

Polichinelle und Punch, Poccis Kasperl Larifari und Kašpárek, der kleine Kaspar, Paprika Jancsi und das Peterl aus Hötting in Tirol. Lustige Figuren im europäischen Puppentheater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Von Beatrix Müller-Kampel

Polichinell-Theater

{Polichinel-Spiel (Steub)}ⁱ

So nannte man im 19. Jahrhundert das auf Messen und Jahrmärkten gespielte Handpuppentheater. Die Handpuppenstücke waren dramaturgisch ganz anders gebaut als die Marionettenstücke: Gespielt wurden kurze, rund 20 Minuten dauernde, Sketch-artige Szenen mit zwei Figuren, dem Kasperl als Helden und jeweils einer antagonistischen Figur, die die Auseinandersetzung mit dem prügelwütigen Kasperl meist das Leben kostete. Das waren, wie es die ursprünglich als Münchner Bilderbogen erscheinene Szenenreihe *Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken* belegt:

{Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken / Umschlagⁱⁱ}

der Werber in 1. *Kasperl als Rekrut in der Türkei* 2. *Don Juan*. 3. *Frau Kasperl und die Köchin*. 4. [*Kasperl und*] *Der Teufel*. 5. *Das geheimnisvolle Tier*, schließlich 6. [*Kasperl und*] *Der Tod*.

Im *Polichinel-Spiel*, wie es der Illustrator Fritz Steub auf dem *Münchener Bilderbogen Nro. 613* in Text und Bild beziehungsweise in Schattenrissen 1873/74 vorführt, gerät Polichinell-„Kasperl“ nacheinander an ein „Schnabeltier“, an seine Nachbarin Frau Knack, seine Frau, die „Kasperlin“, den Offizier (Werber) und zuletzt an den Teufel, verprügelt sie alle „und geht dann zum Bier“.ⁱⁱⁱ

Den Namen hatte das Polichinell-Theater als Theater-Genre und Bühnenkasten von seiner Lustigen Person erhalten, die dem Hauptnamen nach wohl immer „Kasper“ hieß, aber oft mit dem Beinamen „Polichinell(e)“ belegt wurde, auch in den Varianten „Pulzinella“ oder „Policinello“, „Putschenelle“, „Pritschenelle“ (in Anspielung auf sein Hauptrequisit und zugleich Lieblingswaffe, die Pritsche), „Porsonelle“, „Porcionelle“, „Pocinella“, „Poncinelle“, „Burtzenel“, „Borzenelle“, „Bonnuitschäneli“.^{iv} Dass sie sich sprachlich alle vom Pulcinella der Commedia dell'arte herleiteten, ist klar. Habitus und Profil des deutschen Handpuppen-„Polichinell“ / „Pulcinella“ u. s. w. haben freilich wenig gemein mit dem neapolitanischen Bauerntypus, der zur Karnevalsfigur und gemeineuropäischen Lustigen Person avancierte.

Der Pulcinella der Commedia dell'arte

{Pulcinella 1/Pulcinella 2^v}

Der Pulcinella der Commedia dell'arte^{vi} war ursprünglich ein neapolitanischer Bauer, vom Charakter her dumm, faul, gefräßig und zugleich gefinkelt, verschlagen und gewitzt. Er ist Egoist und Materialist bis ins Mark; tritt auch als Gärtner, Bäcker, Die

ner, Händler, Maler und Poet, als Schmuggler, Dieb und Räuber auf. Seine zahlreiche Brut kann er oft kaum ernähren; die Ehefrau setzt dem eifersüchtigen Tyrannen noch dazu Hörner auf; und als Liebhaber schießt er eher auf das Geld der Erwählten als auf diese selber. Während die Pulcinella-Kleidung der Frühzeit gewechselt hatte, bürgerte sich nach und nach ein auf der neapolitanischen Tradition beruhendes fixes Kostüm ein, bestehend aus weiter weißwollener Hose, einem ebensolchen, Kaftan-artig über die Hose hängenden Oberkleid mit weiten Ärmeln, schwarzem Ledergürtel, Narrenkrause, Spitzmütze aus weißer Wolle sowie einer schwarzen Maske, die bis auf Augen, Mund und Kinn das ganze Gesicht bedeckte. Maurice Sand, traditionsbildender Ikonograph der Commedia dell'arte, stellte seinen Pulcinella ganz anders dar, nämlich in gelb-rottem Kostüm mit grünen Naht- und Saumstreifen sowie gelb-rottem Barett und Umhang dar^{vii} – Sand hatte hier wohl den Polichinelle der französischen Comédie italienne vor Augen als den neapolitanischen Bauerntölpel mit schwarzer Halbmaske.

Welche Handpuppen-Figur im deutschen Sprachraum als „Kasper Putschenelle“ / „Kasper Polichinelle“ u. s. w. auf Jahrmärkten und Messen sein Publikum unterhielt, hatte (hier folge ich der Einschätzung Lars Rebehns) wohl namentlich, doch typologisch kaum mit dem Pulcinella der Commedia dell'arte und auch nicht mit dem französischen Polichinelle zu tun. „Es handelt sich eher um eine Übernahme von Namen und teils Kostüm aus Marketing-Strategien – und bei den Marionetten auch ohne Nachhaltigkeit.“ (Lars Rebehn)^{viii}

Polichinelle

{Polichinelle}

Der französische Polichinelle war entgegen seinem italienischen Namensvetter Pulcinella nicht bäuerlich geprägt, sondern ging auf den lächerlichen Krieger auf der Bühne zurück, der da hieß: Miles Gloriosus bei Plautus, Capitano und, diesen ersetzend bzw. fortführend, Scaramuccia in der Commedia dell'arte des 16. bis 18. Jahrhunderts. Der Miles Gloriosus, Titelheld der um 206 v. u. Z. aufgeführten Komödie des Plautus, schwelgt prahlerisch und anmaßend von seinen angeblichen Heldentaten im Krieg. Was dem Miles Gloriosus die Lustige Figur des Parasiten, der sich stets selber zum Mahl läßt und zum Dank den Gastgeber mit Späßen und lustigen losen Reden unterhält, ist dem Mitte des 16. Jahrhunderts in der Commedia dell'arte auftauchenden Capitano der Diener Fritellino (oder Scapino [französisch Scapin], Fracasso), der seinen Herrn konterkariert und für dessen unglaubliche Aufschneidereien oft Prügel einstecken muss.

{Ce Farceur de Polichinelle 1 (Titelblatt)}

{Ce Farceur de Polichinelle 2}

Der französische Handpuppen-Polichinelle des 19. Jahrhunderts hat einen ungeheuren Bauch und einen Buckel; der Körper steckt in einer grellbunten Fantasie-Uniform. Neben der Narrenkrause trug Polichinelle einen Degen bzw. eine Pritsche^{ix} und als Hut einen Zweispitz, später einen Dreispitz – was auf eine soldatische Akzentuierung der Figur hindeutet. Trotz der militärisch anmutenden Kopfbedeckung zeigen ihn die fixen Szenenfolgen vorwiegend als ‚privaten‘ Raufbold, Rabauken und Schlagetot.

Punch^x

{Punch}

In englischen Badeorten und bei Dorffesten zählen noch heute die mit Handpuppen gespielten *Punch and Judy*-Aufführungen zum üblichen Unterhaltungsprogramm. Die Hauptfigur Mr. Punch, ein später Nachfahre des Pulcinella der Commedia dell'arte, ist ein bösariger prügelwütiger Rabauke, der in den kurzen Szenen mit jeweils einer weiteren Figur in Streit gerät und diese verprügelt (wie seine Frau oder den Polizisten), erschlägt (wie das hungrige Krokodil), oder gar aufhängt (wie den Henker – eine Szene, wie sie im 19. Jahrhundert auch im traditionellen Handpuppen-Theater des Festlandes üblich war). Sein Motto beziehungsweise sein Kommentar dazu: „That's the way to do it!“ Zum fixen Figurenensemble zählten neben Punch und seiner ewig zankenden und scheltenden Frau Judy, die von Punch verprügelt wird, diesem aber nichts schuldig bleibt und ihrerseits zuschlägt, ein hungriges Krokodil, ein Polizist sowie das Wickelkind Jiggi, das von Vater Punch, weil der den Schreihals nicht zum Schweigen bringen kann, einfach zum Fenster (ins Publikum) hinauswirft. Zum heutigen Figurenensemble zählen neben Mr. Punch und Judy noch das Baby, der Polizist, Joey, der Clown, das Krokodil, das Skelett und der Doktor. Nach und nach verschwanden im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhundert der Geist, der Richter, Hector das Pferd, die hübsche Polly, der Henker Jack Ketch, der Teufel, der Büttel, Jim Crow („Der schwarze Mann“), der Diener (oder „The Minstrel“) und der Blinde. Mit ihnen allen legt sich Mr. Punch an, und fast immer stecken sie Prügel von ihm ein – wenn sie die Begegnung nicht mit ihrem Puppenleben bezahlen.

Die Figur geht auf den Pulcinella der Commedia dell'arte (s. u.) beziehungsweise zeitlich in das 17. Jahrhundert zurück, als Schausteller und Puppenspieler vom Festland nach England gekommen waren, um u. a. auch am Hof König Karls II aufzutreten. Man kann davon ausgehen, dass diese auch Pulcinella-Figuren mit sich führten.

Punch die Handpuppe ist gekennzeichnet durch eine große Hakennase und ein nach oben gebogenes Kinn; die rote Knollennase und die roten Wangen weisen ihn als Säufers aus; das breite Lachen ist weder fröhlich noch lustig, sondern boshaft und höhnisch. Wams mit Narrenkrause und Beinkleid sind rot-gelb gemustert; die Kappe ein Zwei- oder Dreispitz, oft mit Schellen behängt; ein grotesk aus dem Rücken ragender spitzer, nach oben gebogener Sack soll wie beim Polichinelle (s. u.) den Buckel darstellen; oft hat er auch einen dicken Bauch. Die heisere, schrille Stimme sowie das ständige Kreischen entstehen (übrigens wie beim russischen Petruschka) durch eine Zungenpfeife (engl. swazzle). SPunchs wichtigstes Requisit ist ein langer Stock, mit dem er auf alles und alle einhaut, die ihm in den Weg kommen.

Kasperl Larifari

{Pocci/Schmids Kasperl Larifari 1}

Seinem „Kasperl“ / „Casperl“ gab der Mitbegründer des legendären und kanonbildenden „Münchener Marionettentheaters“ Franz Graf von Pocci das Epitheton „Larifari“, eine (nach dem Deutschen Wörterbuch der Brüder Grimm von 1854) Interjektion zur „zurückweisung eines leeren geredes“, die „wir als eines sinnes entbehrend“ und als

„bloße trällersilben in Liedern, wo zunächst französischen, ansehen, wobei höchstens die Anlehnung an die alte Solmisation, an la, fa und re in Frage kommt“; als Substantiv bedeutet es „dummes Zeug, Unsinn“.^{xi}

In Poccis Werk taucht eine lustige Person mit Spitzhut und Narrenkrause erstmals 1837 auf der Titelzeichnung des *Festkalenders in Bildern und Liedern, geistlich und weltlich von Franz G. v. Pocci, Guido Görres und ihren Freunden* auf, wo diese mit einer Schar von Kindern vor einem Guckkasten steht.^{xii} 1842 zeichnet Pocci in den *Geschichten und Liedern mit Bildern* unter den „Monaten“ den Hanswurst als „Februar“, lässt ihn die karikaturistisch verzerrten Mitglieder der 1827 vom Schriftsteller und Mineralogen Franz von Kobell gegründeten Münchner Gesellschaft „Alt-Anglia“, der auch Pocci angehörte, anführen, und versieht die Zeichnung mit der Unterschrift: „Der Fasching hat ein Söhnlein, / Hans Wurstl ist's genannt“.^{xiii} Der „Kasperl“, der 1850 in Poccis Dramatischen Spielen für Kinder zum Publikum spricht, tut dies nicht als Figur, sondern als Sprecher eines programmatischen Prologs:

„Ich darf in heut'ger Zeit nur unbemerkt agieren,
Da auf der Bühne man mich nicht will tolerieren;
Man ist jetzt zu gescheut – ich bin veraltet –
Der Sinn der Welt ist allzusehr erkaltet;
Ich sag es Euch, man schämt beinahe sich, zu lachen ...“^{xiv}

Während kulturgeschichtlich „Hanswurst“ und „Kasperl“ bereits zu Poccis Zeit als unterschiedliche Typen und Modellierungen des Komischen galten, gab der Autor seinen Kreaturen mit Spitzhut, Gurkennase und Narrenkrause bis in die 1850er hinein unterschiedslos beide Namen, und in der Bild-Verserzählung *Kasperl auf der Jagd* heißt es: „Der Kasperl, Hanswurst genannt“.^{xv}

{Poccis/Schmids Kasperl Larifari 2 (mit Kindern)}

Vom alten Hanswurst aus Stranitzkys Zeiten trug der Kasperl Teile des Kostüms: gelbe Hose mit Hosenträgern, rote Jacke, gemaltes Herz auf dem Brustplatz, breiten Gurt, Fallkröse; vom neapolitanischen Pulcinella (s. u.) den hohen weißen Spitzhut und mitunter auch Hanswursts grünen Hut. Pocci schrieb seinem Hanswurst-Pulcinella-Kasperl mehrere komische Herkunftslegenden, Curricula vitae und autobiographische Sueden auf den Leib. So hatten es auch Joseph Anton Stranitzky (Graz oder Knittelfeld 1676 – Wien 1726) mit seinem Hanswurst, seines Zeichens Sau- und Krautschneider von Beruf und aus dem Salzburgerischen stammend, oder Johann Joseph La Roche (Pressburg / Bratislava 1745 – Wien 1806) mit seinem plurikulturellen Kasperl mit zentral- und westeuropäischen Vorfahren Kasperl gehalten.

In der fiktiven Biographie des Hanswurst aus Poccis gleichnamiger Bildgeschichte von 1842 überkreuzen sich Figurengeschichte(n), theatrale Mythen sowie Programm, Poetik und Symbolik von Poccis eigenem Typus:

{Pocci: Die Geburt Hanswursts^{xvi}}

Nach Hanswursts Geburt aus einem Ei – auf dem Bild trägt der bereits Erwachsene Bart, Krause und Hose und wird von einem lächelnden Vogel mit Spitzhut begrüßt – gerät Hanswurst in den Käfig eines Vogelfängers, reißt aus, findet sich in einem Kram

laden mit Kinderspielzeug wieder, wird verkauft und muss in einem Puppenspiel alle Hausknechtsrollen übernehmen, brennt abermals durch, geht zu den Soldaten, wo ihn das ewige Wachestehen ärgert und auch, dass er ständig Prügel einstecken muss. Schließlich wird er von den Franzosen gefangengenommen, läuft heim nach Deutschland, doch ist die Welt eine andere geworden. So zieht er sein Kostüm aus und kehrt „sein großes Herz nach innen. / Bisweilen läßt er sich bei guten Kindern noch blicken und macht ihnen ein Späßlein vor, die bösen aber meidet er.“^{xvii}

„Von Geburt an“, versichert er im seinem Auftrittsmonolog in *Herbed, der vertriebene Prinz*, sei er „gar nix“ gewesen „als der Kasperl Larifari“. Dann aber habe ihn die „Kultur des modernen Zeitalters“ bedroht, weshalb er es mit einer Schusterlehre versucht habe. Kasperl steigt zum Gesellen auf, geht auf Wanderschaft – „da bin ich halt alleweil g’wandert und g’wandert, bis ich ganz aus der Zeit nausmarschiert bin zu die alten Indianer“ – und macht dem Publikum seine Reverenz als nunmehr „gewichster Schuh- und Stiefelmacher, und königlich indianischer Hoflivreeschuster“. Vornamen und Wohnadresse gibt er nur einmal bekannt: „Ich heiße Kaspar Melchior Balthasar Larifari, Privatier, und logiere im Schneckengaßl Numero 13 über fünf Stiegen hinten naus zu ebener Erd.“^{xviii} „Zu ebener Erd“ logierte, wie es auch Nestroys Stück *Zu ebener Erde und erster Stock* (entstanden 1835) vorführte, Unterschicht – aus Mangel an Licht und wegen der unweigerlich feuchtnassen Mauern.

Poccis Kasperl Larifari ist ein habitueller Plumpsack und Tölpel, Raufbold und Mordbube, Nimmersatt und Schluckspecht, Schwätzer, Aufschneider, Schleimer, Feigling und Faulpelz – erinnert also in vielem noch an den Hanswurst – trotz seiner „Kindgerechtigkeit“, auf der Pocci wie „Papa“ Schmid, die beiden Leiter des Münchner Marionettentheaters, immer beharrten.

Kašpárek, der kleine Kaspar

{Kašpárek}

Nach Böhmen gelangten die Figur und der Name Kasper/Kasperl wohl auf zweierlei Wegen: über Wanderschau- und -marionettenspieler aus Sachsen und aus Österreich. Welcher böhmische Marionettenspieler ihn erstmals Kašpárek, den kleinen Kaspar, nannte, ist unbekannt. Hinsichtlich der Genese und Traditionen der Kašpárek-Figur lohnt ein Blick auf dessen Bart, um dessen Ursprung sich trefflich streiten lässt. Bei den fahrenden Marionetten- und Handpuppenspielern trugen nämlich die bayrischen und österreichischen Kasperln fast nie einen Bart, wogegen die sächsischen, die zudem nicht Kasperl, sondern Kaspar hießen, durchwegs einen Schnurrbart und einen kleinen Kinnbart, eine so genannte Fliege, aufgemalt hatten. Genau einen solchen Bart trägt auch der Kašpárek (auffälligerweise noch vielfach, als die Figur im 20. Jahrhundert phänotypisch längst infantilisiert war).

Seiner Kleidung nach grenzte sich Kašpárek sowohl von den sächsischen wie auch von den süddeutsch-österreichischen Kasperln ab. War das Kostüm der fahrenden deutschen und österreichischen Marionetten-Kasperln kaum fixiert und fast immer neutral, so trug der tschechische Kašpárek, der überdies auffällig klein war, das Kostüm eines Hofnarren: mit Schellen sowohl an der zwei-, mehr- oder auch einzifeligen Kappe wie auch an den vielen bunten Zipfeln seines Gurts. Dieses selbst war rot mit weißen oder gelben Beschlagen oder Krause. Dem Namen nach dürften eher die sächsischen als die

süddeutsch-österreichischen Spieler die tschechischen beeinflusst haben, nannte man den Spaßmacher doch „Kašpárek“, den „kleinen Kaspar“, und nicht „Kašp(e)rlík“, den „kleinen Kasperl“. Dafür spricht auch, dass sich in Böhmen, wo fast die Hälfte der Bevölkerung Deutsch sprach und Deutsch die Amtssprache war, viele sächsische und deutschböhmische Marionettenspieler nachweisen lassen. Indessen dürfte die Hofnarrenkleidung auf gänzlich andere Traditionen außerhalb des deutschsprachigen Raums zurückgehen.

Schon im 17. und im 18. Jahrhundert war auf den *Puppen*bühnen tschechisch gesprochen worden, auf den *Personen*bühnen indessen lateinisch, dann englisch und italienisch, später deutsch und seltener französisch. Die erste tschechische Aufführung im böhmischen Personentheater fand überhaupt 1771 statt; Liebhabertheater begannen sich erst um 1820 zu entfalten. Eine herausragende Rolle wird in dieser Zeit dem Impresario und Puppenspieler Matěj Kopecký (1775–1847), Spross aus einer alten, weit verzweigten Komödiantenfamilie, zugeschrieben. Der tschechoslowakischen Puppentheatergeschichte galt er als ‚nationaler Erwecker‘, insofern er das zeitgenössische Repertoire für seinen Bedarf gerade in jener Zeit zurechtlegte, „als die ersten Anzeichen der herannahenden nationalen Auferstehung [gegen die Habsburger] bemerkbar wurden“.^{xix} Der Hass richtete sich gegen die Habsburger und ihre Beamten, die als Okkupanten agierten und immer stärker als solche empfunden wurden.

Den Kašpárek des Kindertheaters erfasste in Böhmen eine ähnliche pädagogische Transformation wie den süddeutsch-österreichischen Kasperl. Schon Ende des 19. Jahrhunderts wurden an öffentlichen Schulen Puppentheater eingerichtet und das älteste Sokoltheaterchen 1874 in Kouřím gegründet (die verschiedenen Sokol-Verbände^{xx} der slawischen Nationen engagierten sich auch in der Pflege slawischer Folklore, und die gemeinsamen Sportfeste waren Ausdruck des Panslawismus). Überhaupt wurde die Sokol-Bewegung institutionell einer der wichtigsten Träger des tschechischen Puppenspiels, das seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert zu einer veritablen (nationalen) Puppenspielbewegung anwuchs.

Paprika Jancsi / Vitéz Laszló

{Paprika Jancsi / Vitéz Laszló}

Paprika Jancsi: So nannten die ungarischen Schau- und Marionettenspielerfamilien, aber auch die in den Wintermonaten umherziehenden Handwerker und Kleinhäusler in der serbisch-ungarischen Batschka, in Syrmien, der Landschaft zwischen Donau und Save, dem ostkroatischen Slawonien und dem ungarischen Komitat Baranya mit der Hauptstadt Pécs, ihre Lustige (Hand-)Puppenfigur. Der Paprika Jancsi dürfte um 1830 aufgefunden sein. Vom Polichinell-Typ des Handpuppentheaters unterscheidet er sich bloß durch den magyarisierten Namen.

„Paprika Jancsi ist eine großnasige, markante Maske eines Bürschchens mit hervorragendem Kinn, mit oder ohne kleinen gewichsten Schnurrbart. Sein Kostüm: spitze rote Kappe mit Schelle an ihrer Spitze, roter Anzug mit einem roten, schellenverzierten, kaftanartigen Mantel. Seine Requisiten sind Stock, Kochlöffel, Stielpfanne oder irgendeine andere Prügelwaffe. Er ist ein schlauer und gefräßiger Kerl, frech und ohne Achtung für jegliche Autorität. Sein Humor ist derb und oft saftig, aber er ist im Grunde herzensgut, ein Freund der Armen und Unterdrückten, ein unerbittli

cher Verprügler aller Obrigkeit, sei es Gendarm, Nachtwächter, Polizist, Teufel, Hexenmeister oder gar der Tod selbst.“^{xxi}

Das Repertoire der oft deutsch-, mitunter auch ungarischsprachigen und von den Ortsansässigen „Ägypter“ (für Roma, „fahrendes Volk“) genannten Wanderschauspieler unterschied sich von dem süddeutsch-österreichischen oder sächsischen allenfalls durch den Lokalbezug der Sagen- und Räuberstücke und den Namen der Kasperl-Figur (ungarisch „Paprika Jancsi“ / „Paprikajancsi“), nicht jedoch durch die Themen, Stoffe, Motive und auch nicht durch die Komik. Vitéz László nannte die renommierte Spielerfamilie Hincz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihre Paprikajancsi- / Polichinell-Figur. 1883 findet sich im *Pester Lloyd* eines der ersten Zeugnisse zu dieser Figur – die beiden Bezeichnungen Vitéz László und Paprika Jancsi werden dabei synonym verwendet:

„Das ist Vitéz Lászlós Schauspielhaus. Das Guignoltheater. Bislang war nur sein Namen, Paprika Jancsi, ungarisch. Nun spricht er auch ungarisch. Immerhin ein Fortschritt der Magyarisierung und zwar der spontanen. Hessa, da geht es schon heiß her in dem Turnier dem tapfern Vitéz László und seinem pudelnärrischen Gegner Krumpli Miska. Im Zuschauerraum wimmelt es von Kindern, die unter den schimmernden Fittichen der Mademoiselle und Amme das wundersame Spiel mit gierigen Augen verfolgen.

– Wie heißtest du? *berrscht Vitéz László seinen Widerpart an*

– Wie mein Vater, antwortet Krumpli Miska *Heiterkeit*

– Und wie heißt dein Vater? *schreit Jener*

– Just wie ich, repliziert Miska *Vermehrte Heiterkeit*

– Wie heißt ihr also Beide? *Brüllt Herr Ladislaus erzürnt*

– Einer ganz so wie der Andere! *Erwidert der Geselle Allgemeine, stürmische Heiterkeit*

– Und Piff und Puff: *es entspinnt ein fürchterlicher Kampf zwischen Beiden, daß die beiden Holzschädelchen nur so krachen und drohnen, bis endlich Krumpli Miska erschlagen auf de Platze bleibt. [...] Allein Krumpli Miska wäre nicht der witzige Geselle, der er wirklich ist, wenn er sich so leichter Dinge totschiagen ließe. Schon liegt er regungslos hingestreckt im Sarge, schon kommt der Seelsorger, die Gewattersfrauen [!] beweinen nach einem tollen Leichen-Csárdás den guten Jungen, als dieser plötzlich aufspringt, dem Pfarrer das Kreuz entreißt und damit die ganze Gesellschaft der Rehe nach weidlich durchprügelt.“^{xxii}*

Vitéz László ist ein prügelwütiger und gewalttätiger, Punch-artiger Rabauke: Er zerschlägt die Einrichtung eines Panoramabesitzer und raubt dessen Geld; als dieser zurückkommt und ihn verprügeln will, weicht er immer geschickt aus; schließlich dreht er den Spieß um und schlägt den Ladenbesitzer tot und steckt die Leiche in eine Kiste. Nun kommt der Tod, mit dem sich Vitéz László nun auch zu prügeln beginnt. Dieses Stück von Adolf Hincz stammt aus dem 1860ern.^{xxiii}

Das Peterl aus Hötting in Tirol

„Peterl-Spiele“ wurden in Hötting, heute Teil von Innsbruck, in der 2. Hälfte des 19. und im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts mit rund 40 cm großen Hand- und Stockpuppen gegeben. Dabei wurde das Peterl, wie die Lustige Figur sich statt Kasperl oder Hanswurst nannte, mit einer Handpuppe gespielt – wegen deren größerer Wendigkeit, denn schließlich musste das Peterl sich dauern prügeln. Von den 30 im Jahre

1960 noch in Familienbesitz befindlichen Spielfiguren waren nur fünf Handpuppen– all jene, von denen eben Aktion und Komik auszugehen hatten: das Peterl, dessen Bruder Hauserl, die beiden Teufel und der „Bettelstanzer“ (Bettelrichter).^{xxiv} Die 23 restlichen Figuren hatten feste, bekleidete Körper; Arme und Beine baumelten leicht, waren aber nicht gelenkig angebracht. Jeweils ein Bein der männlichen Gestalten war über das normale Maß hinaus um etwa 10 cm stabartig verlängert, wobei der Stock in der Regel aus Holz, einmal aus Eisen bestand.^{xxv}

In den Höttinger Peterl-Spielen sowie den *Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spielen*^{xxvi} sprachen nicht nur die Lustigen Personen Peterl, Kasperl und Hans / Hanswurst, sondern alle dörflichen Figuren den in und um Innsbruck üblichen bairisch-alemannischen Tiroler Dialekt – das Peterl oft auch gereimt und mit einer unüblich gewordenen Lust, sprachlich in Fäkalien und Schmutz zu wühlen.^{xxvii}

Die bayerischen und österreichischen Spieler ließen ihre Stücke oft mit einer Prügelei^{xxviii} oder „Gesang und Tanz des Kasperl“^{xxix} ausklingen; in einem Peterl-Stück spielt im abschließenden Extempore der Musikant „einen Steirischen, den der Peter auch nach steirischer Art tanzt,“ woraufhin eine „Weibsperson“ vom Peterl fürs Waschen und Stopfen eines zerrissenen Hemdärmels Geld verlangt, nämlich nicht weniger als „an Thâler“. Daraufhin erbittet sich das Peterl von ihr einige Tanzerl und außerdem „die Herrschâfen und ‘s Publikum [...] um a kloans Trinkgeldl, daß i ihr kunn in Örb[Ärmel] zohl’n; – denn i kunn ‘n nit zohl’n, weil i koa Geld nit hun und in mein G’wândt koan Sâck. Iaz geah nu, Âlti, iaz thian m’r d’rweil a biß râst’n.“^{xxx} In *Kaspar als Bräutigam* geht der abschließende Tanz in eine Prügelei über: Als die Wirtin, mit der er „einen komischen Tanz“ aufführt, selbst dann, als der Kasperl müde ist, „noch immer weiter tanzen will“, „prügelt er sie hinaus“.^{xxxi}

i Die in der Folge **rot hervorgehobenen** Abbildungen können aus urheberrechtlichen Gründen nicht publiziert werden.

ii Carl Reinhardt: Das wahrhaftige Kasperltheater in sechs Stücken. 17. Aufl. München: Braun & Schneider [1924], Umschlagillustration.

iii Vgl. Polichinel-Spiel. Münchener Bilderbogen. Nro. 613. Illustrator: Fritz Steub. 4. Aufl. München: Braun & Schneider [o. J.].

iv Vgl. die Namensvarianten bei Ingrid Ramm-Bonwitt: Der Lustigmacher auf der deutschen Puppenbühne. Die Traditionen der komischen Theaterfiguren. Frankfurt am Main: Nold 2000. (= Die komische Tragödie. 3.) S. 65.

v Arturo Faldi: Pulcinella. In: Alice Werner: The Humour of Italy. Selected and translated, with introduction, biographical index and notes. With fifty-one illustrations by Arturo Faldi. London: Scott 1892. (= The international humour series.)

vi Zum Profil des Pulcinella vgl. im Überblick Karl Riha: Commedia dell’arte. Mit den Figurinen Maurice Sands. Frankfurt am Main: Insel 1980. (= Insel-Bücherei. 1007.) S. 40–41.

vii In: Ebda, [S. 24].

viii Mündlich. Ich danke L. R. für Korrekturen und weiterführende Hinweise

ix Die Pritsche (Klatsche) zählte zu den fixen Karnevalsattributen wie auch zu den fixen Requisiten des Narren auf der Bühne. Sie diente der Lustigen Person als Waffe, aber auch zur Erzeugung von Lärm, denn mit seiner fächerartigen Konstruktion konnte beim Schlag auf einen festen Gegenstand ein lautes Knattern oder Klappern entstehen.

x Nach Olaf Bernstengel: Kasper & Co. Ein Stichwort-Lexikon. In: „Die Gattung leidet tausend Variationen ...“. Beiträge zur Geschichte der lustigen Figur im Puppenspiel. Hrsg. von O. B., Gerd Taube und Gina Weinkauff. Frankfurt am Main: Nold 1994, S. 173–194, PUNCH: S. 189–190.

xi Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. VI: L, M. Bearbeitet von Moritz Heyne. Leipzig: Hirzel 1885: VI: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GL01683> („larifari“) [2019-07-01].

xii Vgl. Franz von Pocci: Die gesamte Druckgraphik. Hrsg. von Marianne Bernhard. Lizenzausgabe. Herrsching: Pawlak [um 1980], S. 49.

xiii Ebda, S. 118.

xiv Zitiert nach Manfred Nöbel: Kasperl redivivus? Zur lustigen Figur bei Franz Pocci. In: Franz Pocci: Kasperls Heldentaten. Neunzehn Puppenkomödien und Kasperliaden. Neu hrsg. und mit einem Vorwort versehen von M. N. 2. Aufl. Berlin / DDR: Henschel 1984, S. 5–36, hier S. 23.

xv Pocci, Die gesamte Druckgraphik, S. 369. – Illustration auf: Kasperl&Co/Bilder: http://lithes.uni-graz.at/bilder_pocci_druckgraphik_369_kasperl.html [2021-03-03].

xvi Auf: Ebda: http://lithes.uni-graz.at/bilderzw_pocci_kasperl_larifari.html [2021-03-03].

xvii Franz von Pocci: Hanswurst. In: Pocci, Kasperls Heldentaten, S. 37–41, hier S. 41.

xviii Alle Franz von Pocci: Herbed, der vertriebene Prinz. Romantisches Zauberspiel in 3 Aufzügen. In: F. v. P.: Lustiges Komödienbuchlein. Zweites Bändchen. Nach der Erstausgabe von 1861. Hrsg. von Ulrich Dittmann und Manfred Nöbel. München: Allitera 2007. (= Franz von Pocci. Schriftsteller – Zeichner – Komponist. Werkausgabe [...]. Hrsg. von Ulrich Dittmann, Wilfried Hiller und Michael Stephan. Abt. I: Dramatische Dichtungen. 3.) S. 159–189, hier S. 171.

xix Jan Malík: Das Puppentheater in der Tschechoslowakei. Aus dem Tschechischen von E. Kleinschnitz. Prag: Orbis 1948, S. 11.

xx Sokol: Turnverband.

xxi Hedwig Belitska-Scholtz: Gaukler und Wanderpuppenspieler in Ungarn. In: Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft 21 (1975), S. 106–122, hier S. 119–120.

xxii Ágai Adolf Porzóc: Aus dem Stadtwäldchen. Pester Lloyd 1883, Nr. 132, 3. Beil., zitiert nach ebda, S. 120.

xxiii Vgl. ebda, S. 121.

xxiv Vgl. Margarete Bischoff: Alte Puppenspiele in und um Innsbruck. Ein Beitrag zum Höttinger Peterlspiel. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde 63 (Neue Serie XIV) (1960), S. 85–104., hier S. 87.

xxv Vgl. ebda, S. 87–88.

xxvi Vgl. Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele. Nachträge zum Höttinger Peterlspiel. Hrsg. von A. Rudolf Jenewein. Innsbruck: Wagner 1905.

xxvii Vgl. etwa den sog Innsbrucker Don Juan: Don Juan. Aus: Erich Schmidt: Volksschauspiele aus Tirol. Don Juan und Faust. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Litteraturen 51 / Bd. 98 (1897), S. 241–280, hier S. 254, oder Die Brautwerbung oder Des Teufels Anteil. Romant[isches] Ritterschauspiel in 3 Akten mit Geistererscheinungen und Feuerwerk; lauter kurze schiani Akt. In: Alt-Innsbrucker Hanswurst-Spiele (hrsg. Jenewein), S. 185–199, hier S. 199. Dann: Transliteration von Maria Maierhofer und Beatrix Müller-Kampel. Auf: Kasperl & Co. Theater des Komischen / Bibliothek: http://lithes.uni-graz.at/zw_anonym_brautwerbung.html [2021-03-03].

xxviii Vgl. Beatrix Müller-Kampel: Puppentheater im 19. Jahrhundert. Mit Kasperl und Pimperl, Hanswurst und Hännchen, Peterl und Polichinell. Studien zur Figuralität, Motivik und Komik. Graz: up Unipress Graz Verlag 2019. (= LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie. Sonderband 6.) S. 24 passim: <https://unipub.uni-graz.at/lithes/periodical/titleinfo/5317378> [2021-03-03].

xxix Vgl. Don Juan der Wilde oder Das nächtliche Gericht oder Der steinerne Gast oder Junker Hans vom Stein. In: Deutsche Puppenspiele. Hrsg. von Richard Kralik und Joseph Winter. Wien: Konegen 1885, S. 81–118, hier S. 118; vgl. auch Johann Pückler oder Der Schinderhannes. In: Ebda, S. 243–280, hier S. 279.

xxx [Peterls] Beschluß. In: Das Höttinger Peterlspiel. Ein Beitrag zur Charakteristik des Volkstums in Tirol. Hrsg. von A. Rudolf Jenewein. 2., unveränderte Aufl. Innsbruck: Wagner 1928, S. 85–88, hier S. 86.

xxxi Kaspar als Bräutigam oder Böse Weiber fromm zu machen.. In: Deutsche Puppenspiele (hrsg. Kralik / Winter), S. 281–321, hier S. 321.