Deines Glücks!“³⁸²

In diesen zwei Ausschnitten liest man Zairas Verzweiflung und Jammer heraus. Obwohl sie sich so fühlt, geht sie den Wünschen ihres Vaters nach und findet sich mit ihrem Schicksal ab. Im großzügigen Palast ihres Vaters führt sie eine Unterhaltung mit ihrem Verlobten (III, 1):

„Zaira. Ich kann Euch als meinen Gebieter hochachten, Eure Freundschaft schätzen und Eure Großmuth bewundern; aber Liebe kann Zaira für Euch nicht fühlen.

Zaira. Ihr seid Herr über Eure Sklavin, aber verschont meinen Vater. Ich will Euch als den großmüthigsten Mann verehren; aber Liebe empfindet mein Herz nicht für Euch. Und wenn ich dadurch Euren ganzen Haß erzeuge, wenn Ihr mich deswegen dem martervollsten Tode preisgebet, so kann Euch Zaira nicht Liebe heucheln.“³⁸³

³⁸¹ Almanda, S. 61.

³⁸² Ebda., S. 61f.

³⁸³ Ebda., S. 65.

Zaira betont ihm gegenüber, dass sie ihn nur heiraten würde, weil sie es ihrem Vater versprochen hat.

Die ganze Vielfalt ihrer Gefühle zeigt Zaira, als sie sich in ihren Retter Aleris verliebt. Das Sich-Verlieben mit ganzem Herzen, welches in allen Stücken in Engels Sammlung schnell passiert, wurde als ein typisches Merkmal für die Tochtergestalt bereits erwähnt. Die folgenden Beispiele erzählen vom ersten Kennenlernen der Verliebten (III, 3):

„Aleris. Welch‘ glücklicher Zufall führt mich auf diesen Platz, wo ich die Königin aller Mädchen finde!

Zaira. Was seh‘ ich, die Gestalt des Jünglings, den ich im Traume sah? Holder Jüngling, darf ich meinen Augen trauen, Du sollst mein Befreier sein?

Aleris. Ja, holder Engel, vertraue Dich mir an. Ich bin gekommen, Dich durch die Flucht zu retten und an Deiner Seite glückliche Tage zu verleben.

Zaira. Schön klingen Deine Worte meinem Ohr, aber mein Herz ahnt große Gefahr.

Aleris. Je größer die Gefahr, desto muthiger will ich zu Werke gehen. Der wahrhaft Liebende kennt keine Gefahr, und wer Dich einmal gesehen, muß Dich lieben; folglich spottet er auch jeder Gefahr.

Zaira. Holder Fremdling, wenn sie uns aber auf der Flucht ergreifen, ist martervoller Tod unser Loos.

Aleris. Mit Dir zu sterben ist wahre Seligkeit!

Zaira. Wie willst Du aber die Flucht bemerkstelligen, da der Ausgang dieses Landhauses mit doppelter Wache besetzt ist.

Aleris. Durch Hülfe einer Strickleiter will ich Dich des Nachts über die Gartenmauer führen und beim ersten Schimmer des Tages die Flucht auf einem Kahn mit Dir wagen. Komm, laß uns bei Seite gehen und unsere Flucht verabreden, ich höre Menschen kommen. (Beide ab.)³⁸⁴

Die Intensität der Gefühle ist in den angeführten Ausschnitten deutlich erkennbar. Aleris und Zaira schwören sich ewige Liebe und beschließen zusammen zu flüchten.

4.2.4 Mirza (*Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust*, Bd. V)

Obwohl Mirza in der Wagner-Geschichte nur eine Nebenrolle erfüllt und nur in der dritten Szene des dritten Akts vorkommt, kann die Tochtergestalt durchaus als Schlüsselfigur unter den Damen des Stückes bezeichnet werden. In Bezug auf ihre Herkunft kann nichts Genaues

³⁸⁴ Ebda., S. 66.

ermittelt werden, insbesondere deshalb, weil die Wagner-Sage auf kein anderes Stück zurückführbar ist.

Zu ihrem Aussehen kann gesagt werden, dass sie Wagner für schön gehalten hat, was aus einem der angeführten Beispiele ersichtlich wird. Requisiten werden keine erwähnt. Als die Tochter eines Indianer-Häuptlings benutzt Mirza eine gehobene Sprache, welche keine dialektalen Einschläge aufweist.

Trotz ihres lediglich kurzen Auftritts in der dritten Szene des dritten Akts weist sie die üblichen Merkmale der Tochtergestalt auf. Zu diesen zählen die Loyalität zum Vater und das Verfallen in die Liebe auf den ersten Blick. Die nächste Szene beschreibt Mirzas Verhältnis, vor ihrem ganzen Volke auf einer unentdeckten Insel in Amerika, zu Wagner (III, 3):

„Mirza. O, welch liebliche Erscheinung!

Häuptling (zu dem Volke). Lasset uns Opfer bringen, Unglück zu verhüten.

Mirza (eine Perlenschnur darreichend). Nachbar der Sonne, nimm unsere Geschenke dankbar an.

Wagner. Lieben Kinder, ich bedarf nicht Eurer Geschenke, ich will mich laben an Eurer Freude, Theil nehmen an Euerem Vergnügen, doch Euer guter Wille erfreut mich. Erlustigt Euch weiter durch frohe Tänze, doch unterlasset Euren Gesang, ich werde für bessere Musik und auch für Nahrung sorgen.

Indianer (schreien erstaunend). Hu, hu, hu, hu!

Wagner. Schöne Mirza, wie gefalle ich Dir?

Mirza. O, Du Mächtiger – Dein Anblick erfüllt mich mit Wonne, wie der Anblick der Sonne; angenehm ist mir Deine Stimme wie der Gesang der Vögel, süß Dein Anblick wie die Morgenröthe.

Wagner. Wenn ich längere Zeit bei Euch bleibe, würdest Du glücklich an meiner Seite leben?

Mirza. O, glücklich, - unaussprechlich glücklich.³⁸⁵

Mirza ist von Wagner auf den ersten Blick entzückt und schwört immer auf Wagners Seite zu bleiben.

4.2.5 Lisel (*Antrascheck und Juratscheck oder: Die Räuber in Siebenbürgen*, Bd. V)

Die einzige Frauengestalt, die in dem Stück *Antrascheck und Juratscheck oder Die Räuber in Siebenbürgen* vorkommt, ist Lisel. Sie ist die Tochter des Müllers. Obwohl sie im Stück die

³⁸⁵ Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 5. Oldenburg: Schulze 1876. S. 32.

Rolle einer Dienerin einnimmt, kann sie aufgrund ihres Auftretens und Verhaltens, welche mehr Eigenschaften einer Tochter als der klassischen Dienerinnenfigur aufweisen, durchaus in die Kategorie der Töchter eingeordnet werden. Einige Angaben zu Lisel sind in einer Rezension über die deutschen Puppenkomödien aus dem Jahr 1873 zu finden. So heißt es unter anderem, sie sei „nicht eben schlimm, spielt vielmehr eine Art von tugendhafter Person. Es zeigt sich in ihr in oft rührend naiver Weise das ‚Ewig-Weibliche‘“³⁸⁶. Da über das Drama selbst nur wenige Angaben zu finden sind³⁸⁷, ist es schwierig, die mögliche Herkunft der Gestalt der Lisel zu ermitteln – es scheint sich um keine historische Person oder anderweitig bekannte Figur zu handeln. Zu Lisels Aussehen konnten keine weiteren Angaben ermittelt werden. Zu erwähnen ist die Sprache, da sie mit Kürzungen und dialektalen Einschlägen versehen ist.

Ihren ersten Auftritt hat Lisel in der vierten Szene des ersten Akts, in dem sie eine Unterhaltung mit ihrem Vater und ihrem Verlobten Hans Wurst vor dem kleinen Müllershaus führt (I, 4):

„Lisel. Nun, endlich bin ich da! Was wird wohl mein Vater und mein Bräutigam, der Hans Wurst, sagen, daß ich so lang‘ ausgewesen bin?

Hans Wurst (zum Müller). Schau, dort steht d‘ Lisel. Jetzt les‘ ihr nur’s Capitel recht, wo sie so lang gewesen. Gewiß ist’s wieder mit dem Antrascheck in der Stadt gewesen und hat mit ihm karisuplet. – Bist einmal da, Du Rammel, Du? Sag‘, wo bist Du so lang‘ gewesen?

Müller. Ja Lisel, sag‘ mir, wo bleibst Du denn so lang‘? Die Hühner hättest ja schon längst verkauft haben sollen, und weißt doch, daß so viel zu thun ist.

Lisel. Ja, schau Vater, ich hab‘ den Antrascheck angetroffen, und der hat mich zum Tanz genommen.

Hans Wurst. Hast gehört, Müller, den Scheckel hat’s angetroffen und der hat’s zum Tanzen mitgenommen. Und da soll ich nicht eifersüchtig sein. Pfui, jetzt hab‘ ich schon wieder ein Zorn, daß ich eine Nuß mit dem Poder aufbeißen könnt‘.

Müller. Oho, närrischer Bua, da darffst Dich nicht grad‘ so eifern. Was ist’s jetzt, wenn man’s mit zum Tanz genommen hat. Schau‘, da darf erst ich nichts sagen, sonst könnte ich noch unglücklich werden.

Hans Wurst. Ah, was, Du kannst nicht unglücklich werden, aber die Lisel, wann’s mit so Spitzbuben spazieren geht.“³⁸⁸

³⁸⁶ Vareler Blätter (1877), Nr. 52. In: Digitalisiertes Kleinschrifttum, Rezensionen von: u.a. Deutsche Puppenkomödien. Monographien Digital: Herzogin Anna Amalia Bibliothek 1873. URL: http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=14709 [15.10.2013].

³⁸⁷ Vgl. Engel, Einleitung V, S. 12.

³⁸⁸ Antrascheck und Juratscheck, oder: Die Räuber von Siebenbürgen. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 5. Oldenburg: Schulze 1876. S. 51.

Liesel erscheint als Müllerstochter, die mit dem Diener Hans Wurst verlobt ist. Aus der Unterhaltung ist, wegen des dialektalen Sprachgebrauchs, deutlich ersichtlich, dass sie der niedrigeren Schicht der Gesellschaft angehören.

Liesel zeigt die typische Loyalität zu ihrem Vater, dem Müller und möchte alles tun, um ihn zu retten. Dies wird besonders in der Szene deutlich, in welcher Antrascheck einen Studenten im Haus des Müllers ermordet und Liesel versuchen muss den toten Studenten zu verstecken, sodass der Müller nicht des Mordes beschuldigt wird (I, 9):

„Hans Wurst. Da laufen’s jetzt fort, die zwei Schlangel, und uns lassen’s beim Todten stehen. Jetzt weist’ was, Müller, den Studenten nehm’ ich und werf’ ihn in’s Wasser, so bekommen die Fisch’ doch wieder einmal was z’fressen.

Lisel. Nein, Vater, in den Bach muß Du ihn nicht werfen lassen. Das Wasser möchte’ ihn auswerfen und da könnt’ man ihn wo finden. Hernach könnt’ man glauben, wir hätten ihn umgebracht.

Müller. Ja, Liesel, hast Recht. Man muß suchen, daß man einen Platz findet, wo man den todten Studenten hinlegt. Hans Wurst, nimm ihn und trag’ ihn in die Spreutruhe.

Hans Wurst. Daß ich ein Narr wär! Der Todte könnt’ so gut sein und mich hineinwerfen. Er soll nur selbst hineingehen, er hat zwei Füß’, so gut wie ich. Vielleicht hat er noch ein Pulver im Magen liegen. Das könnt’ ihn verspringen und mich in d’ Luft schmeißen. Nan, nan!

Lisel. Meinetwegen thut, was Ihr wollt, ich gehe in’s Haus, ich kann den armen Narren nicht mehr anschauen. Kommt’s bald nach.“³⁸⁹

Liesel versucht mithilfe ihres Verlobten Hans Wurst die Leiche zu entsorgen, um den Müller nicht in Verdacht zu bringen. Obwohl sie als Person kühl und distanziert wirkt, macht sie sich Sorgen um das Schicksal ihres Vaters. Der nächste Ausschnitt beschreibt die Szene, in welcher der Richter den Müller vor dem Müllershaus auf dem Lande abholen kommt (II, 4):

„Lisel. Ach ja, Herr Richter, ich bitt’ Euch recht schön, laßt mir meinen Vater da, der Bua da kann noch nichts und lernt schon dreißig Jahr.“³⁹⁰

„Lisel (fällt auf die Knie). Ach, schaut, Herr Richter, ich bitt’ Euch um Alles, laßt mir meinen Vater da. Ich weiß gewiß, er ist unschuldig. Ach, Herr Corporal, seien’s doch so gut und sprecht’s dem Herrn Richter zu.“³⁹¹

Liesel würde alles für ihren Vater tun und fleht deswegen den Richter an, Erbarmen mit ihm zu haben. Als Vertreterin des niederen Standes ist die Beziehung zu der Dienerfigur Hans Wurst typisch (III, 3):

„Lisel. Nun, ich will sehen, ob Du Wort hältst. Ich sag’ Dir’s, lass’ Dich nimmer bei mir sehen, bis Du meinen Vater mitbringst, - Begierig bin ich doch, ob er so viel vermag. Aber

³⁸⁹ Ebda., S. 56.

³⁹⁰ Ebda., S. 59.

³⁹¹ Ebda., S. 60.

wenn er meinen Vater wieder frei macht, so geh' ich doch wieder mit ihm zum Tanz, wenn's gleich meinem Bräutigam, dem Hans Wurst, nicht recht ist.“³⁹²

Der Ausschnitt beschreibt Lisels Gespräch mit Antrascheck. Obwohl sie mit ihm zum Tanz gehen möchte, bleibt sie ihrem Verlobten Hans Wurst treu.

4.2.6 Esther (*Haman und Esther*, Bd. VI)

Esther ist die Adoptivtochter des Juden Mardachai. Im Stück erscheint sie als eine der Zentralfiguren. Über Esthers Herkunft kann man im dritten Kapitel der Arbeit mehr lesen.³⁹³

Esther wird als außergewöhnlich schön beschrieben und deswegen letztlich zur neuen Königin erwählt (I, 5):

„Haman. So gieb uns diese schöne Jungfrau mit, daß wir sie vor des Königs Angesicht bringen. Vielleicht könnte sie das Glück treffen, daß der König sie erwählt, denn unter den bisher gebrachten Jungfrauen ist keine an Schönheit dieser zu vergleichen.“³⁹⁴

Der König hatte befohlen, ihm die schönste Jungfrau im Land bringen zu lassen, damit diese anstelle der alten Regentin Basthi als neue Königin gekrönt werden könne.

Eine einzige Angabe zu Esthers Kleidung lässt sich in der dritten Szene des vierten Akts finden, in welcher es heißt, dass Esther in königlicher Kleidung hereinkommt. Dies kann vermutlich mit der Herkunft der Gestalt in Verbindung gebracht werden, da Esther nachweislich als eine historische Person zu definieren ist. Es konnte ein Foto von einigen geschnitzten Puppenfiguren einer Aufführung von *Haman und Esther* ermittelt werden. Dieses stammt aus dem Jahr 1988.³⁹⁵

³⁹² Ebda., S. 65.

³⁹³ Vgl. Kap. 3.6.1. *Haman und Esther. Schauspiel in fünf Akten*. S. 45.

³⁹⁴ *Haman und Esther*. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 6. Oldenburg: Schulze 1877. S. 17.

³⁹⁵ Vgl. Kasperl Larifari. Blumenstraße 29a. Das Münchner Marionetten-Theater 1858-1988. Hrsg. von Münchner Stadtmuseum und Stadtarchiv München. München: Hugendubel 1988. S. 35.



Abb. 5. „Figuren aus 'Haman und Esther', geschnitzt von Josphe Knabl, 1877 (H 31 cm)“

Zu der Sprache ist wiederum zu bemerken, dass Esther sich einer gehobenen Rede bedient. Eines ihrer prägnantesten Merkmale ist ihre Bescheidenheit (II, 2):

„Esther. O, ich schlechte und geringste Magd bin nicht würdig, Eurer Majestät allgeringste Magd zu sein, viel weniger Königin.“³⁹⁶

Sie sieht sich persönlich nicht würdig Königin zu werden. Weiter sticht die Treue und Loyalität zum Vater bzw. Erzieher ins Auge. Der nächste Ausschnitt beschreibt die Szene, in welcher Mardachai sich von Esther verabschiedet und versucht ihr gute Ratschläge mitzugeben (I, 4):

„Mardachai. Liebe Esther, es betrübt mich, Dich noch immer traurig zu sehen. Ich beweinte Deine verstorbenen Eltern, welche auch mir nahe verwandt, eben so wohl als Du. Aber Alles hat seine Zeit und ich will Dir stets ein liebevoller Vater sein. Ja, kein Vater kann es treulicher meinen, wie ich es mit Dir meine; darum, liebe Esther, sei mir gehorsam und trage ein kindliches Vertrauen zu mir.“

³⁹⁶ Haman und Esther, S. 20.

Esther. Herzlieber Vater, ein verlassenes Geschöpf bin ich, da mir Vater und Mutter gestorben, aber der Gott Abrahams, Isaacs und Jacobs hat es also beschlossen und Euch an Ihre Stelle gesetzt, darum ich Euch billig annehme, lieber Vater Mardachai. Ich will dankbar mich und mit Gehorsam gegen Euch also verhalten, wie es einer frommen Tochter gebühret.“³⁹⁷

Die Loyalität könnte hier einer tiefen Dankbarkeit entspringen. Später im selben Akt kommt es zu einer weiteren Unterhaltung zwischen Esther und ihrem Erzieher Mardachai. Die Untertanen des Königs kommen, um Esther mitzunehmen (I, 5):

„Mardachai. Dem Gebot unseres Königs müssen wir unterthänig gehorsamen. O, liebe Tochter Esther, nun ist unverhofft die Zeit unseres Scheidens vorhanden. Du mußt mit zum König gehen. O, der allmächtige Gott wolle Dir Glück und Heil verleihen.

Esther: Muß ich wirklich von Euch scheiden? Mit Thränen nehme ich Abschied, herzlieber Vater. Laßt mich in Eurem täglichen Gebete zu Gott befohlen sein, daß mir es wohlgehe. Eben so will ich thun und dafern mir Gott das Glück geben würde, will ich stets Eurer gedenken.“³⁹⁸

Diese Szene betont die Zärtlichkeit zwischen Vater und Tochter und ihre Zuneigung zueinander wird deutlich.

4.2.7 Florentine (*Das Reich der Todten*, Bd. VI)

Florentine ist die Tochter des wohlhabenden Landbesitzers Gebhard und übernimmt die Hauptrolle im Stück. Die Herkunft der Gestalt ist schwer zu erfassen, da dieses Drama ursprünglich nicht als Puppenspiel geschrieben worden ist.³⁹⁹ Die Geschichte ist auf kein bekanntes historisches Ereignis zurückzuführen. Konkrete Angaben über das Aussehen konnten nicht ermittelt werden, ebenso weist die Sprache keine besonderen Merkmale auf.

Florentines Auftritte, ihr Verhalten und ihr Handeln sagen insgesamt recht wenig über ihren Charakter aus. Dennoch erfährt der/die LeserIn aus diesen Textstellen, dass sie verliebt ist, es sich aber aufgrund der Treue zu ihrem Vater nicht erlaubt, ihren Gefühlen zu folgen. Beim ersten Treffen zwischen Florentine und ihrem Geliebten Leander wird ihre Zuneigung zueinander deutlich (I, 13):

„Florentine. Ach, welch‘ unendliches Vergnügen empfinde ich nicht, bei Ihnen zu sein! Wenn doch mein Vater nicht so hart wäre!

Leander. Sorgen Sie nicht, ich hoffe noch immer das Beste. Ich will suchen ihn einzunehmen mit einem andern Kornhandel, wo er Vortheil davon ziehen soll, daß er gewiß zufrieden ist.

³⁹⁷ Ebda., S. 16.

³⁹⁸ Ebda., S. 18.

³⁹⁹ Vgl. Engel, Einleitung VI, S. 5f.

Florentine. So geizig und interessirt er sonst ist, so wird er gewiß sich nicht darauf einlassen.“

Leander. So muß man suchen ihn zu betrügen. Wenn ich nur gleich einen guten Einfall hätte, Alles würde ich unternehmen. Hans Wurst, weißt Du mir nicht zu helfen?“⁴⁰⁰

Typisch für die Tochtergestalt, verlieben sich die beiden auf den ersten Blick.

4.2.8 Agrippina (*Glückssäckel und Wunschhut*, Bd. VII)

Agrippina spielt die Tochter des Königs im Stück, jedoch als Nebenrolle. Da in der ursprünglichen Geschichte von Fortunatus und seinen Söhnen eine solche Gestalt überhaupt nicht vorkommt, konnten keine Angaben zu ihrer Herkunft ermittelt werden.

Die einzige Angabe zu ihrem Aussehen kann in der sechsten Szene des dritten Akts gefunden werden (III, 6):

„Andolosia: Schöne Agrippina, ich bitte, Ihr wollet mir nicht gram sein, daß ich so ungebeten mich nähere.“⁴⁰¹

Andolosia möchte sich der schönen Agrippina nähern. Die Sprache weist keine besonderen Merkmale auf.

Agrippinas Eigenschaften passen zum bereits mehrfach beschriebenen Muster der Tochter. Vorrangig sind in einer Unterhaltung im Schloss des Königs ihre Loyalität und der Respekt zum Vater ersichtlich (II, 3):

„König. Herzliche Tochter, ich kann mich nicht genugsam verwundern, wovon doch dem Ritter Andolosia solch großer Reichtum herkommt. Sein Vater war ein Armer vom Adel und dennoch hält er sich so prächtig gleich einem reichen Fürsten. Er hat mich zu morgen sammt meiner Gemahlin und Dir, auch viele Grafen und Herren zum Bankett geladen.

Agrippina. Gnädiger Herr König und herzlicher Vater, niemals hat ein König, Fürst oder Herr mich samt meinen ganzen Frauenzimmern so reich beschenkt, als gestern Andolosia. Ich verwundere mich derhalben und selber, daß er ein solch herrlich, prächtig Leben führen könne.“⁴⁰²

Der König bittet Agrippina herauszufinden, woher Fortunatus Sohn Andolosia sein Reichtum hat. Sie stimmt gleich zu und verspricht ihrem Vater die Information schnell zu besorgen.

⁴⁰⁰ Das Reich der Todten, S. 65.

⁴⁰¹ Glückssäckel und Wunschhut. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 7. Oldenburg: Schulze 1878. S. 24.

⁴⁰² Ebda., S. 22.

Agrippina unterhält eine Beziehung zu Andolosia. Die Szene aus dem dritten Akt ist der Verdeutlichung halber fast vollständig übernommen worden und stellt eine Unterhaltung zwischen den beiden Verliebten dar (III, 6):

„Agrippina: Mein lieber Andolosia, glaubet mir, daß ich keinen Menschen lieber sehe zu mir kommen denn Euch.

Andolosia: Schöne Prinzessin, Ihr macht mich überaus glücklich.

Agrippina: Habet Dank für dieses herrliche, schöne Fest.

Andolosia: O, solchen Dank verdiene ich nicht, dieses Fest ist für Euch noch allzu geringe.

Agrippina: Mein lieber Andolosia, Ihr lebt prächtiger denn ein Fürst und König. Sagt mir, habt Ihr keine Sorge, daß Euch einstmals Geld mangeln wird?

Andolosia: Schönste Prinzessin, solange ich lebe, kann es mir nie an Reichthum mangeln.

Agrippina: So möget Ihr fürwahr Eurem Vater wohl danken, der Euch so große Reichthümer hinterlassen hat.

Andolosia: Ich bin so reich als mein Vater und er war nie reicher denn ich jetzt bin. Er fand eine Freude daran, fremde Länder zu besuchen, mich aber erfreut nur eine schöne Jungfrau, der ich immerfort dienen möchte.

Agrippina: Habt Ihr denn nirgends eine solche gefunden?

Andolosia: O, schönste Prinzessin, manch‘ schöne Jungfrau habe ich an königlichen Höfen gesehen, aber, gnädige Prinzessin, Ihr übertrefft sie alle. Nicht länger kann ich Euch verhehlen, daß Ihr mein Herz so eingenommen und ich mit solcher Liebe für Euch entbrannt bin, daß es mir unmöglich wäre, Euch zu verlassen. Obschon ich nicht so hochgeboren, so zwinget mich doch Eure Schönheit, Euch um die Liebe zu bitten, und wollet Ihr dieselbe mir nicht versagen, soll Euch sofort alles gewähret werden, um was Ihr mich bitten werdet.

Agrippina (zärtlich): Lieber Andolosia, sagt mir erste die rechte Wahrheit, woher Euch solcher Reichthum kommt, damit ich solches in Wahrheit erkennen möge, alsdann will ich Euch lieben und stets die Eure sein.

Andolosia: O, allerliebste, schönste Prinzessin, wie erfreut ihr mein Herz. Gelobet mir erstlich bei aller Treue, mir allein günstig zu sein, so will ich Euch, woher mein großer Reichthum kommt, im Geheimen offenbaren.

Agrippina: O, mein allerliebster Andolosia, zweifelt nicht an meiner Verheißung und an meiner Liebe. Was ich Euch mit Worten verheißen, soll auch in der That gehalten werden. (Setzt sich nieder auf einen Stuhl)⁴⁰³

Die Szene gibt dem/der LeserIn den Anschein als würde sich das Paar schon jahrelang kennen. Anhand der Vielfalt der Gefühle könnte behauptet werden, sie wären schon jahrelang zusammen, obwohl sich die beiden nur eine kurze Zeit kennen.

⁴⁰³ Ebda., S. 25.

4.2.9 Rosa (*Rosa von Tannenburg*, Bd. VII)

Rosa, die zierliche Tochter des Ritters Edelbert, spielt die Zentralfigur im gleichnamigen Stück. Da das Stück über keinen belegten historischen Hintergrund verfügt, konnte die Herkunft der Figur nicht ermittelt werden.

Über Rosas Aussehen ist an einer Stelle in der dritten Szene des zweiten Akts zu lesen, sie habe Lockenhaar und sei wunderschön (II, 3):

„Otto. Sie lebt! und nie noch sah ich solch ein Kind! / Die herrliche Gestalt, dies Lockenhaar, / die zarten Hände zum Gebet gefaltet! / O möchte sie erwachen – nein, schlaf fort, / Es ist dies Bild zu schön! o träume fort!“⁴⁰⁴

Dies sind die einzigen Angaben, die in Bezug auf ihr Äußeres zu finden sind. Anzumerken ist, dass das Stück in Blankvers verfasst wurde. Dies lässt die Sprache, die von den Figuren benutzt wird, insgesamt sehr gebildet klingen.

Anhand des folgenden Textausschnittes lassen sich Rosas liebliche, schüchterne Art und ihre gute Erziehung verdeutlichen, welche in fast allen Dialogen zu erkennen ist. Ihre allgemeine Fürsorglichkeit – eines der prägnanten Merkmale der Tochtergestalten – wird erkennbar (II, 2):

„Rosa. Wie kennt Ihr, fremder Mann, denn meinen Namen? / Mein Lebensretter, den mir Gott gesandt!

Burkhard. Wie sollt ich Euch nicht kennen? Seht mich an! / Ich bin ja Burkhard, Euer Lehensmann.

Rosa. Wahrhaftig! ja, ihr seid's. Die Todesangst / Hat mir des Auges Licht schon ganz umnebelt.

Burkhard. Doch wie in aller Welt, wo kommt Ihr her? / Was führt allein Euch in den tiefen Wald?

Rosa. Ach, Burkhard, hartes Loos hat uns getroffen! / In Kunrich's Keller schmachtet Edelbert. / Zu Euch zu fliehen, hat der Vater mir befohlen. / Geplündert ist die Burg – vielleicht zerstört.

Burkhard. Erzählt Ihr mir ein Märchen, einen Traum?

Rosa. Fast glaub' ich selbst, es wär' ein wilder Traum - / Doch ach! ich träume nicht, ich spreche wach! Nehmt mich in Euren Schutz, in Euer Haus, / Den Vater hab' ich und das Vaterhaus / Verloren. Ihr allein seid mir geblieben.“

Burkhard. So schnell hat sich erfüllt, was mir geahnt! / O, hätt' ich Tannenburg doch nicht verlassen. / Jetzt aber kommt, nicht weit ist meine Hütte, / Ein Glück, daß Ihr dem Ziele schon so nah.

⁴⁰⁴ Rosa von Tannenburg, S. 66f.

Rosa. Ich bin erschöpft, ich kann nicht weiter gehen, / Erst muß ich ruhen und nach Athem suchen. / Die Müdigkeit, die Angst, das Glück der Rettung, / Dies Alles stürmt erschöpfend auf mich ein. (Sinkt zusammen.)

Burkhard. So pflegt der Ruhe hier, in kurzer Frist, / Bin ich zurückgekehrt, Euch zu erquicken.
(Schnell ab.)⁴⁰⁵

Die vorige Szene spielt im Wald ab und stellt Rosas zierliche Art und Dankbarkeit gegenüber ihrem Retter Burkhard dar.

So wie alle Tochtergestalten beweist Rosa ihre Loyalität ihrem Vater Edelbert gegenüber, zeigt Respekt und ist bereit, alles für ihren Vater zu tun (I, 6):

„Edelbert. Gegrüßt sei'st Du, mein Kind!

Rosa (auf ihn zueilend). Mein Vater! Wie? / Was ist's? Verwundet seh' ich Dich? Verbunden?

Edelbert. Besorge nichts! Doch ist's der rechte Arm, / Ich misse ungern seine alte Kraft.

Rosa. Wie, Vater, kam's? Der letzte Bote sagte, / Du wärest unversehrt im Krieg geblieben.⁴⁰⁶

Als dieser nach einer Auseinandersetzung verwundet nach Hause kehrt, zeigt Rosa ihre große Besorgnis um ihn. In den nächsten Szenen offenbart sich die enge Vater-Tochter-Beziehung (I, 7):

„Rosa. Laß, Vater, die Gefahr mich mit Dir theilen – / An Deiner Brust will ich den Tod erleben.

Rosa. O, habt Erbarmen mit dem armen Vater! / So grausam seid Ihr, als ich feig Euch nenne. / Ihr wagtet's nicht, wär' nicht sein Arm gelähmt. / O, laßt ihn hier, er stellt sich Euch zum Kampf, / Ist seines Armes Kraft zurückgekehrt.⁴⁰⁷

Rosa übertreibt sogar in ihrem Anliegen Edelbert zu beschützen. Diese Übertreibung könnte auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass die Töchter in den Stücken in Engels Sammlung oft nur den Vater als Bezugsperson zur Verfügung haben und alle Gefühle auf ihn projizieren.

4.2.10 Agnes (*Rosa von Tannenburg*, Bd. VII)

Agnes spielt im Stück eine Nebenrolle als Tochter des Ritters Burkhard. In Bezug auf Aussehen sowie Herkunft konnten anhand des vorliegenden Textes keine besonderen Erkenntnisse gewonnen werden. Die verwendete Sprache weist ebenso keine besonderen Merkmale auf.

⁴⁰⁵ Ebda., S. 65f.

⁴⁰⁶ Ebda., S. 58.

⁴⁰⁷ Ebda., S. 62.

Ihre Eigenschaften entsprechen jenen eines gut erzogenen, freundlichen Mädchens, welches seinen Eltern gehorsam ist. Die folgende ist die einzige Szene, aus welcher man Einzelheiten zu Agnes' Charakter herauslesen kann. Die Szene beschreibt eine Unterhaltung zwischen ihr und ihrer Mutter Grete im Haus (II, 5):

„Agnes: Das arme Fräulein, ach, daß Gott erbarmen! / Und doch, fast freu' ich mich auf den Besuch. / Ha, wie das frische Linuen blinkt! Der Strauß, / Den ich im Walde schnell geflückt, er duftet!

Grete: So, Agnes, uns're Mahlzeit wäre fertig.

Agnes: Das glaub' ich wohl, sie ist auch schlicht genug.

Grete: Ei, liebes Kind, es wird ihr trefflich munden, / Ich bin ja Köchin in dem Schloß gewesen. / Der Hunger würzt das Mahl am allerbesten, / Auch ist das Fräulein nicht so sehr verwöhnt. / Wenn sie nur kämen, 's wird mir bänglich schier, / Daß sie so lange jetzt noch außen bleiben.

Agnes: Gewiß ist auch das Fräulein noch recht müde, / Ich hab' mein Bett ihr frisch schon überzogen; / Heut' schlaf' ich auf dem Stroh, und schlaf' ich schlecht, / Ist's nur, weil mir's so sehr zu Herzen geht, / Was dieser böse Kunerich gethan.

Grete: Ich höre Tritte, ja, schon geht die Thür, Sie sind's!⁴⁰⁸

Agnes macht sich Sorgen um andere und zeigt eine tiefe Fürsorglichkeit in Bezug auf ihre Mitmenschen und ihre Umgebung. Die übliche Vater-Tochter-Beziehung und deren Eigenschaften werden in diesem Stück, wegen Abwesenheit der Vaterfigur, auf die Mutter projiziert. Agnes zeigt ihr gegenüber viel Treue und Respekt.

4.2.11 Margarethe (*Doctor Faust*, Bd. VIII)

Margarethe stellt im *Doctor Faust* (Engel, Band VIII) eine Nebenrolle dar und hat keinen direkten Einfluss auf den Verlauf der Geschichte. Als Figur erscheint sie lediglich in dieser Version der Faustsage, in welcher wiederum die Frau des Herzogs nicht erwähnt wird. Deswegen ist es schwer, ihre Herkunft zu bestimmen.⁴⁰⁹ Angaben zu ihrem Aussehen und zu ihrer Kleidung werden nicht gegeben. Die Sprache, die Margarethe benutzt weist keine hervorzuhebenden Merkmale auf.

⁴⁰⁸ Ebda., S. 70.

⁴⁰⁹ Johann Wolfgang von Goethe legte in seinem *Faust I* einen Schwerpunkt auf die sogenannte Margarethenhandlung bzw. Gretchenhandlung, die in Goethes Stück jedoch als Mädchen „aus einfachen Verhältnissen“ angegeben wird, wohingegen in den von Engel aufgegriffenen Varianten des Fauststoffs, eine Helena in der bedeutenden Schlüsselrolle vorkommt. Vgl. dazu Kap. 4.6.1 *Helena*, S. 122.

Da Margarethe insgesamt in wenigen Szenen erscheint, stellt es sich als schwierig dar, mehr über ihren Charakter zu erfahren. Es findet sich aber eine Szene, in welcher die Eigenschaften der Vater-Tochter-Beziehung beispielhaft dargestellt sind (II, 4):

„Margarethe. Guten Morgen, mein Vater!

Herzog. Guten Morgen, mein Kind! Höre, ich muß Dir etwas ganz Neues erzählen.

Margarethe. Und das wäre, mein Vater?

Herzog (geheimnisvoll). Dieser große Herenmeister, welchen wir schon längere Zeit an unserem Hofe beherbergen, ist niemand anderes, als der viel berühmte und längst besprochene Doctor Johann Faust.

Margarethe. Wie, der Doctor Faust?

Herzog. Sage mir einmal, mein Kind, wie findest Du diesen Mann?

Margarethe. Sehr liebenswürdig, mein Vater.

Herzog. Schon gut, schon gut, mein Kind! Weißt Du aber auch, woher diese Liebenswürdigkeit herrührt?

Margarethe. Das weiß ich nicht, mein Vater.

Herzog. Nun, dann will ich es Dir sagen, er steht mit dem Bösen im Bunde, das glaub mir.

Margarethe. Mein Vater, stehen denn alle Männer, welche liebenswürdig sind, mit dem Bösen im Bunde?

Herzog. Ja, bei diesem Manne is alles Lug und Trug, was ihn umgibt.

Margarethe. Mein Vater, wenn ich freie Wahl hätte, ich würde Faust am Altare meine Hand reichen.

Herzog. Was muß ich hören! habe ich es mir doch schon gedacht! (Ernst.) Du gehst jetzt auf Dein Zimmer und läßt Dich nie mehr vor diesem Manne sehen! (Für sich.) Er soll heute noch einen Giftbecher leeren.

Margarethe (fällt auf die Kniee). Gnade, mein Vater! Gnade für Faust!

Herzog. Stehe auf! (Margarethe erhebt sich.) Gehe auf Dein Zimmer, sei ein folgsames Kind; ich will sehen, was sich bei der Sache machen läßt.

Margarethe. Ich bitte nochmals um Gnade für Faust, mein Vater! Gnade! Gnade für Faust!
(Ab.)⁴¹⁰

Obwohl Margarethe Faust fast überhaupt nicht kennt, verliebt sie sich bei der ersten Begegnung und tut alles in ihrer Macht stehende, um ihn zu beschützen. Dies ist im oben genannten Beispiel neben der Vater-Tochter-Beziehung zu bemerken.

⁴¹⁰ Doctor Faust. In: In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 8. Oldenburg: Schulze 1879. S. 45f.

4.2.12 Miranda (*Die bezaubernde Insel*, Bd. VIII)

Miranda ist die Tochter des Herzogs Prospero und fungiert als eine der Zentralfiguren im Stück. Die Herkunft der Gestalt kann mit der ursprünglichen Geschichte von Shakespeares *Der Sturm* in Verbindung gebracht werden, auch bei Shakespeare heißt die Tochter Miranda. Aus dem später angeführten Dialog lässt sich in Bezug auf Mirandas Aussehen ableiten, dass sie wunderschön und bezaubernd ist. Zu ihrer Kleidung oder zu bestimmten Requisiten wird nichts gesagt. Ihre Sprache ist ohne wesentliche Merkmale.

Miranda fühlt eine große Zuneigung zu ihrem Vater Prospero. Der Vater zeigt ebenso eine enorme Zuneigung zu seiner Tochter, was nicht für alle Väter, wie sie in den besprochenen Stücken vorkommen, gilt (I, 1):

„Prospero. Jenes fürchterliche Schauspiel des von den Wellen verschlungenen Schiffes, welches Dein sanftes, theilnemendes Herz erschüttert hat, hab‘ ich durch die Mittel, die meine Kunst mir an die Hand giebt, so sicher angeordnet, daß keine Seele zu Grunde gegangen ist.

Miranda. O, mein Vater, deine Güte ist so groß wie Deine Macht! Verzeihe, daß ich auch nur einen Augenblick Dich mißkannte!

Prospero, Du bedarfst keiner Verzeihung, Du warst von nichts unterrichtet. Jetzt kann ich Dir mehr entdecken. Was ich gethan habe, das geschah aus Fürsorge für Dich, theure Tochter, die Du nicht weißt, wer Du bist, noch woher ich komme, noch, daß ich etwas Besseres bin, als Prospero, Herr über eine armselige Zelle.

Miranda. Mir fiel niemals ein, mehr wissen zu wollen.

„Prospero. O, Du warst ein Engel, der mich schützte! Dein Lächeln brachte mir Trost und erweckte den Muth in mir, Alles zu ertragen, was über mich kommen würde.“⁴¹¹

Im Unterschied zu anderen Vätern in den Stücken (z.B. der König aus der Fortunatus-Geschichte oder der Pascha in *Almanda, der wohlthätigen Fee*) weist Prospero gegenüber Miranda eine genauso tiefe Liebe, wie sie zu ihm.

Ein weiteres Merkmal ist die typische „Liebe auf den ersten Blick“. Miranda und der Prinz Ferdinand lernen sich auf einer einsamen Insel kennen, auf welche Ferdinand mit seinem Schiff und Leuten gestrandet ist (I, 4):

„Miranda (ist erwacht und erblickt den Prinzen). Wie? Seh‘ ich wirklich? Ist’s ein Traum? – Ein Geist? Ein überirdisch Wesen! – Wie frei es um sich blickt! – O, nie sah ich etwas Schöneres! – Doch (seufzend) es ist ein Geist!

⁴¹¹ Die bezauberte Insel. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 8. Oldenburg: Schulze 1879. S. 62f.

Ferdinand (erblickt Miranda). Himmel! – Eine Gottheit zeigt sich meinen Blicken! – O, Dank der unsichtbaren Macht, welche mich hierher geführt! – Welche Reize! – Welche holde Sanftmuth! – O, Entzücken glüht in meiner Seele!

Miranda (nähert sich schüchtern). Geist, warum bist Du mir erschienen?

Ferdinand. Ich bin nur ein Mensch und kein Geist, aber Du bist eine Göttin!

Miranda. Keine Göttin, nur ein Mädchen.

Ferdinand. Ist es möglich? Wenn Du wirklich ein Mädchen bist, so sage mir, ob Deine Neigung noch frei ist und ob ich hoffen darf, in den Besitz Deines Herzens zu gelangen?

Miranda. Meine Neigung war frei, bis ich Dich sah, lieber Fremdling.

Ferdinand. Holdes, reizendes Mädchen, werde die Meinige und ich will Dich zur Königin von Neapel machen!⁴¹²

Miranda verliebt sich augenblicklich und unsterblich in den Prinzen und schwört ihm ihre ewige Liebe, was auf Gegenseitigkeit stößt.

4.2.13 Florigunde (*Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel*, Bd. XI)

Florigunde ist die Tochter des Königs von Schottland. Obwohl die Geschichte einen Krieg zwischen England und Schottland und demgemäß einen historischen Hintergrund haben könnte, konnten keine Angaben dazu gefunden werden.

Zu Aussehen und Requisiten der Figur werden keine expliziten Angaben gemacht. Zu Florigundes Sprache kann erwähnt werden, dass sie bedacht und gebildet klingt, wie es einer Prinzessinnenfigur entspricht (V, 5):

„Florigunde. Großer und mächtiger König, ich will Euch die Wahrheit bekennen. Ich bin die Tochter des Königs von Schottland, Prinzessin Florigunde, und bin jetzt Eurer Königlichen Majestät Gefangene. Ich hatte mich im Walde verirrt, da traf ich diesen Mann, welcher mich aus dem Walde führte und hierher geleitete. Ich bitte Eure Majestät in Unterhängigkeit, sich meiner zu erbarmen, auf daß mich nichts Böses wiederfahren möge.“⁴¹³

Der vorige Ausschnitt beschreibt die durch den König von England befohlene Gefangennahme von Florigunde im Wald.

Florigunde führt mit dem Prinzen von England eine geheime Beziehung, obwohl ihre beiden Väter Feinde sind. Auch wenn Florigunde in den Sohn des Feindes verliebt ist, ist sie ihrem Vater treu ergeben (II, 1):

⁴¹² Ebda., S. 67f.

⁴¹³ Der Prinz als Narr, S. 32.

„Florigunde. Herzgeliebter Vater, sagt mir doch, was es zu bedeuten hat, daß Ihr schon wiederum Euer Kriegsvolk zusammengerufen und auf's Neue gemustert habt?

König. Liebe Tochter, durch Dein dringendes Bitten wurde ich, wie Dir bewußt ist, bewogen, mit dem Könige von England ein ganzes Jahr Frieden zu halten, und es wundert mich, daß der König von England, so leicht darauf eingegangen ist. Dieses Friedensjahr geht nun in kurzer Zeit zu Ende und deshalb habe ich das Kriegsvolk auf's Neue gemustert und halte es in Kriegsbereitschaft, um den Feind gebührend zu empfangen, sobald es an der Zeit ist.

Florigunde. Aber wäre es denn nicht möglich, lieber Vater, für immer diesen Frieden herzustellen und sich mit dem Feinde zu vereinbaren zur gänzlichen Versöhnung?

König. Dieser Wunsch, liebe Tochter, ist auch der meinige, aber alle Versuche, den Frieden herzustellen, scheitern an dem Stolz des Feindes. Wiederum hat er mir einen Boten geschickt mit dem höhnischen Ansinnen, Septer und Krone für immer niederzulegen. Aber ich habe geschworen, daß ich eher Gut und Blut verstreiten will, bevor ich solchen schimpflichen Frieden eingehe.

Florigunde. Auch mich empört solch' Starrsinn des Feindes. (Für sich.) O weh, mein geliebter Prinz, da ist wenig Aussicht für unsere Liebe.“⁴¹⁴

Florigunde und der Prinz sind von Anfang des Stückes verliebt. Nach einem Jahr treffen sie sich wieder und der Prinz taucht als Narr verkleidet auf. Die Liebe zum Prinzen wird durch ihre zarte Sprache zum Ausdruck gebracht. Aus der weiteren Unterhaltung kann man die tiefe beiderseitige Zuneigung der Verliebten erkennen (II, 4):

„Florigunde. Nun sage mir aber doch jetzt, bei wem bist Du zuvor gewesen und von wannen kommst du?

Prinz-Narr. Da wir nun allein sind, so kann ich es Euch sagen. Mein Herr, den ich zuvor hatte in meinem Hause, das war der Prinz Edward von England, derselbe hat mir befohlen, hier zu dienen, der Prinzessin tausend Grüße zu überbringen und viel Glück von ihm zu vermelden.

Florigunde. Was? Grüße von meinem Prinzen Edward? O, du mein lieber Narr, wie bist Du mir angenehm. Ach, bitte rede weiter, Prinz Edward hat es Dir wirklich ausdrücklich befohlen?

Prinz-Narr. Nicht einmal, sondern wohl hundertmal, und ich weiß auch recht gut, daß er die Prinzessin heimlich liebt, denn er oft darüber seufzt, daß er nicht bei ihr sein und mit ihr reden kann. Dann befürchtet er auch, daß die Prinzessin in ihrer Liebe nicht standhaftig sein möchte. – O, ich dummer Narr! Jetzt habe ich ganz vergessen, daß ich solches der Prinzessin noch nicht mitgeteilt habe. Ich will gleich mein Pferd holen und zu ihr reiten, um Glück von dem Prinzen zu vermelden.

Florigunde. Unglücklicher Mensch, was willst Du beginnen, Du würdest ja das größte Unglück anrichten. Siehst Du Narr denn nicht, daß ich die Prinzessin bin? – O, Prinz, wie hast Du diesem Narren alles offenbaren können! Ach, welche Angst habe ich gehabt, seit ich Dich nicht gesehen habe. Die treue Liebe, so ich Dir verheißen, will ich in Ewigkeit nicht brechen, eher will ich Vater und alles verlassen und Dir nachziehen, wohin Du willst. O möchte ich Deiner bald ansichtig werden, wie glücklich würde ich sein.

Prinz-Narr (mit seiner natürlichen Stimme, laut aufjubelnd). Nun habe ich genug gehört und bin von Eurer Standhaftigkeit überzeugt.

⁴¹⁴ Ebda., S. 11.

Florigunde. O Himmel, diese mir bekannte Stimme?

Prinz-Narr (läßt die Narrenkappe fallen). Sehet mich nur recht genau an, erkennt Ihr mich denn nicht, geliebte Florigunde?

Florigunde. O welches Glück, der Prinz von England selber, ja jetzt erkenne ich Euch, Ihr seid mein treuer Edward, o wie voller Freude ist jetzt mein betrübttes Herz geworden.

Prinz-Narr. O meine Florigunde, daß Feuer meines Herzens ließ mich nicht länger ruhen und ich bat den König, meinen Vater, um Urlaub zu einer Reise nach Italien. Aber ich zog heimlich nach Schottland und in durch meine Narrenkleidung hier unerkant auf's Schloss gekommen, welches mir sonst unmöglich gewesen wäre.“⁴¹⁵

Diese Szene beschreibt eines der Beispiele für die starke Liebe der beiden. Trotz aller Hindernisse versuchen sie, um ihre Liebe zu kämpfen.

4.2.14 Tochter Astrea (*Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt*, Bd. XI)

Das Stück *Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt* behandelt die gleiche Geschichte wie das Stück *Der Prinz als Narr oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel*. Nur heißt die Tochter in diesem Stück Astrea, jedoch weist sie keinen wesentlichen Unterschied zu der oben besprochenen Florigunde-Figur auf.

Zu Astreas Aussehen und zu ihrer Kleidung gibt es keine konkreten Angaben. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Astrea und Florigunde lässt sich in der verwendeten Sprache finden, welche bei Astrea altertümlicher und schwerer verständlich ist als bei Florigunde. Dies ist sicherlich dem Stand geschuldet, dass das Stück *Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt* offensichtlich älter ist.

Die Eigenschaften der beiden Töchter basieren auf den gleichen Merkmalen: Loyalität zum Vater und die große Liebe zum Prinzen. Astrea zeigt stets Loyalität und Respekt gegenüber ihrem Vater, obwohl sie – wie Florigunde aus *Der Prinz als Narr* – in den Sohn des Feindes verliebt ist (IV, 1):

„Tochter. Gnädiger König und herzlieber Herr Vater, Ich bitt saget mir was die Ursache sei, daß ihr alle eure Soldaten und Kriegsvolck wiederum auff's neu gemustert, und alle behaltet, da ich doch gemeinet, es wäre unmehr Friede zwischen euch und dem Könige von Engellandt,

⁴¹⁵ Ebda., S. 14f.

also das unnöthig mehr und länger ein solch gros Kriegesvolck in solcher Rüstung zu haben, als wann der Feind noch vorhanden wäre.“⁴¹⁶

Die Dialoge bzw. Monologe der beiden Stücke sind teilweise gleich geordnet.

Die folgende Szene beschreibt die Kennenlernszene des Prinzen und der Prinzessin, in welcher sie zuerst keine Zuneigung zu ihm fühlt und ihn als Teufel bezeichnet (I, 1):

„Tochter. Du blutdurstig und tyrannisch Teufel, dein groß frech und hochmütige Wörter hoffe ich, sollen in kurtzen gedempffet werden, wisse das mein gnädiger Herr König und herzlieber Vater sich alsobald selbst zur Gegenwehr stellen wird, dafern aber das Unglück meinen herzlieben Vater treffen würde, und du ihn überwindest, solt du dennoch das Königreich nicht gewonnen haben, und ob wol mein gnädiger Herr Vater keine männlichen Erben hat, so denke daß ich daß Leid rächen wil und den Krieg ritterlich führen, garnicht anziehen und gegen dir streiten wie ein grimmig Tigerthier. *Er siehet sie heftig an, läßt das Schwerdt fallen.* Wie kömsts daß du das Schwerdt niederfallen lessest, so betrübt still stehst und kein Wort machest ich bitte sag mirs?

Sohn. O, O kein Wort kan ich mehr reden, wer hätte geglaubt, daß Göttin Venus mächtiger sein solte, den Gott Mars. O ihr schön Creatur wie macht ihr mich jetzt so Krafftloß. Ja warlich mit manchen braven Ritter habe ich gestritten und Marti treulich gedient und allezeit gesieget, jetzt aber seind mir meine kräfte also benommen, daß ich mich auch mit den geringsten Ritter zu streiten nicht unterstehen dürffte. Derhalben schöne Prinzessin verschaffet, daß euer Herr König und Vater zurück bleibe, und nicht mit mir streite, auch bitte ich darneben in Unterthänigkeit nehmet mich an vor euren Diener so ihr jemaln gehabt solt ihr an mir erfinde, und hie nehmet dieses zum Warzeichen von meinen Händen.“⁴¹⁷

Nach diesem kurzen Dialog, in dem der Prinz versucht seine Zuneigung zu beweisen, ändert die Prinzessin ihre Meinung und hört unverhofft auf, ihren Vater zu verteidigen. Sie spricht mit dem Prinzen und teilt ihm ihre Gefühle mit (I, 1):

„Tochter. O wo ist doch jemalen verhöret worden, daß einer gegen seines Feindes Tochter also mit Liebe umfassen. Aber junger Prinz. Wollet ihr mir schwören getreue Liebe zu beweisen, daß ich mich für keiner Verrätherei von euch und eurem Herrn Vatern dem Könige zu befürchten hätte, so sollet ihr mein einiger Schatz, mein Trost und Lieb immer sein und bleiben, ja meinen Herrn Vatern will ich verlassen und bei euch sein, ja leben und sterben.

Sohn. O schöneste Creatur auff den Erdenkreiß, wie könnte es doch immer möglich sein, daß ich eure untreue Liebe solte anmuthen. Ich thue jetzt schwören bei allen Himlichen Göttern! daß getreue immer und allezeit bestandthafftig bleiben soll, ja daß ich mein Leben wil davor geben und gegen meinen leiblichen Vater streiten, ehe denn auch Leidt von ihm solte wiederfahren. So bitte ich euch jetzt schönest Creatur last euch an diesem Eide genügen und glaubet mir, beweiset auch mir euer Lieb und Gunst, sonst muß ich vor Leidt sterben.

Tochter. Nun euer Eidt habt ihr gethan, woran ich denn genüget bin. *Redets auff eine Seiten.* O Göttin Venus wie cilent hast du mein Hertz gegen diesem schönen Prinz verwundet, so bin ich schuldig euch wiederum zu lieben, und getreulich zu meinen. So wahr mich die Götter erschaffen haben, liebe ich keinen Menschen auff Erden denn euch. Aber schönes Lieb last

⁴¹⁶ Eine schöne lustige triumphirende Comedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt. In: In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 11. Oldenburg: Schulze 1891. S. 92.

⁴¹⁷ Ebda., S. 80f.

uns bedenken was wir weiter anfangen wollen, damit dieser gefährlich Krieg möge ein Ende gewinnen, und also unser beider Herrn Väter mögen zu Fried und Eintracht gerathen.“⁴¹⁸

4.2.15 Lukretia (*Die Wasser- und Feuerprobe oder: Kasperle als Wunderdokter*, Bd. XII)

Lukretia ist die Tochter des Zauberers Mystifax. Zum Aussehen werden keine Angaben gemacht und die von der Figur verwendete Sprache weist keine besonderen Merkmale auf.

Lukretias Treue zu ihrem Vater ist ausgeprägt und sie versucht, ihren Vater auf alle möglichen Arten von dem bösen Magier Al-Coradi zu retten. Dabei wird sie von Kasperle unterstützt, der einen Plan hat Al-Coradi ins Irre zu führen (II, 2):

„Lukretia. Mein lieber Kasperle, da hast Du nicht Unrecht. Ich zittere für Dich. Al-Coradi wird gleich hierherkommen, und wird Dich um die Ursache deines Besuches fragen. Was wirst Du ihm sagen?

Lukretia (für sich). Der Mensch gefällt mir sehr. (Laut.) Still! Ich höre Al-Coradi nahen. Glück zu, theurer Kasperle! Ich will mich zurückziehen, und eure Unterredung belauschen.“⁴¹⁹

Genauso viele Sorgen, wie viel sie sich um ihren Vater macht, macht sie sich um Kasperle. Ihre Liebe zu Kasperle wird am Ende des Stückes noch einmal betont (III, 5):

„Lukretia. Komm doch zu Dir! Kasperle! Alle Gefahr ist vorüber, die Wilden sind vertrieben. Niemand will Dich fressen als ich, aber nur aus Liebe.

Lukretia. An diesem Altar schwöre ich Dir ewige Liebe und Treue.“⁴²⁰

Im Laufe der Geschichte verzweifelt Lukretia, da der Retter ihres Vaters, Kasperle, spurlos verschwindet. Nachdem sie ihn am Ende glücklicherweise doch wieder findet, kommt es zur Hochzeit – diese wird durchaus nicht aus Dankbarkeit geschlossen (III, 3):

„Lukretia. Ach, lieber Vater! Ich gebe die Hoffnung auf! Seit Du durch Al-Coradis Tod deine menschliche Gestalt wieder erlangt hast, ziehen wir nun von einem Lande zum anderen über alle Flüsse und Meere, und haben von unserm Kasperle keine Spur entdecken können.

Mystifax. Sei ruhig meine Tochter. Meine geheimen Künste belehren mich, daß er noch am Leben ist, zwar kenne ich seinen Aufenthalt nicht, aber wenn mich mein Wissen nicht trügt, so kann er nicht all zu ferne mehr sein. Hätte er damals meine Feder nicht verloren, dann wäre alles gut gegangen.

Lukretia. Aber nicht wahr Vater, wenn wir ihn finden, dann machen wir sogleich Hochzeit.“⁴²¹

⁴¹⁸ Ebda., S. 81ff.

⁴¹⁹ Die Wasser- und Feuerprobe, oder: Kasperle als Wunder-Doktor. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 12. Oldenburg: Schulze 1892. S. 77.

⁴²⁰ Ebda., S. 85.

⁴²¹ Ebda., S. 83.

4.2.16 Gurli (*Die Wasser- und Feuerprobe oder: Kasperle als Wunderdoktor*, Bd. XII)

Das Gegenteil der Lukretia stellt die Figur der Gurli dar, welche mehr oder weniger in das Tochtermuster passt. Die Grenze zwischen Tochter und Dienerin ist in diesem Beispiel sehr verschwommen, da die Figur aber zusammen mit ihrem Vater auftritt, wird sie der Tochter-Kategorie untergeordnet. Die Herkunft der Gestalt ist schwer zu bestimmen, da die Geschichte auf keine Vorlage zurückzuführen ist und Gurli eine Nebenrolle spielt. Sie erscheint kurz im Stück und hat keinen ausschlaggebenden Einfluss auf den Verlauf der Geschichte. Zu Gurlis Aussehen und zu ihrer Kleidung gibt es keine Angaben. Die von ihr verwendete Sprache ist derb-bäuerlich.

Im Gegensatz zu der bereits besprochenen Lukretia aus demselben Drama ist Gurli naiv, „einfach gestrickt“ und ungebildet. Aufgrund dieser Tatsache könnte man sie zu den Dienerinnengestalten zählen.⁴²² Als Gurli zum ersten Mal auf Kasperle trifft, glaubt sie, dass er ein Fisch sei, und möchte ihn totschiagen. Obwohl er spricht und alle Züge eines „normalen“ Menschen hat, bemerkt Gurli das nicht und ist weiterhin der Überzeugung, er sei kein Mensch (III, 1):

„Gurli. Das ist ein kurioser Fisch, den wir da gefangen haben. Von dieser Gattung habe ich noch keinen gesehen. Er lebt noch, denn er schnappt immer nach Luft. Nun, wir werden ihn nachher ganz todschiagen, denn er soll noch heute gebraten und bei den großen Festschmause verzehrt werden, den wir des letzten Sieges wegen halten.

Gurli. Du bist noch nicht todt, aber wir werden Dich nachher schon ganz todt schlagen.“⁴²³

Dem Vater ist Gurli gehorsam (III, 2):

„Ragozzi. Was ist das für eine fremde Stimme? Was erblick ich? Bei allen Göttern, Gurli, stehe mir Rede, was geht hier vor mit dem Fisch?

Gurli. Vater, denke nur, der Fisch ist kein Fisch, sondern ein Mensch, frage ihn nur selbst.

Ragozzi. Gurli, was sagst Du zu diesem Geschöpfe? Ich kann ihn für keinen Menschen halten, und bin daher entschlossen, diesen groben seltenen Fisch braten zu lassen. Der Scheiterhaufen ist schon errichtet.

Gurli. Wie Du meinst, Vater! mir ist Alles recht, ich bin begierig wie sein Fleisch schmeckt.“⁴²⁴

⁴²² Vgl. die Eigenschaften und Charakteristiken der Dienerinnenfiguren in Kap. 4.1, S. 56.

⁴²³ Wasser- und Feuerprobe, S. 80.

⁴²⁴ Ebda., S. 82.

4.3 Mütter

Die Gestalt der Mutter ist in den Stücken nicht so häufig anzutreffen wie jene der Tochter oder der Dienerin. Genau wie die Töchter sind die Mütter äußerlich kaum beschrieben. Sie werden lediglich mit Adjektiven wie „hübsch“ oder „schön“ beschrieben. Es ist auffällig, dass die äußerliche Erscheinung oftmals vollkommen in den Hintergrund tritt, obwohl das Äußerliche normalerweise ein wesentlicher Wiedererkennungsfaktor für Figuren und Charaktere war. So war es allgemein üblich, dass die Bösewichte als hässlich dargestellt wurden und eine tiefere Stimme benutzten, während sich die guten Gestalten durch ein ansehnliches Äußeres und eine höhere Stimmlage auszeichneten.⁴²⁵ Es ist daher in Abwesenheit einer ausufernden äußerlichen Beschreibung der Figuren anzunehmen, dass die Mutterfiguren durchwegs lieblicher Ausstrahlung sowie schöner Gestalt und Erscheinung waren. Die Sprache der Mutterfiguren hingegen ist, ähnlich wie bei den Tochterfiguren, durchaus abhängig von ihrer Herkunft. Es kommen zahlreiche Beispiele eines sprachlich sehr gebildeten Niveaus (Königinnen, Herrscherinnen, Göttinnen) einerseits, aber auch dialektale Sprachverwendung (Dienerinnen) andererseits, vor.

Die Mütter sind in den Stücken – neben ihren anderen Funktionen – in erster Linie auf ihre Kinder konzentriert und diesen sehr zugetan. Häufig haben sie die Rolle des fürsorglichen Elternteils, welcher weise Ratschläge gibt und versucht seinen Kindern ein charakterliches Vorbild zu sein. Die Mütter in den Stücken sind auf die Sicherheit und auf das Wohl ihrer Kinder fokussiert, unabhängig davon, was mit ihrer eigenen Person geschieht. Diese Tatsache wird durch ihr Einfühlungsvermögen und ihre Freundlichkeit verdeutlicht. Anzumerken ist, dass diese Eigenschaft durchaus nicht von der jeweiligen (sozialen) Herkunft der Figur abhängig ist, sondern vielmehr auf alle Muttergestalten in Engels Sammlung zutrifft. Die Mütter der Stücke zeigen ihre Gefühle zu den Kindern offen. Die Kinder zollen den Müttern einen großen Respekt. Sie sind sehr dankbar und versuchen, ihren Eltern die gleiche Anerkennung und Liebe zurückzugeben.

Obwohl die Gestalten, die im weiteren Text bearbeitet werden, zu der Kategorie der Muttergestalt zählen, erfüllen sie auch andere Funktionen im Stück. Die Einteilung der Gestalten erfolgte gemäß jenen Charakteristika und Eigenschaften, welche besonders

⁴²⁵ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 33.; Alle Mütter, die in den Stücken auftauchen, sind als gute und fürsorgliche Personen dargestellt, daher kann angenommen werden, dass sie schön waren.

hervorgehoben werden und welche ihre Rolle und Funktion im jeweiligen Drama am meisten prägen und charakterisieren.

4.3.1 Gertraud (*Der Raubritter oder: Adelheid von Standenbühel*, Bd. II)

Adelheids Mutter Gertraud ist Köhlerin und alleinerziehende Mutter. Zur Herkunft der Gestalt konnte nichts ermittelt werden, da auch das Stück in keine genaue Zeit eingeordnet werden konnte. Über die Geschichte weiß man aus Engels Vorwort lediglich, dass sie ein beliebtes Ritterstück war.⁴²⁶ Zu Gertrauds Aussehen gibt es keine expliziten Angaben. Sie trug eine einfache Tracht, wahrscheinlich aus dieser Zeit.⁴²⁷ Die von der Figur verwendete Sprache wird als Standardsprache angesehen.

Gertraud passt in das Muster der Mutterfiguren, da in den Dialogen ihre Fürsorglichkeit in Bezug auf ihre Tochter klar deutlich wird. Obwohl sie freundlich zu dem reisenden Ritter Erich ist und ihm anbietet, er könne sich bei ihnen ausruhen, ist sie ebenso misstrauisch und versucht alles, um ihre Tochter zu beschützen. Dies kommt im folgenden Dialog im Haus zwischen Mutter und Tochter deutlich zum Ausdruck (IV, 6):

„Adelheid. O wehe! Ihr macht schon wieder Grillen! Sagt nur, Mutter Trude, wie kann Euch das betrüben, daß mich der schöne stattliche Ritter geküßt und zu seinem Weibe erkoren hat? Ist es denn nicht ein großes Glück, wenn Adelheid, die Köhlerstochter, eine gestrenge Rittersfrau wird?

Gertraud (bedenklich). Mein Kind, wo Glück, da Tück! Schau, daß Dich nicht berückt! – Mit einer gemeinen Köhlerstochter verbindet sich kein freier schöffenbarer Ritter. Wer weiß, ob Du Deinen Erich je wieder zu sehen bekommst.

Adelheid. Ach, Mutter! macht mir das Herz nicht schwer mit Euren Zweifeln. Mein Erich hält gewiß sein Wort. O Ihr hättet ihn nur sehen sollen. Er war so schön und so gut und wußte mir so süße Dinge vorzuschwatzen. Es ist nicht möglich, daß er mich täuschen konnte.

Gertraud. Liebes Kind, Du bist noch unerfahren, kennst die Männer noch nicht. Du träumst Dir goldene Berge unter niedrigen Sandhügeln; aber ich will Dir einen Spiegel vorhalten, da werden Dir, denk‘ ich, die Augen wohl aufgehen.

Adelheid. Einen Spiegel? O Mutter, laßt mich hinein schauen.

Gertraud. Das will ich eben. Sieh nur dorthin an den Baum, wie die Schmetterlinge von einem Grasblümchen zum andern gaukeln, sich auf jedes setzen, mit jedem kosen und doch bei keinem lange verweilen. Sieh, meine Tochter, eben so machen es die Männer. Werden sie einer jungen hübschen Dirne gewahr, dann geberden sie sich wohl wunderlich, thun verliebt, kosen und lecken sich mit ihr. Doch ehe man sich’s versieht, wird Ihnen das Minnespiel zum

⁴²⁶ Vgl. Engel, Vorrede II, S. IXf.

⁴²⁷ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 24.

Ekel, sie fliehen im hui davon, und denken nimmer wieder an's arme Liebchen, daß nun ängstlich die Hände ringt und nach der Rückkehr des Treulosen seufzt und stöhnt.

Adelheid. O weh, Mutter! ich habe den Tod in Eurem Spiegel gesehen. Erich wird mich verlassen, wird die arme Adelheid verlassen, die ihn doch so herzlich liebt. Ach, Gott erbarm's! Wenn ich nur gleich sterben könnte! Ich will hingehen und mir neben dem Todtenhügel meines Vaters ein tiefes, tiefes Grab machen. Ihr mögt mich da hinein legen und Erde über mich wegscharren und oben drauf viel liebliche Blümlein pflanzen. Hört Ihr's, Mutter? Ich will sie dann warten und pflegen und schirmen, daß kein Schmetterling sie betasten oder ihre duftige Blüthe zerstören soll. (Sie geht und weint.)

Gertraud (sieht Adelheid wehmüthig nach). Gott! warum mußte den der Abenteurer den stillen Frieden unsers einsamlichen Lebens zertrümmern! das arme Kind! was sie Alles leiden mag! Ich glaub', sie könnte sich zu Tode härmen, wenn ich sie länger ihrer Bekümmerniß überließ. Muß ihr nachlaufen und wieder ein Tröstwörtlein zusprechen.⁴²⁸

Die Mutter Gertraud versucht alles Mögliche, um ihre Tochter zu beschützen, obwohl sie selbst nicht weiß, ob dies überhaupt notwendig ist. Doch sie lässt das Schicksal nicht seinen Gang nehmen, sondern versucht zu intervenieren, indem sie ihre Tochter vor dem Prinzen warnt.

4.3.2 Tomyris (*Cyrus, König von Persien*, Bd. III)

Tomyris ist die Königin der Massagetter und Mutter von Severus. Sie spielt die Hauptrolle im Stück. Über die Herkunft und die Geschichte der Königin Tomyris kann im Lexikon der antiken Gestalten gelesen werden, dass sie

„Königin der Massagetten [war]. Als sie einen Heiratsantrag von Kyros ablehnte, versuchte er, ihr Reich mit Gewalt zu erlangen. Hierzu bediente er sich einer List: Er ließ einen schwachen Teil seines Heeres ausrüsten und gab ihm Speise und Trank im Überfluss mit. Als die Massagetten diese Truppen ohne Mühe geschlagen hatten, fielen sie erwartungsgemäß über die reichen Vorräte her, betranken sich und konnten von der Persern mühelos überwältigt werden. Tomyris verlor auf diese Weise einen Großteil ihrer Krieger; zudem wurde auch ihr betrunkenen Sohn Spargapises gefangengenommen. Die Fürstin forderte ihn zurück und warnte Kyros, sie werde bei nächster Gelegenheit seine Blutrünstigkeit stillen, doch Kyros ließ ihre Forderungen unbeachtet. Als Spargapises aus seinem Rausch erwachte, überfiel ihn die Scham. Er bat Kyros, ihn von seinen Fesseln zu befreien, und brachte ihn um. Da Tomyris keine Antwort erhalten hatte, nahm sie den Kampf wieder auf, in dem sie schließlich nach langen und erbitterten Gefechten siegte. Nach der letzten Schlacht suchte sie die Leiche Kyros und tauchte, ihre Drohung wahrmachend, seinen Kopf in einen Schlauch voller Menschenblut.“⁴²⁹

⁴²⁸ Adelheid, S. 57f.

⁴²⁹ [o.V.]: Tomyris. In: Lexikon der antiken Gestalten von Alexander bis Zeus. Übersetzt von Marinus Pütz. Mit 147 Abbildungen. Hrsg von Eric M. Moormann und Wilfried Uitterhoeve. Stuttgart: Kröner 2010. S. 665f. [s. v. Tomyris].

Das Zitat beschreibt die Ursprungsgeschichte des Stückes. Ihr Inhalt und der Inhalt der Geschichte im Stück aus Engels Sammlung schneiden sich übereinander.

Außer dass sie „hübsch“ sei, gibt es zu Tomyris Aussehen keine weiteren Angaben. Die Sprache, die sie benutzt, klingt wie die Sprache einer selbstbewussten Persönlichkeit, die bereit und bemüht ist, sowohl ihr Land als auch ihren Sohn zu beschützen.

Tomyris' Funktion ist primär die einer Mutter, die alles tut, um ihr Kind zu beschützen. Erst in zweiter Linie übernimmt sie die Funktion der herrschenden Königin, welche ihr Land nicht nur beherrscht, sondern welche sich – wiederum in mütterlicher Fürsorge und Liebe – darum besorgt. Tomyris projiziert ihre mütterliche Liebe sowohl auf ihren Sohn und Erben als auch auf ihr Volk. In den nächsten Textbeispielen ist dieses ersichtlich. In der ersten Szene im Schloss verdeutlicht sich die enge Beziehung zwischen der Königin und ihrem Sohn (I, 1):

„Tomyris. Geliebter Sohn! weswegen ich Dich hierher rufen ließ, ist diese Ursache, indem ich etwas Wichtiges Dir vertraue. Dein Vater ist todt, das Reich verwaist, der Unterthan sehnt sich nach dem Landesvater, das Vaterland fragt nach dem Nachkommen des Polychos, der Gerechtigkeit hohe Pforte steht still, einsam ist das Reich und ich zu schwach für die Regierung; daher ernenne ich Dich zum Beherrscher und übergebe Dir Krone und Reich im Namen meines Volkes. Beschütze das Vaterland, wie Deine Ahnen es thaten; sei würdig, ihr Nachkomme zu sein, und der Segen des Vaters, der Götter und des Volkes wird über Dir sein. Fürsten werden sich vor Dir neigen und sich glücklich preisen in Deiner Nähe zu sein. Nimm also hin und sei glücklich.

Severus. Ich danke Euch, Mutter und Königin, ich werde mich stets als würdiger Sohn des Polychos zeigen, mein Volk beglücken und Zufriedenheit dem Lande geben.“⁴³⁰

Die Königin und Severus schöpfen vollkommenes Vertrauen zueinander. Tomyris verlässt sich auf ihren Sohn und seine Kompetenzen und übergibt ihm die große Verantwortung über ihr Volk zu wachen (I, 4):

„Tomyris. Sieh also, mein Sohn, wie bedrängt das Vaterland ist, wie es nach seinem Helden ruft. Erschienen ist der Tag, der Deine Größe erhebt; drum zeige Dich, sei würdig deiner Ahnen und Deines Volkes. Spare Deine Kraft zum Kampfe und leihe Dein Ohr den Unterthanen. Ich versammle nun den Kriegsath, dann eile ich in den Tempel, die Götter um ihren Beistand anzuflehen.“⁴³¹

Die Besorgnis um ihren Sohn wird in den zwei folgenden Abschnitten aus dem dritten Akt deutlich (III, 1):

⁴³⁰ Cyrus, König von Persien. In: Deutsche Puppenkomödien. Hrsg. von Carl Engel. Bd. 3. Oldenburg: Schulze 1875, S. 85.

⁴³¹ Ebda., S. 87.

„Tomyris. Ach, welch‘ schreckliche Bilder stellen sich vor meine Augen, eine gewisse Angst ergreift mich. Der Schlaf, der mich für meine Thätigkeit belohnte, flieht mich. Unruhe quält mich Tag und Nacht. – Ach, mein Sohn ist’s, um den ich mich bekümmere. Er ist für mich hinaus, wagt sein Leben, beschützt das Vaterland, verteidigt die heiligsten Rechte mit dem Schwert in der Faust. Ach wenn ihm ein Unglück zugestoßen wäre, wenn er die Schlacht verlöre, wenn er fliehen müßte, wenn die Feinde in’s Heiligthum hereindrängen! Schrecklich, furchtbar, doch nein, ich baue auf seinen Heldenmuth; die Götter werden ihn nicht sinken lassen, denn ich habe sie um ihren Beistand im Tempel angefleht. Muth, mein Herz, die Götter werden Alles zum Besten lenken.“⁴³²

Der zweite Ausschnitt beschreibt die Verzweiflung der Mutter nach dem Tod ihres Sohnes (III, 2):

„Tomyris. Ach, guter Prinz, mußtest Du sterben für Dein Vaterland, für Deine Mutter! O, ich unglückliche Königin! So eisern drängt sich mir das harte Schicksal entgegen! In der Blüthe Deiner Jahre mußtest Du dahin welken – kräftig für’s Vaterland, für die Regierung rüstig und dazu ausersehen: Jauchzend freute sich das Volk, daß ein eingestammter König über das Land und die Gesetze wachen werde.“⁴³³

Tomyris trauert um Severus, was sie aber nicht davon abhält bzw. noch darin bestärkt, ihren Feind zu besiegen und ihn zu bestrafen. Nicht einmal in Bezug auf die sterblichen Überreste des persischen Königs Cyrus zeigt die Königin Gnade. Sie ist fürsorglich, aber kann ebenso zu einer Furie werden (III, 3):

„Tomyris. Nehmt dieses Haupt und werft es in einen Blutschlau, daß es auch im Tode trinke, was es im Leben suchte. Sättige Dich nun in dem Blute, nach dem Dich so sehr gedürstet. Ihr aber, wackerer Bote, sollt eine Belohnung erhalten, die würdig einer Königin ist. Folgt mir daher in mein Cabinet, wo ich Euch dieselbe reichen werde.“⁴³⁴

Tomyris enthauptet die Leiche ihres Feindes und zeigt dabei keine Gnade.

4.3.3 Genoveva (*Genoveva*, Bd. IV)

Genoveva erfüllt mehrere Funktionen im Stück: Zum einen ist sie Tochter, welche ihrem Vater gegenüber große Loyalität zeigt, zum anderen ist sie Herrin. Am markantesten aber ist die ihr zugeschriebene dritte Rolle als aufopfernde Mutter, die bereit ist, für ihr Kind zu sterben. Auf näheres zur Herkunft und Entwicklung dieses Themenstoffes und der Genoveva-Figur wurde bereits in der Besprechung des Stückes eingegangen.⁴³⁵

⁴³² Ebda., S. 95f.

⁴³³ Ebda., S. 97.

⁴³⁴ Ebda., S. 99.

⁴³⁵ Vgl. Kap. 3.4.1 *Genoveva*, Schauspiel in fünf Akten, S. 42.

Im Stück selber gibt es keine expliziten Angaben zu Genovevas Aussehen. Da das Stück über die aufopfernde Mutter sehr populär im Repertoire der Puppenbühne war, konnten einige Bilder zu einzelnen Aufführungen ermittelt werden.



Abb. 6.: Szene aus "Genoveva", Puppentheater der Stadt Dresden, Ausstattung: Rainer Schick Tanz, 1994.⁴³⁶



Abb. 7.: Genoveva und Siegfried⁴³⁷



Abb. 8.: Genoveva im Wald⁴³⁸

⁴³⁶ In: Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 12.

Es ließen sich Bilder finden, die spezifisch die Figur der Genoveva darstellen. So zum Beispiel das Bild eines weiblichen Marionettenkopfes, welcher große Ähnlichkeiten mit anderen Genoveva-Puppenfiguren aufweist. Es kann angenommen werden, dass alle Figuren eines Puppenspielers nahezu identisch ausgesehen haben. Die Frauen der Puppenspieler, welche sich um das Aussehen der Puppen gekümmert haben, konnten wohl mit wenigen Änderungen von Kleidung oder Haarfarbe einer Puppe aus einem Kopf mehrere Figuren gestalten.⁴³⁹



Abb. 9.: weiblicher Marionettenkopf⁴⁴⁰



Abb. 10.: Genovefa⁴⁴¹



Abb. 11.: Genoveva-Marionette
sächsischer Puppenspieler, 19. Jh.⁴⁴²

Genoveva spielt im Stück primär die Rolle der aufopfernden Mutter. Eine der markantesten Szenen in der Genoveva als solche zum Vorschein kommt ist die Szene zwischen ihr und dem Henkersknecht im Wald (II, 6):

„Henkersknecht. Jetzt sind wir weit genug von der Burg entfernt, hier wollen wir Halt machen. Jetzt, Genoveva, gieb dein Kind her, der Bastard soll auch sterben, und Du, Hans, verbinde ihr die Augen!

Genoveva. O Gott, erbarme Dich eines verlassenen Weibes, laß mich sterben, aber rette mein Kind!

⁴³⁷ In: McCormick, Puppet theatre, S. 168.

⁴³⁸ In: ebda.

⁴³⁹ Vgl. Netze, Wander-Marionettentheater, S. 81.

⁴⁴⁰ Vgl. Bernstengel, Wandermarionettentheater, S. 83.

⁴⁴¹ Vgl. Netze, Wander-Marionettentheater, S. 176.

⁴⁴² Vgl. Günzel, Alte Puppenspiele, S. 436.

Henkersknecht. Verrichtet Euer letztes Gebet und machet keine Umstände, ich werde die Sache kurz machen.“

Genoveva. Tödtet mich! ich will ja gerne sterben, nur laßt mein liebes unschuldiges Kind leben, bringt es zu meinen Eltern, oder wenn Ihr das nicht dürft, so laßt mich wegen meines Kindes auch leben. Habt Erbarmen, habt Ihr denn gar kein Herz? ich verspreche Euch heilig, diesen Wald in meinem Leben nie wieder zu verlassen. Vergießt kein unschuldig Blut!“⁴⁴³

Sie fleht den Henkersknecht an ihr Kind zu verschonen, es zu ihren Eltern zu bringen und stattdessen sie zu töten. Der Henkersknecht hat Erbarmen mit ihr und lässt sie gehen, unter der Bedingung sie würde sich mit ihrem Kind nie mehr dem Schloss nähern. Genoveva gibt ihr Wort dafür.

Außerdem verkörpert Genoveva die Rolle der idealen Gemahlin, da sie ihre unendliche Treue gegenüber ihrem Mann beweist (I, 1 und I, 4):

„Genoveva. Mein theurer Gemahl, Du willst mich verlassen, mich überfällt eine namenlose Angst, ich wäre untröstlich, wenn ich Dich verlieren sollte, schon der Gedanke einer solchen Möglichkeit ist mein Tod.

Golo. Ich erlaube mir, die gnädige Gräfin auf einen Punkt aufmerksam zu machen, den Ihr gewiß nicht kennt, denn Ihr seid zu unerfahren in dem, was Lasterhaftes in der Welt geschieht. Würdet Ihr Euren Gemahl lieben können, wenn er Euch einmal untreu würde?

Genoveva. Ich werde stets mit ganzer Liebe an meinem Gemahl hängen und wenn er mir auch ungetreu werden sollte.

Golo. Da denke ich anders, gnädige Gräfin. Ihr müßtet Gleiches mit Gleichem vergelten. Ihr kennt die Herren noch nicht, wie sie es machen, wenn sie dem Feinde entgegen ziehen; sie genießen das Leben, wo sich ihnen nur Gelegenheit bietet, bald sprechen sie den Becher fleißig zu oder schwelgen in den Armen einer schmucken Dirne.

Genoveva. Schweigt, Golo.

Golo. Ja, gnädige Gräfin, dahin geht mein Rath, Ihr müßt Euch während der Abwesenheit Eures Gemahls auch auf solche Weise entschädigen, und da wüßte ich schon einen Mann, dessen Herz vom ersten Augenblick an, wo er Euch sah, in voller Liebe entbrannt ist.

Genoveva. Ich werde nur meinen Gemahl lieben, bis mich der Tod von dieser Erde abrufen wird, dem habe ich meine Treue geschworen, die ich nie brechen werde.“⁴⁴⁴

Genoveva streitet mit dem Diener Golo und möchte ihm beweisen, dass sie ihrem Ehemann Siegfried treu bleiben würde, was auch immer passiert.

Als Tochter wird Genoveva durch enorme Zuneigung zu ihrem Vater geprägt. Sie baut eine enge Beziehung zu ihm auf (I, 3):

⁴⁴³ Genoveva, S. 28f.

⁴⁴⁴ Ebda., S. 13ff.

„Herzog Heinrich. Nun denn, auch ich muß Abschied nehmen, meine gute Tochter, vertraue, wie Du immer gethan, auf unser Aller Vater droben, so wirst Du immer Trost finden, mag kommen, wie es das Geschick auch fügt.

Genoveva. Also auch Ihr verlaßt mich, mein Vater?

Herzog Heinrich. Der König bedarf meines Armes, ich muß, mein Kind. Leb‘ wohl, meine Tochter.

Genoveva. Bleibt, mein Vater, bleibt!“⁴⁴⁵

Sie möchte ihren Vater auf keinen Fall gehen lassen und bittet ihn zu bleiben.

Genoveva beweist vor allem, dass sie ein einfühlsames Herz hat. Sie zeigt Erbarmen mit dem Verräter Golo, dessen Handlungen sie fast ihr Leben und das Leben ihres Kindes gekostet hätten (IV, 4):

„Genoveva. Schenkt ihm das Leben, mein Gemahl, laß uns barmherzig sein an diesem Freudentage.“⁴⁴⁶

Im Sinne einer guten, liebenden Mutter ist Genoveva demgemäß nicht nur gut zu ihrem eigenen Kind, sondern auch zu allen anderen Menschen.

4.3.4 Die „Mutter“ (*Almanda, die wohlthätige Fee*, Bd. IV)

Die Mutter im Stück stellt eine Nebenrolle dar und wird nicht mit Namen genannt. Da es weder einen Namen für die Gestalt noch andere Angaben gibt, kann ihre Herkunft auch nicht bestimmt werden. Ebenso werden zum Aussehen der Figur keine Angaben gegeben. Die verwendete Sprache ist primitiv und zeigt ihre Aufsässigkeit, insbesondere in der Szene, in welcher sie Hans Wurst droht. Die Mutter erscheint in einem kurzen Dialog in der sechsten Szene des dritten Akts (III, 6):

„Mutter. Und ich kratze Dir die Augen aus.

Mutter. Ich dreh‘ Dir den Hals um.“⁴⁴⁷

4.3.5 Grete (*Rosa von Tannenburg*, Bd. VII)

Grete, die Frau des „Vasalls“ im Stück ist als Nebenrolle angelegt. Sie übt auf die Handlung keinen allzu großen Einfluss aus. Zu Gretes Aussehen gibt es keine Angaben, die Sprache

⁴⁴⁵ Ebda., S. 14.

⁴⁴⁶ Ebda., S. 35.

⁴⁴⁷ Almanda, S. 79.

weist keine Besonderheiten auf und über die Herkunft der Figur konnte nichts in Erfahrung gebracht werden.

Die einzige textbezogene Angabe in Bezug auf Grete beschreibt, klassisch für die Mutterrolle, die Fürsorglichkeit, welche sie ihrer Tochter Agnes entgegenbringt. Grete erscheint in einem kürzeren Dialog, in dem sie mit ihrer Tochter ein Gespräch in der Küche führt. Die beiden unterhalten sich über das Mittagessen und den Besuch des Fräuleins Rosa (II, 5):

„Agnes: Das arme Fräulein, ach, daß Gott erbarmen! / Und doch, fast freu‘ ich mich auf den Besuch. / Ha, wie das frische Linuen blinkt! Der Strauß, / Den ich im Walde schnell geflückt, er duftet!

Grete: So, Agnes, uns’re Mahlzeit wäre fertig.

Agnes: Das glaub‘ ich wohl, sie ist auch schlicht genug.

Grete: Ei, liebes Kind, es wird ihr trefflich munden, / Ich bin ja Köchin in dem Schloß gewesen. / Der Hunger würzt das Mahl am allerbesten, / Auch ist das Fräulein nicht so sehr verwöhnt. / Wenn sie nur kämen, ‚s wird mir bänglich schier, / Daß sie so lange jetzt noch außen bleiben.

Agnes: Gewiß ist auch das Fräulein noch recht müde, / Ich hab‘ mein Bett ihr frisch schon überzogen; / Heut‘ schlafe ich auf dem Stroh, und schlafe ich schlecht, / Ist’s nur, weil mir’s so sehr zu Herzen geht, / Was dieser böse Kunerich gethan.

Grete: Ich höre Tritte, ja, schon geht die Thür, Sie sind’s!“⁴⁴⁸

Grete erweist sich als gute Mutter, die für ihr Kind sorgt und das Beste für ihr Kind möchte.

4.3.6 Gertraud (*Rosa von Tannenburg*, Bd. VII)

Die Burgfrau und Gemahlin des Ritters Kunrich, Gertraud, hat dieselbe Rolle wie die eben besprochene Grete: Sie ist Gemahlin und Mutter und erfüllt beide Rollen mit Stolz. Es gibt keine Angaben zu ihrem Aussehen. Auffällig ist ihre einfache Sprache, welche mit zahlreichen Kürzungen gespickt ist, wie sie eigentlich für Dienerinnen üblich ist. Mit der Verwendung einer dialektalen Sprache soll wahrscheinlich ebenso ihre Rolle als Dienerin hervorgehoben werden.

Gertraud übernimmt in diesem Stück die Rolle der Mutter für die Söhne des Ritters Kunrich, Hugo und Ernst. Sie ist außerdem sehr neugierig (IV, 4):

„Burgfrau. Kann bange Ahnung uns’re Brust umschnüren, / Daß alle Pulse stocken und uns treiben / Wie ein gehetztes Wild im Wald die Jäger? / Doch seh‘ ich recht? Dringt nicht ein

⁴⁴⁸ Rosa von Tannenburg, S. 70.

Schimmer Lichts / Dort aus des Kerkers Nacht zu mir herauf? / Macht sich Verrath
geschäftigt? Ich muß lauschen.⁴⁴⁹

Aus dem Beispiel ist die von Gertraud derb-bäuerlich benutzte Sprache ersichtlich.

4.4 Göttinnen

Der Figurentypus der Göttin kommt in den Werken in Engels Sammlung viermal vor. Die Göttinnenfiguren in den Stücken lassen sich oft auf Figuren der römischen und/oder griechischen Mythologie zurückführen. Meistens stehen sie isoliert im Geschehen bzw. haben keine persönlichen Beziehungen zu anderen Figuren im Stück. Die Göttin steht, in gewisser Weise in enger Verbindung zur Figur der Herrin – bei beiden ergibt sich das Gefühl, sie seien selbstständige Personen, welche die Hilfe anderer nicht brauchen. Sie geben dem/der LeserIn den Eindruck von Weisheit und Macht, der durch ihr Erscheinen gefestigt wird. Göttinnenfiguren weisen in jedem Stück völlig identische Eigenschaften und Charakteristika auf: Sie sind weise, gutmütig, wunderschön und mächtig, erscheinen mit Donner und Blitz und verwenden eine lyrische Sprache, die teilweise wie ein Gedicht klingt.

4.4.1 Almanda (*Almanda, die wohlthätige Fee*, Bd. IV)

Die Fee Almanda fungiert als eine der Zentralfiguren im Stück. Über die Herkunft der Figur konnte nichts ermittelt werden, da die Gestalt auf keine historische oder mythologische Person zurückzuführen ist. Im Stück sind weder Angaben zu ihren persönlichen Beziehungen noch zu ihrem Aussehen gegeben. Die verwendete Sprache ist versehen mit typischen Merkmalen für den Typus der Göttin, sie klingt gehoben und teilweise lyrisch, was in den später angeführten Beispielen ersichtlich wird.

Almanda zeichnet sich durch die typischen Merkmale einer Göttin aus: Sie ist mächtig, weise, stark und allwissend. Sie erscheint mit Blitz und Donner und steht der Hauptfigur Aleris mit Rat und Tat zur Seite. Almanda hilft ihm, seine Geliebte Zaira aus den Fängen der Bösewichte zu befreien (Erster Teil, I, 2):

⁴⁴⁹ Ebda., S. 83.

„Almanda. Jüngling, ich habe Dich zur Rettung eines unschuldigen Mädchens bestimmt, dessen Bild Dir schon im Traum erschienen und Dein Herz mit Liebe erfüllt hat. Ich könnte sie zwar durch meine Macht selbst befreien; aber Dir ist sie von den Göttern zum Weibe bestimmt. Du wirst sie auch erhalten, wenn Du der Tugend treu verbleibst. Zwar hast du manche Gefahr zu bestehen; aber durch meinen Beistand wirst Du jedes Ungemacht leicht bekämpfen.

Almanda. Sie ist die Tochter des Ibrahim Pascha und der mächtige Zauberer Zurpuzizuh ist sein Freund. Dieser alte Schmetterling peinigt das unschuldige Mädchen mit Liebe. Ungerecht finden die Götter das Schicksal, das Ibrahim seiner Tochter aus Habsucht und Geiz bereitet hat. Sie haben daher mir dasselbe anvertraut und ich habe Dich zu ihrem Befreier bestimmt.“⁴⁵⁰

Die von Almanda verwendeten Worte muten immer wieder wie eine Prophezeiung an. Almanda hält ihr Wort, was sich unter anderem in folgendem Textausschnitt ausdrückt (Zweiter Teil, II, 4):

„Almanda. Aleris, Deine Standhaftigkeit und Dein unerschütterlicher Muth riefen mich aus meinen Sternenreich. Ich habe Dir meinen Beistand verheißen und bin gekommen, Dir Deine Fesseln zu lösen. Ich ließ es auf das höchste kommen, um Dich zu prüfen, Du bleibst der Tugend treu und hieltest jede Probe als Mann mit der ruhigsten Entschlossenheit aus. Dafür bestimmten Dir die Götter Zaira zum Lohn.“⁴⁵¹

Sie erfüllt ihr Versprechen gegenüber Aleris und gibt ihm Zaira, als Lohn für seine guten Taten, zur Frau.

4.4.2 Fortuna (*Glückssackel und Wunschhut*, Bd. VII)

Fortuna spielt eine der Zentralfiguren in der Fortunatus-Geschichte. Über sie ist, außer in Bezug auf die charakteristischen Merkmale einer Göttin, mehr über ihre Herkunft zu erfahren. Fortunas Gestalt ist bis in die römische Mythologie zurückzuverfolgen. Fortuna ist die

„[...] italienische Schicksalsgöttin, später nur noch als Glücksgöttin verehrt, und zwar als Staatsgöttin (F. Populi Romani) und als Privatgöttin (F. privata). Sie wurde mit der griechischen Tyche identifiziert. Sie besaß bedeutende Kultstätten in Antium und Praeneste als Fortuna Populi Romani einen Tempel auf dem römischen Quirinal. Ihr begegnet man oft in der bildenden Kunst der Renaissance. Als Personifikation des zufälligen und schwankenden Glücks ist sie oft auf einer Kugel oder einem Rad dargestellt und das Füllhorn gehört zu den für sie charakteristischen Attributen.“⁴⁵²

Es konnten keine Angaben zu ihrem Aussehen gefunden werden. Im zweiten angeführten Beispiel wird erwähnt, dass Fortuna einen goldenen Stab mit sich trägt (II, 2):

⁴⁵⁰ Almanda, S. 58f.

⁴⁵¹ Ebda., S. 74.

⁴⁵² [o.V.]: Fortuna. In: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauspielplätze. 6. Aufl. Freiburg im Breisgau, Wien [u.a.]: Herder 1981. [s. v. Fortuna] S. 78.

„Fortuna. Du hast mich hart erzürnt. Darum, daß du meine Gaben zu sehr mißbraucht hast, thue ich Dir kund, daß Du von dieser Welt scheiden muß.

Fortuna. Nein, solches wirst Du nicht erlangen. Mache Dich bereit, setze Deine Söhne zu Erben ein, bestelle dein Hans, denn dein Zeiger ist bereits mehrerentheils abgelaufen. (Sie berührt Fortunatus mit einem Goldenen Stabe und verschwindet.)“⁴⁵³

Die von ihr verwendete lyrische Sprache ist typisch für Göttinnen.

Fortuna tritt klassisch mit Blitz und Donner in Erscheinung und erklärt ihre Aufgabe (I, 2):

„Fortuna. Vielen mächtigen Königen, vielen armen Menschen habe ich meine Gaben mitgeteilt und ihnen Glück gegeben, aber selten wurde das gegebene Glück recht angewandt, vielmehr mißbraucht, aber mit diesem herumirrenden armen Menschen, der da liegt, habe ich ein Erbarmen und will ihn glücklich machen.“⁴⁵⁴

Wie die anderen Göttinnen in den Stücken aus Engels Sammlung kommt Fortuna mit einer wichtigen Aufgabe ins Spiel.

4.4.3 Venus (*Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis*, Bd. XI)

Die Venus wird lediglich im Personenverzeichnis des Stückes erwähnt. Sie ist zwar die Mutter der Hauptfigur, tritt selbst allerdings nicht in Erscheinung. Sie wird dieser Kategorie zugewiesen, da sie in der Mythologie bekannt als die römische Göttin der Liebe, des erotischen Verlangens und der Schönheit ist. Da sie als stumme Figur fungiert, gibt es keine Angaben zu ihrem Verhalten, persönlichen Beziehungen, Aussehen oder Sprache. So liebt man in Herders Lexikon, dass es sich bei der Venus um

„die Göttin des Frühlings und der Gärten handelt. Sie wurde eng mit der Vorstellung von Anmut und Liebreiz verbunden. Später wurde Venus sogar mit der griechischen Liebesgöttin Aphrodite gleichgesetzt, deren Eigenschaften sie auch größtenteils übernahm und somit beruhte ihre eigene Bedeutung als National- und Schützgöttin Romas nicht zuletzt auf der Überlieferung, dass Aphrodite die Mutter Aeneas gewesen sei und damit die mit ihr identifizierte Venus als Ahnin des von Aeneas abstammenden römischen Volkes galt.“⁴⁵⁵

⁴⁵³ Glücksäcker und Wunschhut, S. 17.

⁴⁵⁴ Ebda., S. 11.

⁴⁵⁵ [o.V.]: Venus. In: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauspielplätze. 6. Aufl. Freiburg im Breisgau, Wien [u.a.]: Herder 1981. [s. v. Venus] S. 228f.

4.4.4 Innocentia (*Don Juan's zweites Leben oder: Kasperles Gefahren*, Bd. XII)

Innocentia ist die Göttin, die die Unschuldigen (besonders Frauen) beschützt. Wie die anderen Göttinnen fungiert sie als eine der Zentralfiguren im Stück. Ihre Figur kann auf Innocentia von Rimini, eine christliche Märtyrerin des 4. Jahrhunderts zurückgeführt werden, die

„mit 17 Jahren [...] enthauptet [wurde], während der Herrschaft von Diokletian im 4. Jahrhundert. Nach der Überlieferung wird sie oft mit der Tochter von Severus von Ravenna gleichgesetzt. Sie wird meistens als Halbfigur mit Krone dargestellt. Falls die Identität als Tochter von Severus aufrechtzuerhalten ist, erscheint Innocentia stehend mit Krone, betend, neben Severus und Vincentia auf der Deckplatte von Severus' Sarg um das Jahr 1370 in Erfurt.“⁴⁵⁶

Zum Aussehen gibt es keine expliziten Angaben. Auffällig ist die von Innocentia verwendete Sprache. Sie unterscheidet sich von der Sprache, welche die restlichen Figuren im Stück benutzen. Innocentia spricht in Versen und Reimen, sodass sich ihre Passagen sehr lyrisch anhören, was in den unten angeführten Textausschnitten ersichtlich wird.

Innocentia besitzt alle typischen Charakteristika, welche eine Göttinnenfigur in den Puppenkomödien ausmachen: Sie ist weise, allwissend und mächtig. Ihr Erscheinen ist mit einer wichtigen Aufgabe verknüpft (I, 3):

„Innocentia (tritt auf). Was hab' ich hören müssen? Welch ein Glück / Daß ich hier gerade in der Nähe war, / Und diesen höllischen Plan vernommen habe. / Gemach, Herr Don Juan, das soll Dir nicht gelingen, / Da hab' ich auch ein Wörtchen drein zu reden; / Denn ich bin Innocentia, - ich beschütze / Alle Mädchen und Frauen / So weit es mir nur immer möglich ist. / Ich werde meine ganze Zauberkraft gebrauchen, / Um sicher das Concept ihm zu verrücken. / Schnell folg' ich ihm durch Länder und durch Meere, / Und wenn ich ihn auch nicht bekehre, / So bin ich doch gewiß, es gilt die Wette, / Daß ich der Opfer manche vor ihm rette.“⁴⁵⁷

Sie schwört die Mädchen und Frauen vor Verführern, besonders vor Don Juan, zu beschützen.

Was in diesem Stück ungewöhnlich und daher unbedingt erwähnenswert ist, ist Innocentias Liebe zur Lustigen Figur Kasperle. Dieser Bruch könnte dadurch etwas legitimiert sein, dass Kasperle zwar Diener ist, aber dennoch eine der Hauptrollen im Stück verkörpert. Innocentias und Kasperles Beziehung wird ersichtlichsten an den Ausschnitten in der zweiten Szene des zweiten Akts, in der dritten und der siebten Szene des dritten Akts (II, 2; III, 3 und III, 7):

„Innocentia (Kasperle betrachtend). Wie wird mir plötzlich? Welch ein lieber Mann! / Wie pocht mein Herz auf einmal so bekommen? / Wo ist mein Zorn, mein Eifer hingekommen? /

⁴⁵⁶ Sabine Kimpel: Innocentia. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia. Mit 259 Abbildungen. Hrsg. von Wolfgang Braunfels. Bd. 6. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder 1974. S. 588. [s. v. Innocentia].

⁴⁵⁷ Don Juan's zweites Leben, S. 41.

Die Liebe, fühl ich wohl, hat dies gethan. / Gerührt bin ich von dieser Wohlgestalt, / Es faßt mich eine magische Gewalt. / Doch in diesem Käfig mag er jetzt verweilen, / Dann will ich später zu ihm eilen. (Ab.)⁴⁵⁸

„Innocentia. Gut Freund! Mein lieber Kasperl, fürchte nichts! / Ich werde Dir gewiß kein Leid zufügen; / Denn Innocentia bin ich, die Unschuldige, / Ich hasse jede Schuld und tilge sie.

Kasperle. Ah! das is g'scheidt, nachha könnens meine Schulden a gleich zahle. Aber wie kommen's denn da in das Loch zu mir eini, sie Unschuld sie?

Innocentia. Schon lang verfolg ich Dich und deinen Herrn, / Doch hatt' ich eure Spur beinah' verloren, / Und wußte nicht, wohin Ihr mir entwichen. / Da schwang ich mich noch grad' zur rechten Zeit / Auf einer Wolke hohen Sattel – Rücken, / Die eben nach den Dardanellen zog, / Und da erspäht' ich Dich, mein lieber Freund, / hier in Stambul in einer schlimmen Lage, / Doch zage nicht, verbanne Deinen Schrecken, / Und glaube mir, ich lasse Dich nicht stecken!

Kasperle. Hab'n Sie mir vielleicht was z'essen mitgebracht, des war mir vorderhand das Liebste.

Innocentia. Kommt Zeit, kommt Rath, ich werde Dich schon pflegen, / Es soll Dir nichts an guten Bissen mangeln, / Mein armer guter Kasperl!⁴⁵⁹

„Innocentia. Die Wolken sind Dir wohl ein fremdes Element.

Kasperle. Na, des will i net sage, wenigstens die Nebel kenn i recht gut, aber i bin da a schon oft gestolpert, wenn i an Nebel g'habt hab. – So, jetzt thut's schon, - i kuß Ihna d'Hand. – Aber Sie, das ist a Pracht! Wenn des Alles Ihna g'hört, und sie sein wirkli no unschuldi, nachha is mir a recht.

Innocentia. Nicht mir allein gehört fortan dies alles, / Mit Dir ja will ich meinen Reichthum theilen, / Wir wollen hier im Schloß der Unschuld weilen.

Kasperle. No, meine'twegen, i hab jetzt schon so viel probirt, da kann i des a no riskiren. Aber vor Allen Dingen geb'ns ma was z'essen, an unschuldige Speiß' die mir nix schaden kann, ebba a paar hundert Socken mit Sauerkraut, oder was?

Innocentia. Erst zum Altar, auf ewig uns zu binden, / Dann sollst Du auch das Uebrige schon finden.

Kasperle. Lassens mi non et z'lang warten! Kommens, kommen's! Juchhe! jetzt giebt an Hochzeitsschmauß!⁴⁶⁰

Innocentia ist nach ihrem ersten Treffen im Palast des Kadis vollkommen verliebt in Kasperle und möchte ihn retten.

⁴⁵⁸ Ebda., S. 49.

⁴⁵⁹ Ebda., S. 55f.

⁴⁶⁰ Ebda., S. 60f.

4.5 Herrinnen

Die Figur der Herrin erscheint in Engels Sammlung dreimal. Es handelt sich zumeist um Königinnen, Herzoginnen oder einfach reichen Jungfrauen. Zwar ist auffällig, dass die Herrinnenfiguren nicht selten die Rolle einer Mutter im Stück innehaben, gleichzeitig ist festzustellen, dass sie in Bezug auf die Merkmale letzterer Kategorie weniger ausgefeilt und geprägt dargestellt werden.

Die Herrinnen in den Werken sind hochmütig und stolz, gut erzogen und drücken sich vorwiegend in einer gebildeten Art und Weise aus. Sie sind, unabhängig vom Ehestand, wohlhabend. Wenn sie verheiratet sind, bekommen sie in materieller Hinsicht alles von ihren Ehemännern, ansonsten werden sie nicht weiter beachtet. In Bezug auf die Kategorie der Herrinnen zu erwähnen wären jene reichen Jungfrauen, die vorgeblich keinen Mann brauchen und sich hochmütig benehmen. Es ist jedoch festzustellen, dass diese Figuren bei näherer Betrachtung einsam sind und das Abweisen eines Partners als Art Verteidigung und Schutz angesehen werden kann und weniger als wirkliches Bedürfnis nach dem Alleinsein. Diese Gegensätze zu den anderen Frauenkategorien lässt die Herrin als eine stark-emanzipierte Frau erscheinen.

4.5.1 Herzogin (*Doctor Johann Faust*, Band I; *Doctor Johan Faust*, Bd IX)

Die Gestalt der Herzogin aus der Faust-Sage kommt in verschiedenen Faust-Versionen vor, ohne dass sich wesentliche Unterschiede zwischen den Gestalten feststellen lassen. In keiner der abgedruckten Faust-Versionen wird das Aussehen der Herzogin genauer beschrieben, allerdings war es möglich, das Bild einer Faust-Inszenierung von Karl Winter ausfindig zu machen.



Abb. 12.: Eine Faust-Inszenierung von Karl Winter⁴⁶¹

Zum Ausdruck in Bezug auf das Aussehen kommt – wie fast bei jeder weiblichen Gestalt – eine allgemeine Schönheit der Figur. Die Szene auf dem Bild stellt links den Herzog, die Herzogin in der Mitte und zwei Diener von jeweils beiden Seiten dar. Vom Bild her kann festgestellt werden, dass die Herzogin in eine königliche Tracht gekleidet ist und sie helle Haare hat. In dem später angeführten Beispiel kann auf ihre schöne Sprache und Ausdrucksweise im Stück verwiesen werden.

Die Herzogin verhält sich – im Kern – immer gleich, spricht in den unterschiedlichen Faust-Versionen zum Teil sogar wortwörtlich dasselbe, z.B. stimmt die vierte Szene des dritten Akts der Faust-Sage aus Band I und Band IX identisch überein (III, 4):

„Faust. Alles Glück und Heil walte über euch, Herzogin. Die Freude, in ihrer Gegenwart zu sein, ist über alle Maßen, möchten Sie mir dieses Glück recht lange vergönnen, Hochheit.“

Herzogin. Ich danke Euch, es ist mir ein großer Vergnügen Sie in Parma zu sehen, und da ihr in der magischen Kunst ein großer Meister seid, so habe ich auf Euch mein

⁴⁶¹ Vgl. McCormick, Puppet Theater, S. 110.

Vertrauen gesetzt. Ihr werdet vielleicht bemerkt haben, daß der Herzog sehr oft die Einsamkeit sucht, oft schwermütig und traurig ist, vielleicht seid Ihr im Stande seine vorige Fröhlichkeit wieder zu geben.

Faust. Ich weiß alles, edle Herzogin, dem Herzog fehlt nichts als Zerstreuung, durch meine Kunst werde ich mir alle Mühe geben, euren Wunsch zu befriedigen, und ich hoffe, ihr werdet mit mir zufrieden sein.

Herzogin. Ihr seid heute mit zur Tafel eingeladen, im Schlosse wollen wir das Uebrige bereden, folgt mir.

Faust. Edle Herzogin, Sie überhäufen mich mit Ihrer Gnade. (Verbeugt sich.)

Herzogin. Doch jetzt von etwas Anderem, ich sehe den Herzog kommen.⁴⁶²

Die Herzogin begrüßt Faust herzlich und ist froh ihn als Gast zu haben. Sie entschuldigt sich für die Abwesenheit des Herzogs, der in letzter Zeit traurig und zurückhaltend ist.

Der Herzogin wurde augenscheinlich eine gute Erziehung zuteil. Weiter kennzeichnet sie die Abwesenheit großer Einfühlsamkeit oder intensiver Emotionen, die, im Sinne einer adeligen Erziehung, wahrscheinlich absichtlich zurückgehalten werden. Bei der Herzogin ist zu bemerken, dass sie von selbstständigen Frauen träumt und vieles über diese erfahren möchte. Man könnte dies als einen Wunsch nach Emanzipation ansehen. Die Herzogin bittet Faust, ihr die größten Frauengestalten aus der Geschichte herbeizuzaubern, was er zum Beweis seiner Kräfte macht (III, 5):

„Herzogin. Willkommen, mein Gemahl.

Herzog (für sich). Wieder allein mit ihm.

Faust. Es sei mir vergönnt, meinen Wunsch auszusprechen, daß Euer Durchlaucht nebst Dero Gemahlin im beständigen Wohlergehen sich erhalten und niemals ein Mißgeschick Dero Lebensfreuden stören möchte.

[...]

Herzogin. Da Ihr der berühmte Faust seid, so könnt Ihr gewiß auch Geister citieren?

Faust. Zu jeder Zeit und an jedem Ort bin ich vermögend, eure Befehle zu erfüllen.

[...]

Herzogin. So etwas sahen meine Augen niemals. Wäre es wohl möglich, Simson und Delila, wie Sie demselben seiner Haare beraubt, erscheinen zu lassen?

Faust. Augenblicklich, edle Herzogin.

(Er winkt. Musik. Mann erblickt Delila auf einem Stuhl mit der Scheere in der Hand, Simson ihr zu Füßen, hat schlafend seinen Kopf in ihren Schooß gelegt. Faust winkt, die Erscheinungen verschwinden.)

[...]

⁴⁶² Vgl. Carl Engel, Bd. I, S. 32 und Carl Engel, Band IX, S. 37.

Herzogin. Noch um eins möchte ich bitten, uns die heldenmüthige Judith mit dem Haupte des Holofernes sehen zu lassen.

[...]

Herzogin. Für ein Weib eine außerordentliche Heldenthat.⁴⁶³

Die Herzogin ist mit einem nicht näher beschriebenen Herzog verheiratet und füllt ihre soziale Rolle als Gemahlin vorbildlich aus. Allerdings zeigt sie, wie bereits erwähnt, keine tiefgreifenden Emotionen, weder für ihren Gatten noch für irgendeine andere Figur im Stück.

4.5.2 Thusnelde (*Die verwandelten Herzen oder: Wurst wider Wurst*, Bd. XI)

Die reiche Jungfrau Thusnelde nimmt die Rolle der Herrin ein und stellt die Zentralfigur dar. Zu Thusneldes Aussehen werden keine genauen Angaben gemacht. Die verwendete Sprache, die in den Beispielen ersichtlich wird, weist Merkmale eines „älteren“ Deutsch auf.

Thusnelde ist reich und aus gutem Hause, gleichzeitig aber enttäuscht von ihrem Leben. Ersichtlich wird diese Beobachtung gleich zu Beginn des Stückes in der ersten Szene des ersten Akts (I, 1):

„Thusnelde. Dem Himmel sei Dank, daß mir so viel Vernunft und Verstand verliehen wurde, einzusehen und zu erkennen, was recht und unrecht, was böse und gut, was dem Himmel angenehm und wohlfällig ist, und was mir zur Beförderung meines Heiles nützlich und dienstlich sein mag. – Die Welt mit ihren Freuden läßt mich kalt. Unter dem harten Loch der Ehe zu leben und des Mannes Gebot zu erfüllen, kann ich mich nicht bequemen. – Die sogenannte Liebe, welche uns Verstand und Vernunft berauben soll, kenne ich nicht und hat in meinem Herzen keinen Raum. – So habe ich mich denn mit Bewilligung meiner Eltern entschlossen, die schöne Welt mit ihrer Eitelkeit zu meiden und mein Leben dem Kloster zu weihen. Ehe ich aber solches ins Werk richte, werde ich noch kurze Zeit mich erquicken an der schönen Natur und meine Augen weiden an der Lieblichkeit des herrlichen Frühlings.“⁴⁶⁴

Obwohl Thusnelde enttäuscht und einsam ist, ist sie dennoch hochmütig, herrschaftlich und distanziert. Ihr Hochmut erweckt den Anschein, sie könnte es alleine mit der ganzen Welt aufnehmen. In ihrem Gespräch mit dem römischen Liebesgott Cupido kommt dieser Hochmut besonders zum Vorschein (I, 2):

„Thusnelde. Wer untersteht es, mich zu belauschen? Was kümmert Euch mein Selbstgespräch?

Cupido. O ich brauche nicht zu lauschen, denn ich kenne Eure Gedanken, sie weichen ab von denen, welchen gewöhnlich junge Mädchen in der Einsamkeit nachhängen.

⁴⁶³ Faust, Bd 1, S. 32ff.

⁴⁶⁴ Die Verwandelte Herzen, S. 43.

Thusnelde. Laßt Euch nicht auslachen, denn ich kann mich wahrlich nicht genug über Euch wundern, daß Ihr mit mir solch albernnes Geschwätz führt.

Thusnelde. Wenn Ihr der Cupido sein wollt, so wundert mich Eure Einfältigkeit, denn als ein Gott solltet Ihr doch wissen, daß ich nicht lieben kann und die Welt verachte, deshalb dieselbe meiden will. Eure Mühe, mich zu bekehren, ist unnütz. (lachend.) Doch sagt mir, Herr Cupido, wo habt Ihr denn Eure tanzenden Sathre?⁴⁶⁵

Anfangs weiß Thusnelde überhaupt nicht, wer Cupido ist und verspottet ihn sogar. Im fortlaufenden Stück lässt sich ein großer Wandel bei der Figur bemerken – als die Liebe in ihr Leben tritt, bittet sie verzweifelt um Cupidos Hilfe (II, 6):

„Thusnelde. O, Cupido, warum hast du mich bestricket, da ich doch nicht reden darf, wie men Herz fühlt? Warum muß ich den lieben, den du mir zuerst unter die Augen stellst, dem ich meine Freundschaft angeboten und der mich nun verachtet? O du verrätherlicher Cupido, wo soll ihr nun Trost hernehmen?“⁴⁶⁶

Sie hat sich in den Grafen Florentin verliebt (III, 11):

„Florentin (geht hin). O Himmel, was sehe ich? – Thusnelde, Thusnelde! – Hört Ihr nicht? – Euer Florentin ist bei Euch! – Dank dem Himmel, sie ist nicht todt, sie schläft nur. – Erwachet, Thusnelde, erwachet!

Thusnelde (erwacht). Was war das für ein lieblicher Traum! – Wo bin ich? – Seid Ihr es, Florentin?

Florentin (richtet sich auf). Ich bin es, Euer teurer Florentin!

Thusnelde (steht auf). Vor Mattigkeit war ich hier eingeschlafen. – O gesegnete Stunde, welche uns zusammenführt!

Florentin. Nun, theure Thusnelde, soll uns nichts mehr trennen, alles Ungemach sei vergessen.

Thusnelde. Ich folge Euch mit Freuden durch's Leben.“⁴⁶⁷

Obwohl das Merkmal der leidenschaftlichen Verliebtheit eher zu den Tochterfiguren gehört, ist es bei der Herrin Thusnelde sehr prägnant.

4.5.3 Jucunda (*Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis*, Bd. XI)

Jucunda stellt im Stück *Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis*, analog zur oben besprochenen Thusnelde, eine Herrinnenfigur in einem gleich verlaufenden Stück dar, welches sich durch den Titel vom Stück *Die verwandelten Herzen, oder: Wurst wider Wurst* unterscheidet. Zu Jucundas Aussehen gibt es wiederum keinerlei konkrete Angaben. Die Sprache, wie sie allgemein in diesem Stück Verwendung findet, ist teilweise schwer

⁴⁶⁵ Ebda., S. 43f.

⁴⁶⁶ Ebda., S. 57.

⁴⁶⁷ Ebda., S. 70f.

verständlich, weil sie wie ein veraltetes Deutsch klingt. Jucunda benutzt, im Vergleich zu anderen Figuren im Stück, eine gehobene Sprache, welche ihrem adeligen Rang entspricht.

Jucundas Verzweiflung, nachdem sie von dem Liebesgott Cupido mit seinem Pfeil getroffen wird, kommt am besten in der ersten Szene des dritten Akts zum Ausdruck (III, 1):

„Jucunda. Ach armselig Mensch, verliebte und betrübte Jucunda. Wie ist dir geschehen und widerfahren? Wie hast du gelernet, dir zum Schaden, die Venera als eine Göttin und Regiererin in der Liebe erkennt? Wie empfindest du die Macht ihres Sohns des kleinen und schlackhafftigen Cupidinis, das du vor diesem auf das ärgste verachtest und verlachtest must du nun allzusehr büßen. Ach Feuer der Liebe, wie empfinde ich die Strahlen deiner Glut, Wird es auch möglich sein, daß die Zartigkeit meines Jungfräulichen Herzens solche schwere Bürde deroselben wird die lange ertragen und außherten können. Und welches noch mir das ärgste, so empfinde ich, daß meine getreue und aufrechte Liebe zur recompens keiner Gegenliebe sol theilhaftig werden noch dieselbe Süßigkeit schmecken, und die Küßblümelein nach Herzensluft brechen. Und so denn also O Amor, warum hast du so falsch und betrieglich an mir gehandelt? Warum hast du mich in Liebe bestricket, da icch doch meiner Jungfräulicher Scham halber, mich nicht darff unterstehen, solches ihm zu offenbahren, und das persöhnlich zu sagen, was mein Herz fühlet. Und da ich es ihm auch gleich durch andre wolte lassen zu wissen thun, wird doch solchen Worten nicht allezeit geglaubet, meine Persohn dadurch verachtet, und meine Liebe ganz in Wind geschlagen werden. Aber ohne dieses wird also meinem begeren kein genügen erfüllet, auch die geringste Sperantz noch nicht gemacht, mit der Zeit solches zu erlangen. Ich habe wol verhofft gute Bottschaft zu erfahren. O du verrätherischer Amor, hältst du kein Unterschied noch ansehen der Persohn! Ich muß den, so mich nicht liebet, lieb haben, Lieben muß ich den, der mich hasset, dem ich meine Freundschaft mitgetheilet von dem habe ich nichts als Feindschaft zu gewarren. Ach du falscher und blinder Gott der Liebe, Wo bist du? Schläfest du? Erhörest du und vernimbst nicht meine gehorsame und willige Dienste, dir und deiner Mutter der Venere? Spürest du nicht das getreue Herz in mir, und die inbrünstige Liebe, gegen diesem jungen Cavalier, den du mir zu erst unter mein Gesicht gestellet? Sol denn und diß zarte Leben in dem Feuer der Liebe sich ganz verzehren, das sei ja den Göttern geklaget! (Fällt auf ihre Knie, und spricht:) O Amor, der du in deiner Gewalt hast, nicht allein die Menschen sondern auch die mächtigsten Götter, beide des Himmels, Hellen, und des Meeres, gleichfalls der Erden, Ich bitte dich, wollest den so ein geraume Zeit deine Manestet vor allen andern Göttern geehret, anjetzo günstig und gnädig sein. (Stehet auff.) Hier, vermercke ich wol, bekomme ich keinen Trost. Ich werde mich nur noch nach Hause machen, mich zu Ruhe legen, ob die Götter mich erlösen wollten, und meine Seele zu sich fordern.“⁴⁶⁸

Hier lässt sich ein wesentlicher Unterschied zum oben genannten Stück finden, denn ein ähnlich langer Monolog der Zentralfigur ist im vorherigen Werk über Thusnelde nicht zu finden. Dennoch ist anzumerken, dass dieser Monolog nicht entscheidend für die Darstellung der Hauptcharakteristiken der Figuren Jucunda und Thusnelde ist. Bei beiden Figuren erkennt man große Verzweiflung, auch wenn selbige in dieser Szene ausgeprägter dargestellt ist als bei Thusnelde.

Ihre spätere Beziehung mit Florettus lässt Jucunda als romantische Person erscheinen (V, 4):

⁴⁶⁸ Ebda., S. 139ff.

„Jucunda. Wo bin ich, ist das ein Gespenst, oder Floretto seidt ihrs?

Florettus. Ich bin euer Liebhaber Floretto.

Jucunda. O ihr Götter, gebenedenet sei die Stunde, die uns bleibe also geleitet, das ich euch, meinem Herzallerliebsten wieder sehen mag. Ach der allerwillkommenste seidt ihr.

Florettus. Glückselige Stunde ist dieses, die mich also geleitet, daß ich derer holdseligen Blick nach Luft geniessen sol.

Jucunda. Recht seidt ihr zur gewünschten Stunde kommen, mich also wiederum aus dem wilden Walde zu führen, darin ich kommen, aus geschwinden Glauben zu stellen, eines leichtfertigen Weibes.

Florettus. Von demselben zu anderer Zeit, hiermit aber mein Herz vergönnet mir der holdseligen Lippen zu küssen.“⁴⁶⁹

Wegen ihrer Hochmütigkeit versucht Jucunda anfangs keine Schwächen oder Gefühle zu zeigen, dennoch verliebt sie sich und fühlt sich in anfänglicher Ermangelung entsprechender Gegenliebe einsam.

4.6 Andere Frauengestalten

Die Kategorie *andere Frauengestalten* umfasst jene weiblichen Figuren, die keine besonderen Eigenschaften aufweisen. Zu erwähnen ist, dass derartige Gestalten in den zwölf Bänden von Engels Puppenkomödien nur zweimal vorkommen. Ihr Aussehen wird, wenn überhaupt, wiederum als „hübsch“ oder dergleichen angegeben.

4.6.1 Helena (*Doctor Johann Faust*, Bd. I; *Doctor Faust*, Bd. VIII; *Doctor Johan Faust*, Bd. IX; *Doktor Johann Faust*, Bd. X)

Helena taucht in allen Versionen der Faust-Sage in Engels Sammlung auf. Obwohl sie kurz erscheint, hat sie eine Schlüsselrolle im Geschichtsverlauf, da sie den Faust durch ihre unendliche Schönheit von seinem Plan sich Mephistopholes zu widersetzen ablenkt und daher als Figur keinesfalls unwichtig oder gar auslassbar ist. Die historische Helena von Troja galt als die schönste und begehrteste Frau ihrer Zeit. Sie erscheint sowohl in der griechischen Mythologie als auch in zahlreichen später entstandenen Sagen und Geschichten, Büchern und Filmen. Die literarischen Grundzüge der Sage über Helena gehen auf das 7. vorchristliche Jahrhundert zurück. Als Zeus-Entsprössene wuchs Helena in dem von Götterfluch belasteten

⁴⁶⁹ Ebda., S. 165.

Haus des Tyndareos in Sparta auf.⁴⁷⁰ Helena war schon in der Antike eine Kunstfigur, die mit dem Totenreich in enger Beziehung stand. Als Schönheits- und Todesfigur stellt sie eine in hohem Maße ambivalente Gestalt dar⁴⁷¹ und symbolisiert, „als erotische Beute, das Beutemachen des Mannes gegenüber der Frau“, was ebenso eine „Domestizierung des Weiblichen“ impliziert.⁴⁷² Helena entfaltet ihre „destruktive Seite als männermordende Faszination“⁴⁷³.

In allen Versionen wird Helena als „wunderschön“, „stark“ und „bezaubernd“ beschrieben, was, neben der Verwendung des Namens, eine weitere Assoziation mit der griechischen Schönheit Helena von Troja bewirkt. Helena erscheint in jedem Stück als Illusion bzw. Geist und demgemäß wortlos.

Sie erfüllt in jedem Band von Engels Sammlung dieselbe Funktion und wird ähnlich dargestellt, allerdings sind die Informationen zu ihrem Auftreten und ihrer Figur im *Doctor Johann Faust* in Band I am ausführlichsten wiedergegeben, weshalb die folgenden Textbeispiele aus dieser Version der Faust-Geschichte entnommen sind (IV, 5 und IV, 11):

„Mephostophiles. (höhnisch). Faust! liegst Du noch immer im Staube? Siehe, hier ist die schöne Helena, wegen welcher ganz Troja ist zerstört worden.

Faust. Bin ich's noch selbst? (Sieht auf.) Ha! diese Feueraugen, welche mich dürstig und glühend verschlingen. O, meine Lebensflamme ist auf's neue empor gelodert und die Erde blüht für mich in Liebespracht.

Mephostophiles. Sieh Faust, wie schön sie ist.

Faust. Zum Entzünden schön! Und sie ist Willens bei mir zu bleiben? (Helena breitet die Arme aus, indem sie Faust einen Schritt näher kommt.)⁴⁷⁴

„Mephostophiles. Verbanne alle schwermüthigen Gedanken. (Er nimmt Helena den Schleier ab. Helena, in reizender griechischer Tracht, sieht Faust mit verführerischen Blick an.)

Mephostophiles (allein. Lacht höhnisch). Ha, ha, ha! Er konnte der Versuchung nicht widerstehen, nun ist er auf ewig der Unsere. Quid Diabolus non potest, mulier efficit. Was der Teufel selbst nicht kann, daß stellt er durch ein Weibsbild an.“⁴⁷⁵

Aus diesem Beispiel ist ebenso ersichtlich, dass sich Faust gleich in Helene verliebt.

⁴⁷⁰ Vgl. Helene Homeyer: Die spartanische Helena und der Trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagenkreises vom Altertum bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Steiner 1977. S. 201.

⁴⁷¹ Vgl. Michael von Engelhardt: Der Plutonische Faust: eine motivgeschichtliche Studie zur Arbeit am Mythos in der Faust-Tradition. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1992. S. 28f.

⁴⁷² Ebda., S.29.

⁴⁷³ Ebda.

⁴⁷⁴ Faust, Bd. 1, S. 40.

⁴⁷⁵ Ebda., S. 45f.

4.6.2 Bianka (*Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust*, Bd. V; *Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust*, Bd. IX)

Über Bianka aus den Wagner-Dramen in Engels Sammlung ist insgesamt nicht viel zu erfahren. Sie taucht in beiden Versionen der Wagner-Geschichte auf (Engel, Band V und Band IX) und wird als Venezianerin bezeichnet. Die von ihr verwendete Sprache weist keine besonderen Merkmale auf.

Bianka ist eine egoistische Figur, die versucht zu ihrem Geliebten Antonio zurückzukommen und dabei vor nichts zurückschreckt. Am Ende des Stückes verrät sie sogar Wagner. Diese Eigenschaften erinnern zwar an die Dienerinnen der Commedia dell'arte, dennoch kann diese Figur nicht in die Kategorie der Dienerinnen eingeordnet werden, weil sie keine anderen Charaktereigenschaften der Dienerinnen aufweist. Der folgende Dialog zwischen Wagner und Bianka, welcher von Wagners Versuch Bianka zu verführen handelt, ist in beiden Versionen des Wagner-Stoffes identisch, allerdings einmal im vierten und einmal im fünften Akt platziert. Hier wird das Beispiel aus Band V angegeben (IV, 1):

„Bianka. Durch welche Zaubermittel war es möglich, mich zu retten und so schnell in meine Vaterstadt zu führen? Wo ist mein Antonio, mein geliebter Antonio?

Wagner. Vergessen Sie nun Ihren Antonio, schöne Bianka, ich bin im Stande, Ihnen seinen Besitz zu ersetzen, ich liebe Sie innig, ich, der ich Sie vom Tode rettete und glücklich in einer Nacht nach Italien brachte, bin auch im Stande, für Ihr Vergnügen in allem Möglichen zu sorgen, was Ihr Herz wünschen kann. Sehen Sie hier diesen Schmuck, (nach dem Tisch zeigend) es wird mich freuen, wenn Sie ihn als einen kleinen Beweis meiner Liebe annehmen.

Bianka. Fürwahr, ein fürstlicher Schmuck – aber – Sie werden verzeihen, ich bin noch so verwirrt – bedarf sehr der Erholung, - gönnen Sie mir nun erst einige Tage Ruhe, die Schauer der vorigen Nacht zu vergessen.

Wagner. Befehlen Sie nur, es ist für Alles gesorgt. Im Nebenzimmer finden Sie jegliche Bequemlichkeit und Bedienung.⁴⁷⁶

Während Wagner versucht Bianka zu verführen, denkt sie daran, wie sie ihren Geliebten Antonio retten könnte.

⁴⁷⁶ Wagner, Bd. 5, S. 35.

4.7 Fazit

In Bezug auf die in dieser Arbeit besprochenen Frauenfiguren und anhand aller genannten Beispiele kann man durchaus zu allgemeinen Schlussfolgerungen kommen. Die Frauengestalten der sechs Kategorien, in welche sie eingeteilt wurden, stellen jeweils homogene Gruppen dar. Die Charaktereigenschaften einer Gruppe sind untereinander vergleichbar und wiederholen sich. Auf Basis der gewonnenen Informationen über die Figuren lassen sich eine *Figurenkonzeption* – darunter versteht man ein anthropologisches Modell, das der dramatischen Figur zugrunde liegt und eine transhistorische Kategorie darstellt⁴⁷⁷ – und eine *Figurencharakterisierung* erschließen. Als Figurencharakterisierung bezeichnet man die Techniken der Informationsvergabe, mit denen die dramatische Figur präsentiert wird.⁴⁷⁸

Figurenkonzeption

Manfred PFISTER untersucht in seinem Werk *Das Drama. Theorie und Analyse* mehrere Aspekte der Figurenkonzeption und -charakterisierung.⁴⁷⁹ Neben der dynamischen und statischen Figurenkonzeption nennt er die Ein- und Mehrdimensionalität von Figuren, offene und geschlossene Typen sowie transpsychologische und psychologische Charaktere.

Statisch konzipierte Figuren bleiben während des ganzen Textverlaufes gleich, das Bild des Rezipienten von der Figur ändert sich nicht, während sich dynamische Figuren über den Text hinweg entwickeln.⁴⁸⁰ Beispiele für statische Figuren in Engels Sammlung sind einerseits die Dienerinnen sowie die Figuren aus der Kategorie „andere Frauengestalten“. Es ist bemerkenswert, wie wenig sich die Vertreterinnen dieser beiden Kategorien innerhalb des Stückes verändern. Hier können beispielsweise die Wirtin⁴⁸¹ und die Dienerin Lisette⁴⁸² aus *dem Verlorenen Sohn* (Engel, Band II), sowie die Mutter und Tochter⁴⁸³ aus *Comoedia von dem verlorenen Sohn* (Engel, Band XI) genannt werden. Diese vier Figuren verändern sich im

⁴⁷⁷ Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 8. Aufl. München: Fink 1994, S. 240.

⁴⁷⁸ Vgl. ebda., S. 240f.

⁴⁷⁹ Vgl. ebda., S. 240.

⁴⁸⁰ Vgl. ebda., S. 242.

⁴⁸¹ Vgl. Kap. 4.1.2 *Die „Wirthin“ Lisel*, S. 59.

⁴⁸² Vgl. Kap. 4.1.1 *Lisette*, S. 57.

⁴⁸³ Vgl. Kap. 4.1.16 *Mutter und Tochter*, S. 71.

Laufe der Handlung nicht und weisen die gleichen Eigenschaften (Gier, Egoismus...) bis zum Ende auf. Als *dynamische Figuren* kann man die meisten der Tochter- und Muttergestalten ansehen. Die Figuren beider Kategorien entwickeln sich als Personen weiter und beweisen, dass sie selbstständig sind. Beispielsweise soll hier die Esther⁴⁸⁴ in *Haman und Esther* (Engel, Band VI) genannt werden. Sie wird im Laufe der Handlung aus einem schüchternen Mädchen zur wahren Königin. Ebenso erwähnenswert an dieser Stelle ist Rosa⁴⁸⁵ in *Rosa von Tannenburg* (Engel, Band VII). Als Tochter des Ritters war sie am Anfang eingeschüchtert und still, aber bis zum Ende des Stückes zeigt Rosa ihre wahre Stärke und befreit ihren Vater.

Weiter zu unterscheiden sind ein- und mehrdimensionale Figuren. *Eindimensionale Figuren* sind durch einen kleinen Satz von Merkmalen definiert, während *mehrdimensionale* von einem komplexeren Satz definiert werden, der auf verschiedenen Ebenen (wie biografischer Hintergrund, psychische Disposition, zwischenmenschliches Verhalten, Reaktionen auf verschiedene Situationen) liegen kann.⁴⁸⁶ Die Beispiele in Engels Sammlung hierfür decken sich mit jenen der dynamischen und statischen: Die Dienerinnenfiguren sind oft kurz beschrieben und weisen nicht allzu viele Charaktereigenschaften auf, während die Mutter- und Tochterfiguren komplexere Gedankengänge aufweisen. Als einzelne Beispiele genannt seien die Dienerinnen Bertha⁴⁸⁷ und Sybille⁴⁸⁸ in *Genoveva* (Engel, Band IV), die außer der Tatsache, dass sie nur einmal im Werk auftreten auch fast keine Eigenschaften aufweisen. Als Beispiel für mehrdimensionale Figuren kann die Hauptfigur Genoveva⁴⁸⁹ aus dem gleichnamigen Werk genannt werden, die sich im Laufe der Handlung als Person mehr und mehr entwickelt. Sie weist nicht nur Eigenschaften einer aufopfernden Mutter auf, sondern auch die einer loyalen Tochter und verliebten Ehefrau. Ein ähnliches Modell, wie das von Pfister, stellt Schöblers Einteilung in *Typen* und *allegorische Figuren* dar.⁴⁹⁰ Die allegorische Figur verkörpert eine einzige Eigenschaft, während sich der Typus durch ein geringes Set an Merkmalen auszeichnet.⁴⁹¹ Als Beispiel für allegorische Figuren können die Glücksgöttin Fortuna⁴⁹² in der *Fortunatus-Geschichte* (Engel, Band VII) oder die Liebesgöttin Venus⁴⁹³ in

⁴⁸⁴ Vgl. Kap. 4.2.6 *Esther*, S. 85.

⁴⁸⁵ Vgl. Kap. 4.2.9 *Rosa*, S. 90.

⁴⁸⁶ Vgl. Pfister, *Drama*, S. 243f.

⁴⁸⁷ Vgl. Kap. 4.1.5 *Bertha*, S. 62.

⁴⁸⁸ Vgl. Kap. 4.1.6 *Sybille*, S. 63.

⁴⁸⁹ Vgl. Kap. 4.3.3 *Genoveva*, S. 105.

⁴⁹⁰ Vgl. Franziska Schöbler: *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012. S. 88.

⁴⁹¹ Vgl. ebda.

⁴⁹² Vgl. Kap. 4.4.2 *Fortuna*, S. 112.

Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis (Engel, Band XI) angeführt werden. Als Typus kann man die Kategorien als Ganzes ansehen, da ihre Gestalten mehr oder weniger die gleichen Eigenschaften aufweisen.

In Bezug auf die offene und geschlossene Figurenkonzeption ist anzumerken, dass die *geschlossene Figurenkonzeption* zwei Typen unterscheidet: Einer davon ist durch einen Satz explizit gegebener Informationen vollständig und ein anderer teils implizit, teils explizit definiert.⁴⁹⁴ Bei der *offenen Figurenkonzeption* nimmt hingegen die Figur für die RezipientInnen enigmatische Züge an, sei es, weil relevante Informationen ausgespart werden oder weil der Satz an Informationen vom Rezipienten als unvollständig oder irrelevant empfunden wird.⁴⁹⁵ Bei den Frauengestalten in Engels Sammlung ist es an sich schwer, von einer geschlossenen und einer offenen Figurenkonzeptionen zu sprechen, wobei die meisten Figuren wohl eher als geschlossene Charaktere angesehen werden können, da der/die LeserIn genug Informationen zu ihren Gefühlen und Charaktereigenschaften enthält, bzw. aus den gegebenen Situationen herauslesen kann.

Zuletzt lassen sich eine transpsychologische und eine psychologische Figurenkonzeption unterscheiden. *Transpsychologische Figuren* sind solche, deren Selbstverständnis über das Maß des psychologisch Plausiblen hinausgeht.⁴⁹⁶ Sie verweisen auf eine episch vermittelnde Kommentatorinstanz, durch welche die Figur in ein Wertgefüge eingeordnet wird.⁴⁹⁷ Die *psychologische Figurenkonzeption* sieht die Figur als mehrdimensionales Individuum und nicht als idealen Repräsentanten des Menschlichen.⁴⁹⁸ Die Frauengestalten in Engels Sammlung passen nicht zu den psychologischen Figuren, da sie wegen dem Schwarz-Weiß-Schemata als prototypische Vertreterinnen ihrer Gruppe angesehen werden können. Ein von diesen Schemata abweichendes Beispiel kann in den Muttergestalten gefunden werden. Alle Figuren, die in diese Kategorie gehören, weisen die gleichen Eigenschaften auf, wenn es um ihre Kinder geht. Sie würden alles in ihrer Macht tun, um sie zu beschützen, dennoch sind sie als Individuen ziemlich unterschiedlich. Beispielsweise sollen hier Tomyris⁴⁹⁹ in *Cyrus, der*

⁴⁹³ Vgl. Kap. 4.4.3 *Venus*, S. 113.

⁴⁹⁴ Vgl. Pfister, *Drama*, S. 246.

⁴⁹⁵ Vgl. ebda., S. 247.

⁴⁹⁶ Vgl. ebda., S. 249.

⁴⁹⁷ Vgl. ebda., S. 248.

⁴⁹⁸ Vgl. ebda., S. 249.

⁴⁹⁹ Vgl. Kap. 4.3.2 *Tomyris*, S. 103.

König von Persien (Engel, Band III) und Genoveva⁵⁰⁰ in *Genoveva* (Engel, Band IV) genannt werden. Beide fungieren als Hauptrollen und beide Mütter beschützen ihr Kind, aber Tomyris beweist Stärke und Furchtlosigkeit, während Genoveva Fürsorglichkeit und ein gutes Herz zeigt.

Der Vollständigkeit halber sei der *Identitätsverlust* erwähnt.⁵⁰¹ Solche Beispiele konnten zwischen den Frauengestalten nicht gefunden werden.

Figurencharakterisierung

In der Figurencharakterisierung werden vier Charakterisierungstechniken unterschieden: explizit-figural, implizit-figural, explizit-auktorial und implizit-auktorial.⁵⁰²

Die *explizit-figurale Charakterisierungstechnik* ist durchgehend sprachlich und aufgeteilt in den Eigenkommentar (in welchem die Figur gleichzeitig Subjekt und Objekt ist und die Informationsvergabe der Figur explizit deren Selbstverständnis formuliert) und in den Fremdkommentar (in welchem die Figur durch andere charakterisiert wird).⁵⁰³ Bei den Frauengestalten in Engels Sammlung dominiert meist der Eigenkommentar, welcher häufig auf Charaktereigenschaften Bezug nimmt. Es sollen keine einzelnen Beispiele genannt werden, da sich dieses Beispiel auf alle Frauengestalten innerhalb einer einzelnen Kategorie bezieht.

Die *implizit-figurale Charakterisierungstechnik* ist nicht nur sprachlich ausgeführt, sondern stellt die Figur vor allem durch ihr Aussehen und ihr Verhalten, durch ihre Requisiten und ihre Handlungen dar.⁵⁰⁴ Da in Engels Sammlung fast nie Angaben zu Aussehen und Requisiten zu finden waren, ist es schwer diese Charakterisierungstechnik zu bestimmen. Es können Beispiele durch das Verhalten der Person genannt werden, da ihr Aussehen meist mit ihren Charaktereigenschaften verbunden war. Die „guten“ Personen im Stück wurden als hübsch beschrieben, während die „bösen“ hässlich waren. Als Beispiel für eine „gute“ Person

⁵⁰⁰ Vgl. Kap. 4.3.3 *Genoveva*, S. 105.

⁵⁰¹ Vgl. Schöblier, Dramenanalyse, S. 90ff.

⁵⁰² Vgl. Pfister, Drama, S. 250.

⁵⁰³ Vgl. ebda.

⁵⁰⁴ Vgl. ebda., S. 257.

kann die Tochtergestalt Adelheid⁵⁰⁵ im Stück *Der Raubritter oder: Adelheid von Staudenbüchel* (Engel, Band II) genannt werden, da sie von ihrem Geliebten als „schnucke Dirne“⁵⁰⁶ bezeichnet wird.

Unter der *explizit-auktorialen Charakterisierungstechnik* versteht man die Beschreibung der Figur im Nebentext oder die Verwendung sprechender Namen, welche ein oder mehrere Merkmale festlegen können.⁵⁰⁷ In Engels Bänden kommen Anmerkungen im Nebentext vor, jedoch sind diese Anmerkungen nicht auf die Charaktereigenschaften der Person bezogen. Ebenso kommen keine sprechenden Namen vor.

Der Vollständigkeit halber sei die *implizit-auktoriale Charakterisierungstechnik* erwähnt. Hier unterscheidet man wiederum zwei Aspekte, wobei keiner der beiden in Bezug auf Engels Sammlung nachgewiesen werden konnte: Einerseits implizit-charakterisierende Namen und andererseits die Korrespondenz- und Kontrastrelationen. Letztere stellt die Charaktere eines Stückes durch Aussagen oder die Konfrontation mit gleichen Situationen einander gegenüber und betont entweder deren Gemeinsamkeiten oder deren Unterschiede.⁵⁰⁸

⁵⁰⁵ Vgl. Kap. 4.2.1 *Adelheid*, S. 76.

⁵⁰⁶ Vgl. *Adelheid*, S. 61.

⁵⁰⁷ Vgl. Pfister, *Drama*, S. 262.

⁵⁰⁸ Vgl. ebda., S. 263.

5 Schlussfolgerung

In Bezug auf die Stücke aus Engels zwölfbändiger Sammlung lässt sich anmerken, dass sowohl die Analyse der breit gefächerten Frauenpopulation, als auch die Frauengestalten selbst sehr interessant waren. Jedoch sollen auch die Schwierigkeiten und Probleme, die während dieser Arbeit entstanden sind, Erwähnung finden.

Ein Problem in Bezug auf die Stücke betrifft die Bestimmung ihrer Herkunft, da die vorhandenen Angaben in den meisten Fällen auf Vermutungen basieren. Oft ist es unumgänglich sich auf Engels Angaben und Genauigkeit zu verlassen, da keine genauen Quellen erwähnt werden. Erschwerend kommt hierzu, dass Engel die jeweilige Truppe, von der er die Stücke bezog, nicht angab. Außerdem gab es von jedem Stück zahlreiche Varianten. Leider müssen die angegebenen Informationen von Engel als zweifelhaft eingestuft werden, da ihm eine Fälschung nachgewiesen werden konnte.⁵⁰⁹ Ebenso werden keine Autoren angegeben, wahrscheinlich deshalb, weil die Stücke zahlreichen Umarbeitungen unterworfen wurden. Puppenspieler, die ein neues Spiel in ihr Repertoire aufnahmen, „verschönerten“ es und schrieben einzelne Szenen häufig um. Oft wurden ganze Passagen ausgelassen oder hinzugefügt. Dieser Umstand machte die Herkunftsbestimmung umso schwieriger. Schwierigkeiten ergaben sich immer wieder in Bezug auf die Bestimmung des Aussehens der Figuren. Als allgemein üblich kann angesehen werden, dass die „guten“ Figuren ein schöneres Aussehen und eine sanftere Stimme hatten, während die „bösen“ zumeist hässlich dargestellt wurden und durch eine raue Stimme gekennzeichnet waren. Im Laufe der umfangreichen Recherche war es zwar möglich, einige Bilder von alten Aufführungen zu finden, jedoch konnten dazu wiederum keine konkreten weiterführenden Angaben gefunden werden. Insgesamt war die Herkunft der Figuren oft schwer feststellbar, da die Herkunft der Stücke selbst oft nicht festgestellt werden konnte. Deshalb beruhen Angaben zu beiden Aspekten zumeist lediglich auf Vermutungen.

Insgesamt wurden 49 Gestalten in Engels Sammlung analysiert und es war möglich, sie in sechs verschiedene Kategorien – je nach Eigenschaften und Rolle – einzuordnen: *Dienerinnen, Töchter, Mütter, Göttinnen, Herrinnen* und eine Kategorie *anderer Frauengestalten*.

⁵⁰⁹ Mehr dazu: Bruinier, Fälschung.

In der Kategorie der Dienerinnen wurden 18 Gestalten analysiert. Die häufigste Gemeinsamkeit ist ihr Verhalten gegenüber anderen Menschen, das meist egoistisch ist. Zwei Unterkategorien konnten gebildet werden: Zum einen die Gruppe der netten und fürsorglichen Dienerinnen, die ihren Herrschaften treu sind, zum anderen die tückischen und egoistischen Dienerinnenfiguren, welche wahrscheinlich von den Dienerinnenfiguren der italienischen Commedia dell'arte abstammen. Die Kategorie der Töchter beinhaltet 16 analysierte Figuren, die fast alle gleiche Eigenschaften aufweisen. Die Töchter sind dem Vater treu und verlieben sich auf den ersten Blick in den Helden des Stückes. Die Kategorie der Mütter beinhaltet im Gegensatz zu den früher erwähnten zwei Kategorien weniger analysierte Gestalten. Dennoch weisen die sechs analysierten Mütter viele Gemeinsamkeiten auf. Egal ob die Mutter warmherzig, entschlossen oder eine Dienerin ist, steht ihr Kind immer an erster Stelle. Die Kategorie der Göttinnen enthält vier analysierte Gestalten, die eine sehr homogene Gruppe darstellen. Die Göttinnen sind wunderschön, allwissend und vor allem mächtig. Weiter ist die Kategorie der Herrinnen mit drei Gestalten zu erwähnen. Alle drei beweisen Stärke und Unabhängigkeit von Männern, ebenso sind sie wohlhabend. Die letzte Kategorie der *anderen Frauengestalten* enthält zwei Figuren ohne Gemeinsamkeiten außer der, relevant für die Handlung zu sein. Die Frauen innerhalb der einzelnen Kategorien stellen sehr homogene Gruppen dar und wurden wohl auch auf der Bühne zumeist auf die mehr oder weniger gleiche Art und Weise dargestellt.

Es sollte noch erwähnt werden, dass die im Zuge dieser Arbeit gewonnenen Erkenntnisse über die Frauengestalten im Puppentheater des 19. Jahrhunderts keinesfalls als generelle, allgemeingültige Aussagen betrachtet werden können. Nicht alle Stücke in Engels Sammlung sind im 19. Jahrhundert entstanden, sondern diese wurden lediglich in dieser Zeit zusammengetragen. Diese Arbeit soll als Vorarbeit für eine ausführlichere Analyse angesehen werden.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

DEUTSCHE PUPPENKOMÖDIEN. Hrsg. von Carl Engel. 12 Bde.. Oldenburg: Schulze 1874-1892.

- Bd. 1: Das Volksschauspiel Doctor Johann Faust. Mit geschichtlicher Einleitung. 1874.
- Bd. 2: Der verlorene Sohn. Der Raubritter oder Adelheid von Staudenbühl. 1875.
- Bd. 3: Don Juan oder der steinerne Gast. Cyrus, König von Persien. 1875.
- Bd. 4: Genoveva. Hans Wurst als Teufelsbanner. Almanda, die wohlthätige Fee. 1876.
- Bd. 5: Christoph Wagner, ehemals Famulus des Doctor Johann Faust. Antrascheck und Juratscheck, oder: Die Räuber von Siebenbürgen. 1876.
- Bd. 6: Haman und Esther. Das Reich der Todten. 1877.
- Bd. 7: Glückssäckel und Wunschhut. Rosa von Tannenburg. 1878.
- Bd. 8: Doctor Faust. Die bezauberte Insel. 1879.
- Bd. 9: Die beiden alten deutschen Volksschauspiele von Doctor Johann Faust und Christoph Wagner, Faust's Famulus. Vervollständigter Text mit vielfachen Ergänzungen bisher ungedruckter Szenen, Varianten usw. 1890.
- Bd. 10: Ergänzung der Engel'schen Sammlung. Doktor Johann Faust. Volksschauspiel von Plagwitzer Sommertheater. Nach der Bühnenhandschrift der I. Dreßlerschen Truppe herausgegeben und mit den übrigen Volksschauspielen von Faust verglichen von Alexander Tille. 1890.
- Bd. 11: Der Prinz als Narr, oder: Der geheimnisvolle Zauberspiegel. Die verwandelten Herzen, oder: Wurst wider Wurst. Eine schöne lustige triumphirende Comoedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt. Comoedia von Macht des kleinen Knaben Cupidinis. 1891.
- Bd. 12: Beitrag zur Geschichte des Puppenspiels als Einleitung. Comoedia Von dem verlorenen Sohn in welcher die Verzweiflung und Hoffnung gar arttg introducirt werden. Don Juan's zweites Leben, oder: Kasperles Gefahren. Die Wasser- und Feuerprobe, oder: Kasperle als Wunder-Doktor. 1892.

6.2 Sekundärliteratur (inklusive Lexika und Nachschlagwerke)

ASPER, Helmut G.: Das Puppenspiel in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Zur sozialen Situation der Wandermarionettentheater im 19. und 20. Jahrhundert. In: Kölner Geschichtsjournal (1976), Bd. 1. S. 12-27.

BENZ, Lore: Die lustigen Personen der antiken Possenbühne. In: Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993. Bd. 1. Hrsg. von Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994. (=Wort und Musik. 23.). S. 89-97.

BERNSTENGEL, Olaf: Das Marionettenspiel vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg. In: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Olaf Bernstengel und Lars Rebehn. Halle (Saale): Mitteldeutscher 2007. (=Weiss-Grün. 36.). S. 34-75.

BERNSTENGEL, Olaf: Das sächsische Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933. Ursprünge – Theaterkonventionen – Repertoire – Wirkungsabsichten unter Berücksichtigung der Dramatisierung und Aufführung sächsischer Sagen. Dresden, Univ., Diss. 1991.

BERNSTENGEL, Olaf: Kasper & Co. Ein Stichwort-Lexikon. In: Die Gattung leidet tausend Varitäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Traube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 173-194.

BERNSTENGEL, Olaf: Sächsisches Wandermarionettentheater. Dresden, Basel: Kunst 1995.

BERNSTENGEL, Olaf: Wie einst bei Dreher und Schütz in Potsdam... „Ritscher's Künstler-Marionettentheater“. Görlitz, Zittau: Oettel 2002.

BERNSTENGEL, Olaf; REBEHN, Manfred: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle (Saale): Mitteldeutscher 2007. (=Weiss-Grün. 36.).

BERNSTENGEL, Olaf; SCHOLZE, Manfred: Dresdner Puppenspielmosaik. Erfurt: Sutton 2005.

BRUINIER, Johannes Weijgardus: Das Engelsche Volksschauspiel Doctor Johann Faust als Faelschung erwiesen. Halle: Niemeyer 1894.

DUNKEL, Peter F.: Schattenspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Sammler. 2. Aufl. Bd. 3. Neu bearbeitet und unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin, New York: de Gruyter 1977. [s. v. Schattenspiel]. S. 363-365.

EITEL, Wolfgang: Nachwort. In: Tirso de Molina [i.e. Gabriel Téllez]: Don Juan. Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast. Übersetzt und mit einem Nachwort von Wolfgang Eitel. Stuttgart: Reclam 1976. S. 83-94.

ENGELHARDT, Michael von: Der Plutonische Faust. Eine motivgeschichtliche Studie zur Arbeit am Mythos in der Faust-Tradition. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1992.

FIEDBACH, Joachim: Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika. Wilhelmshaven [u.a.]: Heinrichshofen 1986.

FIGUR UND SPIEL IM PUPPENTHEATER DER WELT. Hrsg. von der Publikationskommission der UNIMA. Berlin: Henschelverlag 1977.

FRANZ POCCIS SÄMTLICHE KASPERLKOMÖDIEN. Hrsg. von Expeditus Schmidt. 3.-6. Auflage. Bd. 1 und 2. München [u.a.]: Etzold 1921.

FRANZ POCCIS SÄMTLICHE KASPERLKOMÖDIEN. Hrsg. von Expeditus Schmidt. 4.-6. Auflage. Bd. 3 und 4. München [u.a.]: Etzold 1924.

FÜLBIER, Astrid: Handpuppen- und Marionettentheater in Schleswig-Holstein. 1920-1960. Kiel: Ludwig 2002. (=Kieler kunsthistorische Studien. 36.).

GNÜG, Hiltrud: Das Debüt Don Juans auf dem Theater und die dandystische Inszenierung Don Juans im 19. Jahrhundert. In: Don Juan - Don Giovanni - Don Žuan. Europäische Deutungen einer theatralen Figur. Hrsg. von Frank Göble. Tübingen, Basel: Francke 2004. (=Mainzer Forschungen zu Drama und Theater. 30.). S. 11-29.

GOLZ, Bruno: Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Dichtung. Leipzig: Teubner 1897.

GRÄSSE, Johann Georg Theodor: Zur Geschichte des Puppenspiels und der Automaten. In: Die Wissenschaft im 19. Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen. Bd. 1. Leipzig: Romberg 1856, S. 625-675. [Reprint der Abhandlung: Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1977. (=Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 1.)].

GÜNZEL, Klaus: Alte Deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen. Berlin: Henschelverlag 1970.

GÜNZEL, Klaus: Nachwort. In: Alte Deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen. Hrsg. von Klaus Günzel. Berlin: Henschelverlag 1970. S. 435-446.

HOMMEYER, Helene: Die spartanische Helena und der Trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagenkreises vom Altertum bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Steiner 1977.

JAROŠ Karl: Esther. Geschichte und Legende. Mainz am Rhein: Zabern 1996.

JURKOWSKI, Henryk: Narr – Nationalheld – Sozialrebell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. In: Die Gattung leidet tausend Varitäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Traube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 61-74.

KASPERL LARIFARI. Blumenstraße 29a. Das Münchner Marionetten-Theater 1858-1988. Hrsg. von Münchner Stadtmuseum und Stadtarchiv München. München: Hugendubel 1988.

KERKHOF Rainer: Dorische Posse, Epicharm und Attische Komödie. München [u.a.]: Saur 2001. (Zugl.; Köln, Univ., Diss. 1999/2000.).

KIMPEL, Sabine: Innocentia. In: Lexikon der christlichen Ikonographie. Ikonographie der Heiligen Crescentianus von Tunis bis Innocentia. Mit 259 Abbildungen. Hrsg. von Wolfgang Braunfels. Bd. 6. Rom [u.a.]: Herder 1974. [s. v. Innocentia]. S. 588.

KINDERMANN, Heinz: Theatergeschichte Europas. Bd. 1.: Das Theater der Antike und des Mittelalters. 2., verb. und erg. Auflage. Salzburg: Müller 1966.

KINDERMANN, Heinz: Theatergeschichte Europas. Bd. 3.: Das Theater der Barockzeit. 2., verb. und erg. Auflage. Salzburg: Müller 1967.

KOLLMANN, Artur: Deutsche Puppenspiele. Leipzig: Grunow 1891.

KOLLMANN, Artur: Die Technik der Marionettenbühne (1892). Einleitung zum zweiten Heft „Deutsche Puppenspiele“. In: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Olaf Bernstengel und Lars Rebehn. Halle (Saale): Mitteldeutscher 2007. (=Weiss-Grün. 36.). S. 20-33.

KOTTE Andreas: Theatergeschichte. Köln, Wien [u.a.]: Böhlau 2013.

KRÖMER, Wolfram: Die italienische Commedia dell'arte. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987. (=Erträge der Forschung. 62.).

KÜHNEL, Jürgen: Faust und Don Juan – europäische Mythen der Neuzeit. In: Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1992. Bd. 1. Hrsg. von Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1993. S. 31-57.

LEIBRECHT, Georg Philipp Josef: Zeugnisse und Nachweise zur Geschichte des Puppenspiels in Deutschland. Leipzig: Noske 1919. (Zugl.; Freiburg, Univ., Diss. 1918.)

LEPSCHY, Christoph: Puppenspiel. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Bd. 3. Berlin, New York: de Gruyter 2003. S. 198-201. [s. v. Puppenspiel].

LOPEZ DE ABIADA, José Manuel; STUDER, Doris: Don Juan. In: Verführer, Schurken, Magier. Bd. 3. Hrsg. von Ulrich Müller und Werner Wunderlich. St. Gallen: UVK 2001. S. 193-201.

LUTHER Martin: Wider Hans Worst. Halle: Niemeyer 1880.

MAGNIN, Charles: Histoire des Marionnettes en Europe. Paris: Lévy 1862.

MAHAL, Günther: Nachwort. In: 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. 111-131.

MCCOMRICK, John; PRATASIK, Bennie: Popular Puppet Theater in Europe, 1800-1914. Cambridge: Cambridge University Press 1998.

MESSMER, Franzpeter: Commedia dell'Arte Masken aus der Werkstatt von Antonio Fava. Aachen: Shaker 2010.

MINUTH, Johannes: Das Kaspertheater und seine Entwicklungsgeschichte. Vom Possentreiben zur Puppenspielkunst. Frankfurt am Main: Puppen & Masken 1996.

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Dämon – Schwärmer – Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918. Berlin: Schmidt 1993.

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2003.

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Österreichische Gegenentwürfe zum norddeutschen-protestantischen Aufklärungsparadigma. In: Komik in der österreichischen Literatur. Hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer. Berlin: Schmid 1996. (=Philologische Studien und Quellen. 142.). S. 33-55.

NEUESTES UND VOLLSTÄNDIGSTES FREMDWÖRTERBUCH. Hrsg. von Jacob-Heinrich Kaltschmidt. Leipzig: Brockhaus 1843. S. 486. [s. v. Neurospasten].

NETZLE, Hans: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Filser 1938. (=Beiträge zur Volkstumsforschung. 2.).

NIESSEN, Carl: Das Volksschauspiel und Puppenspiel. In: Handbuch der Deutschen Volkskunde. Hrsg. von Wilhelm Preßler. Bd. 2. Potsdam: Athenaion 1934/35. S. 429-487.

[O.V.]: Carl Dietrich Leonhard Engel. In: Deutsches Literatur-Lexikon Biographisches und Bibliographisches Handbuch. 3., vollst. neubearb. Aufl. Hrsg. von Wilhelm Kosch. Bd. 4. Bern, München: Francke 1972. [s. v. Carl Dietrich Leonhard Engel]. S. 275.

[O.V.]: Fortuna. In: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauspielplätze. 6. Aufl. Freiburg im Breisgau, Wien [u.a.]: Herder 1981. [s. v. Fortuna]. S. 78.

[O.V.]: Fortunatus. In: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Hrsg. von Karl Simrock. Bd 3. Basel: Schwabe 1846. S. 47-210.

[O.V.]: Pickelhering. In: Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und Bibliographisches Handbuch. Hrsg. von Wilhelm Kosch. Bd. 3. Berlin [u.a.]: de Gruyter 1992. [s. v. Pickelhering]. S. 1764.

[O.V.]: Tomyris. In: Lexikon der antiken Gestalten von Alexander bis Zeus. Übersetzt von Marinus Pütz. Mit 147 Abbildungen. Hrsg von Eric M. Moormann und Wilfried Uitterhoeve. Stuttgart: Kröner 2010. [s. v. Tomyris]. S. 665-666.

[O.V.]: Tomyris. In: Lexikon der antiken Gestalten. Hrsg. von Eric M. Moormann und Wilfried Uitterhoeve. Stuttgart 1995. [s. v. Tomyris]. S. 684-687.

[O.V.]: Venus. In: Herder Lexikon. Griechische und römische Mythologie. Götter, Helden, Ereignisse, Schauspielplätze. 6. Aufl. Freiburg im Breisgau, Wien [u.a.]: Herder 1981. [s. v. Venus]. S. 228-229.

PAPIERTHEATER. Katalog mit 8 Farbababbildungen. Hrsg. von Österreichisches Museum für Volkskunde. Wien: Selbstverlag 1985.

PFISTER, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 8. Aufl. München: Fink 1994.

PODEHL, Enno: Der unzeitgemäße Narr. Die lustige Figur im Puppentheater des 18. Jahrhunderts im Spiegel der Zensur – ein phänomenologischer Versuch zu einem Volkstheaterprinzip. In: „Die Gattung leidet tausend Varitäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Traube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 75-87.

PUPPENTHEATER IN ÖSTERREICH 1993. Dieser Katalog erscheint zur Ausstellung Puppentheater in Österreich 1993 veranstaltet vom Österreichischen Theatermuseum zusammen mit UNIMA-Österreich. Hrsg. von Österreichisches Theatermuseum. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1993.

PURSCHE, Hans R.: Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1979. (=Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 4.).

PURSCHE, Hans R.: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Frankfurt am Main: Puschke 1984.

PURSCHE, Hans R.: Die Puppenspieltraditionen Europas deutschsprachige Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986. (=Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 10.)

PURSCHE, Hans R.: Liebenswerte Puppenwelt. Deutsche Puppenspielkunst heute. Hamburg: Schröder 1962.

RAMM-BONWITT, Ingrid: Die komische Tragödie. Bd. 2.: Possenreißer im Puppentheater. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 1999.

RAMM-BONWITT, Ingrid: Die komische Tragödie. Bd. 3.: Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 2000.

REBEHN, Lars: Das Wohnen und Reisen der Puppenspieler. In: Der Alltag der Puppenspieler. Gesammelte Beiträge des Symposiums 1999 in Mistelbach im Weinviertel. Hrsg. von UNIMA Österreich. Wien: UNIMA 2003. S. 5-26.

REBEHN, Lars; JUST, Johannes: Die Puppentheatersammlung des Museums für Sächsische Volkskunst. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 1999.

REICH, Hermann: Der Mimvs. Ein Litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Bd. 1. Berlin: Weidmannsche 1903.

RHEINHEIMER Martin: Arme, Bettler und Vaganten. Überleben in der Not 1450–1850. Frankfurt: Fischer 2000.

RIHA, Karl: Commedia dell'arte. Mit den Figurinen Maurice Sands. Frankfurt am Main: Insel 1980.

SCHLÖBER, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart, Weimar: Metzler 2012.

SCHWARZ Ralph: Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike. Zur Genealogie der ‚Lustigen Person‘. In: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Bd. 1. Hrsg. von Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994. (=Wort und Musik. 23.). S. 181-192.

SHAKESPEARE William: The Tempest. Der Sturm. Englisch-Deutsche Studienausgabe. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Margarete und Ulrich Suerbaum. Tübingen: Stauffenburg 2004.

SIEBENMORGEN Katharina: Pulcinella. In: Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte. Hrsg. von Salvatore Pisani und Katharina Siebenmorgen. Berlin: Reimer 2009. S. 415-420.

SIMROCK, Karl: Vowort. In: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Hrsg. von Karl Simrock. Bd 1. Basel: Schwabe 1845. S. V.

SIMROCK, Karl: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Bd 3. Basel: Schwabe 1846.

SIMROCK, Karl: Vorrede. In: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Hrsg. von Karl Simrock. Bd 3. Basel: Schwabe 1846. S. 49.

SIMROCK, Karl: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Bd 4. Basel: Schwabe 1846.

SIMROCK, Karl: Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt. Bd. 1-13. Basel: Schwabe 1845-1867.

SNOOK, Lynn: Unser Hanswurst war ein Salzburger. In: Die Lustige Person auf den Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposiums 1993. Bd. 2. Hrsg. von Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994. (=Wort und Musik. 23.). S. 469-481.

SPÖRRI, Reinhart: Die Commedia dell'arte und ihre Figuren. Wädenswil: Stutz 1977.

STADLER, Edmund: Puppentheater. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Begründet von Paul Merker und Wolfgang Sammler. 2. Aufl. Bd. 3. Neu bearbeitet und unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus Kanzog sowie Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Berlin, New York: de Gruyter 1977. S. 289-315. [s. v. Puppentheater].

STERINER-WELZ, Sonja: Das Puppenspiel in Theorie und Praxis. Mannheim: Welz 2007.

TITTMANN, Julius: Die Schauspiele der Englischen Komödianten in Deutschland. Bd. 13. Leipzig: Brockhaus 1880. (=Deutsche Dichter des sechszehnten Jahrhunderts. Mit Einleitungen und Worterklärungen. Hrsg. von Karl Godecke und Julius Tittmann. 13.).

TAUBE, Gerd: Lustige Figur Versus Spielprinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: „Die Gattung leidet tausend Varitäten...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von Olaf Bernstengel, Gerd Traube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994. S. 39-58.

TAUBE, Gerd: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer »Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels«. Tübingen: Niemeyer 1995. (=Teatron. 14.).

WACKER, Marie-Theres: Ester. Jüdin – Königin – Retterin. Stuttgart: Kath. Bibelwerk 2006.

WIEMKEN, Helmut: Der griechische Mimos. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters. Bremen: Schünemann 1972.

6.3 Internetquellen

BRANT Sebastian: Das Narrenschiff. Basel: 1949. URL: http://digital.slub-dresden.de/fileadmin/data/309539471/309539471_tif/jpegs/309539471.pdf [09.02.2014].

BRÜNENBERG, Esther: Ester/Esterbuch. URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/wiblex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/ester-esterbuch3/ch/a3e9cdf89369cd9942f4ff4fc38d7c50/> [04.02.2014].

DER ESTHERSTOFF IN DER NEUEREN LITERATUR. URL: <http://www.lexikus.de/bibliothek/Die-Deutsche-Literatur-und-die-Juden/Der-Estherstoff-in-der-neueren-Literatur> [04.02.2014].

DIGITALISIERTES KLEINSCHRIFTTUM, Rezensionen von: u.a. Deutsche Puppenkomödien. Monographien Digital: Herzogin Anna Amalia Bibliothek 1873. URL: http://oraweb.swkk.de/digimo_online/digimo.entry?source=digimo.Digitalisat_anzeigen&a_id=14709 [15.10.2013].

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Hanswurst-Stranitzky. Zur Revision seiner Biographie. In: LiTheS. Literatur- und Theatersoziologie. Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics. URL: <http://lithes.uni-graz.at/forschung.html> [15.02.2014]. S. 1-15.

[O.V.]: Doktor Johann Faust. Schauspiel in zwei Teilen. (Vom Ulmer Puppenspiel.) In: Alte deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen. Hrsg. von Klaus Günzel. München, Berlin: F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung 1971. S. 5–24. URL: http://lithes.uni-graz.at/downloads/faust_ulm.pdf. [01.02.2014].

SIMROCK, Karl: Doctor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen. Frankfurt am Main: Brönner 1846. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Simrock,+Karl/Puppenspiel/Doctor+Johannes+Faust> [01.02.2014].

VALLE, Pietro della: Viaggi di Pietro della Valle il pellegrino con minuto ragguaglio di tutte le cose notabili osservate in essi : descritti da lui medesimo in 54 lettere familiari. Bd. 1-3. Rom: Vit. Mascardi 1650-1653. URL: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/titleinfo/3648447> [09.02.2014].

ZECHNER Evelyn: Kaspar saust von Sieg zu Sieg: Sozialhistorische und soziologische Studien zu ausgewählten Puppenspielen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Hrsg. von Beatrix Müller-Kampel und Helmut Kuzmics. URL http://lithes.uni-graz.at/lithes/11_sonderband_2.html [07.02.2014].

7 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1., Abb. 2., Abb 3. und Abb. 4.

NETZLE, Hans: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Filser 1938. (=Beiträge zur Volkstumsforschung. 2.). Anhang.

Abb. 5.

KASPERL LARIFARI. Blumenstraße 29a. Das Münchner Marionetten-Theater 1858-1988. Hrsg. von Münchner Stadtmuseum und Stadtarchiv München. München: Hugendubel 1988. S. 35. Quelle: Sammlung des Puppentheatermuseums.

Abb. 6.

BERNSTENGEL, Olaf: Sächsisches Wandermarionettentheater. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995. S. 12. . Quelle: Puppentheater der Stadt Dresden.

Abb. 7. und Abb. 8.

MCCORMICK, John; PRATASIK, Bennie: Popular Puppet Theater in Europe, 1800-1914. Cambridge: Cambridge University Press 1998. S. 168. Quelle: keine Angabe.

Abb. 9.

BERNSTENGEL, Wandermarionettentheater. S. 83. Quelle: Staatliche Kunstsammlung Dresden.

Abb. 10.

NETZLE, Hans: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Filser 1938. (=Beiträge zur Volkstumsforschung. 2.). S. 176. Quelle: Theatermuseum München (Diehl Georg).

Abb. 11.

GÜNZEL, Klaus: Alte Deutsche Puppenspiele. Mit theatergeschichtlichen und literarischen Zeugnissen. Berlin: Henschelverlag 1970. S. 436. Quelle: keine Angabe.

Abb. 12.

MCCORMICK, Puppet Theatre. S. 110. Quelle: keine Angabe.