



SÉMINAIRES PUPPETPLAYS

[Online]

1 | 2020

Qu'est-ce qu'un répertoire pour marionnettes ?

What is a repertoire for puppets?

PUPPETPLAYS-Reappraising Western European

Repertoires for Puppet and Marionette Theatres

Prof. Dr. Didier Plassard

European Research Council (GA 835193)

Project funded by the European Union under the Horizon 2020 Programme

Université Paul-Valéry Montpellier 3 (France)

„Der gute Mercks“

Lars Rebehn (Puppentheatersammlung Dresden)



Electronic version

URL: <https://nakala.fr/10.34847/nkl.f55bzz17>

DOI: 10.34847/nkl.f55bzz17

Publisher

PuppetPlays

Electronic reference

Lars Rebehn, “Der gute Mercks”, Séminaires PuppetPlays [Online] 1 | 2020, Online since 24 February 2022. URL: <https://nakala.fr/10.34847/nkl.f55bzz17> DOI : 10.34847/nkl.f55bzz17

This text was automatically generated on 24 February 2022.

© PuppetPlays

„Der gute Mercks“

Über das Marionettenrepertoire

zwischen Spiel aus dem Kopf und nach dem Buch

Lars Rebehn (Puppentheatersammlung Dresden)

Im folgenden Beitrag geht es um das Repertoire als Ganzes, um den Korpus von Texten, der jedem einzelnen und der Gesamtheit der Marionettenspieler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert zur Verfügung stand, und die Frage, wie man diesen ermitteln kann.

DAS REPERTOIRE

Über das Repertoire des Marionettentheaters in der Zeit vor 1720 ist wenig bekannt. Es gibt einige Titellisten und ganz wenige aussagekräftige Theaterzettel oder Beschreibungen einzelner Aufführungen. Im Allgemeinen wird das Repertoire der Wanderkomödianten und der Puppenspieler gleichgesetzt. Eine relativ hohe Übereinstimmung im 17. Jahrhundert ist zwar wahrscheinlich, ob dies aber wirklich so war, wissen wir nicht. Interessant wäre zur Untersuchung des spezifischen Stils des Puppentheaters vor allem die Abweichung bzw. das Auseinanderdriften der Repertoires im Laufe der Jahrzehnte. Während sich das Schauspielrepertoire der Zeit um 1730 bereits erheblich modernisiert hatte, wies das Marionettenrepertoire des frühen 19. Jahrhunderts wesentlich mehr Stücke auf, die in das 17. Jahrhundert zurückreichen. Damit bildete es wohl eine Zeitkapsel für Teile des frühen, gemeinsamen (?) Repertoires von Schau- und Puppenspiel in Deutschland.

Aus der Zeit vor 1720 gibt es für das professionelle Schauspielertheater zwar mehr Quellen, doch ist die Quellengrundlage insgesamt betrachtet ebenfalls relativ dünn. Gerne wird dann auf das protestantische Schultheater und das katholische Jesuitentheater verwiesen, von dem sich vielfältige Schriftzeugnisse erhalten haben. Doch waren die Stücke dieser Laien Bühnen aus verschiedenen Gründen für die Aufführung durch Berufsschauspieler ohne starke Bearbeitung kaum geeignet.¹

Ab etwa 1720 mehren sich die überlieferten Theaterzettel von Gastspielserien, durch die sich Repertoireverzeichnisse von Komödiantenbanden rekonstruieren lassen. Leider sind solche von Marionettenspielern seltener erhalten.² Ab etwa 1800 werden in Großstädten, nach

¹ Teilweise fanden die Vorstellungen in lateinischer Sprache statt. Die evangelischen Stücke zeichnen sich oft durch ein enormes Personenverzeichnis aus – immerhin sollten möglichst alle Schüler der Schule auf der Bühne vertreten sein – bei den Jesuiten war es vor allem der enorme szenische Aufwand, der von Reisebühnen nicht geleistet werden konnte. Hinzu kommen oft dramaturgische Schwächen der Stücke.

² Die umfangreichen Zettelserien der Hamburger Stadtbibliothek, die seit ihrer Nutzung durch Schütze (SCHÜTZE 1794) immer wieder Erwähnung fanden, wurden im Sommer 1943 bei den schweren Luftangriffen vernichtet, ohne dass sie jemals systematisch ausgewertet worden wären. Rebehn, Lars: Einführung, S. 10-21, insbesondere S. 16-21, Nachkriegsarchäologie. Die Zettelsammlung Friedrich Ludwig Schröders, S. 22-25, in: RUDIN/FLECHSIG/REBEHN 2004. Zu Theaterzetteln allgemein BERNSTENGEL/REBEHN 2007, S. 16, 32-33. HÄNSEL 1962.

1820 auch in Kleinstädten Zeitungsanzeigen wichtige Quellen. Für das 18. Jahrhundert lassen sich einzelne Repertoirelisten von Puppenspielern erstellen, im 19. Jahrhundert ist dies für zahlreiche Bühnen möglich. Ab etwa 1800 sind auch mehrere tausend Puppenspielhandschriften vorhanden, die Auskunft über das Repertoire geben. Für die Zeit davor können nur vereinzelt Schauspieltexte zum Vergleich herangezogen werden.³

DER AUTOR

In Deutschland gab es im Gegensatz zu Großbritannien, den Niederlanden, Frankreich, Italien oder Spanien bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts keine professionellen Dramatiker der Schauspielbühne. Der größte Teil der vor 1750 im Druck erschienenen Theaterstücke in deutscher Sprache ist von Berufsbühnen nicht oder nur nach umfangreichen Bearbeitungen aufgeführt worden. Theaterstücke wurden vor allem aus fremden Sprachen übersetzt, nach Opernlibretti bearbeitet oder von den Prinzipalen oder ihren Mitarbeitern selbst verfasst. Seltener wurden auch Schultheaterstücke einer starken Bearbeitung unterzogen. Die Bearbeitungen entstanden fast immer im direkten Umfeld der Bühnen.

Über die Handschriften wurde sorgfältig gewacht, da sie das Kapital der Bühnen darstellten. Wurde eine Handschrift im Druck publiziert, stand sie jedem Käufer des Buches zur freien Verfügung. Tantiemen mussten dann nicht gezahlt werden. Ob Marionettenspieler im 18. Jahrhundert ihre Texte ausschließlich von Schauspieltruppen bezogen oder auch selbst bearbeiteten, ist ungewiss, aber ihre Autorenschaft ist zumindest in Einzelfällen anzunehmen. Zwischen Schauspiel – und Marionettentheatertruppen gab es vielfältige Verbindungen, insbesondere in personeller Hinsicht. Für die Zeit um 1800 gibt es einige Belege, dass die Puppenspieler neue Texte teilweise selbst verfassten.⁴

DAS STÜCK

Titellisten sagen wenig darüber aus, was wirklich gespielt wurde. Manche Stücke wurden unter verschiedenen Titeln gespielt, selbst von einer Bühne. Manchmal wurden auch verschiedene Stücke unter demselben Titel aufgeführt. Außerdem gibt es Stücke, die dem Titel und Thema nach identisch waren, sich aber der dem szenischen Aufbau nach erheblich unterschieden. Ein Beispiel hierfür ist *Der Bairische Hiesel*, die Geschichte des Wildschützen Matthias Klostermeyer, der 1771 in Dillingen gevierteilt wurde. Die meisten Marionettenspieler führten ihn nach einer mündlichen Überlieferung auf, die vor 1800 entstanden sein dürfte und in Süd- und Norddeutschland nur minimal variierte. Die norddeutsche Fassung erschien um 1840 in Berlin im Druck.⁵ Einzelne Puppenspieler nutzten auch das Stück von Friedrich Kaiser, das 1867 in Wien seine Uraufführung erlebte und 1868 im Druck erschien. Es handelt sich aber

³ Die meisten dieser Schauspieltexte haben sich in Wiener Bibliotheken erhalten, obwohl sie oft aus dem protestantisch-norddeutschen Raum stammen (siehe ASPER 1975). Große Bestände an handgeschriebenen Puppenspieltexten befinden sich in der Puppentheatersammlung Dresden, der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln, dem Münchener Stadtmuseum (Abteilung Puppentheater / Schaustellerei) und der Staatsbibliothek zu Berlin.

⁴ „Der Marionettenmann erzählte mir, daß er seine Stüke meist aus andern abgeschrieben, mehrere aber nach Lesebüchern selbst bearbeitet habe.“ (Justinus Kerner an Ludwig Uhland, Hamburg 23.8.1809, zitiert nach REBEHN 1989, S. 89). Auch Geisselbrecht verfasste einige Texte wie den „Schinderhannes“ selbst.

⁵ Der Bayerische Hiesel. Schauspiel in 4 Akten. In: Sammlung von Theaterstücken zur Aufführung auf Figurentheater, Heft 1. Berlin: Trowitzsch & Sohn. o. J., S. 3-29. Vor allem variierten in den nord- und süddeutschen Fassungen die Namen der Räuber. Im Norden hieß der jüngste Räuber gewöhnlich Anderle, im Süden Studerl.

um ein eigenständiges Stück ohne Bezug zu den Vorgängern.⁶

Eine Repertoireanalyse setzt also immer eine Kenntnis der Inhalte voraus, nicht nur der Titel.

DAS MANUSKRIFT

Auf der Schauspielbühne musste wegen der vielen Beteiligten nach einem Buch gespielt werden. Gewöhnlich gab es nur ein komplettes Manuskript. Die einzelnen Schauspieler erhielten ihre Rolle, einen Auszug aus dem Gesamttext, so dass der Prinzipal alleiniger Besitzer des vollständigen Theaterstücks blieb. Die Marionettenspieler besaßen zwar teilweise auch Manuskripte, spielten aber im 18. Jahrhundert hauptsächlich aus dem Gedächtnis. Die Manuskripte konnten dann, falls das Stück längere Zeit nicht aufgeführt worden war, zur Vorbereitung noch einmal durchgelesen werden.

DIE SPIELPRAXIS

Auf der Schauspielbühne war der Souffleur – meist ein abgedankter Schauspieler – der Dreh- und Angelpunkt des Theaterbetriebes. Er (oder sie) schrieb die Rollen aus dem Manuskript, verwaltete diese, war Inspizient, Kostümverwalter und (Rampen)-Beleuchter. Die Maschinenmeister und ihre Gehilfen wurden – soweit vorhanden – ebenfalls vom Souffleur dirigiert. In Zeiten der Wanderbühne hing also alles vom Souffleur ab. An den stehenden Bühnen ab 1770 erweiterte sich das Textpensum noch mehr. Die Schauspieler mussten nun bis zu 150 Rollen im Jahr lernen, wechselten auch häufiger das Engagement und lernten den Text daher gewöhnlich nur für die eine Aufführung. Textsicherheit war neben der guten Artikulation das Hauptkriterium für die Qualität eines Schauspielers.

Im Marionettentheater gab es meist zwei bis vier Spieler, die zugleich auch die Sprecher waren. Die ideale Besetzung waren zwei Männer und eine Frau. Jeder blieb gewöhnlich an seinem Platz auf der Brücke,⁷ so dass das Führen und Sprechen der Figuren oft von unterschiedlichen Spielern übernommen wurde. Es gab eine Männer- und eine Frauenseite.⁸ Im 18. Jahrhundert wurde vermutlich überwiegend aus dem Gedächtnis gespielt. Dadurch war auch verstärkt die Möglichkeit zum Improvisieren gegeben. Im 19. Jahrhundert, als das Spielen nach dem Buch zum Normalfall wurde, lag das Manuskript während der Aufführung vor den Spielern und wurde während des Fortganges der Handlung regelmäßig umgeblättert. Wurde ein Manuskript benutzt, gab es manchmal noch ein separates Buch für die Frauenrollen, das der Spielerin auf ihrer Seite der Bühne eine bessere Lesbarkeit durch die Nähe zum Buch ermöglichte. Beide Bücher lagen dann nebeneinander und wurden parallel weitergeblättert. In Einzelfällen gab es sogar Bücher, die nur die Männerrollen enthielten.⁹ Bis auf wenige Stücke

⁶ Kaiser, Friedrich: Der bairische Hiesel. Volksstück mit Gesang und Tableaux in 3 Abtheilungen und 7 Bildern nach einer Erzählung von Hermann Schmid frei bearbeitet. Musik vom Kapellmeister Franz Roth. Wien: Wallishausser; 1868 (Wiener Theater-Repertoire; 196). Teilweise änderten sächsische Puppenspieler, welche es aufführten, die Namen der Wildschützen aber wieder so ab, wie sie es aus ihrer Überlieferung kannten.

⁷ Als Brücke, Steg oder Laufbrett wurde die Stelle hinter der Bühne bezeichnet, von der aus die Marionetten dirigiert und gewöhnlich auch gesprochen wurden. Im 18. Jahrhundert besaßen die Puppenspieler in Deutschland noch Marionetten mit Führungsstäben aus Metall, die entweder in einer Öse am Kopf oder im Hals endeten oder durch den ganzen Rumpf gesteckt wurden. Mit Einführung der Fadenschnürung ab 1790 konnten die Bühnen vergrößert werden. Die Höhe der Figuren vom Boden bis zum Spielkreuz betrug jetzt gewöhnlich über 2 Meter. Die Puppenspieler standen nun auf einem erhöhten Brett, das sie über eine Leiter erreichten. Siehe auch BERNSTENGEL/REBEHN 2007, S. 17.

⁸ DOMBROWSKY 2007, S. 25.

⁹ Dafür haben sich in der Puppentheatersammlung Dresden unter über 3000 Handschriften nur vier Belege erhalten.

wie *Medea* oder *Genovefa* war der Anteil der Frauenrollen aber gewöhnlich sehr klein. Manche Handschriften besaßen eine sehr kleine Schrift. In diesen Fällen ist davon auszugehen, dass sie zwar als Gedächtnisstütze dienten, während der Vorstellung aber nicht hingelegt, sondern im Vorfeld der Aufführungen noch einmal durchgearbeitet wurden.¹⁰ Da das Schreiben mit großen deutlichen Buchstaben viel Papier benötigte, stellte die Textbibliothek auch in materieller Hinsicht einen Wert dar. Der Versuch der Einführung der Zensur in Preußen und einigen anderen deutschen Staaten wird sicherlich zur größeren Bedeutung der Handschriften in diesen Ländern beigetragen haben.¹¹

DAS GEDÄCHTNIS

Wie muss man sich die Gedächtnisleistung eines Puppenspielers vorstellen? Der einarmige und des Schreibens unkundige Marionettenspieler Max Kressig junior (1875-1953) war bei seinen Kollegen wegen seines guten Gedächtnisses gefürchtet. Bereits nach einmaligem Sehen konnte er ein Stück nachspielen. Seine Frau schrieb die Texte nach seinem Diktat auf. Dabei verbesserte er diese meist gleich. Seine Familienangehörigen spielten dann nach dem Buch, er aus dem Kopf. Das war aber die Ausnahme.¹²

Der Marionettenspieler Christian Heinrich Niedermeier (1836-1913) aus Chemnitz äußerte sich wiederholt zu Texten, Textbüchern und Gedächtnisleistung. Als Kind hatte er Vorstellungen eines Berufsspielers besucht und dann im Elternhaus auf kleiner Bühne nachgespielt:

Meine guten Merks oder leicht befaßliche aufmerksamkeit, verdanke ich es mehrsten theils, den[n] die Stücke[,] welche ich bei dem Manne sah[,] spielte ich selbst den andern Sonntag in der Behausung meiner Eltern.¹³

Diese Stücke seiner Kindheit begleiteten ihn die ganze Berufslaufbahn. Er gab sie als Gehilfe bei dem Marionettenspieler Reinbold in Chemnitz. Hier sprach und spielte er alle Männerrollen aus dem Gedächtnis. Die Frauenrollen waren separat niedergeschrieben und wurden von der engagierten Spielerin abgelesen:

Herr Reinbold, hat auch nach und nach sich eine Bibliothek an sich gebracht, als ich abging[,] verlor er doch 21 Stück, wo bloß Frauenrolle da war, und die Theaterzettel, aber kein [vollständiges] Stück davon, um nach und nach, da ich mir sie abgeschrieben hatte, habe ich Sie Ihn auch zukommen laßen, und auch noch andere dazu, habe auch wieder welche erhalten wie das nun zu gehen Pflägt“.¹⁴

Über den Start der eigenen Bühne berichtete er:

den 1 Mai 1870, fing wir an[,] 21 Stücke konnte ich auwendig[,] dan wurden Bücher angeschafft, und aufgeschriebenen[,] die ich wuste und dan welche umgetauscht somit kam ich zu Theaterstücke, auch viele gekauft und übersetzt.¹⁵

Als er von dem Puppenspielsammler und Arzt Dr. Arthur Kollmann über die Herkunft seiner Texte befragt wurde, antwortete er 1888:

ich Spielte 21. Stücke aus dem Gedächtnieß aber Späther mit den Neuren Stücken verlorh das

MS-0970, MS 1248, D4-630, D4-696.

¹⁰ Zur allgemeinen Aufführungspraxis und der Organisation der Marionettenbühnen siehe Rebehn 2006, S. 33-43. BERNSTENGEL/REBEHN 2007, S. 14-32. Rebehn, Lars: Marionettentheater in Sachsen. In: DOMBROWSKY 2007, S. 189-200, insbesondere S. 191-193.

¹¹ REBEHN 2020, passim.

¹² TAUBE 1989, S. 119-120.

¹³ MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006, S. 95.

¹⁴ MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006, S. 104.

¹⁵ MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006, S. 101. Das Übersetzen meinte ihn diesem Falle nicht die Übertragung aus einer anderen Sprache, sondern die Bearbeitung für seine Puppenbühne.

Gedächtniß und ich mußte sie aufschreiben wenn, sie sollten nicht verlohren gehen, so mit habe ich alle geschrieben bis auf 4 welche ich nicht mehr recht weiß.¹⁶

Über seinen Geschäftsvorgänger Leignitz, der 1869 nach Brasilien auswanderte, schrieb Niedermeier:

Leignitz hat 12 Stück war er damit ferdig, und wollte keine Wiederholung machen, so mußte Ehr fort, dieße 12 Stücke habe ich mir Abgeschrieben. Die Stücke hat Frau Leignitz mit nach Brasiliien genomen, wo er Sie hehr hatte, weis ich nicht“.¹⁷

Bei seinem Tode im Jahre 1913 hatte Niedermeier eine Textbibliothek mit über zweihundert Stücken zusammengetragen und erarbeitet.¹⁸

Es gab also Marionettenspieler, die aus dem Gedächtnis spielten und sich etwa 20 Stücke merken konnten. Es gab aber auch solche, die trotz Büchern nur ein Repertoire von 12 Stücken besaßen und damit existieren konnten. Wollte man sein Repertoire aber im 19. Jahrhundert konkurrenzfähig halten, musste man es erweitern. Dies ging aber nur mit dem Spielen nach dem Buch.

FALLSTUDIEN: Das frühe 19. Jahrhundert

Im Folgenden soll das Repertoire verschiedener Marionettenspieler auf seinen Umfang und die Veränderung über die Generationen hinweg untersucht werden. Das Repertoire des Mechanikus Josef Schütz (Zeitraum 1808 bis 1827) wird mit dem seines Schwiegersohnes „Professor“ Carl Eberle (1830-1848) und der Familie Schwiegerling (1830 bis 1890) verglichen, die alle nach eigener Aussage ohne Buch spielten. Danach erfolgt der Vergleich des Repertoires von Schütz und Geisselbrecht, der ab 1800 seine Texte verschriftlichte und das Repertoire erheblich erweiterte.

SCHÜTZ

Josef Schütz war vermutlich ein Sohn des Akrobaten und Komödianten Johann Friedrich Schütz, der kurz nach 1760 gestorben ist. Die Mutter wirkte dann in einem Marionettentheater. Spätestens 1792 assoziierte er sich mit dem wesentlich älteren Dreher. Sie reisten zunächst von der Pfalz aus vor allem in Mitteldeutschland (Thüringen, Preußen, Sachsen). 1803 kamen sie erstmals nach Berlin, wo sie große Erfolge feierten. Dreher starb um 1806. Schütz wurde Hausbesitzer und Bürger in Potsdam. Ab diesem Zeitraum spielte er ausschließlich in Preußen, abgesehen von einer Tournee, die ihn zwischen 1812 und 1817 über Sachsen, Böhmen und Mähren nach Österreich führte, wo er 1815 während des Wiener Kongresses gastierte.¹⁹

Das Repertoire des Mechanikus²⁰ Josef Schütz, der zwischen 1792 und 1827 als selbständiger Marionettenspieler nachweisbar ist, umfasst 23 abendfüllende Spiele und drei Einakter. In Berlin, wo er bis zu neunmonatige Gastspiele gab, musste er seine Stücke also

¹⁶ MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006,, S. 104.

¹⁷ MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006,, S. 104.

¹⁸ Die meisten seiner Handschriften haben sich in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten (Degering 1926, S. 228, 256-290, und Degering 1932, S. 386, einige aber auch in Dresden, München und Köln. MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006, S. 110.

¹⁹ RUDIN/FLECHSIG/REBEHN 2004, S. 114-115, 368, 373. FEHR 1949, S. 97, 153-154. PURSCHKE 1984, S. 101-105, 127.

²⁰ Um 1800 bezeichneten sich Marionettenspieler wie Schütz und Geisselbrecht als „Mechanikus“ (Mechaniker), um die technische Vollendung ihrer Figuren zu betonen.

vielfach wiederholen. Nur *Die Wiener in Berlin*, eine Liederposse von Carl von Holtei wurde ab 1825 definitiv nach einem Buch gespielt.²¹ Das Repertoire ist durch über 200 Theaterzettel aus Breslau, Königsberg, Bautzen und Brünn und zahlreiche Annoncen in Berliner Tageszeitungen überliefert.²²

Die Angaben der Zeitgenossen hinsichtlich der Frage von Manuskripten sind widersprüchlich.

1792 traf Ludwig Tieck erstmals in Quedlinburg auf Schütz und Dreher:

Die Herren Dreher und Schütz (diese waren die Dirigenten) erzählten mir, daß alle ihre Manuscripte alt seien, daß sie noch viele besäßen, die sie aber niemals darstellten, unter andern einen *König Lear*, der aber mit dem weltbekanntesten Gedichte kaum eine Aehnlichkeit habe. Ich wollte sie überreden, mir diese Gedichte zur Ansicht zu vertrauen, was sie aber standhaft verweigerten, so wie sie auch von dem Rath nichts wissen wollten, diese Sachen durch den Druck bekannt zu machen. Sie glaubten, daß sie sich ihre Aufführungen dadurch verderben möchten.²³

Goethes Schwager Christian August Vulpius berichtet 1824 aus Weimar:

Der soitt disant Hr. Professor der Mechanik u. Physik *Eberle* war vor 8 Tagen bei mir. Er ist der Schwiegersohn des Hrn. Schütz der mit Dreher sonst mit Marionetten umher reiste, sagte mir aber sein Schwiegervater sey um einen ganzen Kasten voll alter Marionettenschauspiele auf immer gekommen. Es ist doch schlimm, daß man von diesen dramatischen Geburten nichts mehr wissen soll! So sind die Schauspiele: *Ritter Partus*, *die schöne Magellone*, *Ahasverus*, *die Schöpfung*, *der Jüngste Tag* dahin u. verloren, vielleicht ganz vernichtet, was wirklich zu beklagen ist!²⁴

Dagegen schreibt Karl Simrock 1846 im Vorwort zu seiner *Faust*-Rekonstruktion: „Bekanntlich lehnte Schütz alle Anfragen über das Manuscript seines Puppenspiels mit der Versicherung ab, daß es nur im Gedächtniss aufbewahrt würde.“²⁵

Es ist also davon auszugehen, dass Schütz Manuskripte besaß, aber bei seinen Vorstellungen aus dem Gedächtnis spielte. Eine Aufführung des von Tieck erwähnten *König Lear* ist übrigens nicht nachweisbar. Die Titel, die Vulpius in dem zitierten und ähnlichen Briefen erwähnt, sind jene, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf kaum einer Bühne mehr zu finden waren und wohl nie eine größere Verbreitung gefunden hatten.

EBERLE

Die Familie Eberle stammte wohl aus Franken und ist seit Mitte des 18. Jahrhunderts als Marionettenspieler nachweisbar. Der junge Eberle hatte zunächst gemeinsam mit dem alten Dreher gespielt und war damit auch mit Schütz assoziiert, dessen Tochter er heiratete. Er hatte sich nach Drehers Tod selbständig gemacht, führte später aber auch die Bühne seines Schwiegervaters fort, bzw. verwendete zumindest dessen Druckstöcke zur Illustration seiner

²¹ Holtei, Carl von: *Die Wiener in Berlin*. Liederposse in einem Akte. In: *Jahrbuch deutscher Bühnenspiele*. Herausgegeben von Carl von Holtei. Vierter Jahrgang für 1825. Berlin: Vereinsbuchhandlung, 1825, S. 221-270. Das Stück erlebte seit 1824 zahlreiche Aufführungen insbesondere in Berlin.

²² Puppentheatersammlung Dresden, Theaterzettelsammlung (<https://skd-online-collection.skd.museum/Home/Index?page=1&pId=12779828>). Akademie der Künste, Berlin, Theaterzettelsammlung Königsberg/Ostpreußen (<https://archiv.adk.de/BildsucheFrames?easydb=qq3vbsjnkidbfmjp66fhh6oq2&ls=2&ts=1601916022>).

Museum Bautzen. Universitätsbibliothek Brno (BARTOŠ 1963, S. 112-113). *Berlinische Nachrichten Von Staats- und gelehrten Sachen* (Spenersche Zeitung), Jg. 1803-1827. *Königliche privilegierte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen* (Vossische Zeitung), Jg. 1803-1827.

²³ TIECK 1834, S. 204.

²⁴ Vulpius an einen Buchhändler in Berlin, Weimar 6.7.1824 (Brief in Sammlung Rebehn, Dresden, bisher unveröffentlicht).

²⁵ SIMROCK 1846, S. VII.

Theaterzettel. Er war in Altenburg beheimatet und reiste hauptsächlich in Sachsen und Thüringen. Nach dem Tode von Schütz ist er verstärkt in Preußen (u. a. Schlesien) nachweisbar. Möglicherweise übernahm er die preußische Konzession seines Schwiegervaters.²⁶

Das Repertoire des Marionettenspielers Eberle umfasste insgesamt 29 Stücke. Aus dem Zeitraum 1830 bis 1848 sind etwa 220 Theaterzettel überliefert, also aus der Zeit, als er bereits die Nachfolge seines Schwiegervaters angetreten hatte.²⁷ Darunter befanden sich alle 23 Mehrakter von Schütz, die aber meist mit anderen Titeln, oft auch mit anderen Namen für die einzelnen Rollen gespielt wurden. Alle weiteren 6 Stücke lagen Eberle mit Sicherheit im Druck vor. Sie waren ab 1790 in Buchform erschienen.²⁸

Der Weimarer Bibliothekar Kräuter schrieb über Eberle 1839:

Derselbe besitzt fast keine seiner Stücke in Manuscript; er spielt, wie er mir versicherte, mehr als 40. Stücke alle aus dem Gedächtniß und bedauert, daß sein dießmaliger Aufenthalt ihm nicht die Muße gönnen werde, welche davon aufzuschreiben. Aus seinen ganzen Reden ging hervor, daß er zu wohlhabend ist, um auf einen kleinen Gewinn, der ihm aus dergleichen Niederschriften entspringen könnte, einen Werth zu legen, und ich weiß, noch aus Vulpius'sens Zeiten her, daß er mit der Feder nicht gewandt ist.²⁹

Die Zahl der vierzig Stücke scheint übertrieben, es sei denn, dass man einaktige Nachspiele mitzählt. Eberle besaß definitiv einzelne Manuskripte älterer Stücke. An anderer Stelle berichtet Kräuter auch, dass er alle Aufführungen nur mit seiner Frau zusammen bewerkstelligte,³⁰ die die Stücke ihres Vaters in dessen Fassung mit in die Ehe gebracht haben könnte.

Ein Manuskript von Eberle hat sich nachweislich erhalten und wurde in der Zwischenzeit publiziert: *Die Enthauptung der heiligen Dorothea*, das Eberle aber unter den Titeln: *Das unterbrochene Opferfest oder: Die Zerstörung von Cassara. Schauspiel in drei Abtheilungen, von Schick* oder *Diocletiano oder das Braminen-Fest. Schauspiel in 3 Aufzügen* annoncierte.³¹

SCHWIEGERLING

1848 waren Anton Schwiegerling und Eberle kurze Zeit in Breslau assoziiert. Vermutlich spielte Eberle mit seiner Frau damals allein. Theodor Schwiegerling (1819-1888) bezeichnete sich ab 1853 als Inhaber des Schützschen Theaters und hatte die Bühne vielleicht

²⁶ FEHR 1949, S. 97, 99. PURSCHKE 1984, S. 106-107.

²⁷ Puppentheatersammlung Dresden, Theaterzettel Eberle. Herzogin Anna-Amalia-Bibliothek, Faust-Sammlung Stumme (Abschriften davon im Archiv der Puppentheatersammlung Dresden, Akte Eberle).

²⁸ Philipp Hafner: Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin, die lächerlichen Schwestern von Prag, ein Lustspiel von zweyen Abhandlungen. O. O., o. J. [Wien: Kurzböck(?), 1762?] oder Perinet, Joachim: Die Schwestern von Prag. Als Singspiel in zwey Aufzügen, nach dem Lustspiele des Weyland Herrn Hafner, für dieses [Leopoldstädter] Theater neu bearbeitet. Die Musik ist vom Herrn Wenzel Müller. Wien: Mathias Andreas Schmidt, 1794. Kotzebue, August von: Der Eremit auf Formentera. Ein Schauspiel mit Gesang in zwey Aufzügen. In: Deutsche Schaubühne. Jg. 2 (1790), Bd. 7, S. 1-76. Neumann, Johann C.: Kunz von Kauffungen, oder Der Sächsische Prinzenraub. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. In: Deutsche Schaubühne; Jg. 2 (1790), Bd. 3, S. 361-442. Mahlmann, Siegfried August: Herodes vor Bethlehem, oder der triumphirende Viertelsmeister. Ein Schau-Trauer- und Thränenspiel in drey Aufzügen. Als Pendant zu den vielbeweinten Hussiten vor Naumburg. O.O., o.J. [Leipzig 1803]. Ernst, Carl: Die Mühle bei Auerstädt, oder die unverhoffte Erbschaft. Ein Schauspiel in vier Aufzügen nach einer wahren Geschichte aus den unseligen Tagen des Octobers 1806. Basel: Flick; 1810 (auch erschienen in *Neueste deutsche Schauspiele*, Band 3. Augsburg: Bolling, 1810). Kind, Friedrich: Arien und Gesänge der romantischen Oper *Der Freischütz*. In drei Abtheilungen. Musik von C. M. v. Weber. Berlin 1821. (<https://www.projekt-gutenberg.org/kind/freistz/freistz.html>)

²⁹ Goethe-Museum Düsseldorf, Nachlass Kräuter, KK 3837.

³⁰ Goethe-Museum Düsseldorf, Nachlass Kräuter, KK 3823.

³¹ NEUHUBER 2014, S. 164-165, 170-181. Allerdings kann der Autor den Text biographisch nicht einordnen.

aus dem Nachlass von Eberle übernommen. Anton Schwiegerling war der Sohn eines Papiermüllers aus der Nähe von Berlin und soll 1806 mit französischen Soldaten in Konflikt geraten und daraufhin geflohen sein. Er schloss sich einer Seiltänzerbande an, die im Sommer auch Feuerwerke gab und im Winter mit Marionetten spielte. Auch von ihm, seinen Söhnen Hermann, Theodor und Fritz wie auch den Enkelkindern wird berichtet, dass diese nicht nach Textbüchern gespielt hätten.³² Der Schwiegerlingsche *Faust* wurde deshalb 1882 nach einem Stenogramm veröffentlicht.³³

Schwiegerlings hatten zwar die Bühne übernommen, nicht aber das Repertoire, das Eberle 1848 aufgeführt hatte. Obwohl sie in großen Städten wie Hamburg, Berlin, Prag, Breslau und sogar Sankt Petersburg gastierten, lassen sich von ihnen insgesamt nur 15 Stücke nachweisen, die auf ihren verschiedenen Familienbühnen gespielt wurden. Auch hier muss man vom vollständigen Repertoire ausgehen. Nur fünf ihrer Stücke stimmten vom Thema her mit dem von Eberle und Schütz überein.³⁴ Es handelt sich dabei um die Standardstücke: *Don Juan*, *Faust*, *Genoveva*, *Der verlorene Sohn* und *Der verwirrte Hof*. Die restlichen Stücke waren überwiegend aus jüngerer Zeit und wahrscheinlich alle nach gedruckten Büchern bearbeitet. Dies gilt u. a. für drei Werke des erfolgreichen Dramatikers und Vielschreibers August von Kotzebue und jeweils eines von Friedrich Hensler, Sophie Seyler, Ernst Raupach, Carl von Holtei und Kind und Weber mit ihrer Oper *Der Freischütz*.³⁵

Es bleibt also festzuhalten, dass bei Bühnen, die überwiegend aus dem Gedächtnis spielten, ein Repertoire von 15 bis 30 Stücken üblich ist. Im Falle von Eberle ist aber davon auszugehen, dass er zumindest teilweise schon nach Büchern gespielt hat. Zugleich ist aber auch zu bemerken, dass selbst bei diesen Bühnen zur Mitte der 19. Jahrhunderts bereits ein starker Wandel zu einem moderneren, literarisch geprägten Spielplan erkennbar ist.

SCHÜTZ VERSUS GEISSELBRECHT

Über den Marionettenspieler Geisselbrecht wurde nach seinem Tod 1826 oft sehr

³² PURSCHKE 1984, S. 112-117. REBEHN 2015, S. 74-77.

³³ BIELSCHOWSKY 1882, S. 2.

³⁴ Personenverzeichnis und Akteinteilung verraten allerdings keine Übereinstimmung mit den Stücken von Schütz und von Eberle. Dies widerspricht der eigenen Aussage Schwiegerlings (Fritz oder Theodor?), dass sein Vater den Faust-Text beim Schwiegervater Kleinschneck und dieser wiederum bei Dreher gelernt habe (vgl. BIELSCHOWSKY 1882, S. 2). Puppentheatersammlung Dresden, Theaterzettel Schwiegerling. Hamburger Nachrichten 9.2.-8.4.1854.

³⁵ **Seyler, Friederike Sophie:** Hüon und Amande, ein Romantisches Singspiel in Fünf Aufzügen nach Wielands **Oberon**. Flensburg, Schleswig, Leipzig: Kortensche Buchhandlung, 1789. Hensler, Karl Friedrich: Die Teufelsmühle am Wienerberg. Ein österreichisches Volksmärchen mit Gesang in vier Aufzügen, nach einer Sage der Vorzeit von Herrn Leopold Huber. Für die k. k. priv. Marinellische Schaubühne bearbeitet. Die Musik ist von Herrn Wenzel Müller, Kapellmeister. Wien: Mathias Andreas Schmidt, 1799. Kotzebue, August von: Die Prinzessin von Cacambo. Eine komische Oper in zwei Acten. In: Opern-Almanach für das Jahr 1815. Leipzig: Kummer, 1815, S. 1-59. Kotzebue, August von: Pervonte oder die Wünsche. Eine komische Oper in drei Acten. (Nach einem bekannten Märchen von Wieland.) In: Opern-Almanach für das Jahr 1815. Leipzig: Kummer, 1815, S. 61-128. Kotzebue, August von: Wer weiß wozu das gut ist. Ein Schwank in Einem Akt. In: Almanach Dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande von A. von Kotzebue. Dreizehnter Jahrgang. Leipzig: Hartmann, 1815, S. 287-336. Kind, Friedrich: Arien und Gesänge der romantischen Oper *Der Freischütz*. In drei Abtheilungen. Musik von C. M. v. Weber. Berlin 1821. Holtei, Carl von: Die Wiener in Berlin. Liederposse in einem Akte. In: Jahrbuch deutscher Bühnenspiele. Herausgegeben von Carl von Holtei. Vierter Jahrgang für 1825. Berlin: Vereinsbuchhandlung, 1825, S. 221-270. Raupach, Ernst: Der Platzregen als Eheprocurator. Eine dramatisirte Anekdote in zwei Aufzügen. In: Lebrün, Carl August (ed.): Almanach Dramatischer Spiele zur geselligen Unterhaltung auf dem Lande [für das Jahr 1830], Jahrgang 28. Hamburg: Hoffmann & Campe, 1830, S. 3-54. Die Stücke mit den Titel: „Cäsar, der furchtbare Räuber in den Appenninen, oder: Der Klosterbrand. In 3 Akten von C. F. Heinemann“ und „Die Verläumdung, oder: Kasperle als Rekrut. Lustspiel in 3 Akten“ konnten nicht eindeutig identifiziert werden.

abwertend berichtet, weil er sein Repertoire ab 1801 stark modernisiert hatte. Ludwig Tieck schrieb 1834 in einer Novelle sogar – ohne seinen Namen zu nennen – rückblickend auf eine Begegnung im Jahre 1803:

Hier aber war von jenem Poetischen, was mich damals so sehr erfreute, auch keine Spur mehr. Die Marionetten waren schlecht und spielten ungeschickt, der Text war ganz modern, aus Kotzebue und einigen beliebten Opern zusammengestoppelt, so daß mich weder Publikum noch Theater auf lange Zeit fesseln konnte. Große, wunderbare Verhältnisse, das Tolle, Phantastische und ganz Tragische paßt nur für diese Volksbühne.³⁶

Es scheint allerdings so, als ob Tieck hier die von ihm gesehenen Aufführungen 1803 in Meinungen nicht wirklich heranzog, beziehungsweise das erlebte nur aus literarischen Gründen auf diese Art und Weise in seiner Novelle verarbeitete. Immerhin äußerte Geisselbrecht sich 1804 selbst abfällig über Kotzebue und hatte diesen nicht in seinem damals noch althergebrachten Repertoire. Dies änderte sich erst, als die beiden sich 1813 in Berlin persönlich kennen und schätzen lernten.

Während Geisselbrecht nach seinem Tode oft Modernismus vorgeworfen wurde, schrieb 1817 ein Rezensent über seinen Konkurrenten Schütz:

Dagegen hat der Marionettenspieler Schütz stets bei seinem Faust den Schauplatz voll; indessen könnte er unsere gebildeten Stände noch mehr ergötzen, wenn er, wie Geisselbrecht, auch neue Sachen dieser Gattung von Falck, Mahlmann, J. v. Voß u. s. w. gäbe, die hier außerordentlich gefallen haben.³⁷

Geisselbrecht wurde 1762 im hessischen Hanau in eine Schuhmacherfamilie geboren. Vermutlich schloss er sich während seiner Wanderschaft als Handwerksgeselle im Alter von 20 Jahren einer Marionettenbühne an und heiratete die Tochter des Prinzipals oder eine Theatergehilfin. Im Laufe der Jahrzehnte schuf er sich einen legendären Ruf. Zu seinen Besucher zählten gekrönte Häupter wie der König von Preußen, Gelehrte wie Wilhelm von Humboldt und Dichter wie Johann Wolfgang von Goethe.³⁸

In Nürnberg spielte Geisselbrecht im Winter 1796/97 neun Wochen lang. Damals umfasste sein Repertoire 23 Stücke, überliefert durch 65 Theaterzettel.³⁹ 18 Stücke fanden sich auch im Spielplan von Schütz und von Eberle (allerdings wurde der *Don Juan* von Geisselbrecht in der Fassung Cremeris gespielt, nicht wie sonst üblich nach Dorimont). Drei der anderen Stücke stammten von Joseph von Kurz-Bernardon (nicht im Druck erschienen), von Christlob Mylius und eine Oper von Weiße und Hiller. Es handelte sich damit noch um ein ganz gewöhnliches Repertoire.

Durch die Freundschaft mit Clemens Brentano in Frankfurt am Main begann Geisselbrecht ab 1800 seinen Spielplan erheblich auszudehnen. Die meisten seiner Stücke schrieb er ab 1804 nieder. Nur jene, die als vollständig veraltet aussortiert wurden, gingen in dieser Zeit verloren. Eigentlich wollte Brentano für Geisselbrecht neue Stücke schreiben, da er damit jedoch scheiterte, empfahl er ihm die Werke des Venezianers Carlo Gozzi und des Wieners Philipp Hafner zur Aufführung auf der Marionettenbühne. In den folgenden Jahren baute Geisselbrecht sich einen literarischen Spielplan auf. Anfangs überwog die Literatursatire, später während der Befreiungskriege die allgemeine gesellschaftliche Satire. Neben der Auswahl gedruckter Stücke entstanden in Zusammenarbeit mit Literaten wie Johann Daniel Falk, Siegfried August Mahlmann, Julius von Voß und Carl Stein eine Reihe Puppenspiele. Das Repertoire Geisselbrechts umfasste schließlich über 60 Stücke. Wobei sich in der Textbibliothek Geisselbrecht noch etwa zehn Manuskripte auffanden, für die keine Aufführungen nachweisbar

³⁶ TIECK 1834, S. 205.

³⁷ Zeitung für die elegante Welt, Nr. 244. 13.12.1817, Spalte 1967-1968: Korrespondenz und Notizen.

³⁸ PURSCHKE 1984, S. 96-100, 126-127. REBEHN 2013.

³⁹ PURSCHKE 1981, S. 244-247.

sind.

Manche Stücke hatten nur eine begrenzte Aktualität und verschwanden bald wieder, wenn sie ihren Zweck erfüllt hatten. Geisselbrecht durchforstete auch die Neuerscheinungen und führte das eine oder andere Stück für Schauspieler versuchsweise auf seiner Bühne auf. Wenn auch nur eine einzige Aufführung nachweisbar ist, heißt das nicht unbedingt, dass das Stück nicht gefallen hätte. Manche Themen fanden allerdings nur in Großstädten ihr Publikum.

Die Niederschrift der Texte begann 1804, als der mit Geisselbrecht befreundete Literat und Satiriker Johann Daniel Falk um einige Manuskripte bat. Das Ausscheiden langjähriger Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die sich selbständig machten, und die erhebliche Erweiterung des Spielplans verlangte dann eine Niederschrift aller Texte, die sich bis auf wenige Ausnahmen bis heute erhalten haben. Sicherlich schrieb Geisselbrecht die Texte nur in knapper Form nieder. Damit ist der grobe Ablauf der Aufführung dokumentiert, nicht aber der Text in all seinen Feinheiten. Insbesondere die Improvisationen des Hanswurst-Casperle sind nur angedeutet.

Nach dem Tode Geisselbrechts gaben seine Kinder die Bühne schnell auf. Sie verkauften die Handschriften 1827 an Carl Friedrich, Erbgroßherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach. Bei der Sammlung Volkstheater im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar handelt es sich um den frühesten Manuskriptbestand zum deutschen Puppentheaterrepertoire.⁴⁰

REPERTOIREVERGLEICH

Zum gemeinsamen Repertoire von Schütz, Eberle und Geisselbrecht zählten:

Alzeste

Der Burggeist bzw. Kaiser Karl V.

Don Juan (bei Geisselbrecht in modernerer Bearbeitung)

Fanny und Durmann

Faust

Genovefa

Hamann und Esther

Hunrich und Heinrich

Judith

Kunigunde (Figilande/Lady Milford)

Mariane, der weibliche Straßenräuber

Die Mordnacht von Äthiopien oder der hungrige Gast im leeren Wirtshause

Die schöne Müllerstochter

Torello

Trajanus und Domitianus oder der lächerliche Sternenseher

Der verwirrte Hof

Wagner

Bei Geisselbrecht fehlten *Medea* und *Die Enthauptung der heiligen Dorothea*, bei

⁴⁰ Ausführlicher zur Biografie Geisselbrechts REBEHN 2013.

Schütz und Eberle die sonst so typischen Räuberstücke wie *Der bairische Hiesel* und *Schinderhannes*. Das Stück *Mariane, der weibliche Straßenräuber* ist eher als Emanzipationsgeschichte zu verstehen.

Für die Erläuterung aller Stücke fehlt der Raum. Deshalb sollen stellvertretend drei heute eher unbekanntere Stücke, die sich teilweise durch die großen Unterschiede bei den einzelnen Bühnen auszeichnen, vorgestellt werden, um die Problematik der Repertoireforschung aufzuzeigen. Dies dürfte ein Merkmal vor allem der Stücke aus dem frühen 18. Jahrhundert sein. Die Stücke des 17. Jahrhunderts scheinend weitgehend kanonisiert gewesen zu sein.

Mariane, die weibliche Straßenräuberin

Es handelt von zwei ungleichen Schwestern, von denen die eine brav ihrem Vater gehorcht, während die andere ihre eigenen Wege gehen will. Nachdem der Vater, der Grande Marcello, die ältere Tochter Mariane in ein Kloster stecken will, fordert sie ihren Liebsten, der zuvor im Duell ihren Bruder getötet hatte, zur gemeinsamen Flucht auf. Die Entführung bewerkstelligt der Graf Alfonso mit seinem Kammerdiener Kasper, der dafür einem Schornsteinfeger die Leiter stiehlt. Vetter Egidio, der als frommer Mann gilt, redet im letzten Augenblick dem Grafen Alfonso die Tat aus. Dieser versöhnt sich mit dem alten Marcello, während Egidio Mariane, die er heimlich liebt, entführt. Auf ihrer Flucht werden sie von Räubern angegriffen. Egidio tötet deren Anführer und wird selbst zum Oberhaupt der Bande. Mariane bedauert ihr Handeln, nimmt aber Vater und Schwester gefangen, als diese durch den Wald reisen. Sie lässt sich von ihrem Vater verzeihen, der aber nicht weiß, wen er vor sich hat. Anschließend greift sie den Grafen Alfonso und seinen Diener auf, die immer noch auf der Suche nach ihr sind. Mariane lässt sich von Kasper als Sklavin an Marcello verkaufen, der ihr umgehend die Freiheit schenkt. Am Ende löst sich alles in Wohlgefallen auf. Mariane hält um die Hand von Alfonso an und auch Kasper verlangt vom Kammermädchen Charlotte, dass diese ihm einen Antrag macht, weil dies jetzt so üblich sei.

Spannend ist bei diesem Stück vor allem die Umkehrung der Geschlechterrollen. Treibende Kraft ist Mariane, während die Männer von Marianes Willen und ihren eigenen Trieben geleitet werden. Am Ende bereut sie und fällt fast in das übliche Rollenbild der Frau zurück, aber eben nur fast.

Während Schütz das Stück unter dem Titel *Mariane, oder: Das Weib als Straßenräuber. Eine spanische Geschichte in 3 Aufzügen* aufführte, annoncierte es Eberle als *So wirkt des Vaters Fluch, oder: Mariana, Räuberhauptmann in Calabrien. Ein wahres historisches Schauspiel in 3 Aufzügen*. Bei Geisselbrecht hieß es *Der zärtliche Hauß-Vater, oder: die ungleichen Schwestern. Ein Lustspiel in 3 Aufzügen*. Überliefert ist es nur in einem einzigen Manuskript ohne Titel aus Sachsen, das erst im Jahre 1885 niedergeschrieben wurde.⁴¹

In Frankfurt am Main spielte um 1800 ein Marionettenspieler *Die bekehrte Räuberbande. Eine lustige Komödie in 8 Aufzügen*, das erst in der Beschreibung des Hanswurst seinen Inhalt offenbart: „Wobei Hanswurst sich durchaus lustig einfinden und vorstellen wird: 1. Einen lustigen Bedienten. 2. Einen übelbelohnten Leiterträger. 3. Einen kuriosen Liebesambassadeur. 4. Einen bezauberten Wandersmann. 5. Einen wohlfeilen Sklavenhändler.“⁴² Leiterträger und Sklavenhändler ermöglichen hier die Zuordnung zur

⁴¹ Puppentheatersammlung Dresden, MS-0998: „Marianne oder Der weibliche Straßenräuber. Schauspiel in 3 Akten“, Schreiber: „Reinhold Vogel vertig geschrieb. Grottdorf 14./Oct. 1885“. Besitzer: Reinhold Vogel (?), Witwe Concordia Rau, Louis Wolf, Arthur Ganzauge (?).

⁴² PURSCHKE 1980, S. 106-107.

Mariane.

Hunrich und Heinrich

Das Stück hat sich einzig in der Fassung von Geisselbrecht erhalten. Da es noch nicht ausgewertet wurde, kann hier keine vollständige Beschreibung erfolgen. Der Schauspielprinzipal Kurz-Bernardon (1717-1784) kündigte es um 1750 folgendermaßen an:

Eine ganz neue, von dem Wienerischen Theatro entlehnte, aus einer gelehrten Feder geflossene, aller Orten mit ungemeinem Applausu approbrite, wegen ihres gelehrten Inhalts von andern distinguirte, mit Hanswursts Lustbarkeiten durchwebte, und von Anfang bis zum Ende mit galantem Scherz und Ernst abwechselnde / Haupt- und Staatsaction / betitelt: / Hunrich und Heinrich, / oder / das durchlauchtige Schäferpaar, / sonst auch genannt: / Der grausame Tyrann, / und / der verstellte Narr aus Liebe, / mit / Hanswurst: / 1) einem klugen Hofnarrn, / 2) einem verschmizten Königlichen Requettenmeister. / 3) einem von Gespenstern erschreckten Favoriten. / 4) einem lustigen Narrenwächter. / 5) einem barmherzigen Scharfrichter. / 6) und leztliche einem beglückten Bräutigam seiner geliebten Traunschel.⁴³

In München wurde es 1784 von einem Marionettenspieler auf dem Bauhof angekündigt:

La verita nell Ingano, d.i. Wahrheit in den Betrug. Od.: die verliebte Neigung zweer ungleicher Brüder. Dargestellt an dem unrechtmäßigen Kronen Räuber *Hunrich*, König der Hunnen, Gothen und Wenden. Mit Hanswurst einem Supplicanten, lächerlichen Hundsjung, unglücklichen Duellanten, und leztlich barmherzigen Scharfrichter.⁴⁴

Schütz spielte es als *Der Raubritter, oder: Das Landmädchen. Ein Ritterstück in 3 Aufzügen*, Geisselbrecht als *Bayjazzo als Hofmeister, oder: Die ungleichen Brüder. Ein Lustspiel in 4 Aufzügen* oder *Rosimunde, oder: die in Hirtenkleider verstellten Königs-Kinder. Ein Lustspiel in 4 Aufzügen (Rosaura. oder Die entführten Königs-Kinder. Lustspiel in 3 Aufzügen)*. 1807 erhielt es den Titel: *Der Brodneid, oder: Die beiden Narren. Ein satyrisches Lustspiel in 4 Akten*. Hanswurst-Casper stellte dar: „Erstens, einen komischen Fliegenwehrrer. Zweytens, einen Jäger. Drittens, einen Liebes-Ambassadeur. Viertens, einen Kerkermeister. Fünftens, einen Hofmeister über einen Narren. Sechstens, einen Scharfrichter“. Schütz gab allen außer den beiden Hauptfiguren neue Namen, machte aber aus dem König und seinem Bruder Raubritter.

Eberle machte aus Hunrich zwar wieder einen König, verlegte die Geschichte aber in die Lausitz, die seinem Spielgebiet in Schlesien benachbart war: „*Ottomar, König der Wenden. Ein Schauspiel aus dem Jahre 1452, in 3 Aufzügen von Ziegler*. Die Handlung ist auf dem Schlosse zu Bautzen, und theils auf der Jagd zwischen Forsten und Lieberose in der Lausitz“. Er spielte es auch unter dem Titel *Ottomar, der Teufel*.

Casperle stellt vor: einen Bedienten, einen Hofmeister, einen Liebesambassadeur, einen herzhaften Scharfrichter. Verwandlungen des Theaters. 1ster Aufzug: Zimmer auf dem Schlosse zu Bautzen in der Ober-Lausitz, 2ter Aufzug: Waldgegend, Jagd, wo verschiedenes Wildpret in seiner natürlichen Bewegung sich zeigen wird. Besonders wird ein weißer Hirsch erscheinen, welcher für Jagdliebhaber eine angenehme Unterhaltung sein wird. 3ter Aufzug: Saal in der königlichen Burg. Die Entdeckung und Brudermord.

Die von Sorben besiedelte Oberlausitz machte Eberle zu einem Königreich der Wenden. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist das Stück nicht mehr nachweisbar.

Figilanda / Lady Milford / Kunigunde

Ein Stück, das Rätsel aufgibt, hielt sich auf den sächsischen Marionettenbühnen bis ins

⁴³ ASPER 1970, S. 87

⁴⁴ VIERLINGER 1943, S. 65.

20. Jahrhundert. Es zeichnet sich durch so viele Variationen aus, dass die Zusammenhänge nur noch schwer erkennbar sind. Eine junge, schöne Witwe, die reich bzw. mächtig ist (Lady Milford; Königin Figilanda; Fürstin Kunigunde von Waldeck), verliebt sich in einen jungen, aber mittellosen fremden Mann (Don Fernando, Sohn des Statthalters von Madrid; den Prinz von Kalkutta; den Prinz Fernando von Spanien). Ein Vertrauter der Witwe gibt sich als Zauberer oder Teufel aus und vermittelt die Ehe zwischen dem zukünftigen Paar. Ein oder zwei Nebenbuhler (zwei Lords; der Geheimschreiber und spätere Hofmarschall; Feldmarschall Konrad) machen den Bräutigam eifersüchtig, der seine Braut in den Kerker sperren lässt. Kasper-Hanswurst, der das Kammermädchen Charlotte-Lottchen liebt, wurde in der Zwischenzeit vom Kammerdiener zum Hofgärtner befördert und soll die Rolle des Kerkermeisters übernehmen. Er lässt aber die Braut frei und sperrt stattdessen den oder die Verleumder ein. Der Bräutigam besinnt sich und am Ende gibt es zwei Hochzeiten.

Die Herkunft dieses Stückes ist unbekannt, ebenso, welche Fassung die älteste ist und wie sich alle drei Stücke so unterschiedlich entwickeln konnten. Vermutlich ist die Fassung mit der Königin Figilanda, die Geisselbrecht spielte, die älteste, auch wenn sie ziemlich verderbt ist und Rollen des Nebenbuhlers und des Vertrauten zusammengezogen wurden. Er betitelt das Stück im Manuskript *Der verliebte Hoffmarschall, und das betrogene Kammermädchen. Eine Posse in 3 Aufzügen*, auf seinen Theaterzetteln aber *Der weibliche Teufel. Ein Lustspiel mit einigen sehr drolligen Arien versehen, in drei Aufzügen* oder *Wer ist nun betrogen? oder: einer ist über den andern. Ein Lustspiel in 3 Aufzügen*.

In Sachsen wurde das Stück fast ausschließlich als *Fürstin Kunigunde von Waldeck* in Form eines Ritterschauspiels aufgeführt und als Verfasser ein gewisser Haubold genannt. Dieser wird auch im Bezug zu anderen sehr alten Stücken genannt und war vielleicht in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Bearbeiter, der das Stück in seiner Fassung an verschiedene Bühnen verkaufte. Weitere Titel waren *Kasper als lustiger Heiratskandidat*, *Kaspar als Turmwächter*, *Zwei Liebhaber und eine Braut*, *Der geprellte Liebhaber*, *Verschmähte Liebe* oder *Im falschen Verdacht*.⁴⁵

Die Fassung von Schütz und Eberle, die vermutlich auch im Repertoire des Dresdner Prinzipals Lorgie (1765-1853) war, vollzieht einen vollkommenen Milieuwechsel, in dem die Handlung ins England des 18. Jahrhundert und aus einem regierenden Fürstenhaus in die Gefilde reicher Adliger verlegt wird. Der Titel lautete nun *Lady Millford, oder: Die Falle war für dich gestellt* oder *Der Spieler, oder: Die Falle*. Der Name Milford scheint Schillers *Kabale und Liebe* entlehnt zu sein, mit dem das Stück sonst keinerlei Bezug hat. Ohne das einzige erhaltene Manuskript (*Don Fernando oder Der Unglückliche Spieler*) aus dem Fundus von Albert Apel, der seine Bühne von Lorgie übernommen hatte, wäre dieser Zusammenhang aber nicht herzustellen gewesen.⁴⁶

ZUSAMMENFASSUNG

Die Erforschung des Repertoires ist mit reinen Titellisten nicht möglich. Ohne die Kenntnis von Inhalten bleibt man bei reinem Aufzählen ohne Erkenntnisgewinn. Das Studium der Puppenspielhandschriften und Theaterzettel wie auch der Vergleich mit erhaltenen Schauspieltexten ist notwendig.

Für die Ermittlung des Marionettenrepertoires, das dann vielleicht auch Rückschlüsse

⁴⁵ MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006, S. 226-227.

⁴⁶ Puppentheatersammlung Dresden, D4-174: „Don Fernando oder Der Unglückliche Spieler“, Schreiber fehlt. Besitzer: Albert Apel.

auf den Marionettenstil und gesellschaftliche Aufgaben in der jeweiligen Zeit ermöglicht, benötigt man von zahlreichen Puppenbühnen vollständige Verzeichnisse.

Das Spielen aus dem Kopf führte über viele Jahrzehnte und zwei Jahrhunderte hinweg zu einer Konzentration auf ein relativ kompaktes Repertoire von fünfzehn bis dreißig Stücken pro Bühne. Der Kern des deutschen Marionettenrepertoires um 1800 dürfte bei weniger als 50 Stück gelegen haben.

Das Spielen nach dem Buch scheint auf den ersten Blick das alte Repertoire verdrängt zu haben. In Wirklichkeit wurde es dadurch vorrangig erhalten und um neue Stücke erweitert. Bei Bühnen, die weiterhin ausschließlich aus dem Gedächtnis spielten, gingen viel mehr alte Stücke verloren, wie sich am Beispiel der Familie Schwiegerling zeigen lässt. Obwohl das Spielen nach dem Buch um 1850 zur Regel wurde, sind viele Stücke des 17. und 18. Jahrhunderts nicht mehr rekonstruierbar. Es ist in erster Linie dem ersten deutschen Puppenspielsammler Carl Friedrich, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach (1786-1853), zu verdanken, dass solche Marionettenstücke wie *Hunrich und Heinrich*, *Hamann und Esther* oder *Die Enthauptung der heiligen Dorothea* zumindest in einem Exemplar überliefert sind.

Eine systematische Auswertung der vorhandenen Puppenspieltexte insbesondere jener der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität Köln lässt hoffen, zumindest einige weitere verloren geglaubte Stücke noch aufzufinden.

Entgegen den Aussagen von Hans Netzle⁴⁷ muss übrigens davon ausgegangen werden, dass die sächsischen Puppenspieler viel mehr alte Stoffe bewahrt haben als die süddeutschen. Dies mag mit der früheren Niederschrift der Texte und vor allem mit der höheren Anzahl Puppenspieler, die enger miteinander vernetzt waren, zusammenhängen. So bestand eine wesentlich größere Chance, dass zumindest ein Manuskript eines Stückes erhalten blieb.

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Germanistik der Karl-Franzens-Universität Graz werden in den nächsten Jahren ausgewählte sächsische Handschriften der Puppentheatersammlung Dresden veröffentlicht werden.⁴⁸ Diese könnten der Forschung neue Impulse geben.⁴⁹

ANHANG: Das gemeinsame Repertoire von Geisselbrecht, Schütz und Eberle

Alzeste

Alzeste oder der höllenstürmende Herkules handelt vom Tod Alzestes, die sich für ihren Mann Admethes, den König von Thessalien, geopfert hat. Herkules holt sie aus der Hölle (dem Totenreich) zurück, während sich ihr Gemahl bereits in die Schäferin Dorinde verliebt hat. Hanswurst-Kasper stößt das Orakel von seinem Sockel und treibt seine Scherze mit den Priestern. Am Ende verrät er Alzeste in seiner Eifersucht, dass Admethes bereits versucht hat, sie mit Dorinde zu betrügen, in die er sich selbst verliebt hat. Das Schauspiel war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den deutschen Marionettenbühnen verschwunden. Es ist einzig in der Fassung von Geisselbrecht erhalten, die vermutlich um 1811/12 in Berlin von einem unbekanntem Autor (Gerlach?) neu gedichtet und in Knittelverse gebracht wurde, ohne den Handlungsablauf zu verändern. Diese Fassung wurde 1889 von Georg Ellinger nach der

⁴⁷ NETZLE 1938, S. 12-13. Netzle 2005, S. 130-131

⁴⁸ Zur Entstehung der Textsammlung in Dresden vergleiche REBEHN 2018.

⁴⁹ Einzeltexte dieses Editionsprojekts wurden schon auf <http://lithes.uni-graz.at/texte.html> veröffentlicht.

Handschrift im Goethe- und Schiller-Archiv in Weimar veröffentlicht. Ellinger vermutete als Vorlage eine italienische Oper von Aurelio Aureli „*Antigona delusa d'Alceste*“.

(Ellinger 1886, Oettermann 1994, S. 168-170, Rebehn 1989, S. 89)

Der Burggeist bzw. Kaiser Karl V.

Franz Horn glaubt, dass die Fassung von Schütz (*Die Stiefmutter oder Der Burggeist*, bei Eberle: *Der Burggeist, oder: Trauer mit dem Umschweif*) nur bis zu Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreicht. Stellt man aber die Beziehung zu *Kaiser Karl V.* her, erkennt man das höhere Alter. Das Stück verschwand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Spielplänen, ist aber in den weitgehend identischen Fassungen von Geisselbrecht und Lorgie erhalten. Schütz ließ bei seinen Vorstellungen den ganzen ersten Akt fort, während dieser bei Eberle gegeben wurde. Kaiser Karl von Rom (Eberle: Herzog Karl von Brabant) besucht seinen Vasallen König Siegeslaus von Sizilien (Geisselbrecht: Siegeslaus/Stanislaus von Böhmen, Eberle: Graf von Poltershausen), um dessen Tochter Edwige (Geisselbrecht: Etwige oder auch Prinzessin Artimia; Eberle: Kunigunde) zu freien. Siegeslaus aber will den Kaiser ermorden, um sein Herzogtum Toskana zurückzuerhalten. Da Hanswurst-Kasper den Mordauftrag nicht vollzieht, will Siegeslaus es selbst unternehmen. Edwige warnt aber den Kaiser, der Siegeslaus entlarvt. Er fordert die Hand Edwiges und erklärt anschließend Siegeslaus den Krieg und reist ab (bei Geisselbrecht ziehen beide nach der Eheschließung gegen gemeinsame Feinde in den Krieg, was mehr Sinn macht). Siegeslaus rüstet sich für die Schlacht. Seine Gattin Kleokardia (Eberle: Hedwig) überlässt er in die Obhut ihres Stiefsohnes Prinz Volomandus (Eberle: Pflegesohn Hermann), der aber heimlich in die Stiefmutter verliebt ist. Der Geist seines Ahnen Roderiko (bei Geisselbrecht eine höllische Furie) erscheint Volomandus und weissagt ihm, dass Siegeslaus in der Schlacht fallen und er ihm dessen Kopf übergeben wird. Volomandus bedrängt Kleokordia zur Heirat, diese lehnt aber ab und soll ins Burgverließ gebracht werden. Da erscheint König Siegeslaus, der sich mit dem Kaiser ausgesöhnt hat. Er hatte Volomandus nur prüfen wollen. Der Geist war ein verkleideter Ritter und der Kopf nur aus Wachs (bei Geisselbrecht war es eine echte höllische Versuchung). Kasper soll nun Volomandus im Burgsaal erschießen. Doch entlädt die Königin die Flinte, so dass Volomandus überlebt und begnadigt wird (bei Geisselbrecht muss er ins Exil).

(Horn 1820, S. 53-54)

Don Juan

Das Schauspiel wurde in Deutschland nicht nach Molière oder Tirso de Molina gespielt, sondern gewöhnlich in der Fassung des Schauspielers Louis Dorimond (1628-1693) (*Le Festin de Pierre ou le Fils Criminel*, 1658), seltener nach der verwandten Bearbeitung von de Villiers. In den Mittelpunkt werden nicht die Liebschaften oder die Infragestellung der göttlichen Ordnung gestellt, sondern die brutalen Morde, die neben dem Komtur und dem eigenen Vater auch einen Eremit (nur um seiner Kutte wegen) und einen seiner Verfolger, den er zunächst zum Gebet und zum Ablegen der Waffen aufforderte, betreffen. Geisselbrecht spielte das Stück nach einer jüngeren Bearbeitung von Benedict Cremeri, die 1787 erschienen war.

(Cremeri 1787, Horn 1820, S. 52-53, Netzle 2005, S. 200-203, 211-238, Rebehn 1997, S. 74-99, Schröder 1912, S. 131-173)

Fanny und Durmann

Die Liebesgeschichte der englischen Prinzessin Fanny und des schottischen Prinzen Durmann stammt vermutlich aus der Zeit der englischen Komödianten um 1600. Eine eindeutige Vorlage für die mit *Romeo und Julia* verwandte Geschichte könnte bisher aber nicht identifiziert werden. Einige Grundideen stimmen mit *Eine schöne lustige triumphirende Comoedia von eines Königes Sohn aus Engellandt und des Königes Tochter aus Schottlandt* (1620) überein. Der König von England wird von seinem Freund, dem spanischen König, zu dessen Hochzeit eingeladen. Da er sich im Krieg mit Schottland befindet, schickt er seine Tochter Fanny. Der Admiral Arabasta wird beauftragt, ein Schiff segelfertig zu machen. Fanny bittet sich als Begleitung den Hofnarren Kasper aus. Auf der Rückreise von Spanien sinkt das Schiff im Sturm. Fanny und Kasper überleben als einzige. Der Eremit Saram hilft den beiden aus der Wildnis zu gelangen. Aber Kasper verlangt zuvor von Fanny, ihn zu heiraten. Diese geht zum Schein darauf ein. Am englischen Hofe will der König Kasper zunächst aufhängen lassen und erst dann mit seiner Tochter vermählen, worauf dieser Abstand von der Ehe nimmt. Der schottische Prinz Durmann (Tormann), der sich in Spanien in Fanny verliebt hat, begibt sich an den englischen Hof, wird aber vom König entdeckt. Dieser verurteilt ihn zum Tode und als Fanny ihn verteidigen will, trifft sie dasselbe Schicksal. Der Hofarzt Violino soll ihnen Gift geben. Als Kasper die leblosen Körper findet, will er auch sterben und rennt mit dem Kopf gegen die Wand. Der König ist verzweifelt über seine Tat, als er die Leichen sieht. Da beichtet ihm der Hofarzt, dass er das Gift gegen ein starkes Schlafmittel ausgetauscht habe. Das Liebespaar erwacht und feiert Hochzeit. Die beiden Königreiche werden vereint.

Faust

Das bekannte Stück entstand im späten 16. Jahrhundert in England, Autor der ersten Fassung war Christopher Marlowe. In Deutschland wurde im 18. Jahrhundert eine Parallelhandlung des Hanswursts entwickelt, der am Ende aber der Hölle entkommt. Bis zum Zweiten Weltkrieg fand es sich in Deutschland auf den Spielplänen aller traditionellen Marionettenbühnen.

(Horn 1820, S. 54-80; Simrock 1846)

Genovefa

Das Stück wurde erstmals 1664 in den Niederlanden gedruckt und stammt von dem Amsterdamer Autor Anton Frans Wouters (1664 *De heylige Genoveva, ofte herkende onnooselheyt* bzw. ab 1666 *De stantvastige Genoveva, ofte herstelde onnooselheyt*). Es erlebte bis zum Ende des 18. Jahrhunderts etwa 20 Neuauflagen in holländischer Sprache. Eine deutsche Übersetzung/Bearbeitung ist im Druck nicht vor 1796 nachweisbar. Es ist davon auszugehen, dass das Stück ausgehend von nur einer oder weniger Übersetzungen als Manuskript zwischen Schau- und Puppenbühnen kursierte. So heißt Genovefas Sohn Benoni in allen deutschen Marionettenspielen Schmerzenreich. Pfalzgraf Siegfried muss in den Krieg ziehen und übergibt seine Frau, die Pfalzgräfin Genovefa, in die Obhut des Haushofmeisters Golo. Dieser, schon lange in Genovefa verliebt, macht ihr Avancen, die sie zurückweist. In seiner Not schmiedet Golo ein Komplott. Er schickt Siegfried, der sich noch in Straßburg aufhält, gefälschte Beweise, die Genovefa und ihren Bedienten Trogan (Dragon) eines Liebesverhältnisses bezichtigten. Trogan hatte Genovefa bei ihrem wohlthätigen Werk unterstützt. Siegfried verurteilt die beiden aus der Ferne zum Tode. Trogan wird vergiftet und Genovefa bringt im Kerker ihren Sohn Schmerzenreich zur Welt. Kasper und sein Kumpan sollen Genovefa und ihr Kind im Wald töten. Sie bringen es aber nicht über ihr Herz und töten stattdessen einen Hund, um Golo Herz und Zunge vorweisen zu können. Genovefa überlebt im

Wald dank einer Hirschkuh, die ihr und ihrem Kind Milch gibt. Sieben Jahre später – Siegfried ist unverseht zurückgekehrt – gibt es eine Jagd im Wald. Siegfried stößt auf Genovefa, die sich ihm zu erkennen gibt. Golo gibt sich sein eigenes Todesurteil und wird hingerichtet. Am Ende gibt es zwei Varianten: Das Happyend bzw. den Tod Genovefas, die auf einem Paradebett aufgebahrt wird. Siegfried lässt im Wald eine Kapelle bzw. ein Kloster errichten. Das Stück zählte zu den größten Erfolgen der deutschen Schauspielgeschichte und wurde noch bis zum Zweiten Weltkrieg von Marionettenbühnen in Sachsen und Bayern aufgeführt.

(Rebehn 1989, S. 85-86; Rebehn 1997, S. 46-73)

Hamann und Esther

Der persische König Ahasverus verstößt seine Frau wegen Ungehorsam und nimmt Esther, die Pflgetochter des armen Juden Mordechai, zur Frau. Da die Kämmerer Bigthan und Theres sich um ihre Belohnung für das Finden einer Braut betrogen fühlen, wollen sie Ahasverus vergiften. Mordechai entdeckt das Komplott und wird dafür geehrt. Haman, der erste Rath, den dies in seiner Eitelkeit stört, will alle Juden im persischen Reich ermorden lassen und sich deren Vermögen aneignen. Nach Fürsprache Esthers, die sich als Jüdin zu erkennen gibt, werden die Juden verschont. Dafür wird aber Haman mit seiner ganzen Familie getötet. Er wird am Galgen, den er für Mordechai errichten ließ, aufgehängt. Den Leichnam mitsamt Galgen nimmt der Teufel mit sich. Hanswurst treibt als lustiger Tischrat (Hofnarr) des Königs seine Späße. Die Geschichte aus der Bibel wurde schon von den englischen Komödianten um 1600 aufgeführt. Das Stück verschwand Mitte des 19. Jahrhunderts von den Spielplänen der Marionettenbühne und ist einzig in der Fassung von Geisselbrecht und einer wohl relativ authentischen Fassung von Carl Engel überliefert.

(Engel 1877, Rebehn 1989, S. 92)

Hunrich und Heinrich

SIEHE AUSFÜHRLICHE BEHANDLUNG IM AUFSATZ

Judith

Der König Nebukadnezar schickt seinen Feldherrn Holofernes mit einer Armee nach Bethulia, um diese Stadt einzunehmen. Fürst Osias (eigentlich Achior?), der zu den Juden übergelaufen ist, wird gefangengenommen und hingerichtet. Die Juden sind verzweifelt, aber die Witwe Judith will sie erretten und geht mit ihrer Magd Abra ins feindliche Lager. Sie verspricht Holofernes die Schlüssel der Stadt, worauf dieser eine Siegesfeier anordnet. Als alle Männer betrunken sind, enthauptet Judith den Holofernes und alle Assyrer fliehen. Die Rolle des Kaspers ist äußerst ambivalent. Kasper ist auf der bösen Seite engagiert und versucht nur zu überleben und dabei zeigt er sich mutig und ängstlich zugleich. Er tötet einen Juden wegen des Kopfgeldes und verprügelt am Ende die Juden, die das Lager stürmen. Ansonsten verliebt er sich in die schönen Jüdinnen. Bei Geisselbrecht entsteht noch eine Komik durch die Szenen mit der Marketenderin Gretel. Eine Quelle für das Puppenspiel konnte nicht eindeutig ermittelt werden. Es könnte sich um ein Schauspiel der Engländer, eine Oper oder auch eine „Haupt- und Staatsaktion“ handeln. Das Puppenspiel entstand aber sicherlich im 17. Jahrhundert und verschwand nach der Mitte des 19. Jahrhunderts von den Bühnen.

(Kollmann 1891, S. 18-20, 25-77)

Kunigunde (Figilande/Lady Milford)

SIEHE AUSFÜHRLICHE BEHANDLUNG IM AUFSATZ

Mariane, der weibliche Straßenräuber

SIEHE AUSFÜHRLICHE BEHANDLUNG IM AUFSATZ

Die Mordnacht von Äthiopien oder der hungrige Gast im leeren Wirtshause

Der König Lisomagus hat die schöne Amolisa eingekerkert, weil diese ihn nicht heiraten will. Sie glaubt, dass der Kerkermeister Alkontus ihr Vater ist. Prinz Cleomenus dringt in den Kerker ein und verliebt sich in Amolisa. Da er der rechte Sohn des ehemaligen Königs Alkontus ist, glaubt er in ihr seiner Schwester vorzufinden. Sie ist aber die Tochter des Lisomagus und wurde einst von seinem Gegner Alkontus geraubt und als dessen Tochter erzogen. Das Paar entflieht dem Kerker. Kasper, der den Kerker für ein Wirtshaus hielt, schließt sich ihnen an. Das Schiff, mit dem sie nach Gallien fliehen wollen, wird von Korsaren aufgebracht und die meisten Reisenden getötet. Nur Amolisa, Cleomenus und Kasper haben überlebt. Sie werden vor den (moslemischen) Kaiser von Äthiopien gebracht. Kasper wird ausgefragt und soll als Christ hingerichtet werden, wird aber schließlich begnadigt und zum Hofnarren ernannt. Der Kaiser begehrt Amolisa, die ihn in Notwehr ersticht. Der Geist des Kaisers macht Cleomenus gegen seine Liebste eifersüchtig, der sie daraufhin ersticht und – nachdem sie ihm im Sterben ihre Treue offenbart – sich selbst tötet. Nur Kasper, der vom Geist bedroht wird, überlebt. Das Stück war um 1900 nur noch auf ganz wenigen Bühnen zu finden. Die Vorlage des Puppenspiels dürfte eine deutsche Haupt- und Staatsaktion sein.

Die schöne Müllerstochter

Das Stück wurde ursprünglich von Beaumont und Fletcher 1623 unter dem Titel „The Maid in the Mill“ verfasst (nach neueren Forschungen von Fletcher und Rowley). Als Marionettenspiel erfuhr es zahlreiche Veränderungen. Ein Prinz (Grafensohn) hat sich in Pauline, die Tochter des Hofmüllers, verliebt. Seine Eltern haben sich eine standesgemäße Heirat gewünscht. Ihnen wird daher der gemeinsame Umgang verboten. Der Prinz will mit seiner Liebsten fliehen, aber beide werden gefangengenommen und eingekerkert. Sie können aus dem Kerker entkommen, und schließlich erklärt der Müller, dass Pauline nur sein Pflegekind und eigentlich von edlem Geblüt ist (Prinzessin von Polen oder Grafentochter), so dass einer standesgemäßen Heirat nichts im Wege steht. Kasper übernimmt die Hofmühle und heiratet die Magd. Komische Szenen entstehen besonders im Wald, wenn Kasper Pauline in einem Sack versteckt und als Büchersammlung ausgibt, wenn er die korrupten Jäger belauscht und unter seinen Willen zwingt, insbesondere aber bei seinem Versuch, die Bewachung des Prinzen und Pauline im Kerker zu organisieren und dank der beiden dümmsten Wächter daran scheitert.

(Netzle 2005, S. 169-177, Netzle 1944, S. 151-182)

Torello

Die Geschichte ist dem Decamerone des Boccaccio entlehnt und dürfte bereits vor 1600

dramatisiert worden sein, da es unter den Schauspielen des Nürnberger Advokaten Ayrer zu finden ist, die unter dem Eindruck der englischen Komödianten entstanden, aber niemals aufgeführt wurden. Eine erste Aufführung auf der Marionettenbühne ist in Prag 1717 nachweisbar. Das Spiel befand sich noch nach dem Zweiten Weltkrieg auf dem Spielplan der sächsischen Marionettenbühnen, wurde jetzt aber meist als Kinderstück gegeben (*Kasper in der Türkei*). Es existiert in zwei Varianten. Die vermutlich ältere Variante beginnt in der Türkei. Der Sultan will christliche Kriegsgefangene hinrichten lassen, unter denen sich auch Torello und sein Diener Kasper befinden. Diese wissen allerdings nichts vom jeweiligen Überleben des anderen. Kasper wird nach seiner Befragung über Glaubensfragen vom Tode verschont, weil er ein Narr ist. Torello wird nach ernsthafter Befragung als der Christ identifiziert, der einst dem Sultan das Leben rettete. Da Torellos Frau Rosadea (bei Geisselbrecht Adjuleta) wieder heiraten soll, wird die schnelle Rückkehr Torellos per Zauberkunst nach Pavia organisiert. In einer Parallelhandlung trifft Jockerle (bei Geisselbrecht Hannikerl), der dumme Sohn von Kasper und Annebackedutel (bei Geisselbrecht Trutscherl, sonst auch Gretel), im Palast ein. Er solle mal schauen, wo der Papa bleibt. In Wirklichkeit wollte sich die Mutter seiner entledigen um wieder heiraten zu können. Kasper und Jockerle verprügeln Annebackedutels Bräutigam, während es bei Torello und seiner Frau eine Wiedersehensfeier gibt. Dem Grafen Zithonio/Zidonis, der die Heirat mit Rosadea forcieren wollte, wird verziehen. In einigen Varianten, die bereit in Pavia vor dem Krieg beginnen, wird Zithonio zu einer ähnlichen Figur wie Graf Golo in *Genovefa*. In einer zweiten Fassung die gewöhnlich unter dem Namen *Fürst Alexander* gespielt wurde, ist der Ritter Albrecht eindeutig an Golo angelehnt. Am Ende stirbt der Ritter Albrecht durch eigene Hand, wird zum Tode verurteilt oder des Landes verwiesen. Die Fürstin allerdings kann die Schande der fast vollzogenen Bigamie nicht ertragen und will sich am Sultan rächen. Sie beauftragt Kasper, beim Hofapotheker Gift zu beschaffen. Der Vezier erfährt vom Plan und glaubt den Fürsten eingeweiht. Er lässt die Giftbecher vertauschen. Statt des Sultans ergreift Fürst Alexander, der von dem Mordkomplott nichts weiß, den Becher mit Gift, trinkt und stirbt. Die Fürstin wird zur Strafe vom Sultan mit in die Türkei verschleppt.

(Ayrer 1865; Netzle 2005, S. 181-186; Scherl 1999, S. 57-58, 203)

Trajanus und Domitianus oder der lächerliche Sternenseher

Dieses Stück muss nach gegenwärtigem Stand als verloren betrachtet werden. Von Geisselbrecht, dessen Fassung nach den überlieferten Zetteln am stärksten von den anderen Versionen abweicht, da es bei ihm auch noch höllische Furien gibt, haben sich nur Fragmente erhalten. 1743 wurde in Frankfurt am Main von einer Schauspieltruppe aufgeführt *Der großmüthige, alle Vergnügung der Liebe verachtende römisch Kayser TRAJANUS, oder: Die interessirte Wahrsagerin, und Hanß Wurst der lustige Sternseher*. Das Stücke könnte entstanden sein aus der *Tragoedia genandt Der Großmüthige Rechts Gelehrte Amilius Paulus Papinianus oder Der Kluge Phantast und wahrhaffte Calender-Macher* von Andreas Gryphius (1659).

(Mentzel, S. 466, Flemming 1931, S. 138-201, <http://lithes.uni-graz.at/downloads/faustina.pdf>)

Der verwirrte Hof

Das Stück basiert im Kern auf dem spanischen Schauspiel *El palacio confuso* von Lope de Vega. Es wurde erstmals 1652 von Georg Greflinger ins Deutsche übersetzt und erschien auch im Druck. Der Hauptunterschied zum Original besteht darin, dass der Doppelgänger nicht ein Bruder des Herrschers ist, sondern der verzauberte Hanswurst-Kasper. Obwohl es auch noch

Ende des 19. Jahrhunderts im Norddeutschen Raum nachweisbar ist, scheint es sich nur in der Fassung von Geisselbrecht und sehr verderbten süddeutschen Fassungen erhalten zu haben. Während die meisten Marionettenspieler das Stück an den fiktiven Hof von Belvedere verlegen, spielt es bei Geisselbrecht im Königreich Eldorado. Als der Fürst von Belvedere auf eine längere Reise geht, beauftragt er seinen Hofnarren Kasper wachsam zu bleiben. Dieser wird aber von den korrupten Räten verbannt bzw. zum Tode verurteilt und kann entfliehen. Außerhalb des Landes legt ein Magier einen Zauber über Kasper. Dieser wird in Belvedere für den Fürsten gehalten. Daraufhin bestraft Kasper in Gestalt des Fürsten die korrupten Räte und Minister. Als der echte Fürst vorzeitig von seiner Reise zurückkehrt, entsteht die größte Verwirrung, bis sich alles aufklärt.

(Netze 2005, S. 162-168)

Wagner

Dieses Seitenstück zum Dr. Faust, das die Geschichte seines ehemaligen Famulus Wagner behandelt, dürfte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Wagner wird am Ende von seinem Diener, dem Teufel Auerhahn, in die Hölle geholt. Hanswurst-Kasper tritt Wagners Erbe an. Nach 1850 sind keine Aufführungen mehr nachweisbar. Der Puppenspielsammler Carl Engel veröffentlichte 1876 ein Fragment, das er 1890 nochmals vervollständigt eröffnete. Da Engel seine Texte teilweise stark bearbeitete, ist ungewiss, wie authentisch dieser Text ist. Er zeigt keine Gemeinsamkeiten mit den überlieferten Theaterzetteln.

(Engel 1876; Rebehn 2018, S. 131-137)

LITERATUR

- ASPER, Helmut G.: Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten: Lechte, 1980.
- ASPER, Helmut G.: Spieltexte der Wanderbühne. Ein Verzeichnis der Dramenmanuskripte des 17. und 18. Jahrhunderts in Wiener Bibliotheken. Wien: Verband der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1975. (Quellen zur Theatergeschichte; 1)
- BARTOŠ, Jaroslav: Loutkářská kronika. Kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích. Prag: Orbis, 1963.
- BERNSTENGEL, Olaf; REBEHN, Lars: Volkstheater an Fäden. Vom Massenmedium zum musealen Objekt – sächsisches Marionettentheater im 20. Jahrhundert. Halle/S.: Mitteldeutscher Verlag, 2007. (Reihe Weiß-Grün. Sächsische Geschichte und Volkskultur; 36)
- BIELSCHOWSKY, Albert: Das Schwiegerlingsche Puppenspiel vom „Doktor Faust“ zum ersten Male herausgegeben. In: Noeggerath, Eduard Jacob (ed.): Bericht über die Königliche Gewerbeschule zu Brieg a/O für das Schuljahr 1881/82. Brieg: Kirchner, 1881, S. 1–24.
- DEGERING, Hermann: Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der preußischen Staatsbibliothek. Band 2: Die Handschriften im Quartformat. Leipzig: Hiersemann 1926.
- DEGERING, Hermann: Kurzes Verzeichnis der germanischen Handschriften der preussischen Staatsbibliothek. Band 3. Die Handschriften in Oktavformat und Register zu Band I-III.

- Leipzig: Hiersemann, 1932.
- DOMBROWSKY, Kurt: Von einem, der auszog, Marionettentheater zu spielen oder Der schöne, aber mühevoller Versuch, eine alte Tradition am Leben zu erhalten. Herausgegeben von Andreas Martin und Lars Rebehn. Dresden: Thelem, 2007. (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde; 9)
- FEHR, Max: Die wandernden Theatertruppen in der Schweiz 1600-1800. Einsiedeln: Waldstatt Verlag, 1949. (Jahrbuch der schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur; 18 (1948)/ Schweizer Theateralmanach; 6)
- HÄNSEL, Johann-Richard: Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit. Diss. Phil. FU Berlin 1962.
- KOLLMANN, Artur: Unter fahrenden Leuten. In: MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006, S. 47-60.
- MOSER, Johannes; REBEHN, Lars; SCHOLZ, Sybille (ed.): „Mit großer Freude greif ich zur Feder“ Autobiographische und biographische Zeugnisse sächsischer Marionettenspieler. Zusammengestellt nach Unterlagen der Puppentheatersammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Dresden: Thelem, 2006. (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde; 5)
- NETZLE, Hans: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater. München: Neuer Filser-Verlag, 1938. (Beiträge zur Volkstumsforschung; 2)
- NETZLE, Hans: Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiel. Frankfurt/Main: Puppen & Masken, 2005.
- NEUHUBER, Christian: Ein Gottesgeschenk für die Bühne. Dramatisierungen der Dorothea-Legende im deutschen Sprachraum. In: Havlíčková, Margita; Neuhuber, Christian (ed.): Johann Georg Gettner und das barocke Theater zwischen Nikolsburg und Krumau, Brno: Masarykova Univerzita, 2014, S. 131-181.
- PURSCHKE, Hans Richard: Puppenspiel und verwandte Künste in der Reichsstadt Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Band 68, Nürnberg 1981, S. 221-258.
- PURSCHKE, Hans Richard: Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas. Ein historischer Überblick. Frankfurt/Main: Puschke, 1984.
- REBEHN, Lars: Mechanikus Joachim Wilhelm Storm – Ein Hamburger Marionettenspieler. In: Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter, Band 12, Heft 4-5, Oktober 1989, S. 81-98. (http://lithes.uni-graz.at/downloads/rebehn_mechanikus_storm.pdf)
- REBEHN, Lars: Autobiographische Quellen zum Marionettenspiel und die Geschichte des Marionettentheaters in Sachsen. In: MOSER/REBEHN/SCHOLZ 2006, S. 12-43.
- REBEHN, Lars: Johann Georg Geisselbrecht Ein verkanntes Puppenspiel-Genie der Goethe-Zeit. In: Das andere Theater, Jg. 23 (2013), Nr. 83, S. 28-33. (http://lithes.uni-graz.at/downloads/Rebehn_Geisselbrecht.pdf)
- REBEHN: Deutschsprachiges Puppenspiel im Ausland. In: Ulrich, Paul S.; Dahlberg, Gunilla; Fassel, Horst. (ed.): Im Spiegel der Theatergeschichte. Deutschsprachiges Theater im Wechsel von Raum und Zeit. In the Mirror of Theatre History. German Theatre Intercultural Relationships from the Past to the Present. Berlin: LIT Verlag, 2015, S. 60-80. (Thalia Germanica; 15)
- REBEHN, Lars: Die Leipziger Puppentheatersammlungen von Arthur Kollmann und Otto Link und ihre Beziehungen zum ‚Puppenspiel vom Dr. Faust‘. In: Rohde, Carsten (ed.): Faust-Sammlungen. Genealogien – Medien – Musealität. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann, 2018. (Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, Sonderband 122)

- REBEHN, Lars: Vorzensur, Nachzensur, Selbstzensur. Das Puppentheater, der Staat und die Moral. In: LiTheS. Jahrgang 13 (2020), Nr. 16 (Das Politische, das Korrekte und die Zensur II), S. 96-138. (http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege20_16/rebehn_zensur_puppentheater.pdf)
- RUDIN, Bärbel; Flechsig, Horst; Rebehn, Lars: Lebenselixier. Theater, Budenzauber, Freilichtspektakel im Alten Reich. 1. Band: Das Rechnungswesen über öffentliche Vergnügungen in Hamburg und Leipzig (mit einem Anhang zu Braunschweig). Quellen und Kommentare. Reichenbach/V.: Neuberin-Museum, 2004. (Schriften des Neuberin-Museums; 13)
- SCHÜTZE, Johann Friedrich: Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg: Treder, 1794.
- SIMROCK, Karl: Doctor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen. Hergestellt von ~. Frankfurt/Main: H. L. Brönnner, 1846.
- TAUBE, Gerd: Kinematographie und Theater. Spuren des sozialen Wandels im Wandermarionettentheater des 20. Jahrhunderts. In: Wegner, Manfred (ed.): Die Spiele der Puppe. Köln: Prometh-Verlag, 1989, S. 118-134.
- TIECK, Ludwig: Eine Sommerreise. Novelle. In: Urania. Taschenbuch auf das Jahr 1834. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1834, S. 73-237.
- VIERLINGER, Emil: München, Stadt der Puppenspiele. München: Neuer Filser-Verlag, 1943.

Alle Internetzugriffe am 6. Oktober 2020 aktuell.

© Lars Rebehn, Bürgerstraße 51, 01127 Dresden