Das Kölner Hänneschen-Theater im 19. Jahrhundert

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts (MA)

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von
Isabella SCHUSTER, Bakk.phil Mag. phil.

am Institut für Germanistik

Begutachterin: Ao.Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Beatrix Müller-Kampel

Graz, 2012

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....S.1
2. Einbettung in den politisch-historischen Kontext.....S. 4
2.1 Französische Eroberungen im Zuge der Revolution.....S.4
2.2 Das Rheinland unter französischer Herrschaft.....S. 5
2.3 Das Rheinland unter preußischer Herrschaft.....S. 6
3. Charakteristika des deutschen Puppenspiels im 18. und 19. Jahrhundert.....S. 7
3.1 Entwicklungen im Puppenspiel.....S. 7
3.2 Vom Wanderpuppentheater zum sesshaften Puppentheater.....S. 10
3.3 Stoffe und Motive im Puppentheater.....S. 11
3.4 Die Lustige Figur im Puppenspiel.....S. 13
3.4.1 Die Lustige Figur als Störer der sittlichen und moralischen Ordnung.....S. 15
3.5 Figurale und dekorative Ausstattung der Puppentheater.....S. 22
3.6 Die Faszination des Puppenspiels.....S. 24
4. Die Geschichte des Hänneschen-Theaters.....S. 26
4.1 Die Gründung des Hänneschen-Theaters.....S. 26
4.2 Das Hänneschen-Theater im 19. Jahrhundert.....S. 29
4.2.1 Vorbilder.....S.29
4.2.1.1 Das Krippenspiel.....S. 29
4.2.1.2 Die darstellende Kunst.....S. 29
4.2.1.3 Die Commedia dell'arte.....S. 30
4.2.2 Konkurrenten und Nachahmer.....S. 32
4.2.3 Ambiente/Aufführungspraxis.....S. 35
4.2.4 Publikum.....S. 37
4.3 Das Hänneschen-Theater im 20. Jahrhundert.....S. 39
4.4. Quellenlage.....S. 42
5. Die Figuren des Hänneschen-Theaters.....S. 43
5.1 Das Hänneschen.....S. 44
5.1.1Erscheinungsbild.....S. 44
5.1.2 Herkunft.....S. 44
5.1.3 Charakter.....S. 45
5.1.4 Handeln.....S. 48

5.2 Das Bärbelchen.....S. 52
5.3 Besteva und Bestemo.....S. 53
5.4 Tünnes und Schäl.....S. 55
5.5 Speimanes und Zänkmanns Kätt.....S. 58
5.6 Schnäuzerkowski und Mählwurm.....S. 59
5.7 Andere Figuren.....S. 60
5.8 Neue Typen des heutigen Figuren-Ensembles.....S. 61
5.8.1 Röschen und Köbeschen.....S. 61
6. Die Stücke des Hänneschen-Theaters.....S. 61
6.1 Aufbau .....S. 62
6.2 Stoffe und Motive des Hänneschen-Theaters.....S. 63
6.2.1 Geistliche Stücke.....S. 64
6.2.2 Liebesdramen.....S. 65
6.2.3 Ritter- und Räuberstücke.....S. 65
6.2.4 Zauberstücke, Märchen und Sagen.....S. 66
6.2.5 Kriminalstücke.....S. 68
6.2.6 Kriegsdramen.....S. 68
6.2.7 Schwänke.....S. 68
6.3 Sprache.....S. 69
6.4 Komik.....S. 70
6.4.1 Wortkomik.....S. 71
6.4.2 Typenkomik.....S. 73
6.4.3 Situationskomik.....S. 75
7. Hänneschen 1814.....S. 79
7.1 Inhaltsangaben.....S. 80
7.1.1 Agnes De Castro.....S. 80
7.1.2 Die Teufelsmühle.....S. 80
7.1.3 Phillip und Nelson.....S. 80
7.1.4 Der goldene Löwe.....S. 80
7.1.5 Jupiter und Takelion.....S. 81
7.1.6 Der unschuldig gemordte.....S. 81
7.1.7 Coenne et Visonne.....S. 81
7.1.8 Die bezauberte Schwanen.....S. 82
7.1.9 Die Nonne aus engerland.....S. 82

7.1.10 Die Dorfdeputirten.....S. 82
7.1.11 Die 3 Müllerstöchter.....S. 82
7.1.12 Der Täntzer in der bärenhaut.....S. 83
7.1.13 August Donnerwetter und herr Seltenbautz wird betrogen.....S. 83
7.1.14 Die schöne Catharina aus hamburg
oder die 2 verstükte liebhaber im backofen.....S. 84
7.1.15 Der großmüthige heirath und nichts dahinten.....S. 84
7.1.16 Der betrogene Advocat.....S. 84
7.1.17 Der verliebte Einsi[e]dler.....S. 85
7.1.18 Der glückliche Heirath
oder die unglückliche Ermordung durch ein altes weib.....S. 85
7.1.19 Die drey reisende beabschindete Soldaten,
oder der bezauberte bart.....S. 85
7.1.20 Der unschüldige Diliquent
oder der advocat mit dem blaue[n] Hut.....S. 86
7.1.21 Die studentenstreich, oder der gemachte Heirath,
durchs Vorsteben der Comedie.....S. 86
7.1.22 Graff Monterban, der durch Schiksale und Verzweifflung sich im
Wasser ersäuffen will.....S. 87
7.1.23 Der vermeinte Schinderhannes.....S. 87
7.1.24 Hans Hellenbrand.....S. 87
7.1.25 Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige.....S. 88
7.1.26 Johannes unverzagt schlug 7. in einem Schlag.....S. 88
7.1.27 Der rülbs oder betrunckene baur.....S. 88
7.1.28 Die belagerung Bellgrad.....S. 89
7.2 Dramatis Personae.....S. 89
7.2.1 Männerrollen.....S. 89
7.2.2 Frauenrollen.....S. 90
7.2.3 Übernatürliche Wesen.....S. 92
7.3 Art und Besonderheiten der Stücke.....S. 93
7.4 Liste der szenischen Aufbauten.....S. 95
8. Resümee.....S. 96
Epilog.....S. 99

Anhang .....S. 100
Abb. 1: Eine Hänneschen-Aufführung in der Wehrgasse.....S. 100
Abb. 2: Figuren des Hänneschen-Theaters aus dem 19. Jahrhundert..... S. 101
Abb. 3: Eine Hänneschen-Aufführung im Jahr 1931, Gastspiel in Leipzig.....S. 102
Abb. 4: Das Hänneschen und das Bärbelchen in heutiger Darstellung.....S. 102
Literaturverzeichnis.....S. 103
Puppentheaterstücke.....S. 103
Sekundärliteratur (inklusive Wörterbücher und Nachschlagewerke).....S. 104
Internetquellen.....S. 109
Abbildungsverzeichnis.....S. 109

1. Einleitung

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Entstehen und der Etablierung des Kölner Hänneschen-Theaters als feste Institution im 19. Jahrhundert. Vor dem Hintergrund der Entwicklungen im deutschsprachigen Puppentheater an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert sollen die Besonderheiten des Hänneschen-Theaters und insbesondere seiner namensgebenden Lustigen Figur Hänneschen herausgearbeitet werden. Weiters wird der Frage nachgegangen werden, inwieweit das Hänneschen als Nachfolger des Arlecchino aus der Commedia dell'arte beziehungsweise des Hanswursts gesehen werden kann und warum diese Lustigen Figuren mitunter schwer zu kämpfen hatten, um auf der Bühne ihre Faxen machen zu können. Zudem soll untersucht werden, wie es möglich war, dass sich das Hänneschen-Theater bis in die Gegenwart erhalten hat, und nicht, wie so viele andere Puppentheater aus dem 19. Jahrhundert, von der Bildfläche verschwunden ist. Besondere Aufmerksamkeit wird auch die Betrachtung der Komik in den Hänneschen-Stücken sowie eine handschriftliche Stücksammlung aus dem Jahr 1814 erfahren.

Im ersten Kapitel erfolgt ein kurzer politisch-historischer Einblick in den Entstehungskontext des Hänneschen-Theaters, bei dem vor allem die Okkupation des Rheinlands zu Beginn des 19. Jahrhunderts durch Napoleon von Bedeutung war. Die Entstehungszeit des Hänneschen-Theaters war geprägt von widrigen Umständen wie Kriegen, Krisen und Hunger in der Bevölkerung, zugleich aber auch durch den darauf folgenden Wiederaufbau und die Einführung der Gewerbefreiheit im Rheinland während der Zeit der französischen Besatzung.

Das folgende Kapitel zeigt, dass das Hänneschen-Theater repräsentativ für den gravierenden Wandel im deutschsprachigen Puppenspiel an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert stehen kann. Zu dieser Zeit erfolgte ein Wechsel der Trägerschicht des Puppentheaters vom „fahrenden Volk" zum sesshaften Theater mit speziell regionaler Ausrichtung, was vor allem anhand der Stoffe und Motive deutlich werden wird. Besondere Beachtung erfährt hier die Gattung des Krippenspiel, da dieses auch den Ursprung des Hänneschen-Theaters bildete. Ab dem 19. Jahrhundert entwickelte sich auch erstmals wissenschaftliches Interesse am Puppenspiel, da die Puppenspieler als Träger einer oralen Tradition, die ihre Stoffe aus der Literatur vergangener Epochen bezogen, gesehen wurden. Das Puppenspiel wurde somit vor allem unter dem Aspekt der Konservierung alter Stoffe und Motive geschätzt. Dass die Funktionen des Puppenspiels wesentlich weit reichender waren, wird noch gezeigt werden. Des Weiteren soll die, oft für Kontroversen sorgende,

Rolle der Lustigen Figur im Puppenspiel näher beleuchtet werden. Die Lustigen Figuren im Puppenspiel entwickelten sich im Handpuppen- und im Marionettenspiel jeweils unterschiedlich, jedoch wurden im 19. Jahrhundert beide Bühnen vom Kasperl beherrscht. Hierbei soll untersucht werden, welcher dieser beiden Traditionen das Hänneschen zugehörig ist, bei dem es sich weder um ein Handpuppen-, noch um ein Marionetten-, sondern um ein Stabpuppentheater handelt.

Im dritten Kapitel wird die Entstehungsgeschichte des Hänneschen-Theaters näher erläutert. Im Vordergrund stehen hierbei die Etablierung des Theaters als fixe kölnische Institution im 19. Jahrhundert und die damalige Aufführungspraxis. Die Gründungsgeschichte unter Johann Christoph Winters ist vor der in Kapitel eins thematisierten historischen Situation zu betrachten, aufgrund derer der gelernte Schneider und Anstreicher in seinem Beruf kaum Arbeit fand, jedoch durch die in Köln geltende Gewerbefreiheit die Möglichkeit hatte, ein Puppentheater zu gründen. Dies musste trotzdem zuerst von der Stadt bewilligt werden, was, wie zu sehen sein wird, nicht ohne Schwierigkeiten vor sich ging. Zudem musste Winters' neu gegründetes Theater sich erst gegenüber einer Vielzahl von Konkurrenten durchsetzen, bis es in Köln eine Monopolstellung erreichen konnte. Darüber hinaus sollen die Traditionslinien, an die Winters mit seinem Theater anknüpfte, aufgezeigt werden und besonders der Einfluss der Commedia dell'arte auf das Hänneschen untersucht werden. Weiters werden in diesem Kapitel die Aufführungspraxis sowie das Publikum des Hänneschen-Theaters, mit der Frage nach der Zusammensetzung desselben, näher beleuchtet. Um der Geschichte des Hänneschen-Theaters gerecht zu werden sollen auch die Voraussetzungen, unter denen eine Fortsetzung desselben im 20. Jahrhundert möglich wurde, betrachtet werden. Im Anschluss daran wird noch ein kurzer Überblick über die erhaltenen Quellen zum historischen Hänneschen-Theater geboten.

Das vierte Kapitel widmet sich den Figuren des Hänneschen-Theaters, wobei vor allem die, sowohl im 19. Jahrhundert, als auch noch heute aktuellen, zehn Grundtypen genauer beschrieben werden. Besonders hervorgehoben wird die namensgebende Figur des Hänneschen, wobei zur Untermauerung der Charaktere bereits Zitate eingesetzt werden, die alle auch dem später noch ausführlicher behandelten Bereich der Typenkomik hinzugezählt werden können.

Im fünften Kapitel werden die Stücke des Hänneschen-Theaters hinsichtlich Aufbau und Inhalte, Stoffe und Motive, Sprache, und Komik untersucht. Die Stoffe und Motive schöpften aus einem sehr reichhaltigen Repertoire und vielen verschiedenen Einflusssphären, wie etwa aus der Dramatik, aus Opern und Singspielen und aus Buchvorlagen.

Im Kapitel über die Komik wird gezeigt, dass sich das Hänneschen-Theater Methoden bedient, die bereits seit der Antike eingesetzt wurden, um das Publikum zu erheitern. Schon in der römischen Komödie, die vieles aus der griechischen Komödie übernommen hat, traten in den Personen des „Servus ridiculus“ und des „Parasiten“ Lustige Figuren auf. Diese weisen bereits die später immer wieder auftauchenden Grundzüge der Lustigen Figur auf. Der Servus ridiculus sorgte vor allem durch Wortkomik für Unterhaltung, indem er das gesamte Bühnengeschehen kommentierte und glossierte, lustige Wortwitze und Wortspiele machte und Metaphern und Formeln allzu wörtlich nahm.[1] Durch die letzte Art der erwähnten Komik wurden vor allem Till Eulenspiegel und im 20. Jahrhundert Karl Valentin bekannt, dessen Herausgeber im Nachwort zu „Sturzflüge im Zuschauerraum“ meinte: „Die dramaturgischen Mittel des Clowns haben sich durch die Jahrhunderte kaum geändert.“ [2] Der Parasit erzeugte Komik vor allem durch seinen Charakter, da er extrem verfressen und generell leiblichen Genüssen sehr zugetan war.[3] In den Lustigen Figuren des 18. und 19. Jahrhunderts vereinen sich die Eigenschaften des Servus ridiculus und des Parasiten meist in ein und derselben Person, wie noch zu sehen sein wird. An dieser Stelle sei zugleich darauf hingewiesen, dass im Hänneschen-Theater nicht nur das Hänneschen allein Träger der Komik ist, sondern auch sämtliche andere Figuren durch komische Elemente gekennzeichnet sind. Zur Unterteilung der Komik in Wort-, Typen-, und Situationskomik ist zu sagen, dass es des Öfteren nicht leicht ist, Typen- und Situationskomik klar zu differenzieren, da viele komische Situationen durch die den Typen eigene Komik entstehen.

Für das Kapitel sechs wurde eine handschriftliche Sammlung von Hänneschen-Stücken, die aus dem Jahr 1814 stammen, ausgewählt, um exemplarisch die Vielfältigkeit des Hänneschen-Theaters vor Augen zu führen. Die 28 darin enthaltenen Stücke wurden kurz zusammengefasst, da viele der Stoffe heute nicht mehr bekannt sind beziehungsweise auch sehr bekannte Stoffe nach Belieben verändert worden sind. Anhand von Tabellen soll in Folge ein Überblick über die verwendeten Figuren, Stoffe und Schauplätze gegeben werden und versucht werden, dadurch die große Spannbreite, die typisch für das Hänneschen-Theater ist, aufzuzeigen.

---

[1] Vgl. Lorenz BENZ: Die Lustigen Personen der antiken Possenbühnen. In: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Bd. I. Hrsg. v. Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994 (= Wort und Musik. 23.), S. 96f.

[2] Michael SCHULTE in: Karl Valentin: Sturzflüge im Zuschauerraum: Der gesammelten Werke anderer Teil. Bd. 2. 3. Aufl. 31.-37.- Tsd. Hrsg. v. Michael Schulte. Mit einem Vorwort von Kurt Horwitz. München, Zürich: Piper 1977, S. 307.

[3] Vgl. BENZ: Die Lustigen Personen der antiken Possenbühnen, S. 97.

2. Einbettung in den politisch-historischen Kontext

2.1 Französische Eroberungen im Zuge der Revolution

Zur Gründungszeit des Hänneschen-Theaters zu Beginn des 19. Jahrhunderts stand Köln seit rund einem Jahrzehnt unter französischer Besatzung. Frankreich erklärte am 20. April 1792 Österreich und Preußen den Krieg. Österreich und Preußen marschierten daraufhin in Frankreich ein, um die französische Revolution zu beenden, mussten sich aber bald geschlagen geben. In der Folge konnten französische Truppen bis in das Rheinland vorstoßen. Diese Eroberungen waren stark von den Gedanken der bürgerlichen Revolution von 1789 geprägt und so wurde bereits im Dezember 1792 in Frankreich ein Gesetz erlassen, das den Generälen vorschrieb, in den neu eroberten Gebieten sofort die Freiheit des Volkes auszurufen sowie den Zehent, die Leibeigenschaft, das Feudalwesen, die Frondienste und sämtliche Privilegien des Adels aufzuheben.[4] Köln wurde im Jahr 1794 durch die französische Revolutionsarmee besetzt, was das Ende der bisherigen Ratsherrschaft mit sich brachte. An die Stelle des Rates trat eine nach französischem Vorbild eingesetzte Munizipalverwaltung. Österreich und Preußen sahen sich bald gezwungen, die Annexion des westlichen Rheinufers, gegen Entschädigung der betroffenen Fürsten durch ostrheinische Territorien, anzuerkennen. Endgültig festgelegt wurde die Abtretung des linken Rheinufers an Frankreich im Friedensvertrag von Campo-Formio, der am 17. Oktober 1797 unterzeichnet wurde. Erst durch diesen Vertrag war es Frankreich nun möglich, die bereits zuvor angestrebte Abschaffung des Feudalwesens und allen damit verbundenen Komponenten endgültig durchzuführen. Die eroberten links-rheinischen Gebiete wurden 1798 in vier Departements (Ruhr, Rhein und Mosel, Saar, Donnersberg) eingeteilt.[5] Napoleon war ab 1802 Konsul auf Lebenszeit und ließ sich 1804 zum Kaiser krönen, wodurch Köln ein Teil des französischen Kaiserreichs wurde. Napoleon ging es darum, sich im Süden und im Westen Deutschlands ein System von Vasallenstaaten als Verbündete gegen Österreich und Preußen zu schaffen. 1806 schloß er alle 16 süd- und westdeutschen Fürstentümer zu einer von Frankreich abhängigen Föderation, dem Rheinbund, zusammen und übernahm dessen Protektorat.[6]

---

[4] Vgl. Werner SCHUBERT: Französisches Recht in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Köln, Wien: Böhlau 1977 (= Forschungen zur Neueren Privatrechtsgeschichte. 24.), S. 22.
[5] Vgl. ebda., S. 23, 84.
[6] Vgl. Studienbuch Geschichte. Eine europäische Weltgeschichte. Bd. 2 Frühe Neuzeit. 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Reinhard Elze und Konrad Repgen. Stuttgart: Klett-Cotta 2003, S. 294-302, 309f.

2.2 Das Rheinland unter französischer Herrschaft

Seit 1797 stand das Rheinland völlig unter der militärischen Kontrolle Frankreichs. Köln wurde ab 1798 zu einem Teil des neugegründeten Ruhr-Departements, was eine massiv betriebene Französisierung zur Folge hatte. Französisch war seit März 1798 die neue Amtssprache, was in der Durchführung zu Beginn problematisch war, da nur wenige deutsche Richter des Französischen mächtig waren, und umgekehrt die meisten Richter an den französischen Obergerichten kein Deutsch sprachen, weswegen viele Dolmetscher vonnöten waren. Ebenso 1798 lösten die Franzosen die Universität zu Köln auf; viele Kirchen und Klöster in Köln und dem Rheinland fielen der Säkularisierung zum Opfer. Im gleichen Jahr wurden die Zünfte aufgelöst, wodurch in Köln nun Gewerbefreiheit herrschte. Die wirtschaftlich einschneidendste Maßnahme war die Verlegung der französischen Zollgrenze an den Rhein, ebenfalls 1798. Im Jahr 1802 erfolgte zudem die Gleichstellung der rheinischen Departements mit den französischen, wodurch diese Gebiete direkt von der inner-französischen Rechtsentwicklung betroffen waren. Dadurch ergab sich erstmals nach rund einem Jahrzehnt Krieg wieder eine relativ sichere Rechtslage, innerhalb derer dem Individualbereich für die damalige Zeit größtmögliche Freiheit zugewiesen wurde. Dies führte zu einem neuen Selbstbewusstsein innerhalb des Besitz- und Bildungsbürgertums und teilweise auch des Bauernstandes.[7] Seit 1804 war der Code Civil/Code Napoléon[8] in diesen Gebieten gültig. Der Code Civil garantierte allen männlichen Bürgern Gleichheit vor dem Gesetz, Freiheit für jeden, Schutz des Privateigentums, vollkommene Trennung von Staat und Kirche, Abschaffung des Zunftzwangs, Gewerbefreiheit und freie Berufswahl sowie die Schaffung der juristischen Basis für die Marktwirtschaft und die Aufzeichnung von Geburten und Todesfällen. In den linksrheinischen Gebieten blieb der Code Civil bis zur Einführung des bürgerlichen Gesetzbuches (BGB) im Jahr 1900 in Kraft.[9] Auf Widerstand im vorwiegend katholischen Rheinland stießen vor allem die Säkularisierung und die antiklerikale Ausrichtung der Franzosen. Ebenso regte sich Unmut im Volk über die intensiv betriebene Französisierung und es war deutlich, dass man Napoleon als unrecht-mäßigen Eroberer und nicht als

[7] Vgl. SCHUBERT: Französisches Recht in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts, S. 31, 84.
[8] Der Code Civil wurde 1804 als neue französische Zivilgesetzgebung kodifiziert. Er umfasste vor allem Änderungen im Personenrecht der Revolution und diente der Festigung des Bürgertums, das Napoleon politischen Rückhalt gab. Der Code Civil wurde 1807 in Code Napoléon umbenannt und war neben Frankreich in allen direkt von Frankreich beherrschten Gebieten gültig. Napoleon beabsichtigte, den Code Civil zum allgemeinen Zivilrecht Europas zu machen. In Zusammenhang mit diesem Bestreben ist auch die Namensänderung in Code Napoléon zu sehen. Vgl. ebda., S. 36f., 39.
[9] Vgl. Studienbuch Geschichte, S. 299.

rechtmäßigen Herrscher betrachtete. Aufgrund der Militärpräsenz der Franzosen wurde aber kaum aktiv Widerstand gegen die Besatzer geleistet. Die zu Beginn der Revolution vorherrschende Euphorie vieler deutscher Intellektueller erstarb rasch, als man die unsichere Zeit der Jakobinerherrschaft vor Augen hatte, und wandelte sich in einen Patriotismus, der den Grundstein legte für die spätere Entstehung des Nationalstaates Deutschland.[10]

Insgesamt ist zu sagen, dass vor allem das vermögende Bürgertum und die Beamtenschaft von den Gesetzesänderungen in der Zeit der französischen Besatzung profitieren konnten. Vor allem im nördlichen Rheinland florierten Gewerbe und Handel durch die Einführung der Gewerbefreiheit.[11] In die Franzosenzeit fallen auch die Gründung der Industrie- und Handelskammer zu Köln im Jahr 1803, der ersten Industrie- und Handelskammer auf deutschem Boden, sowie die Gründung des „Kölsche Hänneschen Theaters“ 1802. Anzumerken bleibt, dass unter der fünfzehnjährigen Herrschaft Napoleons nur etwa ein Jahr lang Frieden herrschte und Frankreich ansonsten immer in kriegerische Aktivitäten verstrickt war, was sowohl für große Teile der Zivilbevölkerung, als auch vor allem für die Soldaten eine große Belastung und eine Zeit der Unsicherheit mit sich brachte.[12]

2.3 Das Rheinland unter preußischer Herrschaft

Napoleon hatte im Zuge seiner Eroberungen versucht, Preußen möglichst weit in den Osten abzudrängen, und nachdem er 1806 über Preußen triumphiert hatte, verkleinerte er dessen Staatsgebiet um mehr als die Hälfte.[13] Nachdem Napoleon 1815 endgültig geschlagen worden war, bemühten sich die Großmächte England, Österreich, Russland und Preußen um eine stabile Friedensordnung, deren Ziel es war, wieder ein ungefähres Gleichgewicht der Mächte herzustellen, um eine Hegemonie, wie sie unter Napoleon stattgefunden hatte, in Zukunft zu verhindern.[14] Preußen konnte seine Macht wieder in Richtung Deutschland ausdehnen und wurde, durch die Abtretung seiner polnischen Gebiete an Russland, zu einem Staat mit überwiegend deutscher Bevölkerung. Im Rheinland und in Westfalen sah man sich mit modernen rechtlichen und administrativen Institutionen aus der Franzosenzeit konfrontiert, die von den Preußen übernommen

[10] Vgl. T. C. W. BLANNING: The French revolution in Germany. Occupation and resistance in the Rhineland 1792-1802. Oxford: Clarendon Press 1983, S. 323, 326f., 335f.
[11] Vgl. SCHUBERT: Französisches Recht in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts, S. 97.
[12] Vgl. Studienbuch Geschichte, S. 298, 300.
[13] Vgl. ebda., S. 301f.
[14] Vgl. Alexa GEISTHÖVEL: Restauration und Vormärz 1815-1847. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2008 (= UTB Seminarbuch Geschichte. 2894.) S. 13.

wurden, wodurch dieser Gegend ein rechtlicher Sonderstatus gegenüber den restlichen preußischen Gebieten zukam.[15] Durch den Wegfall der Binnenzölle ab 1818 hatte Preußen einen wirtschaftlichen Aufschwung zu verzeichnen, der auch mit politischem Machtgewinn einherging.[16] Ebenso sorgte die im Wiener Kongress verabschiedete Restaurationspolititk für einen rund 35 Jahre anhaltenden Frieden in Preußen. Dadurch gab es in dieser Zeit einen raschen Bevölkerungsanstieg zu verzeichnen, der einhergehend mit dem Beginn der Industrialisierung ab den 1830ern zu einem Anwachsen der Städte führte. So hatte Köln um 1800 noch etwa 50.000 Einwohner, während es um 1850 bereits rund 97.000 waren. Das Rheinland sowie Westfalen wurden ab 1850 zu einem wichtigen Zentrum für die Schwerindustrie, wodurch nochmals ein starker Zuzug in dieses Gebiet zu verzeichnen war.[17]

3. Charakteristika des deutschen Puppenspiels im 18. und 19. Jahrhundert

3.1 Entwicklungen im Puppenspiel

Bis zum 18. Jahrhundert waren sämtliche europäischen Puppenspielphänomene durch ihre Genese und Entwicklung eng miteinander verbunden. Die im 18. Jahrhundert umherziehenden Truppen von Spielleuten konnten bereits auf eine seit dem Mittelalter in Westeuropa bestehende Tradition zurückblicken. Schon damals standen die Spielleute in enger Verknüpfung mit dem Literaturbetrieb, sowohl als Produzenten als auch als Reproduzenten von Dichtung. Gespielt wurde auf Messen und Jahrmärkten, Bauernhochzeiten und anderen Festen, bei Volksspielen, in Wirtshäusern und an den weltlichen und geistlichen Höfen, an denen das Wirken der Spielleute am besten dokumentiert ist. Die Aufführungsorte blieben über die Jahrhunderte weg so gut wie unverändert. Die unterschiedlichen Tätigkeiten der mittelalterlichen Spielleute können in zwei Darstellungsarten unterschieden werden. Die erste beinhaltet akrobatische Formen, wie Athletik, Akrobatik, Seiltanz, Jonglieren, Tierbändigung, Taschenspiel, Schwertschlucken, Puppenspiel, Tanz und szenische Darstellungen, deren Kunstfertigkeit in ihren Handlungen ausgedrückt wird. Die zweite Form der Darbietung, derer sie sich bedienten, war eine musikalisch-literarische, wie etwa Stegreifdichtung, Liedvortrag, Rezitation und Bänkel-

[15] Vgl. ebda., S. 14, 24.
[16] Vgl. Studienbuch Geschichte, S. 301f, 318f, 321, 328.
[17] Vgl. GEISTHÖVEL: Restauration und Vormärz 1815-1847, S. 86, 108f., 111.

sang. Die Spielleute waren somit damals schon kommerzielle Anbieter von kultureller Kommunikation.[18]

Ab der Mitte des 14. Jahrhunderts ist bezeugt, dass von den jeweiligen Obrigkeiten Mandate gegen das fahrende Volk[19] erlassen wurden, in denen zum Beispiel festgelegt wurde, wie groß die Anzahl der sich innerhalb der Stadtmauern befindlichen Spielleute sein durfte, oder die ihnen den Aufenthalt generell untersagten. Vor allem im Spätmittelalter wurde das Unterwegssein der Fahrenden zu einem Massenproblem, das erst durch den Aufbau einer flächendeckenden Polizeiorganisation im 18. Jahrhundert entschärft werden konnte. Wie lange die Spielleute sich an einem Ort aufhielten, war größtenteils abhängig vom Interesse des Publikums an den Aufführungen und den damit verbundenen Einnahmen.[20]

Ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts erkannte man die Vorteile eines stehenden Theaters für ein geordnetes Staatswesen. Die Landesherren bemühten sich, die Rolle des Theaters als Publikumsmagnet für ihre Zwecke zu nutzen, vor allem aus folgenden drei Gründen: Erstens zog ein geordnetes Schauspielwesen begüterte Fremde in die Stadt, zudem konnte der Landesherr durch eine fixe Anstellung der Schauspieler dafür sorgen, dass das Geld wieder zurück in die eigenen Kassen floss und nicht von umherziehenden Truppen außer Landes gebracht wurde. Zweitens wurde das Theater als Notwendigkeit zur Belustigung und Erholung des Volks begriffen, welche aber durch staatliche Kontrolle im Interesse der Landesherren gelenkt werden sollte. Drittens wurde das Theater ab dem 18. Jahrhundert auch zunehmend als moralische Bildungsanstalt betrachtet. Damit einhergehend vollzog sich der Prozess einer immer stärkeren Abneigung der Obrigkeit gegen das Fahrende Volk, das sich jedoch beim Publikum nach wie vor großer Beliebtheit erfreute, da es offenbar ein Defizitbedürfnis erfüllte, dem die örtlichen Schauspieltruppen nicht genügen konnten.[21]

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert gab es im Bereich des Puppentheaters im deutschsprachigen Raum zahlreiche Veränderungen. Während sich das berufsmäßig

---

[18] Vgl. Gerd TAUBE: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen. Vorstudien zu einer „Sozial- und Kulturgeschichte des Puppenspiels“. Tübingen: Niemeyer 1995 (= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 14.), S. 77, 80f., 83, 93.

[19] Der Begriff „fahrendes Volk“ stellt einen Überbegriff für die heterogene Gruppe von nicht-sesshaften Personen, wie Komödianten, Schausteller, Zirkusleute, Wanderarbeiter, Wandermusikanten und Sinti und Roma, dar. Allen gemeinsam sind eine umfassende oder zumindest temporäre Mobilität und das Stigma der Unehrlichkeit, die den Fahrenden nachgesagt wurde. Weiters erfüllten sie Bedürfnisse, die von ortsansässigen Berufsgruppen nicht oder nicht genügend befriedigt werden konnten und waren durch ihre Mobilität Träger von Kommunikation. Vgl. ebda., S. 77f.

[20] Vgl. Hans NETZLE: Das süddeutsche Wandermarionettentheater. München: Filser 1983 (= Beiträge zur Volkstumsforschung. 2.), S. 70.

[21] Vgl. TAUBE: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen, S. 85, 88f., 94f.

betriebene Puppenspiel, wie TAUBE aufmerksam macht, im Kontext der Fahrenden entwickelte etablierten sich etwa ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts Puppenspiele mit einem fixen Bezug zu ihrer Herkunftsstadt.[22] Im Unterschied zu früheren Puppenspiel-Truppen, die an vielen verschiedenen Orten auftraten, begannen diese neuen Träger des Puppenspiels in ihren Heimatstädten ortsansässige Theater einzurichten beziehungsweise zogen sie meist nur im Umkreis ihrer Heimatstädte umher.[23] Im Zusammenhang mit der industriellen Revolution, die gravierende soziale Veränderungen mit sich brachte, entstanden viele neue Puppentheater, deren Betreiber vor allem aus dem Handwerksbereich stammten. So ist, festzustellen dass „die Prinzipale der ersten Generation meist als Leinweber, Wollweber, Strumpfwirker oder vereinzelt als Bergmann tätig waren.“[24] Diese neu entstandenen Theatergruppen sahen sich vor allem durch soziale Zwänge dazu veranlasst, sich mit dem Puppenspiel ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Das Puppenspiel wurde zu einem temporär betriebenen Gewerbe, denn die meisten Puppenspieler verdienten ihren Lebensunterhalt im Winter mit anderen Tätigkeiten. Neben den oben bereits genannten Berufsgruppen versuchten sich auch viele ehemalige Soldaten und Kriegsversehrte als Puppenspieler, um überleben zu können.[25] Die neuen Puppen- und Marionettenspieler stellten zudem kaum Spieler an, sondern führten diese vor allem als Familienbetrieb. Die Erziehung der Kinder wurde meist von beiden Elternteilen vorgenommen, sie wurden schon früh zu Hilfsarbeiten herangezogen und wurden darauf trainiert, sich später im Theater nützlich zu machen. Die Mehrzahl der Kinder heiratete dann auch in andere Theater ein.[26] Erlernt wurde das Puppenspiel nach dem Prinzip „Learning-by-Doing“, wobei die Prinzipale neu hinzugekommenen Gehilfen meist die Nachmittagsvorstellungen überließen, da diese nicht so gut besucht waren und das zahlungskräftige Publikum erst am Abend zu erwarten war.[27] Einhergehend mit dem Entstehen sesshafter Puppentheater fand auch eine regionale Spezialisierung im Hinblick auf die Stoffe und Spieltechniken der Theater statt.

---

[22] Vgl. ebda., S. 77f.
[23] Vgl. Andrea SCHMIDT: Zwischen Tradition und Experiment. Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zur Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen – unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 2002, S. 10.
[24] Olaf BERNSTENGEL: Das sächsische Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933. Ursprünge – Theaterkonventionen – Repertoire – Wirkungsabsichten unter besonderer Berücksichtigung der Dramatisierung und Aufführung sächsischer Sagen. Dresden, Univ., Diss. 1991, S. 16.
[25] Vgl. TAUBE: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen, S. 98.
[26] Vgl. BERNSTENGEL: Das sächsische Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933, S. 25.
[27] Vgl. Lars REBEHN: Kasperspieler in Norddeutschland. Ein Beitrag zur Auswertung von Quellen zum Handpuppentheater in Hamburg im Hinblick auf soziale Lebenswelt und Produktionsbedingungen der Spieler. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...“. Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 144.

3.2 Vom Wanderpuppentheater zum sesshaften Puppentheater

Die Transformation vom mobilen zum sesshaften Puppentheater ist, laut TAUBE, nicht als radikaler Bruch in der Geschichte des Puppenspiels zu begreifen, sondern als eine dem Zeitgeist folgende Entwicklung.[28] Durch die Industrialisierung und die ansteigende Bedeutung der Städte änderten sich die altbekannten sozialen Verhältnisse. Die neuen Machthaber waren neben den alten Landesherren nun vor allem reiche Bürger und Kaufleute, während die Privilegien des Adels immer mehr infrage gestellt und nicht mehr unangetastet als Geburtsrecht betrachtet wurden. Ebenso trat durch den Geist der Aufklärung ein rationalisiertes Denken in den Vordergrund, das darauf abzielte jeglichen Aberglauben zu beseitigen und einen wirtschaftlichen Fortschritt begünstigte.[29] Ab dem 19. Jahrhundert bildete sich somit, nach BLESSING, eine neue Grundmentalität heraus, da sich durch Verbürgerlichung und Industrialisierung Weltbild, Werte und Normen der Gesellschaft grundlegend änderten. Anstatt der früher als selbstverständlich angesehenen gottgewollten Ordnung öffneten sich durch Rationalität, Säkularisierung, Leistungssteigerung und Fortschrittsglauben neue Horizonte, die einerseits erstrebenswert, andererseits ob ihrer Neuartigkeit auch beängstigend wirken konnten.[30] In dieser Zeit der Veränderungen und des Wandels ist es verständlich, dass viele Menschen sich nach Altvertrautem sehnten, weswegen gerade das Puppentheater große Erfolge verbuchen konnte, da es vor allem altbekannte Stücke immer wieder neu belebte. Für viele erschien das Puppentheater als ein romantisierter Ort der Kindheitserinnerungen, und man konnte beim Possenreißen der Figuren in einer klar begrenzten Welt das Chaos der realen Welt vergessen.

Oft war es nur ein kleiner Schritt vom Prinzipal einer Schauspielertruppe aus Fleisch und Blut zum Marionettentheaterprinzipal, wenn dieser seine Truppe aufgrund wirtschaftlicher Probleme nicht mehr bezahlen konnte. Umgekehrt war es genauso möglich, wieder auf die große Bühne zurückzukehren, wenn das Geschäft florierte.[31] REBEHN macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass hinter der Lustigen Figur, die die

[28] Vgl. TAUBE: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen, S. 102.
[29] Vgl. Henryk JURKOWSKI: Narr – Nationalheld – Sozialrebell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...". Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 62.
[30] Vgl. Werner K. BLESSING: „Der Geist der Zeit hat die Menschen sehr verdorben..." Bemerkungen zur Mentalität in Bayern um 1800. In: Reformen im rheinbündischen Deutschland. Hrsg. v. Eberhard Weis. München: Oldenbourg 1984 (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien. 4.), S. 232f.
[31] Vgl. Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), S. 18.

Menschen im Puppentheater zum Lachen brachte, meist Menschen standen, deren Leben alles andere als lustig und von großer Armut geprägt war.[32]

3.3 Stoffe und Motive im Puppentheater

Bestand das traditionelle Puppenspielrepertoire ursprünglich vor allem aus religiösen Stücken, wurden diese jedoch seit ihrem Entstehen mit komischen Zwischenspielen und Figuren angereichert. Auch Krippenspiele erfreuten sich weiterhin großer Beliebtheit, zugleich wurden die Inhalte der Stücke aber immer mehr dem neuen Aufführungsort, der Stadt, angepasst und verweltlicht.[33] Um als Puppenspieler auftreten zu dürfen, musste man bei der jeweiligen Stadtverwaltung um eine Konzession ansuchen, die jährlich zu erneuern war.[34] Eine Spielerlaubnis zu bekommen war besonders schwer in Bußzeiten beziehungsweise vor den höchsten Festtagen. Aus diesem Grund hatten die meisten Prinzipale auch einige geistliche Stücke im Repertoire, um die Beamten milde zu stimmen und auch zu diesen „heiligen Zeiten" spielen zu können. Somit fanden auf den Puppenbühnen um die Osterzeit Passionsspiele und um die Weihnachtszeit Krippenspiele statt. Die Krippenspiele entwickelten sich aus dem Brauch heraus, in der Weihnachtszeit Krippen mit zahlreichen Figuren aufzustellen. In Folge entwickelten sich diese leblosen Bilder weiter zu einer kleinen Bühne, auf der es möglich war, die Figuren zu bewegen. Ein nächster logischer Schritt war die Übernahme dieses Bühnenbildes an den zahlreichen Puppentheatern im 18. Jahrhundert.[35] Im deutschen Sprachraum war das Krippenspiel in den katholischen Gebieten seit dieser Zeit weit verbreitet. Als Krippenspielorte bekannt waren unter anderem Aachen, Köln, Wien, Linz und Steyr. Von den insgesamt über 100 Krippenspielen, die es damals gegeben haben dürfte, hat sich nur das Steyrer Krippenspiel bis in die Gegenwart erhalten. Als Schauplatz der Puppenspiele dienten vor allem Privathäuser.[36] Neben der Weihnachtsgeschichte an sich wurden auch weiter alt- und neutestamentliche Stoffe zum Besten gegeben. Die Krippenspiele erfreuten sich großer Beliebtheit und mit der Ausweitung der Stoffe trat auch neues Personal hinzu. Von Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Einbindung der Lustigen Figur in das Krippenspiel. Diese dient durch Kennzeichen wie unter anderem Gefräßigkeit, sexuelle

[32] Vgl. REBEHN: Kasperspieler in Norddeutschland, S.145.
[33] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 2f.
[34] Vgl. TAUBE: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen, S. 97f., 102.
[35] NIESSEN erläutert hierzu, dass sich die Umwandlung einer Krippe zum Bühnenbild für ein Puppenspiel vielerorts vollzog. Die Kulisse des Puppenspiels bildete entweder ein Simultanschauplatz des Krippenaufbaus oder eine Erweiterung auf mehrere Bilder. Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 1f.
[36] Vgl. Hans Richard PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986 (= Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 10.), S. 172.

Triebhaftigkeit, Spottsucht und Gerissenheit der Belustigung der Zuschauer. Sie tritt unter wechselnden Namen in verschiedenen historischen und nationalen Variationen auf. Wie das Hänneschen typisch für Köln ist, gab es in der Commedia dell'arte den Arlecchino, den Guignol in Frankreich oder den Hanswurst oder Kasperl in der Tradition des Wiener Volkstheaters.[37]

Die neu hinzugekommenen Possen entsprachen jedoch meist nicht den Vorstellungen der Behörden und so versuchte man teilweise auch Krippenspiele zu verbieten. Beispielhaft dafür steht das Verbot von Krippenspielen in Aachen aus dem Jahr 1776, das sowohl die Puppenspieler als auch die Bewohner des Hauses, in dem gespielt wurde, zu einer Geldstrafe zwang. Auch in Köln war es damals zur Weihnachtszeit üblich, in Kirchen und wohlhabenden Familien Krippen, die reich an künstlerisch gestalteten Figuren waren, aufzustellen.[38]

Im 19. Jahrhundert lassen sich die im Puppentheater aufgeführten Stücke vor allem auf folgende zwei Einflusssphären zurückführen: Erstens auf eine Verarbeitung barocker Theaterelemente, zweitens auf ein durch die Aufklärung und Romantik beeinflusstes Repertoire. Als Stückquellen dienten den Prinzipalen, laut BERNSTENGEL, vor allem Dramenhefte, die es beim Buchhändler zu erwerben gab. Diese wurden, um sie im Puppentheater umsetzen zu können, gekürzt und nach Belieben bearbeitet. Erst in zweiter Linie stützte man sich als Vorlage für den Spielplan auf aktuelle Zeitungsberichte und mündlich überliefertes Erzählgut. Das Repertoire der Puppentheater wurde zu rund drei Viertel von der „großen Bühne" des Personentheaters übernommen.[39] Ab Ende des 18. Jahrhunderts zeichnete sich ein gesteigertes Interesse der Gesellschaft an historischen Ereignissen ab, was sich auch auf das Puppenspiel auswirkte. In den historischen Dramen lag das Hauptaugenmerk jedoch nicht auf historischer Authentizität, sondern auf dem Schicksal der mit dem historischen Geschehen verbundenen Persönlichkeiten. Besonders beliebt ab dieser Zeit waren Ritterdramen und Räuberstücke. Zu den Räubern ist zu sagen, dass diese meist nicht als negativ und in ihrer juristischen und moralischen Schuldigkeit, sondern als „Anwälte" der Armen, Besitzlosen und Unterdrückten dargestellt wurden, wobei als Ursachen für das Verhalten der Räuber soziale Umstände und persönliche Not und Elend

[37] Vgl. Peter HÖLZLE / Nikolas IMMER: Lustige Person. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghof. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 461.
[38] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 4-6.
[39] Vgl. Olaf BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 15f., 33.

gezeigt wurden, wodurch sie zu Sympathieträgern wurden.[40] Ebenso beliebt waren Geister- und Spukmotive, die vor allem in den Ritterdramen gerne eingesetzt wurden. Besonders häufig erscheinen Geister der Ahnherren der Helden, die die Aufgabe haben, diese wieder auf den rechten Weg zu leiten. Ab dem 19. Jahrhundert entstanden auch erste Märchen- und Sagensammlungen im deutschen Sprachraum, wie etwa 1812 die „Kinder und Hausmärchen" der Brüder Grimm, sowie 1816 und 1818 in zwei Bänden deren „Deutsche Sagen", die bald auch Eingang in das Puppentheater fanden.[41]

3.4 Die Lustige Figur im Puppenspiel

Wie oben erwähnt, fand die Lustige Figur bereits in den geistlichen Stücken Einzug ins Puppenspiel. Mit der im Lauf des 18. Jahrhunderts größer werdenden motivischen Spannbreite gewann die Lustige Figur zunehmend an Bedeutung. Als gängige Praxis der Puppenspieler etablierte sich die Vorgehensweise, Vorlagen für die Stücke so zu bearbeiten, dass eine der Rollen dem Charakter der Lustigen Figur entsprach.[42] Die Lustigen Figuren wurden meist vom Personentheater übernommen und wurden des Öfteren zu den Hauptwerbeträger des gesamten Theaters. Die Wichtigkeit der Lustigen Figuren zeigt sich auch an der allgemeinen Benennung mancher Theater nach ihrer Lustigen Figur, wie sich etwa in Köln die Bezeichnung Hänneschen-Theater, nach der Lustigen Figur des Hänneschen, gegenüber der älteren Bezeichnung des „Krippchen" beziehungsweise „de Krep", da es ursprünglich als Krippenspiel begann, durchsetzte.[43] Die Lustige Figur fungierte meist als Vermittler zwischen dem Spiel und dem Publikum und trat damit als Illusionsbrecher auf. Die Aufgabe der Lustigen Figur außerhalb des Spiels war es, sich am Ende des Stücks für den Applaus zu bedanken, und zum folgenden Nachspiel oder zum nächsten Stück überzuleiten.[44] Innerhalb des Spiels trat die Lustige Figur sowohl in den Komödien, als auch in den Tragödien auf, wenn auch in letzteren nicht so häufig, obgleich ihr Handeln oft für den Verlauf des Dramas entscheidend war.[45]

In der Entwicklung der Lustigen Figur sind Unterschiede zwischen dem Marionetten- und dem Handpuppentheater feststellbar. Obgleich im 19. Jahrhundert bei beiden als Lustige Figur der Kasperl auftritt, gehen sie doch auf unterschiedliche Vorbilder zurück.[46]

---

[40] Vgl. ebda., S. 35, 37.
[41] Vgl. ebda., S. 38, 41.
[42] Vgl. ebda., S. 16.
[43] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 4.
[44] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 24.
[45] Vgl. ebda. S. 52.
[46] Vgl. Ingrid RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie. Bd. 3.: Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Tradition der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 2000, S. 38.

Im Marionettentheater etablierte sich mit dem Erscheinen englischer Komödiantentruppen im deutschen Sprachraum ab dem 16./17. Jahrhundert die Lustige Figur des Pickelherings.[47] Pickelhering bedeutet eingelegter/gepökelter Hering und man nimmt an, dass sich der Name vom sächsischen „pickeln" herleitet, was soviel wie „scherzen" und „Possen reißen" heißt.[48] Der Erfinder der Lustigen Figur Pickelhering hieß Robert Reinold, der als Angehöriger der Truppe des bekannten englischen Prinzipals John Green zwischen 1607 und 1627 durch das deutsche Sprachgebiet reiste.[49] Ab dem 18. Jahrhundert wurde dieser zunehmend durch den aus dem Altwiener Volkstheater stammenden Hanswurst ersetzt. Die Lustige Figur des Hanswursts gelangte durch den steirischen Schauspieler Joseph Anton Stranitzky (1676-1726) ausgehend von Wien zu besonderer Berühmtheit. Stranitzky spielte den Hanswurst selbst und stattete ihn mit einer Herkunft aus dem bäuerlichen Milieu und den charakterlichen Eigenschaften der Verfressenheit, Sauflust, Lüsternheit, Ängstlichkeit, Wichtigtuerei, Gerissenheit und Verschlagenheit aus. Der Begriff „Hanswurst" ist wesentlich älter und erschien zum ersten Mal in der niederdeutschen Übersetzung von Sebastian Brants „Narrenschiff" (1519) für jemanden, der ungeniert zu einer Sache redet, von der er keine Ahnung hat.[50] Der Hanswurst trat zu Beginn seiner „Puppenkarriere" als Nebenfigur, meist in der Rolle eines Dieners oder Handwerks-burschen auf, der die Handlung glossierte und das Stück oftmals zum Happy End führte. Vom Typ her entsprach er seinem Vorgänger von der „großen Bühne", jedoch drückte er sich im jeweiligen Regiolekt, je nach Spielort, aus. An der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erfolgte der Austausch des Hanswurts als Lustige Figur im Puppenspiel gegen die neue Lustige Figur des Kaspar/Kasper/oder Kasperl. Der Schöpfer des Kasperl ist Johann La Roche (1744-1806), der ab 1764 als Kasperl in Diener- und Hausknechtsrollen auftrat. Ab 1781 verkörperte er den Kasperl mit großem Erfolg am Leopoldstätter Theater in Wien. Nach seinem Tod verschwand der Kasperl von der Personenbühne.[51] Im Unterschied zum Marionettenkasperl stammt der Handpuppenkasperl von der Figur des „Meister Hämmerling", oder „Meister Hämmerlein" ab. Diese Figur, die ab dem 16. Jahrhundert auf Jahrmärkten auftauchte, hatte stark dämonische Züge und

[47] Vgl. Gina WEINKAUFF: Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des grotesk-komischen und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...". Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 16, 18, 28f.
[48] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 12.
[49] Vgl. Dieter WUTTKE: Harlekins Verwandlungen. In: Commedia dell'arte. Geschichte, Theorie, Praxis. Hrsg. v. Wolfgang Theile. Wiesbaden: Harrassowitz 1997 (= Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissance-forschung. 30.), S. 72.
[50] Vgl. Beatrix MÜLLER-KAMPEL: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Pader-born [u.a.]: Schöningh 2003, S. 11.
[51] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 34f., 38.

sprach mit schnarrender Stimme, weswegen man annimmt, dass sie aus der Figur des Teufels in den Mysterienspielen entstanden sein könnte. Der Teufel, oder auch mehrere Teufel waren seit dem Spätmittelalter beliebte Figuren in den Passionsspielen und Aufführungen von Heiligenviten. Die Teufel wurden nicht nur zur Verängstigung, sondern auch zur Belustigung des Publikums eingesetzt, indem sie oft unbeholfen und ungeschickt agierten und durch ihre ständigen Kämpfe untereinander zum Lachen reizten.[52] Meister Hämmerling war des Weiteren gekennzeichnet durch ein „abscheuliches Larvengesicht" und charakterliche Unzulänglichkeiten wie Eitelkeit, Lüsternheit und Gefräßigkeit. Durch die Beliebtheit der Commedia dell'arte in Mitteleuropa wurde er in der Mitte des 17. Jahrhunderts durch die Lustige Figur des buckligen, großbäuchigen und hakennasigen Pulcinella ersetzt. Als Schauplatz des Handpuppenspiels dienten vor allem Schaubuden auf Jahrmärkten, wobei die dargebotenen Stücke sich in erster Linie an Erwachsene richteten, obgleich nicht zu verhindern war beziehungsweise lange niemand daran Anstoß nahm, dass auf der Straße auch Kinder zusahen. In Deutschland verlor der Pulcinella im Lauf der Zeit seinen dicken Bauch und seinen Buckel und wurde ab Beginn des 19. Jahrhunderts nach und nach gegen die Lustige Figur des Kasperls ausgetauscht. Im Handpuppentheater spielte dieser, im Gegensatz zum Marionettentheater, von Anfang an die Hauptrolle in kurzen und lustigen Dialogszenen. Sein Erscheinungsbild wird nun immer mehr zu dem des Kinderkasperls, als der er im 20. Jahrhundert auftritt: „lange Nase, lachende Augen, breiter offener Mund, vorgezogenes Kinn, buntes Gewand, weiße gefaltete Halskrause und eine Zipfelmütze mit Schelle oder Bommel".[53]

3.4.1 Die Lustige Figur als Störer der sittlichen und moralischen Ordnung

Die Lustige Figur hatte seit jeher die Hauptrolle in der Komödie inne. Als Kardinaleigenschaften der Lustigen Figur seit der Antike nennt BENZ:

- besondere Torheit,
- besondere Schalkhaftigkeit,
- Eß-und Zechlust,
- Großsprecherei,
- Lüsternheit.[54]

[52] Vgl. Alan E. KNIGHT: Teufel im französischen Theater des Spätmittelalters. Aus dem Englischen übersetzt von Martin Moll. In: Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen. Hrsg. v. Eva Erdmann. Bielefeldt: transcript 2003, S. 77.
[53] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 64f., 68.
[54] Vgl. BENZ: Die Lustigen Personen der antiken Possenbühnen, S. 97.

Genau diese Eigenschaften der Lustigen Figur waren beziehungsweise sind über die Jahrhunderte hinweg auch der Grund, warum von Seiten der Obrigkeiten immer wieder versucht wurde, die Lustige Figur von der Bühne zu entfernen, oder sie zumindest in ihrem Handlungs- und Aktionsradius einzuschränken. Allzu oft hatte man ein Problem mit der, laut BENZ, an zündenden Effekten reichen, ausgelassenen lauten Komik der volkstümlichen Stegreifbühnen, die gleichsam im Vorübergehen erfasst sein will.[55]

Das Puppenspiel wurde von der staatlichen Obrigkeit oft als Bedrohung empfunden, da die Spieler selten ihre Zunge hüteten und politischen Unmut lautstark kundtaten. So verkörperte zum Beispiel der Capitano in der Commedia dell'arte den aktuellen Protest gegen die seit 1559 bestehende spanische Fremdherrschaft. Capitano ist ein Maulheld, soldatischer Liebhaber und Raufbold, der meist wenig intelligent dargestellt wird, und daher von den Spaniern als Provokation empfunden wurde.[56] Ab dem 18. Jahrhundert kam es zu differenzierten Anklagen der jeweiligen Landesherrn gegen die Puppenkomödie. Die Herrschaften versuchten vor allem, die Aufführungen nach ihrem Ermessen zu zensieren oder ganz zu verbieten, indem sie auf eine schriftliche Fassung der Spieltexte bestanden. Beispielhaft dafür ist das von Kaiserin Maria Theresia 1752 erlassene Hofdekret, das auf die Verweisung des Hanswursts beziehungsweise richtigerweise des Bernardons, ebenso eine eigenständige Lustige Figur des Wiener Volkstheaters, von der Komödienbühne abzielte.[57] Somit wurden die „letzten Ausläufer einer mündlichen Kultur" bekämpft, um sämtliche Aussagen auf der Bühne schwarz-auf-weiß aufgezeichnet zu haben, wodurch sie auch problemlos gerichtsverwertbar wurden. Ab dem 18. Jahrhundert ist jede lokale Theatergeschichte geprägt durch solch einen Abgrenzungskonflikt mit dem Puppentheater.[58] Der Kasperl Johann La Roches wurde ebenso von staatstreuen Kreisen als „Bedrohung der bestehenden Gesellschaftsstruktur" betrachtet, weil man es als gefährlich ansah, dass Kasperl Untertanengeist und staatliche Ordnung belachbar machte.[59]

---

[55] Vgl. ebda.

[56] Vgl. 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. I. Hrsg. v. Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994 (= Wort und Musik. 23.), S. 191.

[57] Vgl. Beatrix MÜLLER-KAMPEL: Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien. In: LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Nr. 7 (2012), S. 31.

[58] Vgl. 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 Varietäten...". Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 78, 80.

[59] Vgl. Hans-Peter ECKER: Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der Lustigen Person. In: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Bd. II. Hrsg. v. Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994 (= Wort und Musik. 23.), S. 508.

Im Jahr 1781 wird in Wien die Figur des Kasperls in zwei Anti-Kasperl-Broschüren, „Kasperl das Insekt unseres Zeitalters“ und „Etwas für Kasperls Gönner“ als Phantasie alberner Gaukler verurteilt, und darauf hingewiesen, dass es zum sittlichen Wohle des Staates wäre, dem Kasperl und seinen „verderblichen und häßlichen Abenteuern“ abzuschwören.[60] Dass die Vielzahl an Verboten jedoch nicht die gewünschte Wirkung zeigten, liegt vor allem daran, dass weder das Puppentheater noch das Personentheater ohne die Lustige Figur und ihr Extemporieren existieren konnten und zu den Befürwortern des Hanswursts nicht nur Leute aus den Unterschichten, sondern auch aus dem Adel zählten.[61] Joseph von Sonnenfels, der mächtigste Poetologe der maria-theresianischen-josefinischen Zeit, wollte als überzeugter Aufklärer die Zensur im Theater auch auf Wandertruppen und die Theater der Vorstädte ausdehnen, ein Vorschlag, den Josef II. jedoch abwies, da er selbst Sympathien für das Volkstheater hegte. Sonnenfels sprach sich nicht generell gegen die Komödie aus, sondern sah in ihr jene Gattung, die am besten als Sittenschule und Bildungsinstrument dienen könne, da die Tugend am Ende siegreich und das Laster am Ende bestraft sein sollte. Er zweifelte sogar die Möglichkeit der Tragödie als Sittenschule an, da in ihr die Tugend am Ende immer den Nachstellungen des Lasters unterliege. Im Sinne einer Komödie, die zu erzieherischen Zwecken eingesetzt werden soll, forderte er ein Verbot von extemporierten Stücken sowie von Hexen, Geistern und Zauberwesen auf der Bühne, da diese den Aberglauben stärken würden. Interessant ist, dass er, obwohl er aufklärerisches Gedankengut vertritt, nicht so säkular denkt, um die Figur des Teufels auch unter den Aberglauben einzureihen, sondern darauf besteht, dass diese auf der Bühne nicht mehr lächerlich gemacht werden darf, weil „der Zuschauer dadurch die für einen wohlgeratenen Untertanen gebotene Angst vor irdischer und göttlicher Strafe verliere.“[62]

Als Gegner des Puppenspiels und insbesondere der Lustigen Figur trat immer wieder auch die Kirche auf, sowohl die katholische als auch, wenn nicht noch viel stärker, die protestantische.[63] Die Opposition gegenüber der Komödie erklärt sich aus der Abneigung der Kirche von der auf der Bühne dargestellten Lüsternheit, der Narretei und der Teufelsbeschwörungen. Weiters fürchtete man, dass die Lustige Figur den Nimbus biblischer Stoffe beschädigen könnte, indem sie diese der Lächerlichkeit preisgab. Die Verdammung

[60] Vgl. MÜLLER-KAMPEL: Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 161.
[61] So war auch der Bannspruch Maria Theresias gegen Bernardon nicht sehr erfolgreich, da sogar ihr Mann, Franz Stephan von Lothringen, sich bei regelmäßigen Stücken fadisierte und deswegen seine Hand schützend über das Stegreiftheater hielt. Vgl. ebda., S. 154.
[62] Ebda., S. 157-160.
[63] Vgl. ebda., S. 180f.

der Komödie liegt auch darin begründet, dass der Besuch der selbigen die Leute vom Kirchenbesuch abhielt.[64]

Ebenso wurde die Lustige Figur von rationalen Denkern von der Bühne zu verdrängen versucht, da sie als Relikt aus archaisch-finsteren Zeiten gesehen wurde. Die Improvisationskunst und Schlagfertigkeit der Lustigen Figur stand in diametralem Gegensatz zur Forderung der Aufklärer nach einer bedachten Wortwahl und wohlüberlegten und gewählten Äußerungen.[65] Dies widersprach hingegen vollkommen dem Naturell der damals beliebten Lustigen Figuren wie dem Hanswurst aus dem Wiener Spaßtheater und den im gesamt-mitteleuropäischen Raum bekannten Lustigen Figuren aus der Commedia dell'arte. Diese Typen mussten zwar gegen Ende des 18. Jahrhunderts von der Personenbühne verschwinden, jedoch lebten sie vor allem im Puppentheater weiter und konnten dort, wenn auch eingeschränkt, weiter extemporieren.

Auf der Personenbühne sorgten Aufklärer, wie Johann Christoph Gottsched, für das Verschwinden des Harlekins und des Hanswursts. Gottsched kritisierte an diesen besonders, dass sie zu viele freche Streiche machen und sich viel zu oft verkleiden würden, was er als „unnatürliche Künsteleyen" ansah. Gottsched und andere Aufklärer Deutschlands bemühten sich vor allem darum, ein deutsches Nationaltheater zu erschaffen und zu diesem Zweck sollten italienische, französische und englische Einflüsse auf das Theater zurückgedrängt werden. Jedoch hatte dies meist nur zur Folge, dass die plurikulturelle Entstehungsgeschichte einer Figur verschleiert wurde und diese einfach unter einem anderen Namen auftrat, wie etwa bei der Neuberin[66], die anstatt des Harlekins das Hänschen präsentierte und es, anstatt in ein buntes Kostüm, in ein rein weißes steckte.[67] Nachdem der Hanswurst unter seinem Namen nicht mehr auf der Personenbühne auftreten durfte, nahmen sich zahlreiche Marionettentheater der Figur an, in denen er noch weit in das 19. Jahrhundert hinein präsent blieb. Auf der Puppenbühne konnte er weiter seine Späße treiben und extemporieren, da diese bei weitem nicht so streng kontrolliert werden konnte wie die „große Bühne".[68] Die Narrheit der Lustigen Figur konnte demnach auch durch diese Säkularisierungs- und Rationalisierungsbestrebungen nicht endgültig ausgeschaltet werden, doch teilweise ging sie ab Ende des 19. Jahrhunderts in einen an-

[64] Vgl. PODEHL: Der unzeitgemäße Narr, S. 77.
[65] Vgl. ebda., S. 81f.
[66] Caroline Neuber, genannt die Neuberin, war wie Gottsched eine Anhängerin des höfischen Bildungstheaters und des klassischen Tragödienspiels. Sie war selbst Schauspielerin und wollte im Sinne Gottscheds die Obszönitäten der Lustigen Figur auf der Bühne einschränken. Vgl. RAMM-BONWITT: S. 26.
[67] Vgl. MÜLLER-KAMPEL: Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 170f.
[68] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 32, 39.

gepassteren und weniger provokativen Verhaltenskanon über.[69] Als Beispiel hierfür ist der Kasperl von Franz Graf von Pocci (1807-1876) zu nennen. Pocci, der vielfältig künstlerisch begabt war, unterstützte den Kanzleigehilfen Joseph Leopold Schmid (1822-1912) in seinem Anliegen, in München ein Marionetten-Theater für Kinder, das Sittlichkeit und Religiosität vermitteln sollte, zu eröffnen, nicht nur finanziell, sondern schrieb auch selbst 42 Stücke für dieses neue Theater. Er schuf darin speziell für Kinder, nach der Vorlage des Altwiener Volkstheaters, den Kasperl Larifari. Ab dem späten 18. Jahrhundert war nämlich noch ein weiterer Anklagepunkt gegenüber der Lustigen Figur hinzugekommen, und zwar der Vorwurf der Verführung der Kinder und der Jugend. Dies steht im Zusammenhang mit dem veränderten Bild, das sich in der Gesellschaft im Hinblick auf die Kinder seit dem 16./17. Jahrhundert entwickelt hatte. Kinder wurden nun nicht mehr wie früher als unfertige Erwachsene, roh und amoralisch gesehen, sondern als unschuldig, gefährdet und schutz- und erziehungsbedürftig wahrgenommen.[70] Somit wurde dem erzieherische Aspekt des Theaters, gegenüber dem der Unterhaltung, weit größere Bedeutung beigemessen und Pocci kam mit seinen Stücken diesen Forderungen entgegen. Er setzte sich gegen das Prinzip der bloßen Gewalt im Marionettentheater ein, trotzdem sind seine Stücke noch weit davon entfernt, was man heutzutage als kindgerecht betrachten würde. Sein Kasperl Larifari wurde von München aus im ganzen deutschen Sprachraum bekannt und zur Identifikationsfigur für Kinder, was den Weg zum infantilen Kasperl des 20. Jahrhunderts ebnete.[71]

Ein weiterer Standpunkt, unter dem der Besuch eines Theaters als negativ betrachtet wurde, war der, dass es von der Arbeit abhält. Der Tagesablauf der meisten Menschen war nun nicht mehr abhängig vom Lauf der Jahreszeiten, sondern streng durch die Uhrzeit geregelt, wodurch die Zeit von einem als gottgegeben angesehenen Rhythmus zu einer vermessbaren und planbaren Strecke geworden war. Die Komödie wurde als Quelle des Müßiggangs verdammt. Die Zeitlosigkeit der Lustigen Figur, die nur im Hier und Jetzt lebt, wurde als Bedrohung einer nach vorwärtsgerichteten und nach Fortschritt strebenden Gesellschaft empfunden.[72] Zugleich ist es aber auch diese Fähigkeit, die es der Lustigen Figur ermöglichte, sich jederzeit anzupassen und entsprechend der jeweiligen gesellschaftlichen Diskurse aktualisiert zu werden.

---

[69] Vgl. JURKOWSKI: Narr – Nationalheld – Sozialrebell, S. 62.
[70] Vgl. ECKER: Hanswurst, Kasperl, Krokodil, S. 508.
[71] Vgl. Franz VON POCCI: Kasperlkomödien. Hrsg. v. Karl Pörnbacher. Stuttgart: Reclam 1982 (= Universal-Bibliothek. 5247.), S. 85-87, Sigrid von MOISY: Franz Graf Pocci (1807-1876). Schriftsteller, Zeichner, Komponist unter drei Königen. München: allitera 2007 (= Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge. 78.), S. 105 sowie RAMM-BONWITT, S. 127, 136f.
[72] Vgl. PODEHL: Der unzeitgemäße Narr, S. 78, 81, 83.

Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts diente die Lustige Figur in vielen Ländern, in denen im Zuge der einsetzenden Nationalstaatenbildung das eigene Nationsbewusstsein gestärkt werden sollte, als Nationalheld, vor allem wenn diese noch unter einer als fremd empfundenen Vorherrschaft standen, wie dies etwa in Griechenland oder in Tschechien der Fall war.[73] In den 1920ern, als man bestrebt war, das Hännenschen-Theater in Köln wieder aufzubauen, konnte man das Hänneschen den Kölnern als typisch kölsche Identifikationsfigur präsentieren, bis die Kölner von sich aus eine Wiedererrichtung des Hänneschen-Theaters unterstützten. Während der NS-Zeit wurde auch das Hänneschen-Theater für nationalsozialistische Propaganda-Zwecke missbraucht und das Hänneschen als Wahrer „völkischer Traditionen" gefeiert.[74] Nach 1945 bemühte man sich, an die Traditionen vor der NS-Zeit anzuknüpfen und man erachtete das Hänneschen-Theater vor allem unter dem Aspekt, dass es Träger der Volkskunst war, als bedeutend für die Gegenwart.[75]

Die Lustige Figur kann zudem als Träger des Karnevalsprinzip im Sinne Bachtins gesehen werden. BACHTIN beschreibt den Karneval im Mittelalter beziehungsweise ähnliche Feste in der Antike, wie die Saturnalien, als eine Zeit, in der hierarchische Verhältnisse, Privilegien, Normen und Tabus außer Kraft gesetzt und somit die Grenzen des „offiziellen" Lebens niedergerissen werden, die jedoch eindeutig begrenzt ist. Der Karneval war somit ein Fest zu Ehren der Zeit, ein Fest des Werdens, des Umbruchs und der Erneuerung. Im Karneval waren durch diese ideal-reale Aufhebung sämtlicher hierarchischer Beziehungen alle Menschen gleich, was eine besondere Art der Kommunikation und des Lachens schuf, die im gewöhnlichen Leben nicht möglich gewesen wäre. Das Karnevalslachen ist ein kollektives Lachen, das sich universal auf alle und alles richtet, jedoch zugleich auch ambivalent bleibt, weil es einerseits spöttisch, negierend und beerdigend ist, andererseits heiter, jubelnd und bestätigend und zu neuem Leben erweckt. Es ist somit ein Lachen, das alle miteinschließt und kein Lachen über eine

[73] In Griechenland, das damals noch unter osmanischer Herrschaft stand, wurde die Lustige Figur des türkischen Karagöz in der Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Namen Karaghiosis übernommen und im Schattentheater gegen den türkischen Pascha in den Kampf geschickt. In Tschechien, das seit dem 17. Jahrhundert von Österreich besetzt war und wo die tschechische Sprache nur mehr von der böhmischen Landbevölkerung gesprochen wurde, trat sie im Puppentheater durch die Figur des Kašpárek ab dem 19. Jahrhundert wieder in den Vordergrund. Man erkannte im Puppentheater die Möglichkeit, die tschechische Kultur wiederzubeleben. Vgl. JURKOWSKI: Narr – Nationalheld – Sozialrebell, S. 64-68.

[74] Vgl. Jürgen TRIMBORN: Ein fruchtbares Zusammenwirken: Das Hänneschen und die Kölner Theaterwissenschaft. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 87.

[75] Ähnlich wie dem Hänneschen erging es auch im Raum Österreich dem Hanswurst, der etwa ab den 1920ern in Schulbüchern zur nationalen Identifikationsfigur stilisiert wurde. Während der NS-Zeit wurde auch der Hanswurst von den Nationalsozialisten vereinnahmt und die Schöpfung eines neuen starken Theaters durch Stranitzky als „völkische Tat" gefeiert. Nach 1945 betonte man vor allem die Bedeutung des Theaters um den Hanswurst als echte österreichische Volkskunst und hob vor allem sein wienerisches Wesen hervor. Vgl. MÜLLER-KAMPEL: Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 20f.

bestimmte Person im Sinne eines moralischen Verlachens. Ab dem 17. Jahrhundert konstatiert Bachtin einen Zerfallsprozess des Lachens, indem es seine Universalität verliert und sich nun auf das Typische, Durchschnittliche und Alltägliche richtet. Wo man nichts offensichtlich Typisches fand, begann die Suche nach dem Einzelnen, also nach einer konkreten Person, gegen die sich das Lachen richten konnte.[76] Als Träger des karnevalistischen Prinzips treten ab dem 18. Jahrhundert nur mehr einzelne Lustige Figuren, wie der Arlecchino, Pulcinella oder der Hanswurst in Erscheinung.[77] Durch die Welt, in der diese lebten, fungierten sie als Verbindung zwischen der realen Welt und einer „anderen Welt", in der das Nachklingen über die Jahrhunderte von alten Glücksverheißungen spürbar wurde, weswegen sie von der rational oder klerikal ausgerichteten Obrigkeit als Bedrohung empfunden wurden, da sie in ihren Stücken vor nichts und niemandem Respekt zeigten und unbeirrt ihren Weg gingen, ohne Rücksicht auf jegliche Tabus.[78]

Insgesamt sind die Anklagepunkte gegenüber der Lustigen Figur seit dem Mittelalter dieselben geblieben und beruhen vor allem darauf, dass sich die staatlichen und/oder kirchlichen Obrigkeiten bedroht fühlen. Selten wird erkannt, dass das Lachen aber nicht nur die Funktion hat, Unzufriedenheit zu schüren, sondern im Gegenteil nimmt es oft viel Druck weg, wenn über Missstände und Ungerechtigkeiten gelacht werden darf, wodurch die reale Gefahr einer Revolte oder eines Aufstands vermindert werden kann. Doch meist fehlt der Obrigkeit, die rein an ihrem Machterhalt interessiert sind, etwas sehr Wichtiges, was besonders den Lustigen Figuren eigen ist, aber eigentlich jedem gut täte, nämlich ein gehöriges Maß an Selbstironie. In der Komik werden hierarchische Verhältnisse nur scheinbar überwunden und eine wichtige Funktion des Lachens ist, dass es zumindest für einen Moment Aggressionen abbauen und von Problemen entlasten kann.[79]

---

[76] Vgl. Michael BACHTIN: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1187.), S. 55f, 58-61, 161f.

[77] MÜNZ unterscheidet bezüglich der Zugehörigkeit zur karnevalistischen Welt zwischen Arlecchino und Hanswurst und meint, dass Arlecchino noch direkt aus der „anderen Welt" stammt, wohingegen der Hanswurst die karnevalistische Welt unwiderruflich verlassen hat und an ihm von der Utopie des „goldenen Zeitalters" nicht mehr geblieben ist als die bloße Materialität des „Fressens, Saufens und Zeugens." Vgl. Rudolf MÜNZ: Das „andere" Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1979, S. 121. Dieser Ansicht ist entgegenzuhalten, dass der Hanswurst nicht, wie Münz behauptet, moralisiert wurde, sondern gerade auch mit der Heraufsetzung dessen arbeitet, was eigentlich moralisch und emotional herabzusetzen wäre, und somit auch als Träger des karnevalistischen Prinzips beziehungsweise als Relikt karnevalistischer Glückskonzeptionen gesehen werden kann.

[78] Vgl. MÜLLER-KAMPEL: Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 185 sowie Gerd TAUBE: Lustige Figur versus Spiel-Prinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...". Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 45, 47f.

[79] Vgl. MÜLLER-KAMPEL: Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien, S. 25, 34, 37.

Im Hänneschen-Theater wird auf metatextueller Ebene Kritik an jenen geübt, die die Lustigen Figuren beziehungsweise hier stellvertretend den Hanswurst in ihre/seine Schranken verweisen wollen. Besteva, Hänneschens Großvater, dessen Vorname Nicolas ist, beschwert sich darüber, dass für ihn eine Komödie am Theater ohne den Hanswurst keine ordentliche Komödie sei:

> NICOLAS:
> Jo, ich höre wahl, dat Dingen ob dem Thriater dog net viel,
> Dann et wohr jo nit einmohl enen Hanswosch[80] om Spiel;
> Un ich gläuf ohne Zwifel,
> Sie hatten kein Hex und auch keinen Tüfel.
> Dann ene Comede ohne Hanswosch
> Es grad we enen Drunk ohne Dosch[81];
> Alles, wat do mehr do häß gesaat, hätt keinen Art.[82]

Durch Besteva wird somit ausgedrückt, dass die Lustige Figur stellvertretend für das steht, was eigentlich das Wesen der Komödie ausmacht. Weiters gefällt es ihm nicht, wenn der Hanswurst zu artig auftritt, da für ihn dadurch der ganze Spaß zunichte gemacht wird:

> Öm[83] zo lachen, wohr et zom krebeeren[84],
> Wan dä Hanswosch e ßu atig thät ageren
> Und thät sich explizieren so klor un eßu nett;
> Süch[85] Jung dat wohr gett,
> Do gof mehr get, wann mehr woll;
> Un säden keiner, dat mehr get gefen[86] soll.[87]

3.5 Figurale und dekorative Ausstattung der Puppentheater

Da viele der neuen Theater-Betreiber am Anfang des 19. Jahrhunderts aus dem Handwerksbereich stammten, entwickelte sich eine große Vielfalt an unterschiedlichsten Marionetten und Puppen für das Theater. Die Prinzipale und ihre Familien stellten sämtliche Figuren selbst her, wobei die Männer meist die Figuren schnitzten und die Frauen für die Bekleidung zuständig waren. Die Kostüme entsprachen in der Regel der zeitgenössischen Mode.[88] Die Technik der Puppenführung wurde von den Prinzipalen an ihre Nachkommen weitergegeben. Ihre Fähigkeiten waren entscheidend, da Puppe und

[80] Hanswurst
[81] Durst
[82] Johann Christoph WINTERS: Henneschen kömt wieder. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), S. 128.
[83] anstatt
[84] krepieren
[85] Sieh!
[86] geben
[87] WINTERS: Henneschen kömmt wieder, S. 128.
[88] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 22, 24 sowie NETZLE: Das süddeutsche Wandermarionettentheater, S. 81.

Spieler eine Einheit bilden mussten, um die Bewegungen der Puppen möglichst authentisch zu gestalten. Der Prinzipal sprach meist alle männlichen und seine Frau alle weiblichen Rollen, wobei die Modulation der Stimme, entsprechend der darzustellenden Figur, von Bedeutung war. Die Stimmen mussten möglichst differenziert dargeboten werden, um deutlich zu machen, welche Figur gerade spricht, was zudem durch jeweilige Gesten unterstützt wurde. Durch diese Hilfsmittel wurde versucht, die starre Mimik der Figuren auszugleichen. Die Figuren mussten durch auffällige Gesichtszüge und Kleidung sofort in ihrer Rolle erkennbar sein, weswegen diese oft übertrieben dargestellt wurden. Ab dem 18. Jahrhundert gab es Marionetten, die durch Klappmechanismen Mund und Augen bewegen konnten, um lebendiger zu wirken.[89] Zudem war auch der Status der Figur innerhalb der Puppengesellschaft sofort an ihrem Äußeren zu erkennen, da Adelige meist um ca. fünf Zentimeter größer ausgearbeitet wurden als die übrigen Puppen.[90] Aufgrund der fehlenden mimischen Ausdrucksmöglichkeiten war es notwendig, dass die Figuren optisch bereits als guter oder schlechter Charakter zu erkennen waren. Anhand der Verbindung aus Stimme und Äußerem einer Figur konnte man auch auf ihren Charakter schließen, so hatte etwa die schöne und sittsame Müllerstochter eine hohe und liebliche Stimme, während der hässliche Schurke eine raue und tiefe Stimme bekam; innere Schönheit wurde somit mit äußerer Schönheit gepaart.[91]

Bei den meisten Puppentheatern wurde mit Sicherheit Musik als wesentliches dramaturgisches Mittel eingesetzt, um die durch Worte erzielten Effekte zu untermauern. Der Einsatz von Musikinstrumenten war vor allem von den eigenen musikalischen Fähigkeiten der Prinzipale und deren Familie abhängig, denn im Normalfall konnte man es sich nicht leisten, dafür extra jemanden anzustellen, jedoch wurde nach Möglichkeit in die musikalische Ausbildung zumindest eines Kindes investiert. Die beliebtesten Instrumente zur Untermalung waren das Akkordeon, die Violine und das Klavier.[92]

[89] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 20.
[90] Vgl. NETZLE: Das süddeutsche Wandermarionettentheater, S. 79.
[91] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 34.
[92] Vgl. ebda., S. 26.

3.6 Die Faszination des Puppenspiels

Die Puppen spielen nicht ihre Rollen, wie die Darsteller auf der „großen Bühne“, sie sind ihre Rolle. Im Unterschied zu Schauspielern, denen oftmals vorgeworfen wurde, sie würden sich verwandeln und die Rolle einer anderen, auch einer moralisch schlechten Person annehmen, was sich auf die Moral der Schauspieler im Privatleben negativ auswirken könne, misstraute man Puppenspielern noch mehr, da sie sozusagen toten Dingen Leben einhauchten. Diese scheinbare Belebung einer Marionette wurde oft in die Nähe von Scharlatanerei und Taschenspielertricks gerückt.[93] Ursprünglich entstanden Marionetten zu kultischen Zwecken und dienten dazu, Geister und Dämonen dem eigenen Willen zu unterwerfen. Aus diesem Grund wurden sie vor allem in der Zeit der Aufklärung von vielen rationalistischen Denkern als heidnisches Relikt abgelehnt, obwohl der Bezug zu magischen Handlungen durch die Marionette im Puppenspiel des 18./19. Jahrhunderts schon längst nicht mehr gegeben war.[94]

Als Puppenspieler war es wichtig im Verborgenen zu bleiben und durch die eigenen Fähigkeiten eine Einheit mit der geführten Puppe zu erzielen. Um eine maximale Illusion der Belebtheit zu erzeugen, galt es die ästhetische Gestaltung, die Bewegungstechnik und das künstlerische Geschick des Spielers optimal zu verbinden. Gelang dies, so wirkte die Einheit von Figur, Animation, Sprache und Raum nachhaltig auf die Zuseher, da sie, im Unterschied zu einem menschlichen Darsteller, der seine Rolle immer nur spielen kann, in seinem Wesen jedoch ein anderer bleibt, die Rolle nicht spielt, sondern zum Beispiel immer der Kasperl oder der Räuber ist.[95]

Winters, der Gründer des Hänneschen-Theaters, lässt seine Puppen selbst ihre Vorteile gegenüber Darstellern aus Fleisch und Blut erläutern, indem er Besteva die Worte in den Mund legt:

> BESTEVATER:
> Mer, stöch Geld ob und sparden Kost und Trank,
> Mer hätten kein Processen, un wöten auch nit krank,
> und denk ens , wat sparen mer net Geld an Lechter:
> Dat die, mer hand all caractervoll Gesechter.
> Mer sind zwor alt ged ärmseelig gekleidt,
> Da halten uns effer[96] us bis in Ewigkweit.
> Wat sparen wer nit ein Geldspiel an de Musicanten!

[93] Vgl. TAUBE: Puppenspiel als kulturhistorisches Phänomen, S. 92.
[94] Vgl. Henryk JURKOWSKI: Die Puppe als ästhetisches und gesellschaftliches Phänomen. Im Vorwort zu: Figur und Spiel im Puppentheater der Welt. Hrsg. v. der Publikationskommission der Union Internationale de la Marionette. Berlin: Henschel 1977, S. 1.
[95] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 21, 34.
[96] aber

Mer gefen zum besten wat mer hann:
Ein jeder spielt e su god als he kan.[97]

In der Welt des Puppenspiels ist, wie bereits bei der Figurenbeschreibung gezeigt, äußerliche Schönheit auch mit einem guten Charakter und eine hässliche Figur mit einem schlechten Charakter verbunden. Diese Schwarz-Weiß-Malerei kam den gewünschten Pauschalierungen des Publikums entgegen, denn somit wurde eine einfache Welt mit klaren Grenzen, die es in der Wirklichkeit nicht geben konnte, geschaffen. Anstelle von Nuancen setzte man im Puppenspiel auf Kontraste, wodurch eindeutige Zuschreibungen zum Guten oder zum Bösen möglich waren.[98] KRÖMER erläutert, dass das Lächerliche den Zuschauer Abstand nehmen lässt; je weniger eine Komödie auf Identifikation setzt, desto eher spielen Lustige Personen mit. Die Lustigen Figuren im Puppenspiel erfüllen eine wichtige Funktion. Sie dürfen auf der Bühne scheinbar sagen und tun, was ihnen gerade in den Sinn kommt, sie dürfen sich ohne Scheu auf Kosten anderer amüsieren, sie dürfen sich prügeln und in den Tag hineinleben, ohne an irgendwelche Zwänge gebunden zu sein. Darin unterscheiden sie sich am meisten von ihren Zusehern, die in einer normierten Welt leben, die nach strengen Regeln funktioniert. Es erfolgt zwar keine Identifikation mit der Lustigen Figur, jedoch ermöglicht sie eine andere Form der Anteilnahme, indem sie durch ihre wilde, ungestüme und ungezwungene Art die Zuseher wieder an ihre Kindheit erinnert und somit an eine Zeit, in der sie selbst noch nicht so normengebunden leben mussten. Die Lustige Person stellt manches dar, was dem Publikum aus Gründen des Anstands und der Moral nicht gestattet ist. Indem die Lustige Figur dies alles ausleben darf, fühlen sich auch die Zuschauer befreit und können die Last des Alltags sowie soziale und ökonomische Zwänge während der Zeit des Spiels vergessen. Einerseits dienen die Lustigen Figuren der Belustigung des Publikums, andererseits sind sie diesem überlegen, durch ihre persönliche und geistige Freiheit, ihre Unabhängigkeit, ihre Bauernschläue und vor allem aufgrund ihrer unzerstörbaren subjektiven Glücksgewissheit.[99] Dass das Lachen auch etwas Ästhetisches an sich hat, wird bereits von BERGSON betont, der meint, dass das Komische in dem Augenblick beginnt, in dem die Gesellschaft und der Einzelne von den Sorgen der Erhaltung befreit sind und die Menschen dadurch anfangen können, sich selbst als Kunstwerk zu betrachten. Ebenso erläutert er, dass im Unterschied zur Tragödie, die meist mit Eigennamen betitelt ist und bei der sich Leidenschaften oder Laster hinter den

[97] M. J. DE NOEL: Intermezzo für Hennesgen. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), S. 123.
[98] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 34.
[99] Vgl. ECKER: Hanswurst, Kasperl, Krokodil, S. 505 sowie PODEHL: Der unzeitgemäße Narr, S. 85.

Personen verbergen, bei der Komödie die komischen Eigenschaften oder Laster immer gegenwärtig und somit die eigentlichen Hauptpersonen sind.[100]

4. Die Geschichte des Hänneschen-Theaters

4.1 Die Gründung des Hänneschen-Theaters

Das Hänneschen-Theater wurde 1802 von Johann Christoph Winters in Köln gegründet. Winters wurde 1772 in Bonn geboren und war gelernter Schneidergeselle. Als er als Handwerksgeselle auf Wanderschaft war, lernte er unter anderem in Belgien (Antwerpen) das flämische Puppenspiel kennen. Da er in seinem Beruf zu wenig Geld verdiente, um sich seinen Lebensunterhalt zu sichern, arbeitete er im Sommer auch als Anstreicher und begann im Winter Krippenspiele in Köln aufzuführen.[101] Im Gegensatz zu den meisten Puppentheaterstücken, die zu dieser Zeit vor allem für Erwachsene gespielt wurden, wollte Winters Theater für Kinder machen. Somit konnte er sich von der damals sehr großen Konkurrenz abheben und hatte Erfolg mit seinem Konzept.[102]

Für Winters war es zu Beginn, als er die Idee hatte, Krippenspiele für Kinder aufzuführen, nicht leicht, eine Spielerlaubnis zu bekommen. Jahr für Jahr musste er wieder um eine Verlängerung derselbigen bei der Stadt Köln ansuchen, und dabei betonen, dass seine Krippenspiele die sittliche und moralische Ordnung seiner Zuhörerschaft nicht gefährden würden. So beteuerte er in einem Ansuchen aus dem Jahr 1804 ausdrücklich seine Subordination.[103] Diese Auseinandersetzung ist prototypisch für den Konflikt zwischen Obrigkeit und Theaterunternehmen, wie bereits im Kapitel „Die Lustige Figur als Störer der sittlichen und moralischen Ordnung“ gezeigt, und wird vor allem im Streit um die Lustige Figur auf die Spitze getrieben.[104] Josef NIESSEN schreibt über die Gründung des Hänneschen-Theaters:

---

[100] Vgl. Henri BERGSON: Das Lachen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner 2011 (= Philosophische Bibliothek. 622.), S. 22, 24.

[101] Vgl. Frauke KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege – aber „klarfrohe Augen“ des Neugeborenen. Vom „Stammbaum“ der Prinzipale und Prinzipalinnen bis zur Geschichte der Spielleiter und Intendanten ihres Ensembles. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 20.

[102] Vgl. Walter OEPEN: „He wed Hännesche gespillt!“ – Die Spielstätten des „kölschen National-Theaters“. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 104.

[103] Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 127.

[104] Aus diesen offiziellen Schreiben an den Bürgermeister ermittelte Niessen das Jahr 1802 als Gründungsjahr des Hänneschen-Theaters. Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 20. PURSCHKE meint hingegen, dass Niessen sich bei der Errechnung des „Geburtsjahres“ des Hänneschen um ein Jahr geirrt habe und führt 1803 als Gründungsdatum an. Trotzdem ist man offiziell beim Entstehungsjahr 1802 geblieben. Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 127.

> Die allgemeine Not traf den armen Familienvater Winters besonders hart. Die Häuser verfielen, nur wenige hatten Geld übrig für die Instandhaltung von Haus und Wohnung. Die Not selber stand an Hänneschens Wiege, als der rheinische, kölnische Schalk neugeboren in die Welt blinzelte, trotz allem mit klarfrohen Augen. Und die Not führte Winters die Feder, als er sich hinsetzte und an den „Bürger Maire" (so musste der kölnische Bürgermeister sich nennen) und an dessen „Adjunkten" schrieb.[105]

Winters betrieb das Theater gemeinsam mit seiner Frau Elisabeth Thierry[106], die er im Jahr 1800 geehelicht hatte, und dem Teilhaber Hubert Weber.[107] Trotz der langsamen Erfolge des Hänneschen-Theaters war die Familie Winters während der Franzosenzeit oftmals von Armut bedroht, wie aus einem Brief an die Stadtverwaltung im Jahr 1809 hervorgeht, in dem Winters darum bittet, ihm eine Abgabe für das Theater zu erlassen, da ihm sonst nichts mehr zum Leben übrig bliebe.[108] In der Anfangszeit wurde das Theater als „et Kreppche" (= die Krippe) bezeichnet beziehungsweise als „privilegirtes Puppentheater in Köln". Ab wann genau der Name der von Winters geschaffenen Lustigen Figur des Hänneschens titelgebend war, ist nicht klar nachweisbar. PURSCHKE macht darauf aufmerksam, dass sich in einer Quelle vom November 1834 die Bezeichnung „das beliebte Henneschens Launenspiel" findet, wodurch offenkundig wird, dass sich zu dieser Zeit das Hänneschen gegenüber anderen Bezeichnungen durchgesetzt hatte, beziehungsweise „et Kreppche" und das „Hänneschen" synonym verwendet wurden.[109] Winters musste mit seinem Theater oftmals den Standort wechseln, welches sich aber immer größerer Beliebtheit erfreute. Im Jahr 1816 schrieb er sein letztes Gesuch um eine Spielerlaubnis, da er offenbar die preußischen Machthaber, die seit 1814 die Franzosen abgelöst hatten, von der Harmlosigkeit seines Wirkens überzeugen konnte. Zudem gehörte nicht nur das „einfache Volk" zu Winters Publikum, sondern er hatte inzwischen auch reiche Gönner

[105] Josef NIESSEN: Das alte Kölner Hänneschen-Theater. Köln 1931, S. 102, zitiert nach: KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 17.
[106] Laut der Familienlegende, die bei Heinrich Königsfeld überliefert ist, hat er Elisabeth, da ihre Eltern gegen eine Heirat der beiden waren, entführt, um mit ihr zusammen sein zu können. Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 20, 251f.
[107] Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 23.
[108] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 21f.
[109] Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 128. In den Erläuterungen zu „Dä Bävva" aus dem Jahr 1854 werden auch noch beide Bezeichnungen angeführt, an erster Stelle steht jedoch „et kölsch Hännesche" und erst dann „et Kreppche". Vgl. ANONYM: Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich. In: Germaniens Völkerstimmen. Sammlung der deutschen Mundarten in Dichtungen, Sagen, Mährchen [!], Volksliedern usw. Hrsg. v. Johannes Matthias Firmenich. Dritter Band. Berlin: Schlessinger'sche Buch- und Musikhandlung. 1854, S. 200.

und Protektoren gefunden. 1823 war Winters Hänneschen sogar beim ersten offiziellen Karnevalszug in Köln vertreten.[110]

Am 5. August 1862 starb Winters und es entbrannte ein heftiger Streit um die rechtmäßige Nachfolge. Peter Klotz, der mit einer Enkelin Winters' verheiratet war, übernahm das Theater und verlegte seinen ursprünglichen Sitz von der Mauthgasse zur Glockengasse 13. Noch im selben Jahr starb Klotz und seine Witwe Maria Magdalena führte das Theater an ständig wechselnden Spielorten weiter.[111] Neben der fixen Bühne in Köln gab sie auch unter anderem Gastspiele in Bonn, Aachen, Düren und Krefeld. Bei einer Gartenbauausstellung im Jahr 1888 wurde das Theater sogar von Prinz Friedrich Leopold von Preußen besucht, was zeigt, dass das Hänneschen-Theater sich einer gewissen Berühmtheit und Beliebtheit erfreute.[112] Ein fixes Spiellokal der Familie Klotz bestand in Köln bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Die Witwe Klotz war eine geborene Königsfeld, deren Nachkommen und Geschwister ebenso im Kölner Raum und darüber hinaus das Hänneschen-Theater weiterführten, womit sich dieses in mehrere Traditionslinien aufspaltete.[113] Vor allem die beiden Brüder Heinrich Joseph und Everhard Königsfeld nahmen sich der Verbreitung des Hänneschen-Theaters außerhalb von Köln an. Nur in den Wintermonaten spielten sie auch in der Stadt selbst, und zwar in den Lokalen in der Wahlgasse und der Wehrgasse. 1892 übernahm Heinrich Königsfeld das Unternehmen seines Vaters und unternahm mit dem Hänneschen Reisen bis nach Luxemburg, Lothringen, ins Elsaß und ins Saarland und kehrte erst 1914 zur Werkbund-Ausstellung nach Köln zurück. Zu diesem Zeitpunkt spielte er jedoch nicht mehr mit Puppen, sondern mit menschlichen Schauspielern.[114] Versuche unterschiedlicher Familienangehöriger der Familien Klotz und Königsfeld, das Hänneschen auch während beziehungsweise nach dem Ersten Weltkrieg wieder als ständige Bühne zu etablieren, scheiterten vorerst.[115]

[110] Vgl. OEPEN: „He wed Hännesche gespillt!", S. 106.
[111] Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 23f.
[112] Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 129.
[113] Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 23f.
[114] Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 129.
[115] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 95ff.

4.2 Das Hänneschen-Theater im 19. Jahrhundert

4.2.1 Vorbilder

4.2.1.1 Das Krippenspiel

Das Hänneschen-Theater geht vermutlich auf mindestens drei verschiedene Traditionen zurück. Als erstes ist hier das Krippenspiel zu nennen. In der Zeit von 1780 bis 1800 entwickelten sich aus traditionellen Krippenspielen in ganz Europa, vor allem aber in Polen, Österreich und Frankreich, Puppenspiele mit profanem und/oder komischem Charakter.[116] Auch Winters begann sein Hänneschen-Theater als Krippenspiel, weswegen er sich im Bühnenaufbau an den traditionell dreiteiligen Krippenspielbühnen orientiert haben dürfte. Als Vorbild für diese Bühnenform konnte C. Niessen im Jahr 1937 das traditionelle Steyrer Krippenspiel[117] glaubhaft ermitteln. Das Steyrer Krippenspiel sowie andere alpenländische Krippenspiele dürften durch Gastspiele zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Köln bekannt geworden sein.[118]

4.2.1.2 Die darstellende Kunst

Eine weitere Entwicklung, die auch das Hänneschen-Theater beeinflusst hat, war die Ablösung geistlicher Themen durch weltliche in der darstellenden Kunst. So wie sich das geistliche Personentheater in Richtung Volksschauspiel bewegte, säkularisierte sich auch das Puppentheater. Winters verbrachte mehrere Jahre seiner Gesellenzeit in Frankreich und Flandern. Es ist anzunehmen, dass er einige Besonderheiten des flämischen Puppentheaters auch in seine Hänneschen-Figuren einfließen hat lassen. Deutlich wird dies vor allem an der Figur des Tünnes, der, wie die flämische Neus, mit einem besonders großen Riechorgan ausgestattet ist – dies gilt aber auch für Punch, den französischen Polichinelle und den Handpuppenkasperl.[119]

---

[116] Vgl. Frauke KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel: Die Knollendorfer Familie. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 141f.

[117] Das Steyrer Krippenspiel entstand im 18. Jahrhundert und wurde in einer Quelle aus 1823 bereits als „uralt" bezeichnet. Die Bühne besteht aus einem Mittelteil und zwei schrägen Seitenteilen. Die Figuren werden im Steyrer Krippenspiel einzeln oder in der Gruppe auf Laufbrettchen montiert, und mittels Stäben in Bodenschlitzen geführt. Es gibt, im Unterschied zum Krippenspiel Winters, in Steyr keine einzelne, sondern mehrere Lustige Figuren und Szenen. Vgl. PURSCHKE, S. 173-175.

[118] Vgl. TRIMBORN: Ein fruchtbares Zusammenwirken, S. 77.

[119] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 20.

4.2.1.3 Die Commedia dell'arte

Als dritte Tradition nennt KEMMERLING die Commedia dell'arte[120]. Dies lässt sich durch Urkunden der Stadt Köln bestätigen, aus denen hervorgeht, dass während des ganzen 18. Jahrhunderts immer wieder italienische Komödiantentruppen Gastspiele in Köln gaben. Als typische Wesenszüge der Commedia dell'arte nennt Krömer folgende vier Punkte, die abgesehen von Punkt eins auch alle auf das Hänneschen-Theater zutreffen:

- Schauspiel- und Ensembletheater (nicht dem Autor oder dem Text dienend),
- auf szenische Wirkung bedacht (nicht Probleme aufwerfendes, Gehalt vertiefendes Theater),
- Masken- und Typentheater (nicht Individuen und ihre Entwicklung darstellendes Theater),
- moralisch indifferent (nicht wertevermittelndes, belehrendes Theater).[121]

Die Grundtypen der Commedia dell'arte sind die Zanni (Dienerfiguren), die Alten und die Verliebten. Die Zanni sind die Hauptträger der Komik. Die bekanntesten sind Brighella, der besonders verschlagen und gerissen ist, und Arlecchino, der in einem Flickenkostüm, mit einer schwarzen Ledermaske, und einer Holzpritsche in der Hand auftritt, um Leute, die ihn ärgern, verprügeln zu können.[122] Als weibliches Gegenstück zu Arlecchino, Brighella und Pulcinella entstand bald die Figur der Colombine. Sie trat von Anfang an sehr selbstbewusst auf und konnte es an Redegewandtheit leicht mit ihren männlichen Kollegen aufnehmen.[123] Dass die meisten von ihnen aus Bergamo stammen hat den realhistorischen Hintergrund, das seit dem Ende des 15. Jahrhunderts viele Bewohner der Berge um Bergamo nach Venedig kamen, um dort als Lastenträger oder Hafenarbeiter, später auch als Diener, Geld zu verdienen. Diese wurden von den

[120] Die Commedia dell'arte entstand Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien. Ein entscheidendes Kriterium für die Verbreitung derselben war das sich damals entwickelnde Berufsschauspielertum. Durch die Berufserfahrung war es den Spielern möglich, Meister der Improvisationskunst zu werden, und somit das Publikum mit immer neuen Stücken, deren Rahmenhandlung nur in den Szenarien grob vorgegeben war, zu begeistern. Der Begriff Commedia dell'arte setzte sich erst im 18. Jahrhundert gegenüber mehreren Bezeichnungen durch, die dasselbe meinten, zum Beispiel Commedia all' Improviso, oder Commedia di Zanni. Der Begriff Commedia dell'arte hebt zugleich den Kunstanspruch der Schauspieler deutlich hervor und zeigt, dass diese als Künstler verstanden werden wollten. SCHWARZ: Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike, S. 188.

[121] Wolfram KRÖMER: Die italienische Commedia dell'arte. 2. unveränd. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1987 (= Erträge der Forschung. 62.), S. 24-26.

[122] Vgl. SCHWARZ: Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike, S. 189f.

[123] Vgl. KRÖMER: Die italienische Commedia dell'arte, S. 38.

Stadtbewohnern oft als „Hinterwäldler“ verspottet, ebenso hatten die Leute vom Land oft wenig übrig für die hochnäsigen Städter.[124] Auch beim Hänneschen fanden sich zur Entstehungszeit ähnliche Bedingungen in Köln. Die Verliebten (Innamorati) sind, wie der Name schon sagt, ein junges Liebespaar, das, um am Ende des Stücks heiraten zu können, erst noch einige Hindernisse zu überwinden hat, wobei das größte Hindernis meist der Vater der Braut ist. Sie durchlaufen selten eine charakterliche Entwicklung, es kann höchstens vorkommen, dass einer oder beide durch Einflüsterungen von außen einen plötzlichen Sinneswandel durchlaufen.[125] Die beiden Alten sind Pantalone, der geldgierige venezianische Kaufmann, und Dottore Graziano, der oft weltfremde Gelehrte aus Bologna, die in ständigem Konkurrenzkampf zueinander stehen, aber auch nicht ohne den anderen auskommen können. Pantalone ist zudem oft Vater der jungen Innamorata und als solcher ist ihm kein Mann für seine Tochter gut genug, beziehungsweise versucht er meist, sie gegen ihren Willen an einen reichen Mann zu bringen, der das Familienvermögen noch vermehren soll. In vielen Stücken ist er so sehr in sein Geschäft verliebt, dass er seine Ehefrau vernachlässigt, welche ihn mit dem muskulösen und prahlerischen Capitano betrügt.[126] Charakteristisch für die Commedia dell’arte ist, dass die Schauspieler Halbmasken tragen, durch die sie sofort unverwechselbar in ihrer Rolle zu erkenn sind. Davon ausgenommen sind nur die Innamorati, die mit ihrer Romantik ein Gegengewicht zum Bereich des Burlesken schaffen.[127]

Auch stofflich und in der Figurentypologie dürfte das frühe Hänneschen-Theater einiges aus den Stücken der Commedia dell’arte übernommen haben, wie an späterer Stelle noch gezeigt wird. Besonders Hänneschens Liebe zu Verkleidungen erinnert an Arlecchino, den unverschämten und spottsüchtigen Zanni aus der Commedia dell’arte. Zudem fanden zu Beginn des 19. Jahrhunderts zahlreiche Molière- und Goldoni-Aufführungen[128] in Köln statt, wodurch ersichtlich ist, dass man dort mit dem Personal der Commedia dell’arte vertraut war.[129] Ein Aspekt, der im Hänneschen-Theater sehr stark

[124] Vgl. ebda., S. 37.
[125] Vgl. ebda., S. 33f.
[126] Vgl. ebda., S. 35-37.
[127] Vgl. Walter HINCK: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell’arte und théâtre italien. Stuttgart: Metzler 1965. (= Germanistische Abhandlungen. 8.) S. 13f, 18.
[128] Molières Gesamtwerk ist gekennzeichnet durch einen starken Bezug zur Comedie Italiénne und er verwendet deren Typen häufig für seine Komödien. Vgl. ebda., S. 48f. Carlo Goldoni (1707-1793) schrieb Stücke für das Théâtre Italien und das Théâtre Français, die beide aus der Commedia dell’arte entstanden. Goldoni versuchte als erklärter Aufklärer ein regelmäßiges, belehrendes und moralisches Theater zu schaffen, in dem gutes Verhalten immer belohnt wird. Vgl. KRÖMER: Die italienische Commedia dell’arte, S. 60.
[129] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 39.

ausgeprägt ist, ist das Spiel mit dem Gegensatz Stadt-Land. Auch darin kann die Commedia dell'arte als Vorbild gesehen werden, da sie oft Szenen enthielt, in denen Hierarchien und Stadt-Land-Gegensätze lächerlich gemacht wurden. Auch in der Person des Arlecchino, der aus dem Bergdorf Bergamo stammt, aber in Venedig dient, wird der Stadt-Land-Gegensatz deutlich zum Ausdruck gebracht. Ebenso werden sowohl in der Commedia dell'arte, als auch im Hänneschen-Theater Konflikte zwischen Geschlechtern und Generationen häufig eingesetzt, um das Publikum zum Lachen zu bringen.[130] Aus dieser Mischung aus Krippenspiel, Volksschauspiel und Commedia dell'arte entwickelte Winters das Hänneschen und konnte es so zum Erfolg führen.[131]

4.2.2 Konkurrenten und Nachahmer

Winters musste sich in Köln aber auch gegen Konkurrenten durchsetzen. Einer der ersten Konkurrenten, der vielleicht schon vor Winters in Köln aktiv war, war Niclas Hoffmann. Über ihn und sein Puppentheater ist sehr wenig bekannt und NIESSEN schreibt sogar noch, dass ein Puppentheater Hoffmann vermutlich gar nicht existiert habe. In einer Familienlegende wird beschrieben, dass Hoffmann sein Puppenspiel aufgeben musste, nachdem seine Spielfiguren, deren Köpfe angeblich aus Brotteig bestanden hätten, von Mäusen gefressen worden wären, woraufhin alle seine Spieler bei Winters angefangen hätten.[132] NIESSEN erschien diese Geschichte vermutlich zu Recht unglaubwürdig, jedoch gelang es PURSCHKE nachzuweisen, dass es zu Beginn des 19. Jahrhunderts tatsächlich ein Puppentheater Hoffmann in Köln gegeben hätte, das, wenn Hoffmanns Angaben stimmen, bereits 1799 seine Tätigkeit aufnahm. Die Jahreszahlen, die die Puppenspieler in ihren Gesuchen an die Stadtverwaltung angaben, sind kritisch zu betrachten, da auch bei Winters deutlich wird, dass diese variieren und er vielleicht manchmal die Dauer seiner Tätigkeit als Puppenspieler hinaufsetzte, um auf eine längere Tradition pochen zu können, mit der er sich vielleicht größere Chancen auf eine Spielerlaubnis erwartete. [133]

Besser informiert als über Hoffmanns Puppenspiel ist man über einen weiteren Konkurrenten von Winters aus Köln, nämlich Joseph Spiegel. Die später beim Hänneschen verwendete dreiteilige Bühnenform kann auch bereits bei Spiegel nachgewiesen werden. PURSCHKE vermutet, dass Spiegel, im Unterschied zu Winters, ein Marionettentheater betrieb, worauf einige szenische Anweisungen in seinen erhaltenen Szenarien hindeuten

[130] Vgl. SCHWARZ: Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike, S. 191f.
[131] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 142f.
[132] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 20f., 251f.
[133] Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 127f., 324.

könnten, bei denen Figuren von oben herabschweben, was mit Stabpuppen eher schwer vorstellbar ist.[134] Spiegel hatte sein Puppenspiellokal auf der Aar, während Winters' erster Spielort ein Branntweinausschank in einem Eckhaus der Lintgasse war.[135] Den Konkurrenzkampf mit Spiegel konnte Winters für sich entscheiden und es gelang ihm, das Theater Spiegels und auch dessen Stücke zu übernehmen, was daraus ersichtlich ist, dass er sich an Spiegels ehemaliger Spielstätte niederlassen konnte. Eine gute Quelle zu den frühen Hänneschen-Stücken stellt das Szenarienheft Spiegels dar, in dem 33 Stücke überliefert sind und das sich in Winters' Nachlass befand. Auch bei Spiegel findet sich eine Lustige Figur, das Zipperle, das sich offenbar aber nicht gegen das Hänneschen behaupten konnte. Das Zipperle trat als Universaldiener, wie einst der Hanswurst auf, und wird bei Winters durch das Hänneschen ersetzt. Aus dem Szenarienheft ist zudem ersichtlich, dass Spiegel eine Vorliebe für romantische Zauberstücke hatte. Das Personal aus Zauberern, Feen, Furien und Teufeln findet sich dann ebenso bei Winters wieder. Neben in der Tradition des Wiener Zauberstücks stehenden Stücke lassen sich auch etliche Stoffe bei Spiegel auf Opern und Singspiele zurückführen, die nachweislich nach 1800 in Köln aufgeführt worden sind.[136] Bei Spiegel ist neben einer starken romantischen Tendenz ein ernster Grundzug seiner Stücke charakteristisch. So präsentiert auch Winters neben seinen Possen durchwegs ernste Stücke mit tragischem Ausgang.[137]

Im Jahr 1847 erschien der Puppenspieler Franz Millewitsch in der Nähe von Köln. Er hatte bereits seit 1843 versucht, eine Spielerlaubnis in Köln zu bekommen, was ihm mit dem Verweis, dass man bereits ein fixes Puppentheater in der Stadt habe, immer wieder verwehrt wurde. Millewitsch brachte das Hänneschen dadurch in Bedrängnis, dass er selbst beliebte Hänneschen-Stücke aufführte und die Hänneschen-Typen einfach übernahm. Durch die 1848 im Rahmen der Frankfurter Nationalversammlung beschlossene Meinungsfreiheit, die das Ende der Theaterpräventivzensur mit sich brachte, wurde es für kurze Zeit leichter möglich eine Spielerlaubnis zu bekommen und so konnte sich Millewitsch 1849 mit seinem Theater unter dem Namen „Altes conzessioniertes Puppentheater" in der Weiherstraße 44 in Köln niederlassen.[138] Nach dem Tod Winters' versuchte Franz Millowitsch, wie er sich inzwischen nannte, sich als dessen dramatischer Nachfolger zu etablieren und bezeichnete sich mit seinem Sohn C. Millowitsch als „ersten

[134] Vgl. ebda., S. 133.
[135] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 23.
[136] Vgl. ebda., S. 25, 31.
[137] Vgl. ebda., S. 30.
[138] Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 147f.

rechtmäßigen Nachfolger von Chr. Winters".[139] Nachdem das Hänneschen-Theater jedoch von Winters' Familie weitergeführt wurde, konnte Millowitsch diesen Anspruch nicht durchsetzen. Auch wenn die einzelnen Puppentheater in Konkurrenz zueinander standen, gab es manche Spieler, die von einem Theater zum anderen wechselten, wodurch auch viele Stücke weitergegeben wurden. Im Ensemble Königsfelds spielte unter anderem auch einige Zeit Wilhelm Millowitsch, der den Anstoß zu den damals ebenso erfolgreichen lebensgroßen Millowitsch-Puppen gab.[140]

Daneben gab es noch eine Vielzahl an Wanderpuppentheatern, die immer wieder in Köln Halt und somit dem Hänneschen Konkurrenz machten. Zur Fastnachtszeit etwa ließ sich in den Jahren 1817, 1818, 1822 und 1824 der Prinzipal Georg Gram aus Koblenz in Köln nieder, jedoch an weit vornehmeren Spielstätten als das Hänneschen. Dass sich das Hänneschen-Theater mit der Zeit einen immer besseren Ruf aufbauen konnte, zeigt auch die Tatsache, dass der frühere Spieler Daniel Hage, der das Hänneschen-Theater 1835 verließ und beim Metamorphosen-Theater P.u.F. Erckrath anfing, auf den Plakaten als der „alte Bestevater" angekündigt wurde und diese ehemalige Rolle am Hänneschen-Theater offenbar als Garant für gute Unterhaltung betrachtet wurde.[141]

Das Hänneschen musste sich in Köln gegenüber einer Reihe anderer Lustiger Figuren erst bewähren. Wie bereits zuvor erwähnt, verdrängte es das Zipperle des Prinzipals Spiegel. Dieser hatte versucht, den Hanswurst in seinen Stücken durch die von ihm kreierte Figur des Zipperle, dessen Namen auf „komische Wirkungen" weist, zu ersetzen, jedoch mit der Übernahme von Spiegels Theater durch Winters musste das Zipperle seine Rollen an das Hänneschen abgeben. In einigen frühen Stücken, die vom Spieler Hage aufgezeichnet wurden, tritt auch Arlecchino beziehungsweise Harlekin als Lustige Figur auf. Im ersten offiziellen Kölner Karnevalszug 1823 war auch der Hanswurst noch vertreten, der jedoch mit der Stranitzky'schen Tradition nur mehr wenig gemein hatte und mit der Figur des Arlecchino vermischt wurde, indem seine Herkunft zum Beispiel nach Venedig verlegt wurde. Aus diesen damals in Köln bekannten Lustigen Figuren konnte sich letztendlich das Hänneschen als beständig etablieren, wobei ihm, nach NIESSEN, vor allem seine Jugendlichkeit zugute kam.[142] Das Hänneschen macht eine interessante und untypische Entwicklung durch, da es zu Beginn in Stücken, die für Kinder gedacht waren auftrat, und

[139] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 92ff.
[140] Vgl. ebda., S. 96.
[141] Vgl. ebda., S. 15.
[142] Vgl. ebda., S. 25f., 39f.

sich danach erst an ein erwachsenes Publikum richtete, im Gegensatz zur Lustigen Figur des Kasperl, bei dem die Entwicklung genau andersherum verläuft.

4.2.3 Ambiente/Aufführungspraxis

Die Puppenspieler waren durch eine Trennwand, die sogenannte „Britz", von den Zusehern abgegrenzt. Dadurch mussten sie, um gehört zu werden, über eine sehr laute und kräftige Stimme verfügen. Dies war besonders anstrengend, wenn ein Spieler mehrere Rollen spielte, und mit den von ihm geführten Figuren über längere Zeit allein Dialoge führen musste. Neben den Stimmen der Puppenspieler gab es noch einige oft verwendete Hilfsmittel für eine adäquate Geräuschkulisse, wie etwa eine Kiste mit Scherben, die geschüttelt wurde, wenn zum Beispiel im Haus von Hänneschens Großeltern wieder heftig gestritten wurde. Die Prügel, die die Figuren mit Vorliebe austeilten, wurden durch die sogenannte „Klätsch" akkustisch erzeugt. Dabei handelt es sich um zwei mit einem Lederscharnier verbundenen Brettchen, an denen Handriemen befestigt sind, um sie aufeinanderkrachen lassen zu können.[143]

Die traditionelle Hänneschen-Bühne weist, nach dem Vorbild des Steyrer Krippenspiels, eine dreiteilige Bühnenform auf. Diese ist dermaßen gestaltet, dass rechts und links neben der Haupt- beziehungsweise Mittelbühne zwei weitere Flügel im stumpfen Winkel anschließen. Auf der rechten Seitenbühne befindet sich im ursprünglichen Bühnenbild das Dorf, in dem das Hänneschen lebt, auf der linken die Stadt.[144] Die verschiedenen Bühnenteile sind durch Tore miteinander verbunden, welche von den Puppen „wirklich" begangen werden können. Ebenso gibt es auch Fenster, die geöffnet werden können, und die als Quelle komischer Wirkung genutzt werden, einerseits durch das bloße Erscheinungsbild der Figuren mit ihren besonders großen Köpfen, andererseits durch die Möglichkeit, die Figuren so als Zuseher die gespielten Szenen kommentieren zu lassen.[145]

Beim Hänneschen-Theater handelt es sich um ein sogenanntes Stabpuppentheater. Die Puppenspieler halten dabei zwei Stäbe, an denen die Puppe befestigt ist, in der Hand. Der Führungsstock ging bei den ältesten erhaltenen Puppen durch ein Bein, später wurde eine dünne Eisenstange zwischen den Beinen in den Rumpf gebohrt, wodurch es möglich war, die Bewegungen der Figuren natürlicher erscheinen zu lassen. Ein zweiter Stab geht zur rechten Hand der Figur, die somit gesondert bewegt werden kann. Der Standdraht kann durch einen Holzstab verlängert werden, mit dem es möglich ist, die Figuren am Boden

[143] Vgl. ebda., S. 63, 70, 76.
[144] Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 133.
[145] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 36.

abzustellen, wodurch es leichter ist, sie immer auf derselben Ebene zu führen. Bei den Figuren, die sich rasch bewegen können müssen, wie etwa das Hänneschen oder Teufelsfiguren, mündet der Standdraht in einem Handgriff.[146] Da die Hänneschen-Figuren den Mund nicht bewegen können, ist es wichtig, durch die richtige Gestik deutlich zu machen, welche Figur gerade spricht.[147] Bei manchen Stücken finden sich genaue Regieanweisungen, wie die Puppen sich zu bewegen hatten. Viele der Stücke endeten mit einem Freudenfest und/oder Tänzen. Der Tanz wurde von den Puppenspielern, die jeder jeweils ein Puppenpaar zusammenfügen, selbst mitgemacht.[148]

Die Puppen des Hänneschen-Theaters waren ursprünglich zwischen 35 und 40 Zentimeter hoch, wobei ranghöhere Personen die übrigen nochmals um fünf Zentimeter überragten. Ab 1850 wurden die Puppen größer gebaut und waren zwischen 70 und 80 cm groß.[149] NETTSCHER beschreibt, dass die Köpfe der Figuren, obgleich sie aus Holz waren, an Kartoffeln erinnerten, denen man ein Gesicht verpasst hatte. Sie waren im Vergleich zum übrigen Körper überdimensional groß gestaltet und, bis auf die Nase, welche aus einem aufgeklebten Holzstück bestand, bemalt. Die Figuren verloren manchmal, aufgrund der wilden Prügeleien, im wahrsten Sinne des Wortes den Kopf, was dem Spielverlauf jedoch keinen Abbruch tat.[150]

Winters fertigte als gelernter Handwerker seine Kulissen selbst an, während seine Frau die Kostüme für die Figuren nähte. Aus einem erhaltenen Skizzenbuch ist die Vielfalt der szenischen Darstellung ersichtlich, die von Bauerndörfern und bürgerlichen Häusern über Burgen und Rittersälen bis hin zur Hölle reichten. Ebenso bewies Winters eine große Liebe fürs Detail und entwarf unter anderem einen Muschelwagen, der von geflügelten Drachen gezogen wird, einen in einer Rose gebetteten Amor oder auch zahlreiche Ungeheuer.[151] Daneben ist anzunehmen, dass er, wie generell in vielen Marionettentheater im 19. Jahrhundert üblich, auch Papptiere im Miniaturformat, auf denen seine Figuren

[146] Vgl. ebda., S. 62.
[147] Vgl. Frauke KEMMERLING: Technik am Stock: Die Kunst der Puppenführung. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 161.
[148] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 63.
[149] Vgl. ebda., S. 96 sowie PURSCKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 127.
[150] Vgl. Otto NETTSCHER: Das Kölner Hänneschen vor 40 Jahren. In: Kölnische Volkszeitung 1887 (8., 10., 11., 15., und 17. Februar). In: Carl Niessen. Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), S. 105f. Einen starken Eindruck von den lebhaften Aufführungen des Hänneschen-Theaters vermittelt auch das Bild „Henneschen in der Wehrgasse“. Anhang 1. In Anhang 2 sind Figuren des Hänneschen-Theaters der Familien Klotz und Hamacher und der Familie H. Königsfeld aus dem 19. Jahrhundert zu sehen, von denen einige wirklich, einen, wie bei Nettscher beschrieben, sehr kartoffel-ähnlichen Kopf haben.
[151] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 21.

reiten konnten, parat hatte. Als Reittiere dienten dem Hänneschen der Ochs und, wie auch dem Kasperl, der Ziegenbock.[152]

4.2.4 Publikum

Das Hänneschen-Theater sprach nicht nur ein Publikum aus der städtischen und vorstädtischen Unterschicht an, sondern erfreute sich bald auch in gebildeteren Kreisen ziemlicher Beliebtheit. Winters war sich dessen bewusst und teilte seine Vorstellungen deswegen in drei Kategorien ein. Er spielte Stücke für Kinder, Stücke für Erwachsene und die sogenannten Sonntagsstücke. Letztere konnten zu ermäßigten Preisen besucht werden und boten laut NETTSCHER die „derbste Kost".[153] Ein oder zweimal pro Woche richtete Winters sich, im Gegensatz zu den Sonntagsstücken, an das gebildetere Publikum und gab Stücke zum Besten, die vor allem aus den Bereichen des dramatisierten Märchens und der Kölner Sagen stammten. Diese Aufführungen waren in den Annoncen mit „pour la noblesse de Cologne" überschrieben und waren auch preislich stark angehoben.[154] Ebenso wurde in diesen Stücken auch der erzieherische Aspekt mehr betont als in den Sonntagsstücken, sodass auch Eltern und Erzieher nichts dagegen einwenden konnten.[155]

Im Stück „Intermezzo für Hennesgen", das von DeNoel aufgeschrieben wurde, erklärt Hänneschen Besteva, seinem Großvater, wie viel er in der letzten Zeit gelernt hat:

> HENNESGEN:
> Jo ich han et met mingern sorre Schweis e su wick gebradt,
> Dat ich alt ein dotzend Böcher uswendig weis:
> Ich kann die ganze Geschichte von Adam und Eva,
> Die 4 Heimonskinder[156] mit sant der Genoveva.[157]

Hänneschen betont in Folge, dass es, wenn es einmal etwas nicht weiß, ja ohnehin die Gelehrten fragen kann, die bei ihm im Publikum sitzen.

> HENNESGEN:
> Und wat ich nit weiß, dat loß ich mer machen
> Esu atig mit Rümcher[158], wo die Lück[159] üfer lachen:

[152] Vgl. NETZLE: Das süddeutsche Wandermarionettentheater, S. 81 sowie Der großmüthige heirath und nichts dahinten. In: [Johann Christoph WINTERS:] Hänneschen 1814. Handschrift. 98 Blatt, unpaginiert. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. TWS-STS-Hän-99/3, Bl. 44-46 sowie Die bezauberte Schwanen, In: ebda., Bl. 19.
[153] Vgl. NETTSCHER: Das Kölner Hänneschen vor 40 Jahren, S. 117.
[154] Vgl. ebda., S. 117.
[155] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 244.
[156] Helden aus dem karolingischen Sagenkreis
[157] DE NOEL: Intermezzo für Hennesgen, S. 121.
[158] Reimen
[159] Leute

Die kriegen ich von den Mädgen, domet bin ich bekandt;
Dat hät e su ein Paar Gelehrten an der Handt;
Un wan ich jo an dem ein Stöckelgen carresseren[160],
Dan müssen de mer jo jeth zusammenbuchstaberen.

BESTEVATER:
Bezahlst du die auch?

HENNESGEN:
Jo west ihr auch we?
Denen gitt mehr ein parmoll freien Antre![161]

DeNoel nimmt in diesem Intermezzo mit zwinkerndem Auge Bezug auf seine Gäste aus der gebildeteren Schicht, indem er sie als notwendig für das Hänneschen zeigt, wenn dieses einmal nicht mehr weiter weiß.

NIESSEN schätzt die Anzahl der aufgeführten Stücke des Hänneschen-Theaters im 19. Jahrhundert auf rund 500. Er betont weiters, dass vor allem in der Frühzeit eher geistliche Stücke, wie „Genoveva", „Daniel", „Der verlorene Sohn", „Der Schutzheilige oder die Reise nach der Hölle" oder „Die Strafrede am Jordan" am Programm standen, was sich nach dem Ende der französischen Besetzung langsam änderte. An einem Abend wurden oftmals auch zwei Stücke hintereinander zum Besten gegeben, die durch heitere Zwischenspiele aufgelockert wurden. Fixer Bestandteil vieler Hänneschen-Stücke waren beziehungsweise sind Lieder, die meist dann erklingen, wenn das Stück einen glücklichen Ausgang genommen hat. Darum wird auch den heutigen Hänneschen-Puppenspielern unbedingt abverlangt, eine gute Singstimme zu haben. Niessen übernimmt aus einer anderen Quelle, dass es zur Frühzeit des Hänneschens eine Reihe an Spottliedern über die Franzosen gegeben hätte. Dies war wohl dadurch möglich, dass das Puppentheater nicht so streng überwacht wurde, was politische Meinungsäußerungen anging, wie das „große Theater".[162]

Eine sehr lebendige Beschreibung einer Hänneschen-Aufführung[163] unter Winters findet sich bei NETTSCHER, der offenbar ein großer Bewunderer des Hänneschen-Theaters war. Hier wird deutlich, dass das Publikum mit großer Begeisterung mit den Figuren mitfieberte und oftmals, wenn es sich gar zu arg einmischte, von Winters zur Ordnung gerufen werden musste;

[160] Von französisch caresser = liebkosen, hier wohl eher so gemeint, dass die Gelehrten für das Hänneschen schreiben müssen, sonst kommt es mit seiner Pritsche.
[161] Entrée. DE NOEL: Intermezzo für Hennesgen, S. 122.
[162] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 71, 76f.,78f.
[163] Vgl. Anhang, Abb.1: Darstellung des Hänneschen-Theaters in der Wehrgasse.

> ja die ganze Kinderschar spielte gewissermaßen mit, wenn sie im Augenblick des Knallefects auf die Bänke stieg, in die Hände klatschte und durch rückhaltlose Zurufe wie: „Das ist ihm gut, hurra! haut den Bösewicht," oder „Tut es nicht, tut es nicht, es bekommt euch schlecht," oder auch: „Laßt ihn los, es ist ja nicht der rechte; der Andere hat den Schatz gestohlen!" - der Verwickelung vorgriff und dadurch allerdings die schönste Spannung zu Schaden machte. Dann geschah es wohl, daß von unten herauf über die Latte, mitten zwischen den agirenden Puppen hindurch, ein Riesenhaupt mit üppigem weißem Haarwuchs auftauchte, das des Directors und gleichzeitig Helden- und Väterspielers Winters selbst, einen vernichtenden Blick in das Publicum warf und in tiefstem Bierbaß herausdonnerte: „Ruhig! Wer jetzt noch einmal das Spiel verdirbt, der fliegt mit Hals und Balg die Treppe herab und kriegt auch sein Entrée nicht heraus!" – Das Wort übte dann jedesmal eine einschüchternde Wirkung aus, die für den ganzen Abend vorhielt.[164]

Das Hänneschen-Theater will im Gegensatz etwa zu Poccis Kasperl nicht erzieherisch wirken, sondern durch eine durch viele Schimpftiraden und Beleidigungen gekennzeichnete Komik das Publikum unterhalten. NIESSEN charakterisiert das Hänneschen als „die derbste Form des Puppenspiels", die der „eigentliche Ausdruck rheinischen Wesens" sei. Trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, lockte es Zuseher aus allen Milieus an.

4.3 Das Hänneschen-Theater im 20. Jahrhundert

Als 1919 die letzte Angehörige Winters' aus der Familie Klotz verstarb, versuchten der Heimatverein Alt Köln und der Kölnische Geschichtsverein das Theater zu retten. Doch erst 1925 wurde schließlich eine „Kommission zur Wiederbelebung der Kölner Puppenspiele" gegründet und am 9. Oktober 1926 öffnete das Hänneschen-Theater als „Puppenspiele der Stadt Köln" unter der Leitung von Spielleiter Fritz Danz in der Sternengasse seine Pforten.[165] Zu verdanken ist dies vor allem dem Engagement des damaligen Leiters des neuen Instituts für Theaterwissenschaft, Carl Niessen (1890-1969), der gemeinsam mit seinem Bruder Josef Niessen Dokumente zur Theatergeschichte und Brauchtum sammelte, um die Stücke des Hänneschen-Theaters wieder auf die Bühne bringen zu können.[166] Ab 1925 nahm auch der Sohn von Heinrich Königsfeld, Heinz Königsfeld, das Puppenspiel in Köln wieder auf und führte sein eigenes Theater bis zu seinem Tod 1973. Sein Vater, bei dem viele der später bei Niessen arbeitenden Stockpuppenspieler, wie Wilhelmine Zier beziehungsweise später Oellers, Joseph Oellers und Karl Schmoll in die Lehre gegangen waren, unterstützte ihn bei der Gestaltung.[167]

---

[164] NETTSCHER: Das Kölner Hänneschen vor 40 Jahren, S. 106f.
[165] Vgl. Geschichte, http://www.haenneschen.de/geschichte.php [Stand 2011-05-08].
[166] Vgl. TRIMBORN: Ein fruchtbares Zusammenwirken: Das Hänneschen und die Kölner Theaterwissenschaft, S. 77.
[167] Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 25 sowie PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 129f.

Carl Niessen lag das Hänneschen-Theater persönlich am Herzen, da er als Kind eine Aufführung auf einer Kirmes miterlebt hatte, die ihn offenbar so beeindruckt hatte, dass er als Teenager begann, selbst Hänneschenpuppen mit Gipsköpfen herzustellen. Als die Zeit des Hänneschen-Theaters schon so gut wie vorüber schien, nahm Niessen, der mit Begeisterung sämtliche erreichbaren Dokumente über das Hänneschen zusammensammelte, Kontakt zur Witwe Klotz auf, die dieses selbst jahrelang geleitet hatte. Sie überließ ihm, vor ihrem Tod 1919, neben wichtigen Informationen über die Hänneschen-Bühne auch hunderte von Winters aufgezeichnete Stücke. Ebenso suchte Niessen auch Kontakt zu anderen Prinzipalen in Köln und es gelang ihm auch einige Original-Hänneschen-Puppen aus dem 19. Jahrhundert zu erstehen. Niessen legte auch bei den Aufführungen Wert auf historische Genauigkeit, so zeigte etwa der Vorhang der Mittelbühne den Kölner Dom vor dem Beginn des Weiterbaus, wie er im 19. Jahrhundert ausgesehen hatte.[168] Das Hänneschen-Theater bestand von 1926 an aus einem fixen Spielkörper von neun bis fünfzehn SpielerInnen unter der Leitung eines Spielleiters.[169] Die Vorführungen, die in einem eigens eingerichteten Bretterhaus stattfanden, erfreuten sich bis zum Zweiten Weltkrieg großer Beliebtheit.[170] Während Carl Niessen sämtliche Quellen zum Hänneschen studierte, übernahm Josef Niessen die Leitung des „Alten Kölner Hänneschen-Theater“. Unter seiner Führung standen mehrere frühere Puppenspielprinzipale wie Wilhelmine und Joseph Oellers, Fritz Danz und Karl Schmoll. Zugleich bestand aber bis in die 1940er hinein neben dem fixen Standort in Köln auch eine Hänneschen-Wanderbühne, die ebenfalls von den Brüdern Niessen geleitet wurde. Die Wanderbühne wirkte nur außerhalb der Stadtgrenzen Kölns und machte das Hänneschen auch im Umland bekannt.[171] Nach dem Tod von Josef Niessen 1933 übernahm der nazitreue Philipp Vogel die Leitung der Hänneschen-Wanderbühne. Im folgenden Jahrzehnt wurden sowohl die Hänneschen-Wanderbühne als auch das Hänneschen-Theater in Köln als Mittel nationalsozialistischer Propaganda eingesetzt. Während des Krieges musste der Spielbetrieb schließlich von 1940 bis 1946 eingestellt werden und die Spielstätte sowie die meisten Figuren wurden zerstört. Nach dem Krieg versuchte man in Köln an die Spieltradition vor der Nazizeit anzuknüpfen und die während dieser Zeit aufgeführten

[168] Vgl. TRIMBORN: Ein fruchtbares Zusammenwirken: Das Hänneschen und die Kölner Theaterwissenschaft, S. 75-78, 84.
[169] Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 24f.
[170] Vgl. Köln. Die Stadt und ihr Theater. Orte und Personen. Oper, Schauspiel, Tanz. Dokumente der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn. Universität zu Köln. Hrsg. v. Elmar Bruck [u.a.]. Kassel: Faste Verlag 2007, S. 53f.
[171] Vgl. Anhang, Abb. 3: Eine Hänneschen-Aufführung aus dem Jahr 1931, Gastspiel in Leipzig.

Stücke wurden aus Bequemlichkeitsgründen totgeschwiegen.[172] Am 7. September 1948 konnte der Spielbetrieb unter der Leitung des erfahrenen Puppenspielers Karl Funck wieder aufgenommen werden. Zusammen mit drei Damen des ehemaligen Ensembles baute er die Truppe neu auf und ließ vom Bildhauer Willi Müller neue Figuren schnitzen, von denen viele heute noch im Einsatz sind.[173] Auch Carl Niessen beteiligte sich mit Engagement am Wiederaufbau des Hänneschen-Theaters und die erste Aufführung nach dem Krieg fand auf seine Vermittlung hin im Hörsaal 1 der Kölner Universität statt, da das Gebäude am Eisenmarkt während des Krieges zerstört worden war. Durch Niessen gab es auch bis zu seinem Tod im Jahr 1969 eine sehr enge Zusammenarbeit zwischen dem Hänneschen-Theater und dem Kölner Universitätsinstitut für Theaterwissenschaft.[174] RAMM-BONWITT kritisiert den Anspruch Niessens, im Hänneschen-Theater nach wie vor alles möglichst original-getreu zu gestalten und nach den Vorlagen Winters' wieder aufbauen zu wollen, wodurch ihrer Meinung nach zu wenig Raum für inhaltliche und künstlerische Reformen gegeben wurde.[175]

Ab 1980 gab es einen Strukturwandel innerhalb des Theaters, da der Spielleiter selbst kein Puppenspieler mehr war, sondern vorrangig die Aufgabe eines Intendanten zu erfüllen hatte. Dies hatte den Vorteil, dass sich die Ensemble-Mitglieder nicht mehr um das Organisatorische kümmern mussten, und sich voll und ganz auf ihr Spiel konzentrieren konnten. Derzeitiger Intendant ist seit 1988 Heribert Malchers.[176] Das Hänneschen-Theater hat seinen Sitz heute wieder am Eisenmarkt in Köln. Gespielt werden dort sowohl Stücke für Kinder als auch rein für Erwachsene.[177] Die Ausbildung zum Puppenspieler dauert etwa fünf Jahre, wobei die Spieler eine Festanstellung bei der Stadt Köln erhalten. Sie müssen über eine künstlerische Vorbildung verfügen, fließend Kölsch und Hochdeutsch sprechen, mindestens ein Instrument spielen, eine kräftige Singstimme haben und wenn möglich einen Beruf erlernt haben, der dem Theater von Nutzen ist.[178] Das Hänneschen-Theater ist auch gegenwärtig noch äußerst beliebt und um Tickets für die rund 270

[172] Vgl. TRIMBORN: Ein fruchtbares Zusammenwirken: Das Hänneschen und die Kölner Theaterwissenschaft, S. 85f., 87.
[173] Vgl. Geschichte, http://www.haenneschen.de/geschichte.php [Stand 2011-05-08].
[174] Vgl. TRIMBORN: Ein fruchtbares Zusammenwirken: Das Hänneschen und die Kölner Theaterwissenschaft, S. 88.
[175] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 248.
[176] Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 55, 62.
[177] Vgl. Programm, http://www.haenneschen.de/programm.php?kat=Programm [Stand 2012-05-08].
[178] Vgl. Hinger d'r Britz, http://www.haenneschen.de/britz.php [Stand 2012-05-08].

Vorstellungen pro Jahr zu bekommen, muss viel Geduld beim Anstellen um die Karten aufweisen, denn die Abendvorstellungen sind so gut wie immer ausverkauft.[179]

4.4 Quellenlage

Viele Stücke, die Winters im Repertoire hatte, wurden nicht von ihm selbst für das Hänneschen-Theater verschriftlicht, sondern er hatte zahlreiche gelehrte Helfer, die ihm Stücke notierten.[180] Aus den Texten und Szenarien, die original von Winters erhalten sind, ist zu sehen, dass er in seinen Aufzeichnungen französische Worte grammatikalisch richtig wiedergibt, also offenbar des Französischen mächtig war. Daneben gibt es Aufzeichnungen von einem Ensemblemitglied, das auch zeitweise Mitdirektor war, namens Daniel Hage. Aus diesen ist ersichtlich, dass Hage einen niedrigeren Bildungsgrad besaß und vor allem Fremdwörter in phonetischer Umschreibung zu Papier bringt.[181]

Von Winters selbst sind 29 Zwischenspiele in Versen erhalten und einige weitere wurden von Heinrich Joseph Königsfeld 1952 aufgezeichnet. Am Schluss dieses Buches findet sich ein von Ferdinand Franz Wallraf verfasster Epilog, der in gereimter Form die Entstehungsgeschichte des Hänneschen-Theaters erzählt. Zu den Kulissen, die Winters konstruierte, gibt es ein originales Skizzenbuch mit Bleistiftzeichnungen.[182] Aufschluss über Stücke aus der Frühzeit gibt das bereits erwähnte Szenarienheft Spiegels, in dem 33 Stücke überliefert sind.[183] In den Jahren 1998/99 finanzierte der „Förderverein der Freunde des Kölner Hänneschen-Theaters e.V." ein Forschungsprojekt, in dessen Rahmen sämtliche noch erhaltenen Materialien zur Hänneschen-Geschichte in offiziellen Kölner Archiven recherchiert und wissenschaftlich erfasst wurden. Die daraus entstandene Datenbank beinhaltet insgesamt über 2000 Objekte aus der „Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln", des „Kölner Stadtmuseums" und des „Historischen Archivs der Stadt Köln". Daneben gibt es noch das Archiv der Stücktexte, das sich im Hänneschen-Theater selbst befindet und über 880 Stücktexte, von denen die meisten aus der Feder Winters selbst stammen, beinhaltet.[184]

Die bis heute am besten aufgearbeitete und umfangreichste Quelle zum Hänneschen-Theater stellt das bereits oft zitierte Werk Carl Niessens „Das rheinische Puppenspiel – ein

[179] Vgl. Monika SALCHERT: Ein Theater mit bester Auslastung: Zahlen, Fakten, Statistiken. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 191, 197.
[180] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 72, 75.
[181] Vgl. ebda., S. 39, 132.
[182] Vgl. ebda., S. 21, 70.
[183] Vgl. ebda., S. 25.
[184] Vgl. TRIMBORN: Ein fruchtbares Zusammenwirken: Das Hänneschen und die Kölner Theaterwissenschaft, S. 88f.

kulturgeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde“ dar. Niessen versuchte darin, auf unterschiedlichste Aspekte des Theaters einzugehen und wertete die ihm zugänglichen Hänneschen-Bestände aus. Zudem führte er exemplarisch auch ganze Stücke aus dem Hänneschen-Repertoire an und erläutert deren Entstehungs- und Aufführungskontext.

5. Die Figuren des Hänneschen-Theaters

Bei den Figuren des Hänneschen Theaters handelt es sich um Stabpuppen, die volkstümliche kölsche Typen verkörpern.[185] Die Puppen sind an lange Stäbe gebunden und können durch einen zusätzlichen Stab die rechte Hand bewegen.[186] Die Hauptperson des Hänneschen-Theaters ist die namensgebende Figur, das Hänneschen. Es lebt in dem fiktiven Ort Knollendorf und wurde zu Beginn von Hubert Weber gespielt. Der Theatergründer Winters spielte den Besteva, Hänneschens Großvater, und seine Frau die Bestemo, Hänneschens Großmutter.[187] Die meisten Figuren des Hänneschen-Theaters treten heute, wie diese beiden, in Zweier-Kombinationen auf. So hat auch das Hänneschen selbst im Bärbelchen seine „bessere Hälfte“ gefunden. Bärbelchen ist in den meisten Stücken seine Schwester, manchmal aber auch seine Verlobte. Generell haben sich die familiären Beziehungen der Figuren zueinander erst im Lauf der Zeit entwickelt und immer wieder verändert, bis sie zum heutigen fixen Figurenensemble zusammengewachsen sind. Gegenwärtig sind es die zehn im Folgenden vorgestellten Typen, die als Standardfiguren des Hänneschen-Theaters auftreten.[188] Die Hänneschen-Figuren, die sich großteils bereits unter Winters zu einem fixen Typenkanon entwickelt haben, stammen zwar dem Namen nach aus Knollendorf, jedoch darf man dieses „Dorf“ nicht so wörtlich nehmen, da die meisten Geschichten eher im kleinstädtischen Milieu angesiedelt sind. Im Köln der damaligen Zeit war es nichts Ungewöhnliches, auch innerhalb der Stadtmauern Gemüse- und Weingärten zu finden, denn die Bauernschaft wohnte nicht nur vor, sondern auch innerhalb der Mauern. In der Stadt ergab sich dadurch eine Mischung aus städtischer und dörflicher Kultur. Die Bauernschaft bildete jedoch keine geschlossene Gruppe, sondern unterteilte sich weiter in verschiedene „Bauernbänke“, die darum bemüht waren, untereinander zu bleiben und darauf achteten, dass nach Möglichkeit auch innerhalb der eigenen Bank geheiratet wurde. Des Weiteren hatten sie, bis zur Zeit der französischen

[185] Vgl. Köln. Die Stadt und ihr Theater, S. 152.
[186] Vgl. John MCCORMICK/ Bennie PRATASIK: Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914. Cambridge: University Press 2000, S. 144.
[187] Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 23.
[188] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 140, 144.

Besatzung, in Feldsachen eine selbstständige Gerichtsbarkeit. Diese wurde, sehr zum Unmut der Bauern, 1798 von den Franzosen aufgehoben und durch „Felddistrikte“ ersetzt. Die Hänneschen-Figuren werden großteils der Bank der Kappesbooren[189] zugeordnet. Die Bezeichnungen für Hänneschens Großeltern, Besteva und Bestemo, neben Bestevader und Bestemoder, weisen, laut NIESSEN, auf eine Verstädterung der ursprünglichen Kappesbooren-Bezeichnung hin.[190]

Laut NIESSEN ist es nicht mehr eruierbar, wer das Hänneschen und seine Sippe tatsächlich erfunden hat, auf jeden Fall vereinigte Winters unter dem Einfluss des flämischen Puppenspiels und ihm durch Wandermarionettentheater bekannte Figuren alle Einflüsse zu verschiedenen Charakteren. Diese waren in der Hänneschen-Frühzeit noch austauschbar und verfestigten ihre Rollen erst in den nachfolgenden Jahrzehnten.[191]

Das Hänneschen-Theater stellte keinen Anspruch als moralische Instanz zu gelten, sondern wollte sein Publikum in erster Linie möglichst gut unterhalten. Hierfür brauchte es keine besondere psychologische Tiefgründigkeit der Figuren, sondern man konnte meist an ihrem Äußeren erkennen, wie ihr Charakter beschaffen war. Was nach BENZ für die Commedia dell’arte festzustellen ist, dass das Hauptziel ein Maximum an Unterhaltung war, gilt auch für das Hänneschen-Theater.[192]

5.1 Das Hänneschen

5.1.1 Erscheinungsbild

Die ursprüngliche Kleidung des Hänneschen ist die Tracht eines Kappesboor, eine kurze Lederhose. Das Hänneschen trug in den älteren Stücken seine Haare zum Zopf zusammengebunden, wie bei Heinrich Königsfeld überliefert wird. Die weiße Zopfperücke bestand laut ihm bis zirka 1870, ab dann hatte das Hänneschen kurze blonde Haare. Ebenso in dieser Zeit veränderte sich das Kostüm Hänneschens. Seit damals trägt es eine kurze blaue Tuchjacke mit roten Ärmelaufschlägen, eine rote Weste mit goldenen Knöpfen, eine weiße Pumphose und rot-weiß geringelte Strümpfe. Dazu passend ziert nun eine rot-weiß geringelte Zipfelmütze Hänneschens Haupt.[193]

[189] Bei den Kappesbooren handelt es sich um Gemüsezüchter aus dem Kölner Umland.
[190] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 41f.
[191] Vgl. ebda., S. 35.
[192] Vgl. SCHWARZ: Die Entstehung der Commedia dell’arte aus der Komödie der Antike, S. 188.
[193] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 49f.

5.1.2 Herkunft

Das Hänneschen ist ein Junge oder ein junger Mann, der mit vollem Namen Johannes Knoll heißt und bei seinen Großeltern Maria-Sybilla/Mariezebell/Bestemo und Nikela/Nikola(s)/Besteva Knoll in Knollendorf lebt. Das Hänneschen hat kein festgelegtes Alter, denn durch die Vielfalt seiner Rollen ist es notwendig, dass es, angefangen von einem jungen Knaben, der noch zur Schule geht und seinem Lehrer das Leben schwer macht, über einen Teenager bis hin zu einem erwachsenen Mann alles sein kann. Doch auch, wenn es die Rolle eines Erwachsenen spielt, bleibt ihm immer eine gewisse Kindlichkeit eigen, was allein schon im Namen durch die Verkleinerungsform zum Ausdruck gebracht wird.[194] Im Unterschied zum Hanswurst und anderen Lustigen Figuren zu Beginn des 19. Jahrhunderts hebt sich das Hänneschen durch seine ihm eigene Jugendlichkeit ab.[195] Es bleibt ewig jung und ein „lotterbov".[196]

5.1.3 Charakter

Das Hänneschen weist große Ähnlichkeiten mit anderen lustigen Figuren, wie etwa dem Kasperl, dem Hanswurst oder dem Arlecchino auf. NIESSEN erläutert, dass das Hänneschen in der Nachfolge des Hanswursts gesehen werden kann. Ob sich auch Hänneschens Name vom Hanswurst ableitet oder ob er unabhängig davon entstanden ist, ist nicht eindeutig feststellbar.[197] Nachdem der Hanswurst von der großen Bühne durch Gottscheds Theaterreform verbannt wurde, konnte er doch als Lustige Figur im Puppentheater weiter bestehen.[198]

Charakteristisch für das Hänneschen ist eine gewisse Schelmenhaftigkeit, mit der es sich aus allen möglichen Situationen herausredet. Es bringt das Publikum in der Rolle des armen, aber schlauen und witzigen jungen Mannes aus dem Volke zum Lachen. Besonders ausgeprägt ist auch seine Neigung zum Müßiggang und die Geschicklichkeit, die es an den Tag legt, wenn es darum geht, anstrengende Arbeiten zu vermeiden. Dies wird exemplarisch in der Geschichte „Johannes unverzagt schlug 7. in einem Schlag"[199] dargestellt, in der es ein Schneidergeselle ist, der aber, anstatt zu arbeiten, sich die Zeit mit Fliegen-

[194] Vgl. ebda., S. 43.
[195] Der Hanswurst Stranitzkys, beziehungsweise die anderen österreichischen Lustigen Figuren aus dem 18. Jahrhundert, wurden im selben Alter wie ihre Darsteller, die mit ca. 30 Jahren anfingen diese Lustigen Figuren darzustellen, gedacht. Vgl. Müller-Kampel: Hanswurst, Bernardon, Kasperl, S. 90. Das Hänneschen kann ungefähr als 10 bis 15 Jahre jünger gedacht werden.
[196] Lotterbov = Lausbube. Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 40.
[197] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 238.
[198] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 12.
[199] Vgl. Johannes unverzagt schlug 7. in einem Schlag. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 90-93.

Fangen vertreibt. Hänneschen hat zudem eine große Vorliebe für Streiche und Feuerwerkskörper aller Art und liebt es, seine Familie und Nachbarn mit einem kleinen Feuerwerk zu erschrecken. In den frühen Stücken sind seine Streiche oft nicht harmlos, so sticht es zum Beispiel mit einem Federmesser vorübergehenden Leuten ins Bein, um seinem Großvater, der als Wundarzt auftritt, Kundschaft zu verschaffen.[200] Das Hänneschen ist von Natur aus von heiterem Gemüt und lebt meist zufrieden in den Tag hinein. Es ist seinem Herrn gegenüber so lange loyal, wie es von diesem gut mit Essen und Trinken versorgt wird. Sieht es sein leibliches Wohl jedoch gefährdet, scheut es auch nicht davor zurück, seinen Herrn hereinzulegen, wie in „Der großmüthige heirath und nichts dahinten“[201]. Das Hänneschen ist seinem Naturell als Lustige Figur entsprechend auch den Frauen nicht abgeneigt und tritt bei seinen Bemühungen um eine Frau auch manchmal mit seinem (Groß)vater Besteva in Konkurrenzkampf. Im Laufe der Zeit hat das Hänneschen jedoch eine fixe Partnerin, nämlich das Bärbelchen gefunden. Auch wenn das Hänneschen gerne ein bisschen prahlerisch und rechthaberisch auftritt, ist es im Grunde recht ängstlich und nimmt Reißaus, wenn Gefahr droht, obwohl es, in der Rolle als Diener, eigentlich seinem Herrn beistehen sollte. Dies ist zum Beispiel im „Faust“ der Fall, als Faust den Teufel beschwört und Hänneschen, das Angst um seine Haut hat, eiligst die Flucht ergreift, schon bevor dieser überhaupt erscheint.[202]

Im Stück „Die Narren von Döllken“ wollen die Knollendorfer zu Ehren des Besuchs ihres Fürsten im Dorf ein Theaterstück zum Besten geben und Hänneschen erzählt stolz, welche Rollen es schon alle gespielt hat.

HENNESCHEN:
Un ich weiß geweß, dat ich allen
Han in der „Palmira“ als Ungehör gefallen.
En der „Zauberfleut“ wat sey mer däten abloderen[203],
Als ich dät den Bären tebeteren[204]!
Un em „Bettelstudent“ wat es mer doh nit arifeth,
Do han ich noch gar et „Donnerwetter“ ageth.[205]

Das Hänneschen bringt mit seiner manchmal etwas einfältigen Art seine Mitbürger öfters zur Verzweiflung. Vielleicht kann man ihm aber an folgender Stelle auch vorwerfen, dass

[200] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 43f.
[201] Vgl. Der großmüthige heirath und nichts dahinten. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 43-48.
[202] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 168f.
[203] applaudieren
[204] debütieren
[205] ageth = agiert. Johann Christoph WINTERS: Die Narren von Döllken. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), S. 149.

es seinen Schulmeister absichtlich ärgert, als dieser ihm die Kulisse für das einzustudierende Theaterstück zeigt, und Hänneschen die dargestellten Wolken für Marmorsteine hält.

SCHUHLMEISTER:
Nun sage mir einmal, was soll das da sein?

HENNESCHEN:
Schwartz un wisse Marmolstein!

SCHUHLMEISTER:
Du Esel! Wen du doch nichts thäts sprechen!
Sie, ich könt dir von Ärger den Hals brechen!
Du verstehst nichts als wie ein Kuh wird gemolken.
Siehstu nicht, das sind ja Wolken![206]

Ab und zu zeichnet sich das Hänneschen auch durch eine Vorliebe für Sarkasmus aus, indem es dem Schulmeister, der meint, dass für ein einzustudierendes Theaterstück Gott Selenus mit einem Esel erscheinen muss, antwortet: „Dat es wal klog! Mer sin unger uns Esel genog!“[207]

Des Weiteren ist es sehr frech und zeigt wenig Respekt vor der Obrigkeit. Auf die Frage des Burgverwalters in „Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern“[208], warum Hänneschen nur die Gräfin, ihn aber nicht, zur Kirmes einlade, erklärt es: „An ne su verfressene Kääl[209] wie du bess hann mer jar nit gedaach.[210] Während es zumindest der Gräfin gegenüber versucht höflich zu sein, benimmt es sich gegenüber dem Burgverwalter von Anfang an absolut respektlos, vielleicht, weil es unbewusst ahnt, dass dieser die Schuld am Verschwinden des Grafen trägt.

Das Hänneschen zeichnet sich durch besondere Gewitzheit und Bauernschläue aus. So gelingt es ihm nicht nur, den Prügeln, die der Burgverwalter ihm zugedacht hat, zu entgehen, sondern es dreht den Spieß um und prügelt seinerseits den Burgverwalter und seinen Diener grün und blau.[211] Dies führt zu einem der Hauptcharakteristika des Hänneschens im 19. Jahrhundert, nämlich seiner starken Tendenz zu Wutausbrüchen.

[206] ebda., S. 157.
[207] ebda., S. 150.
[208] Das Stück „Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern“ besteht aus drei Akten, von denen der erste und der letzte im Dorf Hänneschens und seiner Familie spielen und der zweite seinen Schauplatz am Schloss der Gräfin hat. Vgl. ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.). S. 208-242.
[209] Kerl
[210] ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 223.
[211] Vgl. ebda., S. 228f.

Schon beim geringsten Anlass zückt es seinen Knüppel und genießt es, anderen damit eine Lektion zu erteilen.

5.1.4 Handeln

Das Hänneschen tritt in vielen Stücken, wie es typisch für die Lustige Figur ist, als Diener auf. In „Jupiter und Takelion“ ist Hänneschen der Diener Takelions[212] und hilft ihm, Intrigen zu spinnen, um ein verliebtes Paar auseinanderzubringen. Das Hänneschen ist hier ganz untypisch der Gehilfe des Bösen. Zwar will es zu Beginn des Stücks Takelion seine Dienste aufkündigen, doch als dieser ihm einen Zauberspiegel schenkt, arbeitet er weiter für ihn:

> henneschen – takeleons diener, kündiget ihm seine dienste auf, takeleon zeigt ihm einen Spiegel wodurch er alle würdige an sich ziehen könte er sollte das Neue angekommenen mädchen, dadurch in seine wohnung locken, dan sollte er glücklich sein.[213]

Es ist zwar nicht ganz klar, ob es dies mit Absicht tut, aber auf jeden Fall versucht das Hänneschen, die Prinzessin Litania, die in Prinz Banamo verliebt ist, für sich zu gewinnen und treibt sie durch seinen Zauberspiegel in die Hände Takelions. In dieser Rolle als Helfer des Bösen wird auch Hänneschen am Ende zusammen mit diesem bestraft.[214] In seiner Rolle als Diener tritt Hänneschen wieder in „August Donnerwetter und Herr Seltenbautz“ in Erscheinung. In diesem Stück wird es, allerdings gegen Bezahlung, zum Helfer der Verliebten. Es erwischt die Tochter seines Herrn und ihren Geliebten August Donnerwetter beim Stelldichein. Nachdem Donnerwetter ihm Geld gibt, hilft es, ihn vor dem Hausherrn zu verbergen und versteckt ihn in der Wiege.[215] In „Der grossmüthige heirath und nichts dahinten“ ist das Hänneschen der Diener eines verarmten Barons. Es hat jedoch wenig Mitleid mit seinem Herrn, sondern zürnt ihm, weil er ihm nicht genug zu essen und zu trinken gibt. Das Hänneschen handelt hier sehr verschlagen und gibt vor, dem Baron bei seiner Brautwerbung um die Tochter des Fürsten zu unterstützen, obgleich es sich in Wirklichkeit über den Baron lustig macht. Zum Beispiel redet es dem Baron ein, dass er auf einem Esel zum Grafen reiten soll, während Hänneschen ihn auf einem Ochsen begleitet. Der Baron folgt diesem Rat, wodurch der Graf sich sehr gekränkt fühlt. Hänneschen treibt seine Streiche sogar noch weiter und redet gegenüber dem Grafen

[212] Wer genau Takelion ist, wird in dem Stück nicht erklärt, aber der Name dürfte synonym für den Teufel stehen. Er ist der Widersacher Jupiters, hat Zauberkräfte und entführt Litania in die Hölle.
[213] Jupiter und Takelion. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 13.
[214] Vgl. ebda., Bl. 14-16.
[215] Vgl. August Donnerwetter und herr Seltenbautz wird betrogen. In: ebda., Bl. 33-37.

schlecht über seinen Herrn. Der Baron glaubt immer noch, dass das Hänneschen für ihn ein gutes Wort beim Grafen einlegt. In Folge lässt der Graf den Baron aus dem Haus hinausprügeln, wobei er von Hänneschen ausgelacht wird. Das Hänneschen wird noch unverschämter und reitet auf dem Ochsen heim, während der Baron, dessen Esel gestorben ist, zu Fuß gehen muss. All diese Gemeinheiten lässt der Baron aber ungestraft. Das Hänneschen nützt dessen Leichtgläubigkeit, Verzweiflung und Naivität aus und genießt es, den Baron lächerlich zu machen, da es ihm zürnt, weil es bei ihm nicht genug zu essen bekommen hat.[216]

Ganz anders tritt das Hänneschen in „Die bezauberte Schwanen“ auf. Dieses Stück ist extrem knapp notiert, doch hier begegnet einem ein selbstbestimmtes und abenteuerlustiges Hänneschen. Nach mehreren Stationen der Wanderschaft fängt das Hänneschen einen Schwan, der sich daraufhin in eine Nymphe verwandelt, und reist mit ihr fort. Am Ende kaufen sie einem Burgherrn seine Burg ab und somit findet die Geschichte ein Happy End.[217] In „Die Nonne aus Engerland“ handelt das Hänneschen ebenso selbstständig wie im zuvor besprochenen Stück. Hier ist es sogar so dreist und verkleidet sich als Frau, um sich in ein Nonnenkloster einschleichen zu können. Dort verhilft es Hanchen zur Flucht aus dem Kloster.[218] Ein selbstbestimmtes Hänneschen tritt auch in „Die Studentenstreich, oder die gemachte Heirath durchs vorsteben der Comedie“ auf. Diesmal ist das Hänneschen ein verliebter junger Bursche, der die Tochter eines Junkers freien möchte. Deren Vater ist jedoch mit dieser Verbindung nicht einverstanden und verbietet dem Hänneschen den Umgang mit ihr. In diesem Stück ist es dem Einsatz der Tochter zu verdanken, dass das Hänneschen und sie zueinanderfinden, denn sie bittet einen Studenten um Hilfe, der für den Vater ein Theaterstück inszeniert, in dem sie das Hänneschen heiratet, welches in Wirklichkeit aber eine richtige Hochzeit ist. Das Hänneschen erscheint hier als galanter Jüngling, der in der Hochzeit mit seiner Liebsten sein Glück findet.[219] Im Stück „Der vermeinte Schinderhannes “ sind es Hänneschen und die Tochter des Amtmanns, die das Gerücht in die Welt setzen, dass der Schinderhannes im Ort sei.[220] Möglicherweise ist die Geschichte so zu verstehen, dass die beiden ineinander verliebt sind

[216] Vgl. Der großmüthige heirath und nichts dahinten. In: ebda, Bl. 43-48.
[217] Vgl. Die bezauberte Schwanen. In: ebda., Bl. 19-20.
[218] Vgl. Die Nonne aus engerland. In: ebda., Bl. 21-22.
[219] Vgl. Die studentenstreich, oder der gemachte Heirath, durchs Vorsteben der Comedie. In: ebda., Bl. 69-72.
[220] Der Schinderhannes war ein Räuberhauptmann, der mit seiner Bande am Hunsrück in der Nähe von Köln lagerte. Laut Familienlegende, die bei Winters Urenkel Heinrich Königsfeld überliefert ist, begegneten Winters und seine Frau diesem persönlich, als sie sich auf den Weg nach Metz machten, um Elisabeths Verwandte um Geld zu bitten. Weiters berichtet die Legende, dass der Schinderhannes ob ihrer großen Armut Mitleid mit den beiden hatte und ihnen sogar etwas Geld schenkte. Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 251f.

und sich heimlich getroffen haben, weswegen sie in Panik davonlaufen, als sie vom fürstlichen Jäger erwischt werden. Um von sich selbst abzulenken erzählt das Pärchen im Dorf, den Schinderhannes gesehen zu haben. Die Geschichte endet nämlich damit, dass der fürstliche Jäger alle herbeirufen lässt, dem Paar die Heiratssteuer übergibt und dann erst seine Identität preisgibt.[221] Einen ungewohnt tragischen Ausgang für Hänneschen findet die Geschichte „Die schöne Catharine aus Hamburg oder die 2 Verstückte liebhaber im backofen". In diesem Stück wird er versehentlich für einen Mörder gehalten, obwohl es eigentlich nichts Böses getan hat und nur mit seinem Bestevater fischen gehen wollte. Statt Fischen angeln sie jedoch zwei Leichen aus dem Wasser und werden von den fürstlichen Wachen vehaftet. Der Fürst schickt sie zwar nachhause, aber bestimmt, dass sie gehenkt werden sollen, sobald die Ernte eingebracht ist.[222]

Die Hauptrolle spielt das Hänneschen in „Johannes unverzagt schlug 7. in einem Schlag", hinter dem sich das Märchen vom Tapferen Schneiderlein verbirgt. Hänneschen ist hier der Geselle eines Schneiders und erschlägt mit der Hand sieben Fliegen. Als der Meister ihn auf eine Reise schickt, gelingt es ihm vor den Augen einer Schar von Rittern ein Wildschwein zu fangen, indem er es in einem Turm einsperrt. Sein Handeln erscheint den Rittern hier als äußerst tapfer, in Wirklichkeit ist das Hänneschen jedoch sehr feige und hatte einfach nur großes Glück. Hänneschen, den die Ritter nun für einen großen Helden halten, bekommt am Ende eine Ehrenstelle am Hof und viel Geld.[223]

Das Hänneschen spricht das Publikum manchmal auch direkt an, jedoch sind diese Anreden seltener als normalerweise im Handpuppenspiel. So fragt es im „Zauberer Tartüffel", ob es eine Schlange, die ihm Angst macht, küssen soll. Da das Publikum lacht, weil er sich nicht traut diesen Plan in die Tat umzusetzen, meint das Hänneschen: „Ihr hat jod laache! Kut ens erop un bützt[224] dat Dier op sing Schleiwerschnüss".[225]

Das Hänneschen ist vor allem in den frühen Stücken sehr schlagfertig und genießt es auch, grundlos jemanden zu verprügeln, wenn es den Drang danach verspürt. Diese Stücke werden jedoch gegen Ende des 19. Jahrhunderts seltener und das neuere Hänneschen teilt zwar auch noch gerne aus, aber meist nur an Leute, die sich seinen Zorn zu Recht zugezogen haben. Hier wird deutlich, dass die allgemeine Entwicklung des Theaters auch vor dem Hänneschen nicht Halt gemacht hat und eine Titelfigur, die rücksichtslos auf ihre Mitmenschen losgeht, in Zusammenhang mit den pädagogischen

[221] Vgl. Der vermeinte Schinderhannes. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 78-79.
[222] Vgl. Die schöne Catharina aus hamburg oder die 2 verstükte liebhaber im backofen. In: ebda., Bl. 38-42.
[223] Vgl. Johannes unverzagt schlug 7. in einem Schlag. In: ebda., 90-93.
[224] küsst
[225] Schleiwerschnüss = Spuckmaul. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 70.

Forderungen an das Theater, nicht mehr herzeigbar war. Somit entwickelte sich das Hänneschen zu einem fröhlichen jungen Knaben oder Mann, der das Herz am rechten Fleck hat, aber trotzdem noch handgreiflich werden darf, wenn deutlich gemacht wird, dass seine Kontrahenten es nicht besser verdienen.[226] Als etwa am Ende des Stücks „August Donnerwetter und Herr Seltenbautz" die beiden Liebenden zusammenfinden, hilft Hänneschen tatkräftig mit, den von der Braut unerwünschten Freier, der sich nicht mit seiner Niederlage abfinden will, davonzuprügeln.

> Seltenbautz wird nackend vom henneschen gemeldt, kömt herein, schreit o weh mein bauch ich bin betrogen august Donnerwetter[,] hanchen[,] vater und henneschen lachen ihn auß und prügeln ihn am hauß herauß ende.[227]

Wenn es zu seinem Vorteil scheint, stellt sich das Hänneschen gerne auch dümmer, als es ist.

> BURGVERWALTER:
> Was sucht er hier?
>
> HÄNNESCHEN:
> Ich han nix verlore, da bruch ich och nix zo sööke[228].
>
> BURGVERWALTER:
> Ich meine, was er will!
>
> HÄNNESCHEN:
> Dat geht dich fiese Möpp[229] nix an, ich hann dich ja och nit gefrogt, wat Do he wellss.[230]

Die rohe Seite des Hänneschen zeigt sich auch am Ende des Stücks „Eine gestörte Kölner Kirmes". Nachdem sich die Intrige des Burgverwalters, der versucht hat, seinen Herrn, den Grafen, aus dem Weg zu schaffen, aufgeklärt hat und er vom Grafen von seinem Land verbannt worden ist, schwört er heimlich Rache und murmelt vor sich hin, dass er das Schloss in Brand stecken und die Gräfin entführen möchte. Hänneschen hört dies und schlägt den Burgverwalter auf der Stelle mit seinem Knüppel tot. Der Mord bleibt nicht

---

[226] Vgl. ebda., S. 49.
[227] August Donnerwetter und herr Seltenbautz wird betrogen. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 37.
[228] suchen
[229] Mops. Dass die Bezeichnung „Fiese Möpp" auch heute noch geläufig ist zeigt deren Verwendung auf der Homepage des Hänneschen-Theater, in der sie auf die Figur des Schäl angewandt wird, um seinen etwas verschlagenen Charakter zum Ausdruck zu bringen. Vgl. Darsteller – Tünnes, http://www.haenneschen.de/puppen_tuennes.php [2012-05-08].
[230] wells = willst. ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 222.

nur ungestraft, sondern der Graf belohnt in Folge das gesamte Dorf mit einer Verlängerung der Kirmes, die durch den Burgverwalter gestört wurde.[231]

Das Hänneschen ist in vielen Stücken auch ein Meister der Verkleidung, worin es besonders an den Arlecchino aus der Commedia dell'arte erinnert. In „Die Nonne aus Engerland" verkleidet es sich selbst als Nonne, um Hanchen, die vermutlich seine Geliebte ist, aus dem Kloster zu befreien.[232] Die Verkleidung ist ein sehr beliebtes Mittel um Komik zu verstärken und sorgt für zusätzliche Lacher, wenn die Lustige Figur enttarnt wird. Das Hänneschen scheut auch nicht davor zurück, sich eine Bärenhaut überzuziehen, um seine Geliebte sehen zu können.[233]

Das Hänneschen ist insgesamt in seinen Rollen sehr vielfältig angelegt. Es kann in manchen Stücken noch ein Kind sein, dann wieder ein heimlicher Liebhaber, ein freier Knollendorfer oder der Diener eines hohen Herrn. Doch egal in welcher Rolle es auftritt, sein Handeln bleibt bestimmt durch seinen Hang zum Müßiggang, seine Schlauheit, wenn es darum geht, Anstrengung zu vermeiden, seine große Freude an leiblichen Genüssen und seinen raschen Griff zum Knüppel, wenn es sich bedroht oder verärgert fühlt. Das Hänneschen hat des Weiteren noch die Rolle als Vermittler zwischen dem Spiel und dem Publikum inne. Es ist, wie auch andere Lustige Figuren, dafür zuständig, den Applaus entgegenzunehmen und sich im Namen der Direktion zu bedanken und zu verabschieden.[234]

5.2 Das Bärbelchen

Die Schwester oder Verlobte des Hänneschen, Barbara Knoll/Bärbelchen ist vergleichbar mit der Colombine[235] aus der Commedia dell'arte. In den frühen Stücken freit das Hänneschen noch um verschiedene Frauen, bis sich Bärbelchen zu einer fixen Figur des Typenensembles entwickelt.[236] Es ist sehr energisch und bremst das Hänneschen ein, wenn es in seinen Späßen zu weit geht. Das Bärbelchen trägt lange blonde Zöpfe und die „kleidsame Bäuerinnen-Tracht: roten Rock mit umlaufendem schwarzen Streifen, schwarzes Mieder über weißer Bluse, kokettes Halstuch und weißes Schürzchen."[237]

---

[231] Vgl. ebda., S. 240f.
[232] Vgl. Die Nonne aus engerland. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 21-22.
[233] In „Der Täntzer in der Bärenhaut" von 1814 wird derjenige, der sich als Bär verkleidet, noch nicht als Hänneschen tituliert, jedoch ist bei Niessen zu lesen, dass später das Hänneschen diese Rolle innehatte. Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 39, 89f.
[234] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 69.
[235] Die Colombine entwickelte sich als weibliches Gegenstück zu den männlichen Zanni. Charakterlich ist sie diesen sehr ähnlich und trug nicht unbedingt „positive und reizende Züge". Im Lauf der Zeit wird sie ihrer Herrin immer ähnlicher und die Grenzen zwischen ihr und dem höheren Stand können in manchen Stücken letzten Endes fallen. Vgl. KRÖMER: Die italienische Commedia dell'arte, S. 38f.
[236] Vgl. Anhang, Abb. 4: Hänneschen und Bärbelchen in ihrer heutigen Gestalt.
[237] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 61.

Weiters hat es große rote Apfelbäckchen und einen roten Kuss- und Schmollmund.[238] Auch das Bärbelchen ist in seiner Wortwahl den übrigen Knollendorfern angepasst und oft wenig damenhaft, indem es zum Beispiel zum Hänneschen sagt „Halt die Mul do Pafian!“[239], oder „du Teufelsbroden“.[240] Auf eine daraufhin folgende Beleidigung durch das Hänneschen scheut es auch nicht davor zurück, sich mit ihm zu prügeln.

> BERBEL:
> Do welst schlonn[241]? Meinst ich wöhr ei Wech?!
> Klatsch! De hesto alt einen in de Gesech[242] (sich schlagend).[243]

Das Bärbelchen weiß sich definitiv auch gegen ihren redegewandten Verlobten zu behaupten, was in „Die Narren von Döllken“ dazu führt, dass das Hänneschen ihr, nachdem sie es gar zu arg geärgert hat, damit droht, eine andere zu heiraten.[244] Die meisten Stücke enden jedoch mit einer glücklichen Hochzeit der beiden, worüber sich das ganze Dorf freut, da dies wieder eine Gelegenheit zum ausgelassenen Feiern bietet.[245]

5.3 Besteva und Bestemo

Nikela/Nikola(s) oder Besteva (= Bestevater = Großvater) und Mariezebell (Maria Sybilla) oder Bestemo (= Bestemoter = Großmutter) Knoll sind die Großeltern von Hänneschen und Bärbelchen. Besteva ist, ebenso wie Hänneschen, gekennzeichnet durch ein sorgloses in-den-Tag-hinein-leben und ist in den frühen Stücken weder den Frauen noch dem Alkohol abgeneigt.[246] Er leidet oft darunter, dass er zu wenig Geld hat, um im Wirtshaus des Wirtes Mählwurm einzukehren, und so denkt er sich jede Menge Tricks aus, um doch ein Gläschen seines geliebten „Feuerwassers“ zu erlangen. In einem Stück verkauft er dafür sogar sein Haus, mit allem was dazu gehört, inklusive seiner Frau, die er an den Treppenpfosten nagelt, in einem anderen müssen ihr Schmuck und ihr Rock als Tauschwaren für Schnaps herhalten. Bei seinen kleinen Gaunereien wird er des Öfteren vom Hänneschen unterstützt und gemeinsam machen sie ihren Nachbarn das Leben schwer. Im Gegensatz dazu versucht Besteva in manchen Stücken, sich als Autorität aufzuspielen und seinem frechen und unbeschwerten Enkel Manieren beizubringen, um

[238] Vgl. ebda.
[239] WINTERS: Die Narren von Döllken, S. 155.
[240] ebda., S. 156.
[241] schlagen
[242] Gesicht
[243] WINTERS: Die Narren von Döllken, S. 156.
[244] Vgl. ebda, S. 155f.
[245] Vgl. ebda., S. 155.
[246] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 54.

ihm seinen Müßiggang auszutreiben, womit er jedoch keinen Erfolg verbuchen kann.[247] Vermutlich auch deshalb nicht, weil die beiden einander doch sehr ähnlich sind und Besteva in Sachen gutes Benehmen und Fleiß nicht unbedingt als Vorbild zu sehen ist. Besteva hat in den meisten Stücken eine Glatze (einen Plaatenkopp), die er manchmal durch eine Zopfperücke verdeckt. Er trägt meist einen weißen Drillichrock und eine braune Weste, die durch einen Vatermörder besonders altmodisch wirkt. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts trat er auch vermehrt mit Zylinder auf. Er ist je nach Stück sehr unterschiedlich charakterisiert. Manchmal zeichnet er sich durch seine Bauernschläue aus, während er in anderen Stücken sehr einfältig ist, wie die noch vorzustellende Figur des Tünnes.[248] In „Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich" wird Besteva als die Figur bezeichnet, die „das Volk am meisten zu belustigen pflegt."[249] Besteva ist um keine Ausrede verlegen, wenn es darum geht, einer schönen Dame hinterherzujagen und er versucht sogar seiner Frau zu einzureden, warum es gerechtfertigt wäre, wenn er nicht nur ihr, sondern auch der Jungfer Drückchen ein Küsschen geben würde.

> BÄVVA:
> We, Mariezebell, häß doo su winnig christliche Lebv[250] em Libv[251], datste nit han en wells, dat ich et Jumfer Drückchen büze[252] soll? Känns doo dann et Gebott nit, dat uns säht, dat meer alle Minsche[253] lebve solle! Eß et Jumfer Drückche kei Minsch? Geweß dat, folglich muß ich se och lebve, un wat mer lebv, dat kammer och büze.[254]

Seine Frau Mariezebell/Bestemo hat von der Entstehungszeit des Hänneschen-Theaters bis in die Gegenwart eine besonders große optische und auch charakterliche Veränderung erfahren. Sie ist gekleidet in ein geblümtes Kattunkleid und bedeckt ihr Haupt mit einem weißen Kopftuch.[255] Die frühen Bestemo-Figuren trugen noch sehr hexenhafte, bösartige und teilweise entstellte Gesichtszüge (z.B. durch Zahnlücken), sie scheut auch nicht davor zurück, ihrem Mann eine Tracht Prügel zu verpassen.[256] Heutzutage zeigt ihr Gesicht aber eine herzensgute alte Frau. Die Lieblingsbeschäftigung der beiden Ehegatten ist es, miteinander zu streiten und den anderen zu kritisieren und ändern zu wollen.[257] Im Stück

[247] Vgl. ebda., S. 51f.
[248] Vgl. ebda., S. 52f, 55.
[249] Der Göözenich ist ein großer Saal im Kaufhaus Gürzenich in Köln. ANONYM: Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich, S. 200.
[250] Liebe
[251] im Leib
[252] küssen
[253] Menschen
[254] ANONYM: Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich, S. 210.
[255] Vgl. PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 133.
[256] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 55f.
[257] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 146.

„Der Hexentanz auf dem Blocksberge“ aus dem 19. Jahrhundert werden Mariezebell und andere Frauen aus dem Dorf dezidiert als Hexen dargestellt. Sie fliegen auf Besen durch ihre Kamine, um zum Blocksberg zu gelangen, und Hänneschen wird Zeuge, wie seine Großmutter auf dem Besen davonreitet.[258] C. NIESSEN erläutert zu diesem Stück, dass Winters sich damit über den in Köln vorherrschenden Aberglauben lustig machen wollte. Mariezebell erklärt sogar selbst im Stück „Henneschen kömmt wieder“, dass Besteva sich um Hänneschen, der aus der Stadt zurückkehrt, keine Sorgen machen solle, falls er dort unter die Gesellschaft von Hexen geraten sei, da sie von Hexerei mehr als genug verstehe: „Bes nit bang! wo et gif Hexerey, do ben ich zicklich bey.“[259] Auch in „Weibertreue“ ist Mariezebell keine feine Dame, sondern sie ist sogar bereit, die vermeintliche Leiche ihres Mannes an den Galgen hängen zu lassen, als Ersatz für den, der eigentlich gehängt werden sollte, aber entflohen ist. Beide Stücke tragen ganz klar misogyne beziehungsweise sexistische Züge, vor allem die „Weibertreue“, in dem Mariezebell am Ende von ihrem Mann verprügelt wird, weil er, der sich totgestellt hat, gesehen hat, dass sie nach seinem Tod sofort bereit wäre, jemand anderen zu heiraten.[260] Meist ist es jedoch Mariezebell, die unter den Lastern ihres Mannes, seiner Trunkenheit und seiner Verrücktheit nach hübschen Mädchen, zu leiden hat. So klagt sie in „Dä Bävva“ dem Tünnes ihr Leid:

> MARIEZEBELL:
> Och Nober[261] Tünnes, eer weß nit, wat för ’nen undüggendigge[262] nicksnözige[263] Schavuekopp[264] hä es. De Schabaurabv[265] versüff meer de Hore vum Kopp.[266]

5.4 Tünnes und Schäl

An der Erscheinung des Tünnes, beziehungsweise mit vollem Namen Anton, ist besonders seine große Nase auffällig. Tünnes Familienname war Heinrich Königsfeld zufolge „Langfinger“. Dieser wurde jedoch im Lauf der Zeit und aufgrund Tünnes’ äußerer Erscheinung abgewandelt in „Langnöll“, also „Langnase“, beziehungsweise heißt er gegenwärtig Anton

[258] Vgl. Daniel HAGE: Der Hexentanz auf dem Blocksberge. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), S. 202-204.
[259] WINTERS: Henneschen kömmt wieder, S. 125.
[260] Vgl. Peter Joseph KLOTZ: Weibertreue. Schwank in 1 Akt. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.) S. 186-200.
[261] Nachbar
[262] untugendhaften
[263] nichtsnutzigen
[264] „Schavue“ = Savoyer Kohl
[265] Schabau= Schnaps, Schnapsrabe, meint vermutlich Schnapssäufer
[266] ANONYM: Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich, S. 201.

Schmitz.[267] Er ist ein einfacher Bauer aus Knollendorf und tritt in den meisten Stücken als Junggeselle auf. Tünnes ist einfältig und gutmütig und muss sich des Öfteren vom Hänneschen und den anderen Knollendorfern lehrmeistern lassen, er isst und trinkt gerne und ist zufrieden mit sich und der Welt, solange seine Grundbedürfnisse erfüllt sind. Er kleidet sich in eine blaue Bluse mit Stickerei an den Achseln und am vorderen Halsschlitz, was lange die traditionelle Arbeitstracht der Kappesbooren darstellte. Ursprünglich gehörte zu dieser Tracht noch eine Kniehose, die aber im Lauf der Zeit durch eine Drillichhose ersetzt wurde. Tünnes hat rotes Haar und bedeckt es des Öfteren mit einer weißen Zipfelmütze und eine auffallend große Nase, die einen wesentlichen Teil seiner Typenkomik ausmacht.[268] Er muss sich wegen seiner langen Nase jede Menge Spott gefallen lassen, den er meist mit stoischer Ruhe erträgt. So behauptet Besteva ihm gegenüber, dass er wegen seiner langen Nase keine Frau finden würde.

> BESTEVATER:
> Sag besser ding[269] Nas es doran Schold! [...]
> Meins do dann, esu Frau söch[270] dat nitt! Süch do kanns jo nitt emol ner Frau en Bützge[271] gevve, ohne dat sie sich stüß! Mein's do, dat wöhr angenehm?[272]

Tünnes lässt sich jedoch nicht so schnell beleidigen und übergeht Bestevas Bemerkung einfach. Ebenso lassen ihn auch die Beleidigungen Hänneschens und Mariezebells im Stück „Eine gestörte Kölner Kirmes" kalt, als sie ihm erklären, wieso er wegen seiner langen Nase nicht der Richtige wäre, um als Bote zur Gräfin zu gehen.

> HÄNNESCHEN:
> Nä Tünnes, Do kanns nit doherrjonn: wenn Du bei die Frau Gröfin küss, un mäss dinge Böcklemönes[273], dann blievs du der mit dem Fleischhoken[274] im Vijelinsrock[275] hangen. Dä riess der de ganze Garnierung kapott.
>
> MARIEZEBELL:
> Näh Tünnes, du kanns nit jonn[276], de Frau Gröfin däht sich jo zu Dud[277] verschrecke, wenn du erenn köhmss, da meint die, e Nashorn us dem Zabbelonischen Gade[278] kütt[279] erenn.[280]

---

[267] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 149 sowie NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 56.
[268] Die überdimensional große Nase steht bei Lustigen Figuren oft stellvertretend für den Phallus. Vgl. BACHTIN, Michael: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München: Hanser 1969. (= Reihe Hanser. 31.), S. 18 sowie NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 57.
[269] deine
[270] sieht
[271] Küsschen
[272] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 187.
[273] Verbeugung
[274] hier gemeint: die Nase
[275] meint den Kriolinsrock = Reifrock
[276] gehen

Mariezebell findet dann auch eine andere Verwendung für Tünnes und erklärt, als Besteva fragt, woher sie einen Triumphbogen zur Begrüßung der Gräfin nehmen sollten:

> MARIEZEBELL:
> Dä hann mer flöck: dr Tünnes stellt sich mit singer Nas vör ne Givvel vom Hus. Da striche mer die Nas grön an, da hann mer dr schönste Triumphboge.
>
> TÜNNES:
> Ja dat maache mer! Ävver da stellt dinge Besteva sich donevver un dann schrieve[281] mir op dem sing Plaat[282] „Herzlich willkommen!“ [...][283]

Wie zu sehen ist, nimmt Tünnes es ihr nicht übel, dass sie sich über seine große Nase lustig macht, sondern er baut ihre Idee gleich weiter aus und amüsiert sich über seinen Vorschlag die Glatze des Bestevas als Willkommensschild zu verwenden. Tünnes wirkt meistens sehr einfältig und auch nach mehrmaligem Üben gelingt es ihm nicht, eine die anderen Knollendorfer zufriedenstellende Begrüßung für die Frau Gräfin zu formulieren, wie an folgendem Beispiel gezeigt wird:

> TÜNNES:
> (fängt wieder von vorne an, macht seine Verbeugung)
> Tag allergnädigste Frau Gröfin! Ich benn gescheck[284] von der ganzen Dorfgemeinigkeit.
>
> HÄNNESCHEN:
> Do Jeck[285], dat heißt Dorfgemeinde mit weichem „D“.
>
> TÜNNES (wiederholt die ganze Szene):
> Tag allergnädigste Frau Gröfin, ich benn gescheck vom Vorstand der Dorfgemeinde mit weichem D.[286]

Nachdem Tünnes bei der Gräfin war, schickt sie ihn ins Vorzimmer und Tünnes, der wieder einmal nicht gut aufgepasst hat, geht hinaus, um den „Herrn Vorzimmer“ zu suchen.[287]

Tünnes’ Charakter ändert sich ein wenig durch die Einführung der Figur des Schäls. Schäl (Schieler) verkörpert den Typus des bildungsbürgerlichen Städters. Er tritt mit Cut,

---

[277] zu Tode
[278] Garten
[279] kommt
[280] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 211.
[281] schreiben
[282] Glatze
[283] ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 217.
[284] geschickt
[285] Narr
[286] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 215.
[287] Vgl. ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 226f.

Melone und Fliege auf und ist intrigant und ein großer Aufschneider, während sein Pendant Tünnes vom Land kommt und für Bauernschläue und Schlagfertigkeit steht.[288] Die Figur des Tünnes' ist etwas älter und gehörte schon zu Beginn zum Typenkanon, während Schäl erst entstand, als Franz Andreas Millewitsch 1847 als Konkurrent in Winters' Leben trat. In der Figur des Schäl parodierte Winters diesen und machte sich vor allem über dessen hartnäckige Geschäftstüchtigkeit lustig. Aus Tünnes und Schäl entwickelte sich ein sehr gegensätzliches, ständig streitendes, aber doch sich ergänzendes Paar, das aufgrund seiner beiderseitigen Charakterschwächen das Publikum belustigt.[289] Schäl ist, ausgenommen vom später noch beschriebenen Schnäuzerkowski beziehungsweise Amtmann, der einzige, der auf der städtischen Seite der Bühne lebt. Er ist besonders charakterisiert durch ein hohes Maß an Egoismus und ist stets auf seinen eigenen Vorteil bedacht.[290] Seit den 1990ern sind die beiden Junggesellen Tünnes und Schäl in einer neuen Rolle zu bestaunen, nämlich als alleinerziehende Väter, denen der freche Nachwuchs das Leben schwer macht und ihnen ihre eigenen Unzulänglichkeiten quasi als Spiegel vor Augen führt.[291]

5.5 Speimanes und Zänkmanns Kätt

Speimanes bedeutet auf hochdeutsch „spuckender Hermann", und er macht seinem Namen in den Stücken alle Ehre. Mit seiner feuchten Aussprache, seinem Stottern und seinem Buckel reizt allein schon sein Erscheinungsbild zum Lachen. Es ist nicht ganz klar, ab wann er zum fixen Figurenensemble dazugezählt werden darf, aber vermutlich war er auch zu Winters Zeiten schon dabei, allerdings als einer unter vielen Nachbarn im Dorf, der als Charakterfigur noch nicht vollständig entwickelt war. Sein Naturell ist eher ruhig und gutmütig und er ist sogar noch ein bisschen unbeholfener als Tünnes. NIESSEN sieht in der Figur des Speimanes einen „Nachhall auf die bresthaften Bettler", die in Köln offenbar sehr zahlreich waren, und betont die Rohheit, mit der in der Volksliteratur körperliche Gebrechen verspottet wurden.[292] Dazu ist anzumerken, dass der Bettler in der älteren Literatur häufig als Lustige Figur auftrat, die aber nicht, wie ab dem 19. Jahrhundert,

[288] Vgl. Wolfgang OELSNER: Faszination Hänneschen – Jahrhundertgeschenk. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 95.
[289] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 148f.
[290] Vgl. Darsteller – Schäl, http://www.haenneschen.de/puppen_schael.php. [2012-05-08].
[291] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 149f.
[292] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 59.

Mitleid erregen wollte, sondern für Freiheit und Unabhängigkeit stand.[293] Bei NIESSEN ist noch zu lesen, dass Speimanes eher eine in Rückbildung begriffene Figur sei, jedoch wurde seine Rolle nach dem zweiten Weltkrieg neu gestaltet und aufgewertet.[294] Bis vor dem Zweiten Weltkrieg übte Speimanes den Beruf eines Bäckers aus, mit dem Neubeginn des Hänneschen-Theaters nach dem Krieg veränderte sich diese Figur und wurde von der Statur her wesentlich kleiner dargestellt. Die nun gültige Form des Speimanes wurde vom Spielleiter Karl Funck (Spielleiter von 1948-1980) kreiert und ihm ist es zu verdanken, dass dem Speimanes bei der alljährlichen Puppensitzung eine wichtige Rolle zukommt.[295] Spott und Hohn machen auch vor der Figur des Speimanes nicht halt, so muss er sich aufgrund seiner feuchten Aussprache sagen lassen, „Dä hätt en Muhl[296], do kann mer en Botz[297] drenn wäsche.“[298] Speimanes' Erscheinungsbild reizte das Publikum zwar in vielem zum Lachen, jedoch wird er auch für seine Lebensklugheit geschätzt.[299]

Speimanes' Gegenpart ist Zänkmanns Kätt. Sie ist eine ältere Dame, die mit Vorliebe Leute zum Narren hält, zugleich aber auch sehr direkt und ehrlich ist. In den früheren Stücken trat sie unter dem Namen Frau Kääzmann auf.[300] Zänkmanns Kätt ist zwischen 70 und 85 und immer noch sehr am anderen Geschlecht interessiert. Sie hat ein offenes Ohr für den ganzen Klatsch und Tratsch im Dorf, den sie gerne mit Mariezebell teilt, mit der sie durch eine Art Hassliebe verbunden ist.[301]

5.6 Schnäuzerkowski und Mählwurm

Die Figur des Schnäuzerkowski ging ursprünglich auf den Amtmann aus der Gründerzeit des Hänneschen-Theaters zurück, in der Köln unter französischer Besatzung stand. Bereits in den frühesten Hänneschen-Stücken tritt der Amtmann auf, um für Ruhe und Ordnung im Dorf zu sorgen. Der Amtmann hat es meist nicht leicht mit den freiheitsliebenden und widerspenstigen Knollendorfern und wird selbst oft Ziel von Hänneschens und Bestevas Streichen.[302] Ab 1815 war Köln unter preußischer Besatzung und in dieser Zeit nahm der

[293] Vgl. Elisabeth FRENZEL: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner 2008 (= Kröners Taschenausgabe. 301.), S.52.
[294] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 58.
[295] Vgl. KEMMERLING: Not an Hänneschens Wiege, S. 39. sowie KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 150f.
[296] Maul
[297] Hose
[298] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 66.
[299] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 243.
[300] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 153.
[301] Vgl. Darsteller – Zänkmanns Kätt, http://www.haenneschen.de/puppen_zaenkmanns_kaett.php [2012-05-08].
[302] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 61.

Amtmann immer mehr die Form eines preußischen Offiziers an und hört nun auf den namen Schnäuzerkowski. An dieser Figur wird deutlich, dass die preußischen Machthaber genauso ungern gesehen waren wie zuvor die französischen und auch Schnäuzerkowski hat seine liebe Not mit den insubordinären Knollendorfern.[303] Der Name Schnäuzerkowski zielt auf das Preußische, Ostelbische ab. Er ist nach wie vor der Gesetzeshüter in Knollendorf, hat aber inzwischen viel von seiner Autorität eingebüßt und tritt heute meist in gegenwärtiger Polizeiuniform auf.[304] Zu Beginn trug er, wie unter Napoleon üblich, einen Dreispitz und ein weißes Bandelier, welche später durch eine Mütze nach preußischer Art abgelöst wurden.[305]

Die Charakterdarstellung des Mählwurm stammt aus der Zeit, in der die Witwe Klotz das Theater führte. Er war ursprünglich als Müller tätig (Mählwurm = Mehllarve) und tritt ab dem Ende des 19. Jahrhunderts als Gastwirt auf. Sein Lokal wird vor allem von Besteva immer wieder mit Begeisterung aufgesucht.[306] Mählwurm kleidet sich in der sogenannten „Zappes"-Tracht, einer blauen zweireihigen Strickjacke mit weißen Hornknöpfen und einem rundumlaufenden blauen Leinenschurz.[307]

5.7 Andere Figuren

In den älteren Stücken hat das Hänneschen einen Vater namens Steffen, der ähnlich wie Besteva charakterisiert war. Aus diesem Grund wurde seine Figur mit der Zeit vermutlich auch entbehrlich und seine Rollen gingen auf Besteva über, sodass er in manchen Stücken als Hänneschens Vater auftritt.[308] Steffen trat zum Beispiel in dem Stück „Die Bürgermeisterwahl" auf, in dem er vom Fürsten zum Bürgermeister gewählt wird, aber später seines Amtes wieder enthoben wird, weil er verheimlicht hat, dass er gar nicht lesen kann.[309] In einer späteren Fassung desselben Stoffes mit dem Titel „Die Narren von Döllken" tritt Steffen gar nicht mehr auf, und Besteva wird zum neuen Bürgermeister bestimmt.[310]

Eine weitere Figur, die sich nicht erhalten hat, aber in den frühen Hänneschen-Stücken oft auftritt, ist Jungfer Drückchen. Sie lebt als Dienstmädchen in der Stadt und ist

[303] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 243.
[304] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 153f.
[305] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 61.
[306] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 154 sowie NIESSEN, S. 52.
[307] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 59.
[308] Vgl. ebda., S. 50f.
[309] Vgl. Johann Christoph WINTERS: Die Wahl, oder der neue Bürgermeister. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), S. 138f.
[310] Vgl. ebda., S. 138f., 160.

offenbar das Ziel männlicher Begierden, wie drei erhaltene Lieder zeigen, in denen ihre Schönheit besungen wird. Zugleich gibt es aber auch Lieder, die ihr körperliche Missbildungen andichten. Auf jeden Fall ist sie in einigen älteren Stücken der Grund, weswegen sich Hänneschen, Besteva und der Schulmeister in einem Wettstreit bekämpfen.[311] In dem Stück „Die Kreuzfahrer“ freit Besteva Jungfer Drückchen, was seine Frau Mariezebell dazu veranlasst, aus Wut auf ihren untreuen Mann in ein Kloster zu gehen. Am Ende des Stücks versöhnen sich die beiden wieder und Besteva verspricht, nicht mehr zu trinken und auch nicht mehr zu Jungfer Drückchen zu gehen.[312] Im Stück „Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich“ aus dem Jahr 1839 wird Jungfer Drückchen sogar neben Hänneschen, Besteva, Bestemo und Tünnes als eine der fünf bestehenden Hauptfiguren genannt.[313] In den frühen Stücken hatte Tünnes oft eine Frau namens Annekatring (Anna Katharina). Bei NIESSEN wird sie als relativ bedeutungslos eingestuft, da Tünnes offenbar in den 1920ern schon als Junggeselle auftrat. Ihre Kleidung beschreibt er als blauen Rock mit schwarzen waagrechten Samtstreifen und blauem Mieder.

Ebenso wie diese tritt in frühen Stücken noch eine Reihe weitere Figuren auf, die aber aus dem Hänneschen-Kanon wieder ausgeschieden sind. Dies betrifft vor allem noch einige Nachbarn, wie Nachbar Dores, Nachbar Blechemechel oder Nachbar Knufloch. Nachbar Dores war in der Frühzeit der Pate Hänneschens und sogar noch wichtiger als Tünnes. Er war ungefähr im selben Alter wie Besteva und, ebenso wie dieser, mit einer Glatze bestückt. Er trat in vielen Zwischenspielen vor allem mit Besteva auf und übernahm in „Die Teufelsmühle“ die Rolle des Teufelbeschwörers, der am Ende in der Hölle landet.[314]

5.8 Neue Typen des heutigen Figuren-Ensembles

5.8.1 Röschen und Köbeschen

Röschen und Köbeschen sind sowohl im Stück als auch geschichtlich gesehen die jüngsten Figuren des Hänneschen-Theaters. Sie sind erst seit 1992 fixer Bestandteil der Hänneschen-Familie. Köbeschen Schmitz ist der Sohn von Tünnes und Röschen Schäl die Tochter von Schäl. Gemeinsam machen sie ihren Vätern das Leben schwer und provozieren in ihrer schamlosen Art die Schadenfeude des Publikums. Meist schlagen sie

[311] Vgl. ebda., S. 59f.
[312] Vgl. Daniel HAGE: Die Kreuzfahrer. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), S. 132.
[313] Vgl. ANONYM: Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich, S. 200.
[314] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 57-59.

die Erwachsenen mit ihren eigenen Mitteln und genießen trotz all ihrer Unverschämtheiten eine Nachsicht, die nur Kindern gewährt wird.[315] Tünnes hat bereits in früheren Stücken manchmal eine Tochter, nämlich das Bärbelchen. Bei PURSCHKE wird dies sogar als fixe Konstellation angegeben.[316] Röschen und Köbeschen führen mit Begeisterung die Streitereien ihrer Väter auf Kindesebene fort und schaffen es aber meist, diese, im Gegensatz zu den Erwachsenen, vernünftig zu lösen.[317] An diesem Nachwuchs wird deutlich, dass sich das Hänneschen-Theater dem Zeitgeist entsprechend zu aktualisieren versteht und somit auch den Geschmack des heutigen Publikums zu erreichen versucht. Dadurch, dass Tünnes und Schäl nun in vielen Stücken zu alleinerziehenden Vätern geworden sind, wurden sie der Lebenswelt des 21. Jahrhunderts angepasst und man kann es nach wie vor genießen, ihnen bei ihren Alltagssorgen, die sich nun um die Erziehung eines frechen Kindes erweitert haben, zuzusehen.

6. Die Stücke des Hänneschen-Theaters

6.1 Aufbau

Winters notierte viele seiner Stücke in Szenarien. Aus seinem Nachlass geht hervor, dass er allein in der Zeit von 1803 bis 1813 über 100 davon verfasst hat.[318] Die Szenarien sind in der Tradition der Commedia dell'arte zu sehen und gaben stichwortartig den Handlungsablauf, die Anzahl und die Charakteristika der handelnden Personen wieder.[319] Diese Art der Aufführungspraxis ließ natürlich genügend Raum für Improvisation und die Möglichkeit, auf tagespolitische Ereignisse einzugehen. NIESSEN spricht der Improvisation des Hänneschen-Theaters die Bedeutung zu, die später die Tageszeitung innehatte. Die Puppenspieler dieser Zeit waren mit den Stücken so vertraut, dass sie keine genaueren Anweisungen brauchten, beziehungsweise war es so auch möglich, die Zensur zu umgehen, da die Dialoge nicht ausformuliert waren. Diese Freiheit des Hänneschen-Theaters wurde im Jahr 1848 kurzzeitig eingeschränkt, indem eines der beiden damals bestehenden Hänneschen-Theater behördlich geschlossen wurde, „weil die Behörde an den Witzeleien

[315] Vgl. KEMMERLING: Figuren und Typen im Wandel, S. 149f.
[316] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 56 sowie PURSCHKE: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete, S. 131.
[317] Vgl. Darsteller – Röschen, http://www.haenneschen.de/puppen_roeschen.php [2012-05-08].
[318] Vgl. Carl NIESSEN: Das Kölner Puppenspiel. In: Das alte Kölner Hänneschen-Theater. Eine Gabe für Freunde rheinischer Volkskunst. Köln: Gehly 1927, S. 12.
[319] Bis heute haben sich rund 700 Szenarien/ ital. Soggeti der Commedia dell'arte erhalten. Vgl. Anke DETKEN: Szenarium. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. 2007, S. 749 sowie SCHWARZ: Die Entstehung der Commedia dell'arte aus der Komödie der Antike, S. 189.

der demokratischen Puppen Anstoß nahm.“[320] In Stücken, die nicht in Szenarienform, sondern komplett notiert wurden, finden sich auch teilweise sehr genaue „Regie-anweisungen“, zum Beispiel wird der Auftritt des Hänneschen kommentiert mit [Hänneschen] „(kommt herein und lacht, daß die Puppe sich schüttelt.)“[321]. Weiters wird in „Eine gestörte Kölner Kirmes“ in einer Szene genau beschrieben, ab welchem Wortteil zum Schlag ausgeholt und wann zugeschlagen werden soll „(schlägt ihn ins Gesicht; auf das ‚u’ ausholend und den Schlag so einrichtend, daß er mit dem ‚a’ zusammentrifft.)“.[322]

Die typischen szenischen Aufbauten, wie BERNSTENGEL sie für das sächsische Wandermarionettentheater beschreibt, dürften auch beim Hänneschen-Theater sehr ähnlich gewesen sein, wie später noch anhand der Stoffe und Motive näher ausgeführt wird. Folgende szenische Aufbauten waren charakteristisch für die meisten Stücke:

- höfische Dekorationen (Schloss, Saal, Barockzimmer, Garten),
- bürgerliche Dekorationen (Stadt, Jagdzimmer, bürgerlicher Salon, Kerker, Studierzimmer),
- sakrale Dekorationen (Kirchenschiff, Altar, Friedhof, Landschaft mit Christuskreuz),
- ländliche Dekorationen (Laubwald, Nadelwald, offene Landschaft, Gebirge, Winterlandschaft, Meer, Grotte),
- Dekorationen ferner Länder (Feenerien, Orient, Urwald),
- allegorische Dekorationen (Unterwelt, Himmel).[323]

Im frühen Hänneschen-Theater wurden mehrere Stücke an einem Abend gespielt, die aber nicht wie heutzutage alle komischen Charakter hatten. Im Gegenteil finden sich in der Hänneschen-Frühzeit sehr viele Stücke, die tragisch enden, auch, wenn sie überhaupt dabei ist, für die Lustige Figur.[324]

6.2 Stoffe und Motive des Hänneschen-Theaters

Das Hänneschen-Theater bediente sich bei seiner Stoffauswahl aus dem bereits in Kapitel 3.3 beschriebenen „Reservoir“. Wie bereits erwähnt, diente als Vorlage für die meisten Stücke das Personentheater, wie etwa für „Romeo und Julia“ oder „Hamlet“, daneben aber auch Opern, Singspiele, und sämtliche damaligen Ritter- Räuber- und Geisterromane.

[320] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 69.
[321] ebda., S. 221.
[322] Vgl. ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 221.
[323] BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 18.
[324] Vgl. SCHWARZ: Die Entstehung der Commedia dell’arte aus der Komödie der Antike, S. 188f.

NIESSEN macht darauf aufmerksam, dass die Prinzipale der Puppentheater diese Stücke oft nur vom Hörensagen kannten, wie auch Spiegel, der zum Beispiel den Beginn seiner „Palmyra“ anstatt in der von Goethe beschriebenen Palasthalle in einer Bauernstube spielen lässt.[325] Ebenso dürfte Winters, wenn er auch selbst keine Zeit oder kein Geld hatte, sich die neuen Stücke der großen Bühne anzuschauen, zumindest deren Titel für sein Hänneschen-Theater übernommen haben.[326]

Im Folgenden werden die Quellen, aus denen sich das Hänneschen-Theater speiste, näher beleuchtet.

6.2.1 Geistliche Stücke

Die ältesten Stoffe und Motive des Hänneschens sind leicht zu erahnen, wenn man den Beinamen kennt, den das Hänneschen in seiner Entstehungszeit hatte, nämlich „et Kreppche“[327] (= die Krippe). Winters spielte zu Beginn vor allem im Winter beziehungsweise um die Weihnachtszeit, da er um diese Jahreszeit als Anstreicher nicht gebraucht wurde, aber trotzdem Geld verdienen musste, um sich und seine Familie ernähren zu können. Bei den ersten Hänneschen-Stücken handelte es sich um Krippenspiele, deren Zielpublikum Kinder waren, wodurch sich Winters von den übrigen Puppentheatern seiner Zeit unterschied. Durch das Krippenspiel waren auch die ursprünglichen Themen vorgegeben, die aber bald von den Vorlagen rein geistlicher Stücke, wie etwa der „Genoveva“, oder des „Verlorenen Sohns“ abwichen. Was diese Krippenspiele zum Publikumsmagneten machte, war nicht die Besinnlichkeit, sondern im Gegenteil die Komik, die ihnen eigen war, und die vor allem in der Person des Hänneschen immer mehr Gestalt annahm. Die Idee einer Lustigen Figur im Krippenspiel ist jedoch kein Novum; so berichtet NIESSEN vom Wiener Krippenspiel, in dem bereits 1786 der Hanswurst das Publikum durch seine Erläuterungen des Stückes unterhält.[328] Ein beliebtes altes Motiv in den frühen Hänneschen-Stücken ist das des Einsiedlertums. Der Einsiedler ist meist auch zutiefst religiös und als besondere Respektsperson gedacht, bei dem Wanderer und Verirrte Schutz und/oder Rat suchen.[329] In „Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige“ wird, wie im Titel bereits angedeutet, der Einsiedler mit transzendenten Kräften ausgestattet und

[325] Vgl. ebda., S. 14, 31f.
[326] Vgl. NIESSEN: Das Kölner Puppenspiel, S. 12.
[327] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 4.
[328] Vgl. ebda., S. 2f.
[329] Vgl. FRENZEL: Motive der Weltliteratur, S. 130.

kann dadurch einen jungen Grafen sicher am Haus eines Mörders vorbeiführen und ihn auf dessen Bestreben in die Hölle und auch aus der Hölle wieder heraus führen.[330]

6.2.2 Liebesdramen

In „Coenne et Visonne“, in dem das Romeo- und Julia-Motiv aufgegriffen wird, endet die heimliche Liebe wie in der Vorlage dramatisch mit dem Tod der Liebenden.[331] Das Romeo-und-Julia-Motiv wird bei Winters auch durchbrochen, denn in „Romeo und Julie“[332] erwacht Julie bei der Beerdigung aus ihrem Schlaf, woraufhin alle fürchterlich erschrecken und ihr Vater, der König, einwilligt, sie mit Romeo zu vermählen.[333] Im selben Stück tritt auch das Hänneschen auf und stört die „Totenruhe“ Julies, indem er zusammen mit seinem Großvater singend durch das Grabgewölbe geht.[334]

Das in der Commedia dell’arte häufig auftretende Motiv der Rivalität zwischen einem jungen und einem alten Mann, die beide um die Zuneigung derselben Frau kämpfen, wird auch in vielen frühen Hänneschen-Stücken verwendet. Die oftmals von beiden Angebetete ist meist Jungfer Drückchen, die am Ende ihr Herz dem Hänneschen oder jemand ganz anderem schenkt. Besteva kehrt daraufhin reumütig zu seiner Frau zurück. Eine andere noch häufiger vorkommende Variante dieses Motivs erfolgt dadurch, dass der junge Mann die Tochter des alten Mannes freien will, dieser aber aus verschiedenen Gründen die Heirat nicht erlauben will.[335] Die Verliebten, die durch den Widerstand des Vaters zuerst eine Trennung in Kauf nehmen müssen, schaffen es am Ende aber, meist durch eine List und Hilfe einer weiteren Person, ihren Willen durchzusetzen. Das Hänneschen spielt dabei entweder die Rolle des verliebten jungen Mannes oder die Rolle des Helfers, der die Verliebten zusammenbringt.

6.2.3 Ritter- und Räuberstücke

Man darf vermutlich auch davon ausgehen, dass die Stücke Winters’ nicht nur vom großen Theater, sondern auch von den damals sehr beliebten Ritter- und Räuberromanen beeinflusst waren,[336] ebenso wie von einer Fülle an Kalendergeschichten, die leider jedoch als Quelle nicht mehr greifbar sind. Auch Ritterdramen waren besonders beliebt beim

[330] Vgl. Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 83-89.
[331] Vgl. Coenne et Visonne. In: ebda., Bl. 18.
[332] erhalten im Szenar Spiegels, Nr. 17., NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 32.
[333] Vgl. ebda., S. 33.
[334] Vgl. NIESSEN: Das Kölner Puppenspiel, S. 11.
[335] Vgl. KRÖMER: Die italienische Commedia dell’arte, S. 21.
[336] NIESSEN berichtet, dass im Verzeichnis der Leipziger Leihbibliothek allein im Jahr 1836 unter 6100 Romanen rund 1700 Ritter- und Räuberromane gezählt wurden. Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 35.

Publikum. Die Vorbilder hierfür fanden sich sowohl in der „großen Bühne“ als auch in Ritterromanen der damaligen Zeit. Berühmte Stücke, in denen Hänneschen und Besteva die Hauptrollen übernahmen, waren „Ida Münster oder das Femgericht in Westfalen“, „Agnes de Castro“ oder „Fridolin“.[337] Bei Winters finden sich auch viele Stücke, die am Hof eines Adeligen/einer Adeligen spielen. In diesen wird meist dadurch Dramatik erzeugt, dass einer der Bewohner des Hofes gegen jemand anderen intrigiert. So versucht in „Agnes de Castro“ der Minister besagte Agnes aus dem Weg zu räumen, da er sich durch sie in seiner Macht gefährdet fühlt, in „Eine gestörte Kölner Kirmes“ ist es der Burgverwalter, der seinen Herrn verrät und ihn als Sklaven verkauft, während in „Phillip und Nelson“, die beide Königssöhne sind, Nelson nicht davor zurückschreckt, seinen eigenen Bruder umzubringen, um an die Macht zu gelangen.[338]

Neben den Ritterdramen erfreuten sich auch Themen aus dem Gebiet der Räuberromane großer Beliebtheit. In diesen findet sich meist der Topos des gerechten Räubers, der sich gegen das Gesetz auflehnt, um den Armen zu helfen.[339] Im Puppentheater waren die beliebtesten Räuberstücke aus dem 19. Jahrhundert der „Bayrische Hiesel“ und der „Schinderhannes“, die beide auf historische, aber zum Mythos verklärte Personen zurückzuführen sind.[340]

6.2.4 Zauberstücke, Märchen und Sagen

Ab dem frühen 19. Jahrhundert wurden im deutschen Sprachraum die ersten Märchen- und Sagensammlungen (Grimms Märchen 1812, Sammlung deutscher Sagen 1816 und 1818) gedruckt, die eine beliebte Quelle für das Puppenspiel darstellten.[341]

Die Bedrohung aus fremden Sphären oder durch übernatürliche Kräfte, wie etwa durch Hexen, Teufel, Feen, Zauberer, etc., die auch in der Commedia dell’arte und im Wiener Zauberstück gerne eingesetzt wurde, tritt ebenso im Hänneschen-Theater sehr häufig auf. Winters beziehungsweise sein Vorgänger Spiegel, von dem er etliche Stücke übernahm, hatten auch eine große Vorliebe für Stücke, in denen sich Spuren des Wiener Zauberstücks[342], das voll von Geistern, fabelhaftem Getier, Monstren, Zauberern, Feen und Teufeln war, finden lassen, zum Beispiel in „Jupiter und Takelion“, in dem der Gott Jupiter sowie Nymphen und Teufel auftreten, und in „Der Zauberspiegel“, in dem das Hänneschen

[337] Vgl. ebda., S. 82.
[338] Vgl. Phillip und Nelson. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 5-7.
[339] Vgl. FRENZEL: Motive der Weltliteratur, S. 578.
[340] Vgl. NETZLE: Das süddeutsches Wandermarionettentheater, S. 158.
[341] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 41.
[342] Vgl. MÜLLER-KAMPEL: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert, S. 73-77.

eben jenen Spiegel erhält, der ihm durch magische Kräfte ungeahnte Möglichkeiten eröffnet.[343] Das Stück „Der rülbs oder betrunckene baur“ geht zurück auf „Die Geschichte vom Strolch und dem Koch“ aus 1001er Nacht. Die erste europäische Übersetzung erfolgte in den Jahren 1704-1708 durch den französischen Orientalisten Antoine Galland, somit ist es denkbar, dass der Stoff zur Zeit Winters' auf der Puppenbühne bereits bekannt war.[344]

Auch der Faust-Stoff wird von Winters für das Hänneschen übernommen. In der Tradition der Faust-Stücke hatte Faust auf der Bühne schon länger den Hanswurst als seinen Diener an seiner Seite. Winters überträgt die Rolle des Hanswurst ganz einfach auf das Hänneschen. Es übernimmt generell die Rolle berühmter Dienerfiguren aus dem „großen Theater“ und aus dem Puppentheater, so löst es etwa im Don Juan den Leporello beziehungsweise Hanswurst als Dienerfigur ab. An Winters Faust-Stück ist ersichtlich, dass er für dieses vor allem das Volksbuch sowie in Köln zwischen 1807 und 1816 aufgeführte Faust-Stücke zur Vorlage hatte.[345] Er verändert das Stück aber nach Belieben, indem er zum Beispiel die eigentlich als Zauberformeln gedachten Worte, mit denen Hanswurst/Hänneschen die Geister beschwört und sie somit immer wieder herzaubert und verschwinden lässt, zu den Namen der Geister umdeutet. „Parliko“ und „Parlako“, wie sie bei Winters heißen, werden dem Hänneschen als Diener zur Seite gestellt.[346] Am Ende hat Hänneschen das Glück, von Faust aus seinen Diensten entlassen zu werden, um nach Knollendorf zurückkehren zu dürfen, und Bärbelchen zu heiraten. Somit wird das Hänneschen vom Teufel verschont und dieser nimmt nur Faust mit in die Hölle.[347] Das Motiv eines Bündnisses mit dem Teufel findet sich noch in weiteren Hänneschen-Stücken, wie in „Die Teufelsmühle“, oder „ Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige“. Im ersteren wird der Faust-Stoff aufs Land verlegt und es ist ein Bauer beziehungsweise Nachbar Dores, später Besteva, der mit dem Teufel einen Pakt schließt, daraufhin ein ausschweifendes Leben führt und am Ende von ihm geholt wird.[348] Im zweiten Stück lässt

[343] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 47 sowie Jupiter und Takelion. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 13-15.
[344] In diesem Märchen wird Abu-al-Hassan vom Kalifen Harun al-Raschid schlafend in seinen Palast entführt und dort einen Tag lang als Prinz verwöhnt. Als er wieder eingeschlafen ist, wird er heimlich in seine eigene Wohnung zurückgetragen. Die selbe Geschichte liegt auch Poccis „Kasperl als Prinz“ zugrunde. Vgl. RAMM-BONWITT: Die tragische Komödie, S. 141.
[345] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 48, 163.
[346] NIESSEN kritisiert, dass durch die Umdeutung der Zauberworte zu Namen der Geister viel von der Komik verloren geht und bezeichnet insgesamt Winters Faust-Bearbeitung als eine „schwache Leistung“. ebda., S. 164.
[347] Vgl. ebda., S. 177, 181.
[348] Vgl. FRENZEL: Motive der Weltliteratur, S. 669 sowie Die Teufelsmühle. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 4-5.

sich eine verzweifelte verwitwete Gräfin auf ein Bündnis mit dem Teufel ein, der ihr ihre Schulden bezahlt und dem sie aber im Gegenzug versprechen muss, ihm ihren Sohn an seinem 25. Geburtstag zu überlassen. Die Gräfin und der Teufel schließen darüber einen Vertrag ab, der auch für den Teufel bindend ist. Auch wenn dieser unlautere Absichten gehabt hat, muss er sich letzten Endes an den Vertrag halten und dem Sohn, als dieser ihn noch vor Ablauf der 25 Jahre in der Hölle aufsucht, seine Freiheit wiedergeben.[349]

6.2.5 Kriminalstücke

Ein beliebtes Thema im 19. Jahrhundert waren populäre Kriminalfälle, bei denen es jedoch nicht in erster Linie um die Aufklärung des Verbrechens, sondern um das Verhältnis von Schuld und gerichtlicher Sühne ging.[350] Im Puppentheater wurde in den Kriminalstücken oft das Motiv der Verurteilung Unschuldiger verarbeitet, wie in „Der unschuldig Gemordte“, oder auch in „Die schöne Catharina aus Hamburg“.[351]

6.2.6 Kriegsdramen

Des Weiteren wurden im Spielplan auch zeitgenössische Themen verarbeitet, wie auch in „Die Belagerung von Belgrad“, die sich im Programm des Aachner Komödianten Johann Adam Schneller von 1788 findet. NIESSEN vermutet, dass es sich dabei um eine Theatrum mundi-Szene handelt, die wegen des Türkenkriegs sehr aktuell war.[352]

6.2.7 Schwänke

Viele Geschichten zeigen die Probleme der Alltagswelt. So spielt zum Beispiel häufig eine heimliche Liebesbeziehung eine wichtige Rolle. Meist müssen sich die Liebenden deswegen heimlich treffen, weil der Vater des Mädchens für sie einen anderen Mann vorgesehen hat, sie ihr Herz aber bereits verschenkt hat. In „August Donnerwetter und Herr Seltenbautz“, „Der verliebte Einsiedler“ und „Der gemachte Heirath durchs Vorsteben der Comedie“ können die wachsamen Väter überlistet werden und alle drei Stücke enden mit einer glücklichen Hochzeit. Der Liebhaber muss zuvor jedoch immer einiges auf sich nehmen, um seine Angebetene sehen zu können. So versteckt sich zum Beispiel August Donnerwetter in einer Wiege, als er beim Treffen mit Hanchen von deren

[349] Vgl. Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 83-89.
[350] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 35.
[351] Vgl. ebda., S. 39.
[352] Vgl. ebda., S. 9f., 85

Vater überrascht wird.[353] In „Der verliebte Einsiedler“ kann der junge verliebte Offizier seine Liebste, die von ihrem Vater eingesperrt wurde, nur erreichen, indem er einen Einsiedler bittet, ihm die Kutte zu leihen. Der Einsiedler wurde eigentlich vom Vater als Hüter der Tugend seiner Tochter ausgeschickt, jedoch hat er Mitleid mit dem jungen Offizier, der über den Verlust seiner großen Liebe klagt und hilft ihm, seine heimliche Beziehung fortzusetzen.[354] Ebenso einen Helfer haben die Liebenden in „Die studenten-streich, oder der gemachte Heirath, durchs Vorsteben der Comedie“, denn hier kann die Liebende einen Studenten dazu bringen, ihrem Glück auf die Sprünge zu helfen. Der Vater wird durch ein Theaterstück überlistet, das nur ihm als Schauspiel dargeboten wird, während in Wirklichkeit eine reale Hochzeit stattfindet. In allen drei Stücken sind es immer, typisch für das Motiv der heimlichen Liebesbeziehung[355], die Väter, die versuchen, eine Eheschließung zu verhindern.

Das Motiv des überlegenen Bedienten findet sich beim Hänneschen in „Der großmüthige heirath und nichts dahinten“. In diesem Stück ist das Hänneschen in seiner Rolle als Diener seinem Herrn weit überlegen und es kommt beinahe zu einer Umkehrung der Rollen, da das Hänneschen dem Baron erklärt, wie er sich gegenüber dem Grafen verhalten soll.[356]

6.3 Sprache

Wie generell im Puppentheater üblich korrespondiert die Sprache der Figuren mit dem Milieu, aus dem sie kommen. Der einfache Bauer oder Handwerker drückte sich im ihm gängigen Dialekt aus, während etwa Edelleute Hochdeutsch sprachen, beziehungsweise das, was sich die Puppenspieler darunter vorstellten. Je nach Bildungsgrad der Spieler wurden auch Fremdwörter eingesetzt, die oft jedoch gänzlich entstellt waren, entsprechend der umgangssprachlichen Wiedergabe.[357] Die Sprache der meisten Hänneschen-Figuren ist das Kölsch, der in Köln gebräuchliche Dialekt. Davon ausgenommen sind nur die Figuren, die als Respektspersonen auftreten, wie etwa der Amtmann, der Schulmeister, manche städtische Figuren sowie Adelige.[358] Die Stücke Winters’ sind teils in Prosa verfasst und teils gereimt, was einen Kontrast zur dialektalen Sprache der ländlichen Figuren aufwirft, die zwar kaum Hochdeutsch sprechen können, sich aber in Reimen ausdrücken. Sehr

[353] Vgl. August Donnerwetter und herr Seltenbautz wird betrogen. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 35.
[354] Vgl. Die studentenstreich, oder der gemachte Heirath, durchs Vorsteben der Comedie. In: [EBDA.], Bl. 69-72.
[355] Vgl. FRENZEL: Motive der Weltliteratur, S. 442.
[356] Vgl. ebda., S. 37f sowie Der großmüthige heirath und nichts dahinten. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 43-48.
[357] Vgl. BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 34.
[358] Vgl. NETTSCHER: Das Kölner Hänneschen vor 40 Jahren, S. 107.

charakteristisch für alle Typen des Hänneschen-Theaters ist ihr großer Wortschatz an Schimpfwörtern. Besteva bezeichnet seine Frau als „alte Kasterole“[359], „falsch und frech Wif“[360] oder „verdorve Rummelspott“[361], was sie ihm unter anderem mit „nicksnözigen Hunk(d)“, „widderbööschtige Pürkekopp“[362] und „versoffe Gringkopp“[363] zurückgibt.

Eine wichtige Rolle in den Stücken spielten mit Sicherheit auch gesangliche Darbietungen. Diese wurden meist zur Aufheiterung der Szenen eingesetzt. In „Dä Bävva“ singt Tünnes ein Lied, in dem er sich an junge Mädchen richtet und sie ermahnt, sich ihren Ehemann vor der Hochzeit genau anzusehen, damit sie nicht so enden wie Mariezebell, die jeden Tag nur Ärger mit ihrem ständig betrunkenen Mann hat. Das Lied wird zu der Melodie „In diesen heil’gen Hallen“ aus der Zauberflöte gesungen, was dem ganzen einen zusätzlichen komischen Aspekt verleiht.[364]

6.4 Komik

Wie bereits festgestellt, schöpfen die Stücke des Hänneschen-Theaters motivisch vor allem aus der Alltagswelt, angereichert mit magischen Erscheinungen. Auch in der Komik sind ähnliche Tendenzen wie in den Fabliaux, Mären und Schwänken auszumachen. Sie umfasst die Welt in allen ständischen Bereichen und Lebensformen und es werden ebenso Bauern wie Studenten oder Adelige der Verlachbarkeit preisgegeben. Im Unterschied zu den Fabliaux und Mären werden jedoch auch Adelige ohne Rücksicht verprügelt und bloßgestellt.[365] Im Folgenden wird versucht, genau auszumachen, wodurch das Lachen in diesen schwankhaften Stücken erzeugt wurde. Hierbei wird zwischen Wortkomik, Typenkomik und Situationskomik unterschieden.[366]

Im Unterschied zu den meisten deutschsprachigen Puppenspielen, in der die Komik meist ausschließlich von der Lustigen Figur getragen wird, konzentriert sich im Hänneschen-Theater die Komik nicht allein auf die namensgebende Hauptfigur, sondern auf eine ganze soziale Schicht, nämlich auf sämtliche Dorfbewohner, ebenso wie auf deren

[359] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 52.
[360] ebda., S. 55.
[361] von Brummtopf, ein Musikinstrument aus der Klasse der Reibetrommeln. War vor allem in Holland in der Zeit vom 15. bis 18. Jahrhundert in Gebrauch und wurde zur Fastnachtszeit und zu Weihnachten eingesetzt. NIESSEN: S. 66.
[362] Perückenkopf
[363] Greinkopf; ein steinerner in Köln über der Haustür angebrachter Kopf mit aufgerissenem Mund. ANONYM: Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich, S. 200.
[364] Vgl. ebda., S. 202.
[365] Vgl. Erich STRASSNER: Schwank. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 1978, S. 96f.
[366] Vgl. Christoph DEUPMANN: Komik. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghof. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 389.

städtische Gegenspieler. In dieser Hinsicht ist das Hänneschen-Theater der Commedia dell'arte näher als andere Formen des Puppentheaters, in denen nur eine Lustige Figur auftritt.[367] Jede einzelne Figur ist mit irgendeinem Makel behaftet. Entweder reizt schon ihr Äußeres zum Lachen oder sie hat starke charakterliche Schwächen, meist aber sind es beide Faktoren auf einmal, die jeden einzelnen Knollendorfer der Lächerlichkeit preisgeben. Jedoch handelt es sich beim Lachen über die Figuren und ihre Fehler nicht immer nur um boshaftes Verlachen, denn man schließt die Figuren trotzdem oder gerade deswegen ins Herz, weil sie eben nicht perfekt sind. RAMM-BONWITT spricht Winters das Talent zu, Zustände und Personen ins Lächerliche zu ziehen, ohne dabei verletzend zu sein. Ebenso meint LEIBRECHT, dass der Erfolg des Hänneschen-Theaters darin bestehe „städtische Einrichtungen, Gemeindeschäden und Lächerlichkeiten in harmloser Komik kritisierend zu beleuchten."[368] Was die Hänneschen-Typen noch sympathischer macht ist, dass sie sich auch selbst nicht so ernst nehmen und sich ihrer eigenen Fehler bewusst sind und diese mit Selbstironie sogar stolz vor sich hertragen.[369]

6.4.1 Wortkomik

Im Bereich Wortkomik werden im Hänneschen-Theater besonders Wörter genutzt, die mehrere Bedeutungen haben können. Diese werden, meist vom Hänneschen, prinzipiell falsch verstanden. Aber auch lautliche Ähnlichkeiten werden dazu benutzt, um Komik durch Missverständnisse zu erzeugen, wie „Du hast mich mißverstanden!", worauf geantwortet wird „Nä ich han nit op'm Mess gestande".[370] In folgendem Beispiel versucht das Hänneschen, die Gräfin nachzuahmen, allerdings gelingt ihm dies nicht ganz:

> GRÄFIN:
> Bitte Herr Burgverwalter, verlassen Sie den Salong!
>
> HÄNNESCHEN:
> Maach dat De eraus kömms aus dem Plafong![371]

Eine weitere Quelle der Wortkomik sind sinnentleerte Fremdwörter, die Hänneschen etwa zum besten gibt, um seine „Gelehrsamkeit" zu demonstrieren, und sinnlose Wortreihen, wie in „Hänneschen unter den Wilden", in dem die Sprache der Indianer als sinn-

[367] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 40f.
[368] Georg Philipp Josef LEIBRECHT: Zeugnisse und Nachweise zur Geschichte des Puppenspiels in Deutschland. Leipzig: Noske 1919. (Zugl.; Freiburg, Univ., Diss. 1918.), S. 79.
[369] Vgl. RAMM-BONWITT: Die komische Tragödie, S. 238.
[370] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 64.
[371] ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 224.

lose Aneinanderreihung von Worten dargestellt wird.[372] Das Stück entstand offenbar in Anlehnung an Poccis „Kasperl unter den Wilden“, in dem dieser die „Wilden“ auf folgende Art sprechen lässt:

> ERSTER WILDER (mit Pfeil und Bogen): Kro, kro!
> ZWEITER WILDER (mit einer Lanze): Pu, pu, pu!
> ERSTER WILDER: Mumulibutzili, Krokodili!
> ZWEITER WILDER: Schissi, schissi, stechi, stechi!
> ERSTER WILDER: Wuliwulipumdara.
> ZWEITER WILDER: Hungerli, nix fressi ganzi Tagi.
> ERSTER WILDER: Ja, Diaboliverflixti.
> ZWEITER WILDER: Muri, schnuri, prdibixit!
> ERSTER WILDER: Kokolimu, kokalimu.
> ZWEITER WILDER: Mu, mu! (Beide ab.)[373]

Ebenso werden phraseologisierte Wendungen aus ihrem Kontext genommen und wörtlich verstanden, zum Beispiel fragt das Hänneschen auf die Androhung „Ihr kommt in Teufelsküche“, „Wehd doh och jod gekoch?“[374] Beim Hänneschen ist eher anzunehmen, dass es Redewendungen absichtlich falsch versteht, um sein Gegenüber zu ärgern, wohingegen man bei Tünnes, wie in folgendem Beispiel gezeigt werden soll, den Eindruck hat, dass er zu einfältig ist, um Redewendungen als solche zu erkennen und zu verstehen, weswegen er daraufhin vom Hänneschen, das das Wortspiel weiterspinnt, beschimpft wird.

> BESTEVADER:
> Ich hann üch he op de Dorfplatz zusammetrommele losse, öm zu berotschlage, wat för de Kirmes zu dunn es. [...]
>
> TÜNNES:
> Do häss jo gar nit getrummelt!
>
> HÄNNESCHEN:
> Do häss äver alt ne Trommelsknöppel im Geseech![375]

In manchen Stücken ist jedoch auch das Hänneschen einfältig dargestellt; als zum Beispiel Besteva ihm aufträgt, es solle die Erbsen erschrecken, hängt es sich einen Teppich um und macht „Buh“, bis die Erbsen verbrannt sind.[376]

Gelächter beim Publikum ausgelöst haben mit Sicherheit auch die zahllosen Schimpftiraden der Figuren, wie etwa die des Besteva, der sich gerne über seine Frau auslässt.

---

[372] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 67.
[373] VON POCCI: Kasperlkomödien, S. 16.
[374] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 65.
[375] ebda., S. 210.
[376] Vgl. ebda., S. 45.

Generell bedienen sich alle Knollendorfer einer Sprache, die reichlich Gebrauch von Schimpfworten macht und es kommt ziemlich oft vor, dass jemand mit „Halt de Muhl!“ zur Ordnung gerufen wird. Besonders häufig eingesetzt wurden auch Bezeichnungen wie „Rindveeh“, „Stockfisch“ oder „fiese Möpp“.[377]

Unfreiwillige Komik entstand durch grammatikalische Fehler. Diese dürften zwar einer Vielzahl des Publikums gar nicht aufgefallen sein, für diejenigen, die aber mit dem Hochdeutsch vertrauter waren, boten diese Fehler eine zusätzliche Quelle der Heiterkeit. Hier ist zudem zu berücksichtigen, dass Winters Maler und Anstreicher von Beruf war und erst aus der Not heraus zu einem Künstler wurde.[378] Zugleich verstand es Winters aber auch Wortwitz zu erzeugen, indem er die Knollendorfer französische Ausdrücke falsch verstehen ließ. So ist Besteva in dem Stück „Avozante, Meister Nicola“ des Französischen nicht mächtig und lässt sich von Hänneschen einreden, dass Avozante (= à votre santé) „do ahle griese Spetzbov“[379] bedeutet.[380]

6.4.2 Typenkomik

Die Typenkomik spielt in den meisten Stücken eine tragende Rolle. So findet sich zum Beispiel oft der schlaue Bauer, der dumme, verarmte und eitle Adelige oder der betrogene Ehemann. Besonders hervorzuheben ist außerdem das Hänneschen, welches als Lustige Person meist als Dienerfigur auftritt und verfressen, versoffen und listig ist. Daneben sorgt auch die stark ausgeprägte Einfältigkeit des Tünnes für reichlich komische Elemente. In folgendem Beispiel will Tünnes seine Gelehrtheit unter Beweis stellen, jedoch entlarvt er sich selbst wieder als Einfaltspinsel.

> TÜNNES:
> Ich kann och en besche Englisch.
>
> BESTEVADER:
> Sag Tünnes, wo häss De dat dann geleht?
>
> TÜNNES:
> Ich hann doch zwei Johr de englische Krankheit[381] gehatt![382]

[377] Vgl. ebda., S. 65f, 222.
[378] Vgl. ebda., S. 67f.
[379] du alter grauer Spitzbube
[380] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 75.
[381] Rachitis
[382] ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 213.

Tünnes treibt das Hänneschen bei der Probe der Szene, wie er sich auf dem Schloss der Frau Gräfin verhalten würde, zur Verzweiflung. Dies beginnt schon damit, dass Tünnes nicht einmal weiß, wie er um Einlass zu bitten hat, wie an folgendem Beispiel dargestellt wird, in dem das Hänneschen zur Probe den Diener der Gräfin und Besteva die Gräfin spielt.

HÄNNESCHEN:
Herein!

TÜNNES:
Herein!

HÄNNESCHEN:
Du Stockfisch, du bruchss doch nit „erein“ zo rofe[383]!

TÜNNES:
Ja jo, ich will doch erein!

HÄNNESCHEN:
Du Rindvieh! Dä do bennen ess[384], dä röf „erein“, un nit dä erein well. Eraus! Von neuem gemaht! [...][385]

Ein weiteres Beispiel für die ihm eigene Typenkomik liefert Tünnes, als er sich verteidigen muss, weil er am Schloss der Gräfin ein Hähnchen gestohlen hat. Er versucht sich gegenüber Besteva und Hänneschen zu rechtfertigen und versteht nicht, warum sich die beiden deswegen aufregen:

HÄNNESCHEN (stürzt herein):
Besteva keine Penning hammer kräge[386], die Nas hätt en der Köch e Stöck Fleisch gestolle.

TÜNNES:
Ess nit wohr, ess nit wohr, dat wor kei Fleisch!

BESTEVADER:
Wat wor es dann?

TÜNNES:
Dot wor e Höhnche[387].

BESTEVADER:
Ess dat da kei Fleisch?!

[383] zu rufen
[384] der, der drinnen ist
[385] Vgl. ebda., S. 214.
[386] keinen Pfennig haben wir bekommen
[387] Hühnchen

TÜNNES:
Nä dat sinn Knoche.[388]

Die Konflikte, die durch den Land-Stadt-Kontrast erzeugt werden, sind besonders deutlich an den Figuren des Schäl und des Tünnes dargestellt. Schäl hat den Habitus eines Kleinstadtbürgers, der sich allein dadurch, dass er in der Stadt wohnt, als über der Landbevölkerung stehend betrachtet. Auf den ersten Blick sieht er aus diesem Grund auf Tünnes, den Bauern aus Knollendorf, herab. Ebenso verachtet der einfache Bauer Tünnes den hochnäsigen schielenden Stadtbewohner und sie lieben es, einander Beleidigungen an den Kopf zu werfen und ihre Standesunterschiede zu betonen. Im Grunde jedoch sind sie sich charakterlich sehr ähnlich und die besten Freunde, denen es die größte Freude bereitet, einander zu necken und miteinander zu konkurrieren, obwohl sie in ihrem tiefsten Inneren wissen, dass sie einander brauchen, sie würden es nur niemals zugeben.[389]

Die komischen Typen weisen alle Respektlosigkeit gegenüber standeshöheren Personen auf, die manchmal gewollt, manchesmal jedoch eher ungewollt und gar nicht bösartig gemeint ist, und kommt dadurch zustande, dass es zum Beispiel Tünnes nicht bewusst ist, dass es sich nicht gehört, die Frau Gräfin als „die Ahl“[390] zu bezeichnen. Vor allem Tünnes und das Hänneschen erscheinen des Öfteren ein bisschen naiv, wodurch sie zu Sympathieträgern werden und man ihnen ihre Unwissenheit gerne vergibt.

6.4.3 Situationskomik

Auch die Situationskomik kommt in den Stücken nicht zu kurz. Diese ist stets bedingt durch den Informationsvorsprung des Publikums gegenüber den handelnden Personen. Besonders gerne werden dazu Verkleidungen und Verstellungen eingesetzt. Wie schon erwähnt ist das Hänneschen selbst Meister im Verkleiden, aber auch die anderen Hänneschen-Figuren greifen mitunter zu diesem Mittel. Als Beispiel wäre Mariezebell anzuführen, die sich im Stück „Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich“ verkleidet, um ihren Mann, der sich heimlich zu einem Maskenball geschlichen hat, hereinzulegen.[391] Zudem werden, wie auch oft in der Commedia dell’arte, Szenen provoziert, in denen Hierarchien und Stadt-Land-Gegensätze lächerlich gemacht werden. Weiters gut geeignet

[388] Ebda.,S. 231f.
[389] Vgl. OELSNER: Faszination Hänneschen – Jahrhundertgeschenk, S. 94f.
[390] die Alte
[391] Vgl. ANONYM: Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich, S. 200-210.

zum Schaffen komischer Situationen war die Darstellung eines Konflikts zwischen Generationen oder Geschlechtern.[392]

In dem Stück „Die Weibertreu“ stellt sich Besteva tot, um die Treue seiner Frau auf die Probe zu stellen. Noch am selben Tag, als Mariezebell erfährt, dass sie zur Witwe geworden ist, ist sie bereit, den Heiratsantrag eines Soldaten anzunehmen, der um sie freit. Besteva weiß den Handkuss des Soldaten folgendermaßen zu kommentieren:

> WÄCHTER:
> Ich heiße Karl. Aber dein Name er soll tief in meinem Herzen stehn! Bitte ein Händchen.
> (Sie gibt ihm die Hand, er küßt die Hand.)
> Ach wie süß!
>
> BESTEVATER:
> Dä leck er der Kollendreck vun der Hand.[393]

Insgesamt sind alle Figuren durch eine besondere Streitlust gekennzeichnet. Sie verteilen auch gerne Prügel, unabhängig von Alter, Stand und Geschlecht der Schläger und der Verprügelten. Meistens bleiben diese cholerischen Anfälle ohne größere Wirkung und es kommt in Folge auch rasch wieder zur Versöhnung. Selbst die Gräfin wird im Stück „Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern“ handgreiflich und schlägt ihren Burgverwalter, der um ihre Gunst wirbt, ins Gesicht, zur Freude des Hänneschens, das die ganze Szene beobachtet hat und dem der Burgverwalter offenbar besonders unsympathisch ist. Der Burgverwalter schämt sich, einen Zeugen dieser Behandlung zu haben und versucht, vor dem Hänneschen so zu tun, als ob nichts gewesen sei, jedoch kann das Hänneschen ihn mit seiner Schlagfertigkeit übertrumpfen:

> BURGVERWALTER:
> Was hat er denn gehört?
>
> HÄNNESCHEN:
> Dat Klätsche[394]!
>
> BURGVERWALTER:
> Ach er meint das Plätschern; das verursacht der Springbrunnen. Den habe ich eben öffnen lassen; daher das Plätschern.
>
> HÄNNESCHEN:
> Wenn Do dä Springbrunne noch öfters öffne ließ, dann ben ich ärg bang, hälste kein Backzäng en der Schnüss.[395]

[392] Vgl. SCHWARZ: Die Entstehung der Commedia dell’arte aus der Komödie der Antike, S. 191f.
[393] NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 197.
[394] Klatschen
[395] Schnüss = Schnauze. ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 221f.

Im selben Stück wird zuvor von den Knollendorfern trainiert, wie Tünnes die Gräfin um Geld bitten und sich ihr gegenüber verhalten soll. Besteva und Hänneschen üben die Szene mit ihm und Tünnes schafft es nicht, die Gräfin ehrenvoll zu begrüßen. Er wird von dem Auftrag endgültig wieder abgezogen, nachdem er sich auch nach etlichen Wiederholungen nicht merken kann, was das Hänneschen ihm vorsagt, und er schlussendlich folgenden Satz von sich gibt:

> HÄNNESCHEN (schlägt ihn):
> [...] Tag allergnädigste Frau Gräfin, ich bin geschick vom Vorstand der Gemeinde. (zu Tünnes) Und da beste fädig[396]!
>
> TÜNNES:
> Dat fädig, muß ich dat och sage?
>
> HÄNNESCHEN:
> Nä, dat liess De fot[397].
>
> TÜNNES [...]:
> Tag allergnädigste Frau Gröfin, ich benn geschick vom Fuhrpark mit meinen Gebeinen.[398]

Das Hänneschen erscheint manchmal als etwas einfältig, und wenn es zuvor noch Tünnes belehrt hat, wie er sich gegenüber der Gräfin auszudrücken habe, hat es doch selbst Probleme mit seiner Wortwahl, als es ihr gegenübersteht und zu erklären versucht, dass der verstorbene Gemahl der Gräfin den Dorfbewohnern bei der Kirmes immer ein bisschen Geld gespendet hat.

> HÄNNESCHEN:
> [...] Dann wolt ich Üch gesaat hann, fröheres Johrs, wie der Herr Graf noch nit kapott wohr...
>
> GRÄFIN:
> Aber mein Sohn!
>
> HÄNNESCHEN:
> Ja Frau Gräfin, da hann ich mich verdonn, ich wollt gesaht hann, wie der Herr Graf noch nit kapöttches wor.
>
> GRÄFIN:
> Ja er weiß sich nicht besser auszudrücken. Wenn man aber von seinem Herrn und Gebieter spricht, so spricht man mit mehr Achtung und Respekt, dann sagt man, „wie der Herr Graf selig im Herrn noch nicht entschlafen war“.

[396] fertig
[397] Das lässt du fort.
[398] ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 215f.

HÄNNESCHEN:
Ja Frau Gräfin, dat wollt ich och gesaht hann, wie der Herr Graf dem Hermann Seligmann noch nicht durch der Schlaat[399] gelaufen war.[400]

Am Ende besucht die Gräfin auf Einladung des Hänneschen die Kirmes im Dorf, als plötzlich eine fremde Gestalt erscheint, die in Wahrheit der totgeglaubte Graf ist. Er möchte mit der Gräfin unter vier Augen sprechen, was sich als nicht einfach erweist, da Tünnes nicht versteht, dass er derjenige ist, der sich zurückziehen soll:

GRÄFIN (zu Tünnes):
Sie können gehen.

TÜNNES (zum Grafen):
Also Sie können gehen! Et jiit nix.

GRÄFIN (zu Tünnes):
Entfernen Sie sich!

TÜNNES (zum Grafen):
Entfernen Sie sich!

GRÄFIN (zu Tünnes):
Sie sollen sich doch zurückziehen

TÜNNES (zum Grafen):
Sie sollen sich zurücktrecken! Höschte[401] nit got?

GRÄFIN:
Meister Anton, Sie sollen gehen!

TÜNNES (zum Grafen):
Sie sollen gehen!

GRÄFIN:
Meine Geduld ist bald zu Ende!

TÜNNES:
Wievill hatt Er dann noch?

GRÄFIN:
Anton Langnöll Sie, Sie sollen doch gehen!!

TÜNNES:
Meint Ehr mich? Dat hätt Ehr och fröhter sage künne![402]

[399] Salat
[400] ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 225.
[401] Hörst du
[402] früher sagen können. ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 236.

7. Hänneschen 1814[403]

Anhand der Stücksammlung von 1814 soll der breitgefächerte Themenkomplex der Hänneschen-Stücke deutlich gemacht werden. Sie wurden von Heinrich Königsfeld im Jahr 1887 zusammengesammelt und stammen aus der Frühzeit des Hänneschen-Theaters. Die Stücke sind in Szenarien festgehalten und geben somit nur den grob skizzierten Handlungsverlauf wieder. Die 28 Stücke erinnern auf vielerlei Art an die altfranzösischen Fabliaux und deren deutschsprachige Entsprechung der mittelalterlichen und neuzeitlichen Mären oder Schwänke.[404]

Die Stücke sind unpolitisch angelegt, was leicht zu verstehen ist, wenn man sich vor Augen hält, dass Köln 1814 noch unter französischer Besatzung stand und Winters sich jedes Jahr erneut um eine Spielerlaubnis bemühen musste. Es ist aber anzunehmen, dass auf der Bühne trotzdem Platz für das Extemporieren der Figuren blieb. Die Geschichten spielen einerseits an Fürsten- und Königshöfen, andererseits in Dörfern unter dem einfachen Volk. Hierzu ist noch zu bedenken, dass der Adel während der Franzosenzeit abgeschafft worden war, wenn hier also Könige, Fürsten und Gräfinnen auftreten, handelt es sich dabei nicht um reale, gegenwärtige Personen, sondern um Erinnerungen an eine vergangene Zeit. Dadurch ist es auch möglich, den Adel ebenso wie das einfache Volk belachbar zu machen. Da die Privilegien des Adels in Köln zu dieser Zeit der Vergangenheit angehörten, konnte man sich ohne Angst vor Konsequenzen auf der Bühne über Adelige amüsieren.

Die meisten Stücke haben mehrere Akte, die großteils nur durch eine Nummerierung gekennzeichnet sind, ab und zu wird das Ende eines Aktes auch durch „actus“ deutlich gemacht. Nach der Aktzahl folgt immer eine sehr kurze Beschreibung des Bühnenbildes.

---

[403] [Johann Christoph WINTERS:] Hänneschen 1814. Handschrift. 98 Blatt, unpaginiert. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. TWS-STS-Hän-99/3. Die Stücke stammen von Johann Christoph Winters persönlich und wurden 1887 von Hary Königsfeld zusammengesammelt. Er gibt die Stückzahl mit 26 an, tatsächlich sind jedoch noch zwei weitere Stücke, beziehungsweise das letzte nur fragmentarisch, angeführt.

[404] Schwänke sind meist einsträngige kurze Erzählungen, die vor allem mit Wort- und Situationskomik arbeiten. Sie sind oft in einer überzogen dargestellten Alltagswelt situiert und präsentieren pointiert die Konflikte und Unzulänglichkeiten des menschlichen Zusammenseins. Vgl. STRASSNER, S. 4 sowie Cora DIETL: Schwank. In: Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen. Hrsg. v. Eva Erdmann. Bielefeldt: transcript 2003, S. 13.

7.1 Inhaltsangaben[405]

7.1.1 Agnes de Castro

Agnes de Castro ist in Don Pedro, den Sohn des Königs verliebt. Der Minister des Königs, Albino, spinnt jedoch eine Intrige, um die Heirat der beiden zu verhindern. Er lockt sie in den Wald, sodass er Agnes de Castro vor dem König bezichtigen kann, Don Pedro verführt zu haben. Der König vertraut auf seinen Minister, der Agnes nach Haus geleitet, wo er sie ermordet. Am nächsten Tag findet Don Pedro die tote Geliebte und der König erkennt, dass der Minister ihn hintergangen hat. Er lässt ihn zur Strafe lebenslänglich in den Kerker sperren.

7.1.2 Die Teufelsmühle

Ein unzufriedener Bauer beschwört mit seinem Freund Niclas gemeinsam den Teufel. Der Bauer schließt mit dem Teufel einen Bund für zehn Jahre ab. Er genießt ein ausschweifendes Leben und wird am Ende von einem Geist geholt, der ihn in die Hölle mitnimmt.

7.1.3 Phillip und Nelson

Phillip und Nelson sind zwei Prinzen, deren Vater Phillip zu seinem Nachfolger bestimmt. Nelson tut sich daraufhin mit einer Räuberbande zusammen, und als der König mit Phillip auf die Jagd geht, ermordet Nelson seinen Bruder. Als der König und sein Minister später am Sarge Phillips trauern, erscheint Nelson und begleitet sie zum Kirchhof. Der König erkennt in ihm den Mörder Phillips. Nelson versucht zu leugnen, jedoch erscheinen zwei Geister, die ihn als Schuldigen entlarven. Er ersticht sich daraufhin und wird vom Teufel geholt.

7.1.4 Der goldene Löwe

Der König möchte zum Andenken an seine Familie am Stadtplatz ein Denkmal in Form eines goldenen Löwen aufstellen. Er bestellt sämtliche Goldschmiede der Stadt zu sich und einer erhält den Auftrag. Bei der feierlichen Enthüllung des Denkmals entlocken die Frauen der Frau des Goldschmieds das Geheimnis, dass das Innere des Löwen mit Blei ausgefüllt ist. Eine dieser Frauen verrät dies ihrem Mann, der es wiederum an den König

[405] Da die Stücke nur in Szenarien notiert sind, ist es bei manchen schwer einen durchgehenden Handlungsstrang zu rekonstruieren. Trotzdem soll versucht werden, eine logische Inhaltsangabe der Stücke zu verfassen. Die Titel sind in ihrer Schreibweise originalgetreu übernommen.

weitergibt. Der König ist wütend, als er feststellt, dass diese Anschuldigung stimmt, und lässt den Goldschmied einsperren. Die Frau des Goldschmieds kann ihren Mann letzten Endes befreien, und der König zeigt sich ob dieser List so beeindruckt, dass er ihn begnadigt.

7.1.5 Jupiter und Takelion[406]

Ein verirrter Prinz bittet Jupiter in einem Gebet um eine Gattin. Der Gott erhört ihn und schickt ihm eine schöne Prinzessin, zugleich ermahnt er ihn aber, ihr gegenüber ehrenhaft und treu zu sein. An einem anderen Ort will das Hänneschen seine Dienste bei Takelion aufkündigen. Dieser zeigt ihm aber einen Zauberspiegel und kann das Hänneschen so wieder für sich gewinnen. Takelion versucht mit der Hilfe des Hänneschens den Prinzen und die Prinzessin zu entzweien und die Prinzessin in seinen Machtbereich zu locken. Am Ende greift Jupiter helfend ein, vereint das Liebespaar und nimmt Takelion und Hänneschen mit, um sie überwachen zu können.

7.1.6 Der unschuldig gemordte

Ein Kaufmann wird auf einer Reise von einem Räuber getötet und ausgeraubt. Der Räuber wirft den Leichnam über eine Gartenmauer, wo sie der Eigentümer findet und begräbt. Die Kleider des Getöteten versteckt er in seinem Kellergewölbe, wo sie der Magd beim Putzen in die Hände fallen. Sie verkauft die Kleider an einen Kaufmann, der sie auf einem Trödelmarkt feilbietet. Zwei Freunde des Ermordeten sehen und erkennen die Kleider, woraufhin sie den Kaufmann verhaften lassen, der von einem Gericht zum Tode verurteilt wird. Nach der Vollstreckung des Urteils am Schafott kommt ein Bote und erklärt, dass der Kaufmann unschuldig war.

7.1.7 Coenne et Visonne

Coenne und Visonne sind ein Liebespaar, jedoch ist Coennes Vater mit dieser Verbindung nicht einverstanden. Er bringt den Arzt dazu, einen Schlaftrank für seine Tochter zuzubereiten und lässt Visonne die Nachricht zukommen, dass seine Geliebte tot sei. Visonne kommt, um sie zu sehen, und beim Anblick der schlafenden Coenne, die er für tot hält, vergiftet er sich. Als Coenne erwacht und neben sich den toten Visonne sieht, begeht auch sie Selbstmord.

[406] Wer genau Takelion ist, wird in dem Stück nicht erklärt, aber der Name dürfte synonym für den Teufel stehen. Er ist der Widersacher Jupiters, hat Zauberkräfte und entführt Litania in die Hölle.

7.1.8 Die bezauberte Schwanen

Hänneschen zieht in die Welt hinaus und nach mehreren Abenteuern gelangt es an einen See, in dem Schwäne schwimmen. Als Hänneschen einen davon fängt, verwandelt dieser sich in eine Nymphe. Hänneschen reist nun mit ihr gemeinsam weiter und am Ende kaufen sie einem Burgherrn seine Burg ab.[407]

7.1.9 Die Nonne aus engerland

Hänneschen schleicht sich verkleidet in ein Kloster ein und wird von der gnädigen Mutter aufgenommen. Er verschwindet gemeinsam mit Hanchen aus dem Kloster, deren Vater sich darüber beschwert.

7.1.10 Die Dorfdeputirten

Ein Kloster, das nahe einem Dorf liegt, wird von Räubern überfallen und ausgeraubt. Hänneschen und Niclas werden von der Dorfgemeinschaft ausgewählt, um an den Hof des Fürsten zu gehen, und dort Hilfe zu erbitten. Sie werden empfangen und der König befiehlt, die Diebe zu suchen und zu verhaften. Zurück im Dorf wird der Amtmann mit dem Audienzstock verprügelt.[408]

7.1.11 Die 3 Müllerstöchter

Stinette, eine von drei Müllerstöchtern, wird verheiratet und findet heraus, dass ihr Mann ihre beiden Schwestern umgebracht hat. Sie teilt dieses schreckliche Geheimnis ihrem Vater mit, der Soldaten ins Haus holt, welche den Mörder verhaften. Im Wald werden sie jedoch von Räubern überfallen und der Mörder kommt wieder frei, während Stinette von den Räubern an einen Baum gefesselt wird. Eine alte Frau findet und befreit sie. Am Ende erkennt Stinette in einem Eremiten den Mörder wieder. Diesmal können die Soldaten ihn endgültig verhaften und mit ihm die ganze Räuberbande.[409]

---

[407] Dieses Stück ist extrem kurz notiert. Jeder Akt ist meist nur in ein oder zwei Sätzen beschrieben, daher war es hier sehr schwer, einen „roten Faden“ für den Inhalt zu finden.

[408] In diesem Szenar fehlt leider der Zusammenhang zwischen dem Überfall auf das Kloster und der Bestrafung des Amtmanns. Möglicherweise wird er dafür bestraft, dass er den Überfall nicht verhindert hat, oder er war selbst der Auftraggeber und hat Dinge aus dem Kloster stehlen lassen. Das Stück weist in den Grundzügen Ähnlichkeiten mit „Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern“ auf, da ein Vertreter der Obrigkeit ein Vergehen gegen die Dorfgemeinschaft begeht, woraufhin diese jemanden an den Hof schickt. Am Ende wird bei beiden Stücken der Bösewicht bestraft.

[409] Auch in diesem Stück sind die Zusammenhänge, vor allem gegen Ende hin, nicht ganz klar.

7.1.12 Der Täntzer in der bärenhaut

Drei Männer feiern in einem Wirtshaus und als sie bezahlen möchten, merken sie, dass sie alle kein Geld haben. Sie probieren daher, die Wirtin zu überlisten, jedoch werden sie von deren Mann erwischt. Der Wirt erklärt sich bereit, ihnen ihre Schulden zu erlassen, wenn sie einen toten Bären, den der Wirt im Keller aufbewahrt, mitnehmen. Die drei tun dies und versuchen nun, mit diesem Bären Geld zu verdienen, indem sich einer die Bärenhaut überzieht und sich als Tanzbär ausgibt. Sie gelangen zu einem türkischen Schloss, wo der Sultan den Bären für seine Tochter tanzen lassen will. Der Sultan führt den Bären durch eine Geheimtür zu seiner Tochter und lässt die beiden allein. Der Mann im Bärenkostüm zieht sich die Bärenhaut aus und genießt die Zeit mit der Sultanstochter. Am nächsten Tag kehrt er zu seinen Kameraden zurück und gibt ihnen die Bärenhaut und den Lohn. Er selbst kauft sich prächtige Kleider und besucht den Sultan erneut, um ihn um die Hand seiner Tochter zu bitten. Dieser stellt ihm zur Bedingung, dass er diese im Palast finden muss, ansonsten wird er seinen Kopf verlieren. Der ehemalige Tanzbär findet die Geheimtür wieder und der erstaunte Sultan muss sein Wort halten und ihm seine Tochter zur Frau geben.

7.1.13 August Donnerwetter und herr Seltenbautz wird betrogen

Herr Seltenbautz wirbt um die Gunst Hanchens, die er zur Frau nehmen möchte. Hanchens Vater würde dies freuen, jedoch hat Hanchen ihr Herz bereits heimlich an August Donnerwetter verschenkt. Bei einem Treffen Hanchens mit Donnerwetter werden sie von Herrn Seltenbautz überrascht, doch Donnerwetter gibt sich als Arzt aus. Hanchen lässt die zwei allein und Seltenbautz klagt Donnerwetter sein Leid. Donnerwetter kann ihn dazu überreden, sich mit ihm im Wald zu treffen, um ihn am ganzen Körper eincremen zu können und ihn damit angeblich zu heilen. Dies wird auch ausgeführt und Donnerwetter erklärt ihm, dass er sich ganz nackt ausziehen und auf den Boden legen muss. Seltenbautz gehorcht und kaum dass er sich hingelegt hat, stiehlt Donnerwetter ihm seine Kleider und läuft in diesen zu Hanchens Haus, wo die Hochzeit von Hanchen und Seltenbautz stattfinden soll. Hanchens Vater kann getäuscht werden und sie wird mit Donnerwetter vermählt. Daraufhin kommt Seltenbautz, immer noch nackt, zur Tür herein und beschwert sich über den Betrug. Niemand nimmt ihn ernst und er wird ausgelacht und von Donnerwetter, Hanchens Vater und Hänneschen zur Tür hinausgeprügelt.

7.1.14 Die schöne Catharina aus hamburg oder die 2 verstückte[410] liebhaber im backofen

Die schöne Catharina fühlt sich von zwei jungen Männern belästigt und erzählt dies ihrem Mann. Dieser beschließt, die beiden mit einer List aus dem Weg zu räumen und sagt seiner Frau, dass sie die beiden nacheinander zu sich bestellen und so tun soll, als ob ihr Mann nicht zuhause wäre. Als der erste der Männer bei ihr ist, klopft der Ehemann an die Haustüre und die schöne Catharina versteckt den Liebhaber im Backofen. Ebenso machen sie es mit dem zweiten. Anschließend heizt der Ehemann den Backofen ein. Später klopft ein Student an die Tür und bittet um Almosen. Dies nützt der Ehemann gleich aus und bietet diesem viel Geld und ein Quartier, wenn er dafür die zwei Leichen verschwinden lässt, womit der Student einverstanden ist. Er trägt die erste Leiche zum Burggraben, wo ein Wächter steht. Als dieser fragt, wer da sei, antwortet der Student mit „der Teufel"; ebenso beim zweiten Mal. Daraufhin werden die Wachen verstärkt. Am nächsten Tag geht Hänneschen mit seinem Großvater fischen und sie angeln die beiden Leichen aus dem Wasser. Die Wachen sehen dies und verhaften sie. Sie werden vom Fürsten für schuldig erklärt und zum Tode verurteilt.

7.1.15 Der großmüthige heirath und nichts dahinten

Ein verarmter Baron, der weder seine Burg renovieren, sein Gewand reparieren, noch seine Bediensteten mit Essen und Trinken versorgen kann, möchte die Tochter eines Grafen heiraten, um wieder zu Geld zu kommen. Er reist mit Hänneschen zur Burg des Grafen und wird dabei vom Hänneschen immer wieder hereingelegt. Der Graf erkennt, dass der Baron verarmt ist und gemeinsam mit dem Hänneschen spinnt er eine Intrige. Er lässt den Baron aus dem Schloss hinausprügeln und besucht ihn anschließend auf dessen verfallener Burg. Anstatt seiner Tochter gibt er dem Baron jedoch seine Haushälterin zur Frau und schenkt ihm aus Mitleid einiges an Geld.

7.1.16 Der betrogene Advocat

Der Advokat Pfeistenkopf trifft in einem Dorf auf einen Bauern, der ihn um Hilfe bitte, weil er bei Gericht erscheinen muss. Pfeistenkopf gibt dem Bauern einen Rat und sie vereinbaren ein Honorar, das er ihm nach der Verhandlung zahlen soll. Der Bauer tut wie ihm Pfeistenkopf empfohlen hat, und nimmt seinen Sohn mit zur Verhandlung. Dort antworten sie dem Richter immer nur mit „prisch" und „prasch". So kommen sie ohne Strafe davon.

[410] versteckten

Als sie später wieder auf Pfeistenkopf treffen, will dieser sein Geld zurück, doch der Bauer und sein Sohn spielen ihre Rolle weiter und betrügen auf diese Art den Advokaten.

7.1.17 Der verliebte Einsi[e]dler

Peter ist Vater einer Tochter, die einen jungen, aber armen Offizier heiraten will. Ihr Vater will jedoch, dass sie einen reichen Edelmann zum Mann nimmt. Als sie sich weigert, lässt er sie in einem Burghaus einsperren. Der Vater beauftragt einen Bauernburschen, zu seiner Tochter zu gehen und ihr zum Zeitvertreib einige Bücher vorzulesen. Sie will davon allerdings nichts wissen und schickt den Bauernburschen wieder weg. Ebenso beauftragt der Vater einen Eremiten, über die Keuschheit seiner Tochter zu wachen. Auf dem Weg zum Haus der Tochter trifft der Eremit auf den jungen Offizier. Dieser kann ihn von seiner Liebe zu der Eingesperrten überzeugen und aus Mitleid gibt der Eremit ihm seine Kutte, sodass er sich bei seiner Liebsten einschleichen kann. Der Bauernbursch beobachtet jedoch das Zusammentreffen des Paares und verrät sie bei ihrem Vater, der sie daraufhin beide in den Kerker werfen lässt. Sie werden von einem Richter verhört und beharren auf ihrer Liebe. Davon beeindruckt gibt der Vater nach und ruft einen Geistlichen, der sie trauen soll.

7.1.18 Der glückliche Heirath oder die unglückliche Ermordung durch ein altes weib

Ein Prinz und eine Fürstentochter heiraten. Der Teufel will das junge Glück zerstören und lauert dem Prinzen auf und warnt ihn, dass seine Frau ihn angeblich in der Nacht ermorden wolle. Der Prinz stellt sich am Abend schlafend, während die Fürstentochter hereinkommt und ihm mit einem Messer das Haar kürzen will. Er glaubt, dass sie ihn, wie es der Teufel gesagt hat, ermorden will, nimmt ihr das Messer weg und ersticht sie. Der Fürst hört ihre Schreie und eilt herbei. Die Sterbende schafft es noch zu erzählen, dass ihr ein altes Weib dazu geraten hätte, ihrem Gemahl die Haare zu schneiden, bevor sie stirbt. Als der Prinz dies hört, begeht er auf der Stelle Selbstmord. Der Fürst lässt das alte Weib ausfindig machen und in einem glühenden Kessel verbrennen.

7.1.19 Die drey reisende beabschindete Soldaten, oder der bezauberte bart

Drei Reisende finden Zuflucht in einem alten Wirtshaus, in dem es angeblich spuken soll. Während zwei einkaufen gehen, bleibt der dritte allein zuhause. Er wird von einem alten Bettler aufgesucht, der ihn um ein Almosen bittet. Der Alte erzählt, dass er in seiner

Jugend viel ausgestanden hätte und meint, er solle einmal seinen Bart aufheben und die große Narbe darunter ansehen. Der Junge macht dies und wird vom Bettler halb tot geprügelt. Als ihn die anderen beiden so finden, traut er sich nicht zu sagen was passiert ist, und ebenso ergeht es am nächsten Tag dem zweiten Jüngling, der allein zurück bleibt, während die anderen etwas zu erledigen haben. Nun erzählen die beiden, was ihnen widerfahren ist und der dritte meint, dass er am nächsten Tag allein zuhause bleibt und er keine Angst habe, da er ja nun vorgewarnt sei. Als der Alte auch ihn besucht verprügelt er diesen sofort. Der Alte bitte ihn einzuhalten und ist begeistert von der Stärke seines Gegenübers. Er erklärt, dass er verwunschen, und seine Tochter in einem Kerker eingesperrt sei, der von einem feuerspeienden Drachen bewacht wird. Der Jüngling geht mit ihm, um die Tochter zu befreien und muss auf dem Weg dorthin noch viele Ungeheuer besiegen. Schlussendlich überwindet er auch den Drachen, und als er die Tochter des Alten von den Ketten befreit, verwandelt sich der Kerker in ein Schloss und der Alte wird wieder zum Fürsten. Als Dank für die Rettung gibt er dem Jüngling seine Tochter zur Frau.

7.1.20 Der unschüldige Diliquent oder der advocat mit dem blaue[n] Hut

Ein junger Offizier wird von einem Mann um Geld betrogen und in seiner Wut darüber bedroht er ihn. In diesem Moment kommt die Schildwache vorbei und verhaftet den jungen Offizier. Es kommt zu einer Gerichtsverhandlung, in der der Betrüger und seine Frau falsche Eide schwören, weswegen der junge Offizier zum Tode verurteilt wird. Als die Exekution stattfinden soll, tritt plötzlich der Teufel in Gestalt eines Advokaten mit blauem Hut hervor und entlarvt den eigentlichen Betrüger. Der junge Offizier kommt daraufhin frei und der Teufel nimmt den Betrüger und dessen Frau mit in die Hölle.

7.1.21 Die studentenstreich, oder der gemachte Heirath, durchs Vorsteben der Comedie

Das Hänneschen möchte die Tochter eines Junkers heiraten, deren Vater aber gegen diese Verbindung ist. Die Tochter klagt ihr Leid einem vorbeiziehenden Studenten und dieser verspricht, ihr zu helfen. Der Student gibt sich als Schauspieler aus und lässt das Hänneschen im seinem Stück als Liebhaber der Tochter auftreten. Daneben hat er noch Advokaten und Notare hinzubestellt und mit einem Trick gelingt es, dass der Vater die Heiratssteuer herausgibt, da er glaubt, dass alles nur ein Spiel sei. Am Ende begreift er, dass er hereingelegt wurde und die Hochzeit real war.

7.1.22 Graff Monterban, der durch Schicksale und Verzweifflung sich im Wasser ersäuffen will

Der verarmte Graf Monterban besitzt nichts mehr außer einem Schuldschein, auf dem steht, dass der Präsident sich einst von seinem Vater 4000 Gulden geliehen hat. Graf Monterban begibt sich zum Präsidenten, um das Geld einzuforden. Der Präsident nimmt den Schuldschein an sich, und tut so, als ob er vorhätte zu bezahlen. Er lässt den Schuldschein jedoch verschwinden und jagt Monterban davon. Dieser ist nun so verzweifelt, dass er sich von einer Brücke stürzen will. In diesem Augenblick kommt ein Fürst des Weges und kann Monterban aufhalten. Monterban erzählt ihm von seinen Schicksalsschlägen und der Fürst beschließt ihm zu helfen. Er nimmt ihn, als Doktor verkleidet, wieder mit zum Präsidenten, und als dieser Monterban sieht, fällt er ihn Ohnmacht. Der Fürst übergibt Monterban das gesamte Vermögen des Präsidenten und verurteilt diesen als Betrüger zum Tode.

7.1.23 Der vermeinte Schinderhannes[411]

Hänneschen und die Tochter des Amtmannes treffen sich auf der Straße. Hierzu kommt der fürstliche Jäger, den sie jedoch für den Schinderhannes, einen Räuberhauptmann, halten und in Panik davonlaufen. Der vermeintliche Schinderhannes sucht später die Väter der beiden auf, die ihm in ihrer Angst sofort all ihr Gold anbieten. Er nimmt es und schenkt es dem Hänneschen und der Tochter des Amtmanns, damit die beiden heiraten können und klärt das Missverständnis auf.

7.1.24 Hans Hellenbrand

Hans Hellenbrand wird von seiner Frau für ein paar Tage in die Stadt geschickt, um dort einige Besorgungen zu erledigen. Als er auf dem Heimweg ist, trifft er beim Stadttor seinen Nachbarn Niclas, der ihm erzählt, dass seine Frau während seiner Abwesenheit eine vergnügliche Zeit mit einem jungen Offizier und dem Amtmann gehabt habe. Der Hahnrei will sie nun mit Niclas Hilfe auf frischer Tat ertappen. Niclas gelingt es durch eine List, sich im Haus der Betrügerin zu verstecken, wo er auf das Erscheinen des Ehemannes wartet.[412]

[411] Räuberhauptmann aus der Zeit Winters', der mit seiner Bande im Umland von Köln hauste. Vgl. NIESSEN: S. 251f.
[412] An dieser Stelle bricht das Stück mitten in der Erzählung ab.

7.1.25 Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige

Ein junger Graf erfährt von seiner Mutter, dass diese sich, als sie zur Witwe wurde und dadurch verarmte, auf einen Pakt mit dem Teufel eingelassen hat, dem sie versprechen musste, ihm ihren Sohn zu überlassen, wenn er 24 Jahre alt sei. Der junge Graf betet daraufhin zu Gott, ihm dieses Schicksal zu ersparen, woraufhin ein Eremit erscheint. Er lässt sich das Problem des jungen Grafen erklären und meint, dass er zur Höllenpforte reisen müsse, um den Handel ungültig zu machen und sagt ihm seine Unterstützung zu. Wie versprochen führt ihn der Eremit dorthin und auf dem Weg macht der junge Graf im Haus eines Mörders halt, der schon viele Reisende auf dem Gewissen hat. Als der junge Graf jedoch das Ziel seiner Wanderschaft nennt, bekommt es der Mörder mit der Angst um sein Seelenheil zu tun und bittet ihn, den Teufel zu fragen, was nach dem Tod mit ihm geschehen werde. Der junge Graf verspricht ihm dies. Nachdem er die Hölle erreicht hat, muss der Teufel den Vertrag mit der Frau Gräfin herausgeben, wodurch der junge Graf gerettet ist. Auf dem Heimweg trifft er wieder auf den Mörder und sagt diesem, dass er in der Hölle landen werde, wenn er sich nicht auf der Stelle zu Gott bekehre. Der Mörder bereut seine Taten und lässt sich bekehren und der junge Graf kehrt wohlbehalten nachhause zurück.

7.1.26 Johannes unverzagt schlug 7. in einem Schlag

Das Hänneschen sitzt als Schneidergeselle in der Werkstatt und erschlägt mit der Hand sieben Fliegen mit einem Schlag, worauf es sehr stolz ist. Sein Meister schickt es auf eine Reise, wo es einer Gruppe von Rittern begegnet. Ihnen erzählt es von seiner „Heldentat“, sieben auf einen Schlag erschlagen zu haben und es gelingt ihm mit einem Trick ein Wildschwein, das die Ritter jagen, zu fangen. Sie nehmen das Hänneschen mit auf ihre Burg, wo es reichlich belohnt wird und eine Stelle bei Hofe bekommt.

7.1.27 Der rülbs oder betrunkene baur

Der Rülbs liegt betrunken vor seiner Haustür und seine Frau jammert daneben über ihren schrecklichen Mann. In diesem Augenblick reitet der König mit zwei Ministern vorbei. Sie haben Mitleid mit der Frau und der König beschließt, dem Rülbs eine Lektion zu erteilen. Er lässt ihn in den Kerker werfen, wo ihm vorgespielt wird, dass er in der Hölle sei. Nachdem er wieder eingeschlafen ist, wird er in einen prächtigen Saal gebracht, in dem sich die Minister als Engel ausgeben, die dem Rülbs das Trinken verbieten. Beim nächsten

Erwachen findet er sich auf der Schwelle seines Hauses wieder und glaubt, wirklich in der Hölle und im Himmel gewesen zu sein.

7.1.28 Die belagerung Bellgrad

Auf freiem Feld lagert eine Armee vor Belgrad, die die Stadt einnehmen will. Der türkische Pascha beschließt, die Stadt nicht kampflos zu übergeben. Unter der Führung von Landon wird die Stadt erobert.[413]

7.2 Dramatis Personae

Die auftretenden Figuren lassen sich unterschiedlichen Gruppen zuordnen. Zum einen gibt es einige Figuren, die einen Namen tragen, während bei anderen nur ihre Standes- oder Berufsbezeichnung aufscheint. Diese verkörpern bestimmte Typen, deren Funktion durch die jeweilige Bezeichnung deutlich wird. In dieser Hinsicht erinnern viele der Stücke an die altfranzösischen Fabliaux und das im deutschen Sprachraum verbreitete mittelalterliche Märe.[414]

7.2.1 Männerrollen

Als erstes werden die namentlich genannten Personen näher erläutert.

Männernamen (in alph. Reihenfolge)	Anzahl der Auftritte	Männernamen	Anzahl der Auftritte
August Donnerwetter	1	Iseta	1
Banamo	1	Landon	1
Bestevater/ Nic(o)las	5	Nelson	1
Christoph		Minister Albino	1
Der Rülbs	1	Peter	1
Don Pedro	1	Pfeistenkopf	1
Graf Monterban	1	Phillip	1
Hans Hellenbrand	1	Steffen	1
Henneschen	10	Visonne	1
Herr Seltenbautz	1		

Die meisten der genannten Figuren treten immer nur in einem Stück auf. Eine Ausnahme stellen hier selbstverständlich das Hänneschen und Nic(o)las, also Besteva, dar, die in zehn

[413] Auch dieses Stück ist, wie auch „Hans Hellenbrand“, nicht vollständig überliefert.
[414] Vgl. Johannes MELTERS: „ein frölich gemüt zu machen in schweren zeiten...“. Der Schwankroman in Mittelalter und früher Neuzeit. Berlin: Schmidt 2004 (= Philologische Studien und Quellen. 185.), S. 20f.

beziehungsweise 5 Stücken erwähnt werden. Viele der Stücke wurden im Laufe der Zeit dahingehend abgewandelt, dass die Hauptrollen entweder auf das Hänneschen oder auf Besteva übergingen.

Männerrollen, die nur durch ihre Standes- oder Berufsbezeichnungen genannt werden.

Ländliche Berufe	Städtische Berufe	Berufe bei Hof	Sonstige
Der Bauer/ Bauernbursch	Der Student	Der Wächter	Der Eremit/ Einsiedler
Der Müller	Der Goldschmied	Der Soldat	
Der Junker	Der Meister	Der Ritter	
Der Tanzmeister	Der Kaufmann	Der (junge) Offizier	
Der Musikant	Der Advokat	Der fürstliche Jäger	
Der Wirt	Der Amtmann	Der Diener	
	Der Richter	Der Minister	
		Der Baron	
		Der Graf	
		Der Präsident	
		Der Fürst	
		Der Prinz	
		Der König	
		Der Bahsa	
		Der Sultan	

Hier zeigt sich, dass die im Hänneschen-Theater auftretenden Figuren aus allen sozialen Milieus stammten. Verschiedene hier nicht namentlich bezeichnete Figuren wurden später den Hänneschen-Typen zugeordnet, wie etwa der Amtmann, der zur Figur des Schnäuzerkowski wird, oder der Wirt, der zum Mählwurm wird. Auffallend ist, dass der Großteil der Figuren am Hof beheimatet ist und Winters diese adeligen Rollen offenbar ohne Angst vor Konsequenzen auch komisch anlegen durfte.

Besonders zu betrachten ist die Rolle des Eremiten. Er wird in seiner selbstgewählten Einsamkeit gestört und von verzweifelten Figuren um Rat gebeten. Im Stück „Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige“ wächst der Eremit über seine Rolle als Einsiedler hinaus und tritt als Schutzheiliger des jungen Grafen auf, der auf dem Weg zum Teufel ist und unterwegs einem Mörder begegnet. Der Eremit sorgt jedoch dafür, dass dem Grafen nichts zustößt.[415]

[415] Vgl. Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 83-89.

7.2.2 Frauenrollen

Weniger ausdifferenziert sind die Frauenrollen. Meistens treten die Frauen nur als „Frau des Bauern“, „Frau des Goldschmieds“, usw. auf. Die Frauen haben meist die Funktion, ihre Männer zu unterstützen, wie etwa die Frau des Goldschmieds, die ihn aus seinem Gefängnis befreien soll. Sie werden jedoch oft eher einfältig dargestellt und handeln meist nach den Befehlen ihrer Männer. So wird zum Beispiel in „Der Täntzer in der bärenhaut“ die Frau des Wirtes von den Gästen, die die Zeche prellen wollen, hereingelegt. Der Mann durchschaut den Betrug sofort und kann die Betrüger zu Rechenschaft ziehen.[416] Anders tritt die Frau Hans Hellenbrands auf, die, nachdem sie ihren Mann mit einer Liste an Besorgungen in die Stadt geschickt hat, drei Tage lang mit einem jungen Offizier und dem Amtmann feiert.[417] Wie auch bei den Männerrollen werden nun zuerst die namentlich angeführten Frauen besprochen.

Frauennamen (in alph. Reihenfolge)	Anzahl der Auftritte	Frauennamen	Anzahl der Auftritte
Agnes de Castro	1	Hanchen	2
Catharina	1	Litania	1
Coenne	1	Stinette	1
Constance	1		

Agnes de Castro und Coenne, die in zwei verschiedenen Stücken vorkommen, verbindet, dass sie am Ende beide den Tod finden. Agnes stirbt durch die Hand des hinterhältigen Ministers Albino, während Coenne aus Verzweiflung Selbstmord begeht, als sie ihren Liebsten tot neben sich vorfindet. Der einzige Frauenname, der öfter als einmal vorkommt, ist „Hanchen“. Sie ist in allen Stücken herzensgut und auf der Suche nach wahrer Liebe, die ihr meist vom Vater nicht gegönnt wird. Durch die ihr zugeschriebenen Rollen könnte sie als Vorgängerin des damals noch nicht festgelegten Bärbelchens gesehen werden. Besonders zu erwähnen ist die schöne Catharina, die als Inbegriff von Tugend dargestellt wird, indem sie ihrem Mann berichtet, von zwei jungen Männern umschwärmt zu werden, und ihm dann widerstandslos Beihilfe zu einem zweifachen Mord leistet.

[416] Vgl. Der Täntzer in der bärenhaut. In: ebda., Bl. 28.
[417] Vgl. Hans Hellenbrand. In: ebda., Bl. 80-82.

Ländliche Berufe	Städtische Berufe	Höfische Bezeichnungen	Geistliche Berufe
Die Magd	Die Haushälterin	Die Gräfin	Die Nonne
		Die Fürstin	Die gnädige Mutter
		Die Prinzessin	

In weiteren Rollen finden sich noch Figuren, die nur durch die Angabe ihres Alters definiert werden.

Kinder	Ältere Menschen
Kleines Kind	(Alter) Liebhaber
	Alter Greis/Mann
	Altes Weib

7.2.3 Übernatürliche Wesen

Neben den bereits genannten menschlichen Figuren gibt es auch ein kleines Ensemble an übernatürlichen Gestalten.

Bezeichnung	Anzahl der Auftritte	Bezeichnung	Anzahl der Auftritte
Der Teufel	5	Jupiter	1
Ein Gott	1	Nymphen	1
Feuerspeiender Drache	1	Takelion	1
Geister	3	diverse Ungeheuer	3

Die einzige übernatürliche weibliche Rolle ist die der Nymphe. Die Nymphen in „Die bezauberte Schwanen“ wurden in Schwäne verwandelt, und als Hänneschen einen davon fängt, wird sie wieder zur Nymphe. Eine sehr beliebte Figur scheint der Teufel gewesen zu sein. Er ist in den Stücken unter verschiedenen Namen zu finden, wie etwa „der Advokat mit dem blauen Hut“. Da der Teufel hier seinen Platz neben anderen Figuren aus dem Bereich Märchen und Sage hat, ist anzunehmen, dass er auch als solch eine gedacht war. Er tritt in den meisten Stücken in seiner ursprünglichen Bedeutung als Diabolos auf, indem er das Leben der Menschen, egal welchen Standes, durcheinander bringt. In den Stücken, in denen er allerdings von den Menschen gerufen und um Hilfe gebeten wird, unterliegt auch er den menschlichen Gesetzen und muss sich an vertragliche Vereinbarungen halten. Sein Gegenpart Gott tritt nie selbst in Erscheinung, wohl aber andere Götter, die entweder

nicht näher bezeichnet werden, oder, im Falle Jupiters, dem römischen Pantheon entstammen.

7.3 Art und Besonderheiten der Stücke

Stück	Gattung[418]	Besonderheiten
Agnes De Castro	Ritterstück	
Die Teufelsmühle	Zauberstück	Die Hauptperson wird hier nur „der Bauer“ genannt, in späteren Versionen ist erst Nachbar Dores in der Rolle des Teufelsbündners zu finden, der wiederum von Besteva abgelöst wird.[419]
Phillip und Nelson	Ritterstück	
Der goldene Löwe	Kriminalstück	
Jupiter und Takelion	Zauberstück	
Der unschuldig gemordte	Kriminalstück	
Coenne et Visonne	Liebesdrama	Romeo-und-Julia-Motiv
Die bezauberte Schwanen	Zauberstück	
Die Nonne aus engerland	Liebesdrama	
Die DorfDeputirten	Kriminalstück	
Die 3 Müllerstöchter	Kriminalstück	
Der Täntzer in der bärenhaut	Ritterstück	Bis in die 1920er aktuell. Die Rolle des Tänzers in der Bärenhaut wird in späteren Stücken vom Hänneschen übernommen.[420]
August Donnerwetter und herr Seltenbautz wird betrogen	Liebesdrama	
Die schöne Catharina aus hamburg oder die 2 verstükte liebhaber im backofen	Kriminalstück	
Der großmüthige heirath und nichts dahinten	Ritterstück	
Der betrogene Advocat	Kriminalstück	Wurde auch bei Niessen noch aufgeführt unter dem Titel „Pritsch-Pratsch“, wobei der

[418] Die Zuteilung zu einer Gattung erfolgt in Anlehnung an BERNSTENGEL: Sächsisches Wandermarionettentheater, S. 35-48.
[419] Vgl. NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel, S. 58.
[420] Vgl. ebda., S. 90.

		betrügerische Bauer von Besteva und sein Sohn vom Hänneschen gespielt wurde[421]
Der verliebte Einsi[e]dler	Liebesdrama	
Der glückliche Heirath oder die unglückliche Ermordung durch ein altes weib	Liebesdrama	Anlehnung bei Samson und Delila
Die drey reisende beabschindete Soldaten, oder der bezauberte bart	Zauberstück	
Der unschüldige Diliquent oder der advocat mit dem blaue[n] Hut	Kriminalstück	
Die studentenstreich, oder der gemachte Heirath, durchs Vorsteben der Comedie	Liebesdrama	
Graff Monterban, der durch Schiksale und Verzweifflung sich im Wasser ersäuffen will	Ritterstück	
Der vermeinte Schinderhannes	Räuberdrama	War auch nach 1900 noch im Programm. Der fürstliche Jäger wurde mit der Zeit zu einem Major, der sich zur Ruhe setzte verwandelt. Steffen, der als Vater Hänneschens auftritt wurde im Lauf der Zeit durch Besteva ersetzt.[422]
Hans Hellenbrand	Schwank	unvollständig
Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige	Geistliches Drama/Ritterstück	
Johannes unverzagt schlug 7. in einem Schlag	Märchen	Hänneschen schlüpft hier in der Rolle des tapferen Schneiderleins
Der rülbs oder betrunckene baur	Märchen	Nach dem Vorbild „Die Geschichte vom Strolch und dem Koch“ aus 1001er Nacht
Die belagerung Bellgrad	Kriegsdrama	unvollständig

[421] Vgl. ebda., S. 67, 84.
[422] Vgl. ebda., S. 82.

7.4 Liste der szenischen Aufbauten

Dorf	Stadt
Dorfgegend	Offener Stadtplatz
Bauernstube	Zimmer in Stadtwohnung
Wirtshaus/Wirtstube	Trödelmarkt
Garten	Gerichtszimmer/stube
See	Stadttor
Höhle	Scheiderwerkstatt
Feldgegend	
Felsengegend/Berge	
Kirchliche Kulissen	Höfische Kulissen
Kloster	Zimmer bei Hofe
Kirchhof	Saal
Tempel	Schloss
	Burg
Sonstige	
Gewölbe	Hölle
Kerker	Schaffot

Wie zu sehen ist, bedient sich das Hänneschen-Theater vieler verschiedener Schauplätze. Ländliche und städtische Kulissen kommen ungefähr gleich oft vor, wobei die Handlung vor allem in der Bauernstube oder in einem Zimmer in einem städtischen Haus stattfindet. Ebenso spielen viele der Stücke an einem Königs- oder Fürstenhof, an dem im Empfangssaal auch Leute aus dem Volk willkommen geheißen werden. Das Hänneschen ist sowohl am Land als auch in der Stadt anzutreffen, ebenso in einem Kloster, bei Hofe und einmal sogar in der Hölle. Besonders oft, nämlich in zehn der 28 Stücke, gibt es mindestens eine Szene, die im Wald spielt. Der Wald ist hierbei kein romantisch verklärter Ort, sondern stellt meistens eine Gefahrenzone dar, in der dunkle Gestalten ihr Unwesen treiben, vor denen man sich besser in Acht nehmen sollte. Im Wald müssen viele der Figuren ihr Leben lassen, werden ausgeraubt oder entführt. Als Gegenstück dazu erscheint in einer Vielzahl der Stücke der Garten als sicherer und idyllischer Ort, in dem hinter der schützenden Mauer Spaziergänge unternommen werden. Diese Sicherheit ist jedoch trügerisch, und so findet zum Beispiel im Stück „Der unschuldig gemordte“ ein Kaufmann beim Schlendern durch seinen Garten auf einmal eine Leiche, die ihm ein Räuber über die Mauer geworfen

hat.[423] Die Stücke zielen offensichtlich darauf ab, beim Publikum so viel Spannung wie möglich zu erzeugen, was durch unheimliche Schauplätze verstärkt wird, zum Beispiel spielen etwa acht der Stücke kurzzeitig in einem Kerker oder einem finsteren Gewölbe.

[423] Vgl. Der unschuldig gemordte. In: [WINTERS:] Hänneschen 1814, Bl. 16.

8. Resümee

An der Geschichte des Hänneschen-Theaters zeigen sich viele Prozesse im Hinblick auf das Puppentheater im 19. Jahrhundert. Zum einen wäre der Wechsel der Trägerschicht des Puppentheaters vom „fahrenden Volk“ hin zu sesshaften Puppenspieldynastien, zum anderen der Wandel in der Mentalität, verbunden mit der Forderung nach kindgerechten Theaterstücken, zu nennen.

Am Beispiel von Christoph Winters, dessen Hänneschen-Theater als Krippentheater entstand, zeigt sich die für diese Zeit typische Auseinandersetzung mit der Obrigkeit, wenn es darum ging, ein Theater mit einer zentralen Lustigen Figur zu betreiben. Wie gezeigt werden konnte, übten neben dem Krippenspiel noch das Personen-Volkstheater sowie besonders die Commedia dell’arte Einfluss auf die Entstehung des Hänneschen-Theaters und die Herausbildung von dessen Typen aus.

Die Lustige Figur des Hänneschen unterscheidet sich von den anderen Figuren der deutschen Puppenspiele zu Beginn des 19. Jahrhunderts besonders durch ihre Jugendlichkeit und den Umstand, dass sie nicht wie etwa der Hanswurst vom Land stammt, sondern aus einer vorstädtischen Umgebung. Besonders kennzeichnend für das Hänneschen-Theater ist des Weiteren, dass sich die Komik in den Stücken nicht allein auf das Hänneschen bezieht, sondern Teilaspekte anderer Lustiger Figuren auf alle Knollendorfer übergegangen sind. So kommt etwa in Besteva besonders stark der versoffene Choleriker zum Ausdruck, während Tünnes mit der langen Nase meist für bäuerliche Einfalt steht und sein Pendant Schäl als eingebildeter Städter auftritt, der sich den Leuten aus der Vorstadt überlegen fühlt, sich jedoch selbst immer wieder als weniger intelligent erweist, als er sich darzustellen versucht. Darüber hinaus sind die Typen des Hänneschen-Theaters in ihrer Handlungsweise wenig typisiert und werden beispielsweise in einem Stück als besonders schlau und in einem anderen wieder als besonders einfältig dargestellt. Das Hänneschen-Theater ist sowohl in dieser Konzeption, als auch in seinen vorwiegenden Themen im Vergleich mit anderen Theatern der Commedia dell’arte am ähnlichsten, da beide mit großer Vorliebe mit Stadt-Land-Gegensätzen arbeiten und ihre Komik vor allem darauf und auf den Kombinationen und der Interaktion ihrer Figuren aufbauen. Wie auch die Commedia dell’arte will das frühe Hänneschen-Theater in erster Linie keine moralische Bildungsanstalt sein, sondern für ein Maximum an Unterhaltung sorgen.

Thematisch halten sich die Stücke des Hänneschen-Theaters zu Beginn großteils an bekannte Vorlagen aus dem Puppen- und aus dem Personentheater beziehungsweise

werden diese verändert, indem die Rollen auf die Hänneschen-Typen verteilt und an diese angepasst werden, wobei die Rolle des Hanswursts oder des Kasperls meist auf das Hänneschen übertragen wird. Wie gezeigt wurde, entwickelten sich zehn der zwölf aktuellen Typen des Hänneschen-Theaters bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts. Diese erfuhren zwar teils noch leichte Änderungen, aber in ihren charakterlichen Grundzügen blieben sie bis heute bestehen.

Die Stückesammlung von 1814 führt deutlich das breitgefächerte Repertoire des frühen Hänneschen-Theaters vor und lässt eine besondere Vorliebe für Ritter- und Zauberstücke erkennen. Auch in diesen Stücken werden Personen jeden Standes, Alters und Geschlechts der Lächerlichkeit preisgegeben und es treten besonders oft der einmal dumme und einfältige, dann wieder der gerissene und schlaue Bauer, der verarmte und eitle Adelige und übernatürliche Wesen auf. Die meisten Stücke wurden in späterer Zeit, in der sich der Typenkanon bereits verfestigt hatte, den Typen des Hänneschen-Theaters angepasst, wie etwa der Rülbs, oder betrunkene Bauer perfekt für Besteva passt, oder die Rolle des klugen Tänzers in der Bärenhaut auf die Charakterzüge des Hänneschens zutrifft.

Insgesamt zeichnet das Hänneschen-Theater aus, dass es von Anfang an sehr anpassungs-fähig war und schon Winters seine Stücke in verschiedene Kategorien aufgeteilt hat. Dadurch konnte er ein sehr breites Publikum erreichen, was letzten Endes den Erfolg des Hänneschen-Theaters garantierte. Seine Knollendorfer Sippe ist zwar speziell auf Köln ausgerichtet, jedoch ist deren Komik nicht nur für ortsansässige interessant, da die Figuren so überzeichnet sind, dass sie auch überregional verstanden werden können. Im Zusammenspiel von Wort-, Typen- und Situationskomik spielt meines Erachtens die Typenkomik die größte Rolle und die beiden anderen Arten der Komik ergeben sich beim Hänneschen-Theater daraus. Die Komik im Hänneschen macht zudem vor nichts und niemandem Halt, weder vor geistiger, noch vor weltlicher Obrigkeit. Darin findet sich meiner Meinung nach ein Nachklang vom karnevalesken Lachen, wie bei Bachtin beschrieben, wieder, das eine universalistische Dimension hat und nicht auf das Verlachen von einzelnen Individuen reduziert werden kann. Indem alle Typen des Hänneschen-Theaters ihre Fehler haben und alle besonders rauflustig sind, aber auch gerne vergeben und ausgelassen feiern, bleiben sie einander nichts schuldig und kommen trotz all ihrer Differenzen am Ende wieder gut miteinander aus.

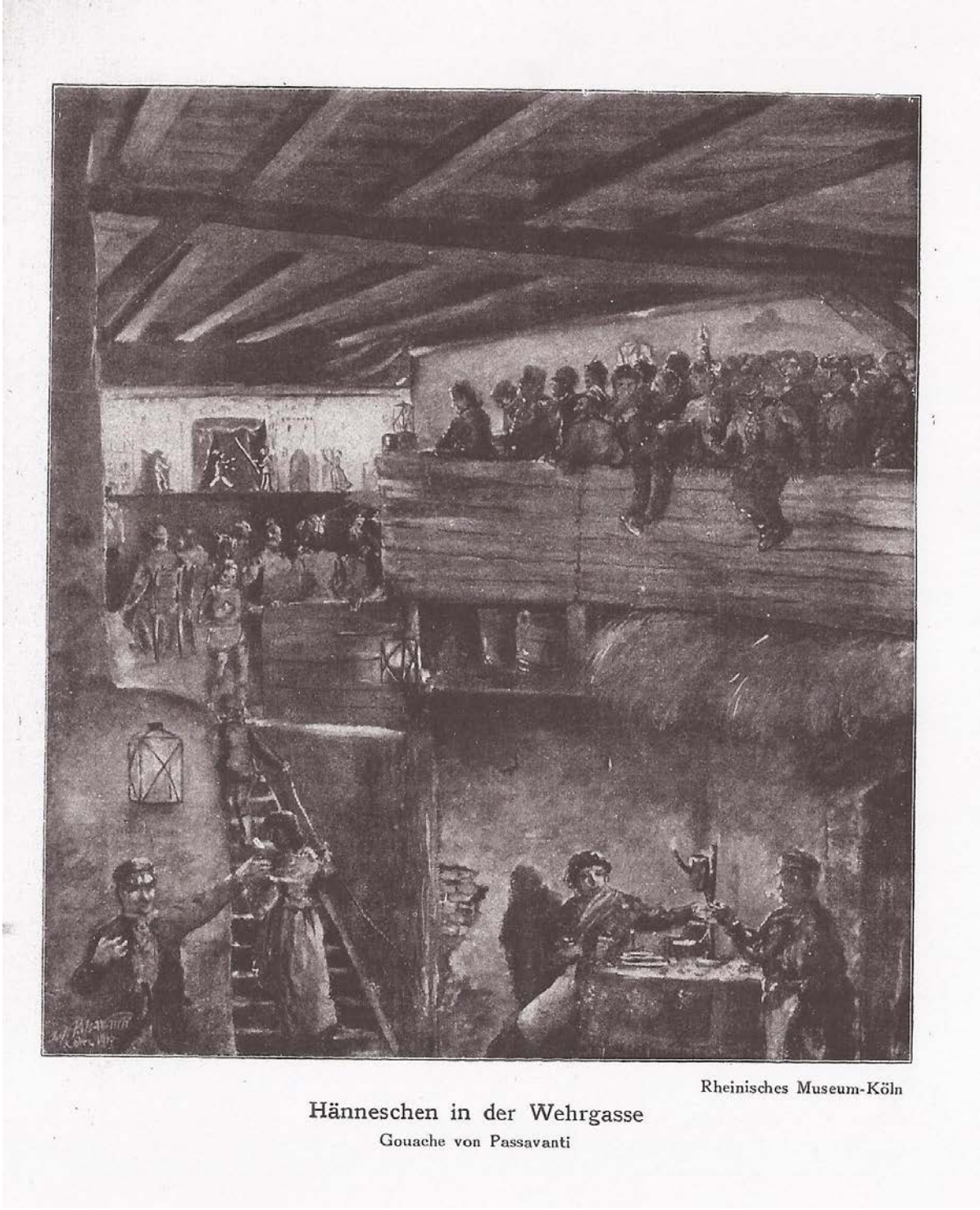
Epilog

Hochedele Hochwohl-schön gebohrne Damen,
Großgünstige Herrn, die mit Ihnen kamen,
Ihr habt vielleicht in der zoerlichen Welt,
Gelockt von allzunachgiebigen Richtern,
Von unsern trockenen Puppengesichtern
Mehr, als Ihr gefunden, euch vorgestelt.
Man hat euch stuffenweis himmelan
Bis nahe zum Speicher hinaufgeführt,
Doch blieb Ihr geistig ungerührt,
Und kömt eusch fast das Gähnen an!
Beurtheilt doch lieber mit weiblicher Milde,
Mit Nachsicht uns ärmliche Puppengebilde!
Laßt, um euch von unserm Entstehn zu belehren,
Euch unsere dramatische Laufbahn erklären!
Die kölnische Chronik der frühen Zeiten
Kan uns zur Geschichte des Henneschen leiten.
Erst kannt man nur Krippen zur Jugendlust;
Der Ort war nur Kindern und Mädgen bewußt,
Allwo die erbaulichsten Bibelgeschichten
In wacklenden Puppen und Knittelgeschichten
Zum Stüber per Stunde am Ende vom Jahr
Bis längstens zum dreißigsten Januar
Um fünfe des Abends zu sehen war.
Bald war nun das Heilige mit Zwischenspielen
Von irdischer Laune und buntem Gewühle,
Von Spässcher mit täglichem Witze gemischt,
Vom Pöbel am gieristen aufgefischt.
Darauf ließ man das Heilige ruhig zu Hauss,
Zog Fabeln und Hexenhistörchen herauss,
Erhöhte den Preiss, erbaute Bühnen
Mit Bergen und Schlössern mit Walt und Ruinen,
Veränderlich hintereinander gereuht
Zur allgemeinen Ergötzlichkeit.
Bald ward nun der Volcks Charakter poetisch
Und Henneschen, obwohl noch wenig aestetisch,
Debutirt auf der Aar, und Linchgasseneck
Im reinsten köllnischen Urdialect.
Nun zogen – wir dörfens mit Stolz von uns sagen –
Gar vornehme Herrn zu Fuß und Wagen
In Mennge zu Krippentheater hinein,
Die frey von des Vorurtheils albern Schein,
Den Spaß, wo er wirklich sich vorfand, erkanten,
Und Henneschens Namen oft ehrenvoll nanten.
–
Wohlan dan genehmigt was wir euch gebracht,
War uns auch das höchste versagt zu erreichen!
Nach Brod geht die Kunst, doch Ihr habt gelacht,
Gelungenen Bestrebens erfreuliches Zeichen.
Wolt Ihr der Besuche noch mehr uns verleihen,
Wird sicher die höchste der Sphären erflogen,
Und einstens zum grosen das geringe Gedeihen,
Drum bleibt mit Nachsicht und Huld uns gewogen![424]

[424] Der „Epilog“ von Ferdinand Franz Wallraf fasst in aller Kürze die Entstehungsgeschichte des Hänneschen-Theaters zusammen und verdeutlicht den Werdegang vom Krippenspiel zum mit Späßen angereicherten Vorstadttheater. Ferdinand Franz WALLRAF: Epilog. In: Carl NIESSEN: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.) S. 241f.

Anhang

Abb. 1: Eine Hänneschen-Aufführung in der Wehrgasse

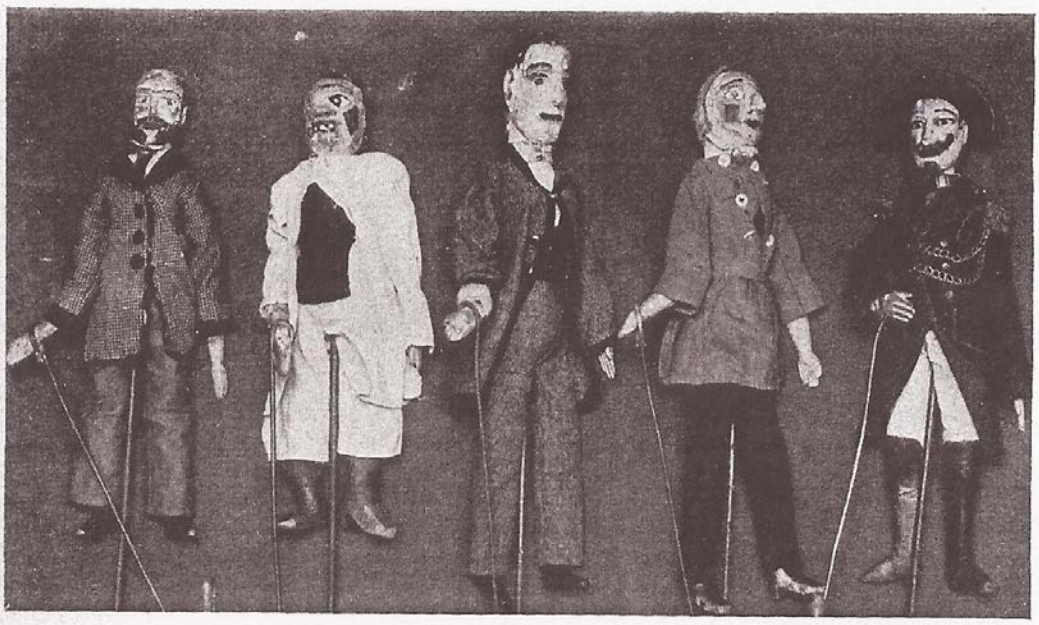


Rheinisches Museum-Köln

Hänneschen in der Wehrgasse

Gouache von Passavanti

Abb. 2: Figuren des Hänneschen-Theaters aus dem 19. Jahrhundert



Sammlung des Verfassers

Apotheker Manes Lehrer Mehlwurm Kommissar

Alte Puppen von den Theatern Klotz und Hamacher



Hänneschen Bärbel Tünnes Manes Annekatring Besteva Mariezebeil

Die Bauern des Kölner Puppenspiels

Figuren vom Theater H. Königsfeld jr. nach alten Vorbildern

Abb. 3: Eine Hänneschen-Aufführung im Jahr 1931, Gastspiel in Leipzig



Abb. 4: Das Hänneschen und das Bärbelchen in heutiger Darstellung



Literaturverzeichnis

Puppentheaterstücke

ANONYM: Dä Bävva un et Hännesche om Göözenich. In: Germaniens Völkerstimmen. Sammlung der deutschen Mundarten in Dichtungen, Sagen, Mährchen [!], Volksliedern usw. Hrsg. v. Johannes Matthias Firmenich. Dritter Band. Berlin: Schlessinger'sche Buch- und Musikhandlung. 1854, S. 200-211.

NIESSEN, Carl: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.)

Darin:

ANONYM: Eine gestörte Kölner Kirmes oder das Landfest der Bauern, S. 208-242.

DE NOEL, M.J.: Intermezzo für Hennesgen, S. 120-124.

KLOTZ, Peter Joseph: Weibertreue. Schwank in 1 Akt, S. 186-200.

WALLRAF, Ferdinand Franz: Epilog, S. 241-242.

WINTERS, Johann Christoph: Die Narren von Döllken, S. 140-161.

WINTERS, Johann Christoph: Henneschen kömt wieder, S. 125-129.

[Johann Christoph WINTERS:] Hänneschen 1814. Handschrift. 98 Blatt, unpaginiert. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln, Sign. TWS-STS-Hän-99/3

Darin:

Agnes De Castro, Bl. 1-4.

Die Teufelsmühle, Bl. 4-5.

Phillip und Nelson, Bl. 5-7.

Der goldene Löwe, Bl. 7-12.

Jupiter und Takelion, Bl. 12-16.

Der unschuldig gemordte, Bl. 16-17.

Coenne et Visonne, Bl. 18.

Die bezauberte Schwanen, Bl. 19-20.

Die Nonne aus engerland, Bl. 21-22.

Die Dorfdeputirten, Bl. 23-24.

Die 3 Müllerstöchter, Bl. 24-28.

Der Täntzer in der bärenhaut, Bl. 28-33.

August Donnerwetter und herr Seltenbautz wird betrogen, Bl. 33-37.

Die schöne Catharina aus hamburg oder die 2 verstükte liebhaber im backofen, Bl. 38-42.

Der großmüthige heirath und nichts dahinten, Bl. 43-48.

Der betrogene Advocat, Bl. 48-50.

Der verliebte Einsi[e]dler, Bl. 51-55.

Bl. 56 [leer]

Der glückliche Heirath oder die unglückliche Ermordung durch ein altes weib, Bl. 57-59.

Die drey reisende beabschindete Soldaten, oder der bezauberte bart, Bl. 60-65.

Der unschüldige Diliquent oder der advocat mit dem blaue[n] Hut, Bl. 66-68.

Die studentenstreich, oder der gemachte Heirath, durchs Vorsteben der Comedie, Bl. 69-72.

Graff Monterban, der durch Schiksale und Verzweifflung sich im Wasser ersäuffen will, Bl. 73-77.

Der vermeinte Schinderhannes, Bl. 78-79.

Hans Hellenbrand, Bl. 80-82.

Die reise nach der höllen oder der Schutztheilige, Bl. 83-89.

Johannes unverzagt schlug 7. in einem Schlag, Bl. 90-93.

Der rülbs oder betrunckene baur, Bl. 94-96.

Die belagerung Bellgrad, Bl. 97-98.

Sekundärliteratur (inklusive Wörterbücher und Nachschlagewerke)

BACHTIN, Michael: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. München: Hanser 1969. (=Reihe Hanser. 31.)

BACHTIN, Michael: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1187.)

BENZ, Lorenz: Die Lustigen Personen der antiken Possenbühnen. In: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Bd. I. Hrsg. v. Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994 (=Wort und Musik. 23.) S. 98-97.

BERGSON, Henri: Das Lachen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner 2011 (=Philosophische Bibliothek. 622.)

BERNSTENGEL, Olaf: Das sächsische Wandermarionettentheater zwischen 1800 und 1933. ursprünge – Theaterkonventionen – Repertoire – Wirkungsabsichten unter besonderer Berücksichtigung der Dramatisierung und Aufführung sächsischer Sagen. Dresden, Univ., Diss. 1991.

BERNSTENGEL, Olaf: Sächsisches Wandermarionettentheater. Dresden, Basel: Verlag der Kunst 1995.

BLANNING, T.C.W.: The French revolution in Germany. Occupation and resistance in the Rhineland 1792-1802. Oxford: Clarendon Press 1983.

BLESSING, Werner K.: „Der Geist der Zeit hat die Menschen sehr verdorben..." Bemerkungen zur Mentalität in Bayern um 1800. In: Reformen im rheinbündischen Deutschland. Hrsg. v. Eberhard Weis. München: Oldenbourg 1984 (=Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien. 4.) S. 229-247.

DETKEN, Anke: Szenarium In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghof. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 749.

DEUPMANN, Christoph: Komik. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghof. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 389.

DIETL, Cora: Schwank. In: Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen. Hrsg. v. Eva Erdmann. Bielefeldt: transcript 2003, S. 11-17.

ECKER, Hans-Peter: Hanswurst, Kasperl, Krokodil. Hypothesen zum sogenannten Infantilismus der Lustigen Person. In: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Bd. II. Hrsg. v. Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994 (=Wort und Musik. 23.), S. 501-512.

FRENZEL, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner 2008 (= Kröners Taschenausgabe. 301.)

GEISTHÖVEL, Alexa: Restauration und Vormärz 1815-1847. Paderborn [u.a.]: Schöningh 2008 (=UTB Seminarbuch Geschichte. 2894.)

HINCK, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und théâtre italien. Stuttgart: Metzler 1965. (=Germanistische Abhandlungen. 8.)

HÖLZLE, Peter/ IMMER, Nikolas: Lustige Person. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghof. 3. völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2007, S. 461.

HÖNIG, Fritz: Wörterbuch der Kölner Mundart. Hrsg. von seinen Freunden und Verehrern. Köln: Bachem 1905.

JURKOWSKI, Henryk: Die Puppe als ästhetisches und gesellschaftliches Phänomen. Vorwort zu: Figur und Spiel im Puppentheater der Welt. Hrsg. v. der Publikationskommission der Union Internationale de la Marionette. Berlin: Henschel 1977.

JURKOWSKI, Henryk: Narr – Nationalheld – Sozialrebell. Zur Modernisierungsgeschichte der komischen Charaktere im Puppentheater. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...".

Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 61-73.

KEMMERLING, Frauke: Figuren und Typen im Wandel: Die Knollendorfer Familie. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 136-157.

KEMMERLING, Frauke: Not an Hänneschens Wiege. – aber „klarfrohe Augen" des Neugeborenen. Vom „Stammbaum" der Prinzipale und Prinzipalinnen bis zur Geschichte der Spielleiter und Intendanten ihres Ensembles. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 16-73.

KEMMERLING, Frauke: Technik am Stock: Die Kunst der Puppenführung. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 158-171.

KNIGHT, Alan E.: Teufel im französischen Theater des Spätmittelalters. Aus dem Englischen übersetzt von Martin Moll. In: Der komische Körper. Szenen – Figuren – Formen. Hrsg. v. Eva Erdmann. Bielefeldt: transcript 2003, S. 77-82.

Köln. Die Stadt und ihr Theater. Orte und Personen. Oper, Schauspiel, Tanz. Dokumente der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Schloss Wahn. Universität zu Köln. Hrsg. v. Elmar Bruck [u.a.]. Kassel: Faste Verlag 2007.

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

KRÖMER, Wolfram: Lustige Person und Protagonist: Ihr Verhältnis in „Commedia Erudita" und „Commedia dell'arte. In: Die Lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993. Bd. I. Hrsg. v. Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994 (=Wort und Musik. 23.) S. 207-216.

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

MCCORMICK, John/ PRATASIK, Bennie: Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914. Cambridge: University Press 2000.

MELTERS, Johannes: „ein frölich gemüt zu machen in schweren zeiten...". Der Schwankroman in Mittelalter und früher Neuzeit. Berlin: Schmidt 2004 (=Philologische Studien und Quellen. 185.)

MOISY, Sigrid von: Franz Graf Pocci (1807-1876). Schriftsteller, Zeichner, Komponist unter drei Königen. München: allitera 2007 (=Bayerische Staatsbibliothek. Ausstellungskataloge. 78.)

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn u.a.: Schöningh 2003.

MÜLLER-KAMPEL, Beatrix: Komik und das Komische: Kriterien und Kategorien. In: LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Nr. 7 (2012) S. 5-39.

MÜNZ, Rudolf: Das „andere“ Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell’arte der Lessingzeit. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1979.

NETTSCHER, Otto: Das Kölner Hänneschen vor 40 Jahren. In: Kölnische Volkszeitung 1887 (8., 10., 11., 15., und 17. Februar). Zitiert nach: Carl Niessen. Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (=Rheinische Neujahrsblätter. 7.) S. 101-119.

NETZLE, Hans: Das süddeutsche Wandermarionettentheater. München: Filser 1983 (=Beiträge zur Volkstumsforschung. 2.)

NIESSEN, Carl: Das Kölner Puppenspiel. In: Das alte Kölner Hänneschen-Theater. Eine Gabe für Freunde rheinischer Volkskunst. Köln: Gehly 1927, S. 9-22.

NIESSEN, Carl: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (=Rheinische Neujahrsblätter. 7.)

OELSNER, Wolfgang: Faszination Hänneschen – Jahrhundertgeschenk. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 91-101.

OEPEN, Walter: „He wed Hännesche gespillt!“ – Die Spielstätten des „kölschen National-Theaters“. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 103-121.

POCCI, Franz von: Kasperlkomödien. Hrsg. v. Karl Pörnbacher. Stuttgart: Reclam 1982 (= Universal-Bibliothek. 5247.)

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 Varietäten...“. Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 75-87.

RAMM-BONWITT, Ingrid: Die komische Tragödie. Bd. 3.: Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Tradition der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 2000.

PURSCHKE, Hans Richard: Die Puppenspieltradtionen Europas deutschsprachiger Gebiete. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel 1986 (=Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen. 10.)

REBEHN, Lars: Kasperspieler in Norddeutschland. Ein Beitrag zur Auswertung von Quellen zum Handpuppentheater in Hamburg im Hinblick auf soziale Lebenswelt und Produktionsbedingungen der Spieler. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...“. Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 129-147.

SALCHERT, Monika: Ein Theater mit bester Auslastung: Zahlen, Fakten, Statistiken. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 190-197.

SCHMIDT, Andrea: Zwischen Tradition und Experiment. Anmerkungen zu Puppenspiel und Avantgarde, zur Fortschreibung von Traditionslinien und zum Aufbau von Institutionen – unter besonderer Berücksichtigung der Aktivitäten Fritz Wortelmanns. Frankfurt am Main: Puppen und Masken 2002.

SCHUBERT, Werner: Französisches Recht in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Köln, Wien: Böhlau 1977 (=Forschungen zur Neueren Privatrechtsgeschichte. 24.)

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. I. Hrsg. v. Peter Csobádi [u.a.]. Anif, Salzburg: Müller-Speiser 1994 (=Wort und Musik. 23.) S. 181-192.

STRASSNER, Erich: Schwank. 2., überarb. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler 1978.

Studienbuch Geschichte. Eine europäische Weltgeschichte. Bd. 2 Frühe Neuzeit. 19. und 20. Jahrhundert. Hrsg. v. Reinhard Elze und Konrad Repgen. Stuttgart: Klett-Cotta 2003.

TAUBE, Gerd: Lustige Figur versus Spiel-Prinzip. Wandel und Kontinuität volkskultureller Ausdrucksformen. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...". Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, 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 (=Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. 14.)

THEILE, Wolfgang: Commedia dell'arte. Stegreiftheater in Italien und Frankreich. In: Commedia dell'arte. Geschichte, Theorie, Praxis. Hrsg. v. Wolfgang Theile. Wiesbaden: Harrassowitz 1997 (=Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung. 30.) S. 45-60.

TRIMBORN, Jürgen: Ein fruchtbares Zusammenwirken: Das Hänneschen und die Kölner Theaterwissenschaft. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002

VALENTIN, Karl: Sturzflüge im Zuschauerraum: Der gesammelten Werke anderer Teil. Bd. 2. 3. Aufl. 31.-37.- Tsd. Hrsg. v. Michael Schulte. Mit einem Vorwort von Kurt Horwitz. München, Zürich: Piper 1977.

WEINKAUFF, Gina: Kasperforschung. Über die wissenschaftliche Rezeption des groteskkomischen und der Lustigen Figur des Puppentheaters vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis heute. In: „Die Gattung leidet tausend Varietäten...". Beiträge zur Geschichte der Lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. v. Olaf Bernstengel, Gerd Taube, und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994.

WUTTKE, Dieter: Harlekins Verwandlungen. In: Commedia dell'arte. Geschichte, Theorie, Praxis. Hrsg. v. Wolfgang Theile. Wiesbaden: Harrassowitz 1997 (=Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung. 30.) S. 61-84.

Internetquellen

Hinger dr' Britz, http://www.haenneschen.de/britz.php [Stand 2012-05-08]

Geschichte, http://www.haenneschen.de/geschichte.php [Stand 2012-05-08]

Programm, http://www.haenneschen.de/programm.php?kat=Programm [Stand 2012-05-08]

Darsteller – Röschen, http://www.haenneschen.de/puppen_roeschen.php [2012-05-08]

Darsteller – Tünnes, http://www.haenneschen.de/puppen_tuennes.php [2012-05-08]

Darsteller – Zänkmanns Kätt, http://www.haenneschen.de/puppen_zaenkmanns_kaett.php [2012-05-08]

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1
NIESSEN, Carl: Das Rheinische Puppenspiel. Ein theatergeschichtlicher Beitrag zur Volkskunde. Bonn: Klopp 1928 (= Rheinische Neujahrsblätter. 7.), neben S. 96.

Abb. 2
Ebda., neben S. 97 und S. 112.

Abb. 3
TRIMBORN, Jürgen: Ein fruchtbares Zusammenwirken: Das Hänneschen und die Kölner Theaterwissenschaft. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S.80f.

Abb. 4
KEMMERLING, Frauke: Figuren und Typen im Wandel: Die Knollendorfer Familie. In: Mieh Hätz wie Holz. 200 Jahre Kölsch Hännesche. Neue Erkenntnisse, alte Tradition und immerwährende Sehnsucht. Hrsg. v. Frauke Kemmerling und Monika Salchert. Köln: Emons 2002, S. 144.