

# Augsburger Volkskundliche Nachrichten

## **Amor absconditus**

Von der verborgenen Sprache der  
Liebe in der Volksdichtung

*von Lutz Röhrich*

## **Schwankmärchen und deren Illustrationen in den Münchener Bilderbogen**

*von Monika Schmidt*

## **Märcheninszenierungen in der Augsburger Puppenkiste**

*von Monika Losher und  
Michaela Schwegler*

**Berichte**

**Ausstellungen**

**Publikationen**

**Veranstaltungskalender**

---

## Herausgeberin

Prof. Dr. Sabine Doering-Manteuffel

## Redaktion

Anja Rajch, Monika Schmidt,  
Michaela Schwegler M.A.

## Unser besonderer Dank

gilt Frau Prof. Dr. Sabine Wienker-Piepho für ihre freundliche Unterstützung und die Organisation dieser Märchen-Ausgabe

## Lektorat und Layout

Michaela Schwegler M.A.

## Anschrift der Redaktion

Fach Volkskunde

Universität Augsburg · Universitätsstraße 2 · 86135 Augsburg

Tel.: (08 21) 5 98-55 47 · Fax.: (08 21) 5 98-55 01

E-mail: Sabine.Doering-Manteuffel@Phil.Uni-Augsburg.DE

## Die Augsburger Volkskunde im Internet:

[http://www.Phil.Uni-Augsburg.DE/phil2/faecher/kl\\_faech/Volksk.htm](http://www.Phil.Uni-Augsburg.DE/phil2/faecher/kl_faech/Volksk.htm)

## Druck

Maro-Druck · Riedingerstraße 24 · 86153 Augsburg

ISSN-Nr. 0948-4299

Die Augsburger Volkskundlichen Nachrichten erscheinen im Selbstverlag. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Datenträger sowie Fotos übernehmen die Redaktion bzw. die Herausgeber keinerlei Haftung. Die Zustimmung zum Abdruck wird vorausgesetzt. Eine Haftung für die Richtigkeit der Veröffentlichungen kann trotz sorgfältiger Prüfung der Redaktion vom Herausgeber nicht übernommen werden. Die gewerbliche Nutzung ist nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers zulässig. Das Urheberrecht für veröffentlichte Manuskripte liegt ausschließlich beim Herausgeber. Nachdruck sowie Vervielfältigung, auch auszugsweise, oder sonstige Verwertung von Texten nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers. Namentlich gekennzeichnete Texte geben nicht in jedem Fall die Meinung der Herausgeberin oder der Redaktion wieder.

## Liebe Freunde der Volkskunde!

Wie in jedem Jahr, so möchte ich Ihnen auch in dieser Winterausgabe der Augsburger Volkskundlichen Nachrichten einen kurzen Überblick über die vergangenen Monate geben. Der Sommer war sehr turbulent. Etliche Besucher schauten herein, eine Fahrt zur EXPO nach Hannover wurde organisiert und durchgeführt, das große Studierendentreffen der dgv fand hier im Hause statt und die Vorbereitungen für unsere Amerikareise liefen auf Hochtouren. Im September wurde es dann schließlich wieder ruhiger.

Am 5. Juni hielt Herr Prof. Dr. Lutz Röhrich einen Vortrag über die „Verborgene Sprache der Liebe in der Volksdichtung“. Wir konnten ihn davon überzeugen, den Beitrag für die AVN zur Verfügung zu stellen. Sie finden ihn in dieser Nummer abgedruckt und wir wünschen Ihnen viel Spaß beim Lesen!

Die dreitägige Fahrt zur EXPO nach Hannover brachte eine Überraschung. Zunächst waren auch wir nicht sehr begeistert von den quitschbunten Pavillons und dem High-Tech-Durcheinander. Aber die Kurztexte, die die Teilnehmer anschließend über einzelne Länderpräsentationen abgefaßt haben, sind doch eher zustimmend ausgefallen. Sabine Wienker-Piepho hat sie gesammelt und ins Heft hineingebracht.

Das Institut für Europäische Kulturgeschichte hat uns für das Studierendentreffen der dgv dankenswerterweise Räumlichkeiten in der Eichleitnerstraße zur Verfügung gestellt. Dort haben sich die 60-70 Studierenden aus Deutschland und Österreich tagelang die Köpfe heiß geredet über die Vergangenheit und Zukunft der Volkskunde. Ich denke, daß ich nichts falsch mache, wenn ich der Organisatorin Christiane Möller aus Freiburg im Namen aller einen großen Dank ausspreche. Sie hat mit sehr viel Geschick und Elan als Studierendenvertreterin die Veranstaltung geleitet. Mit Rat und Tat haben vor Ort Stephan Bachter und Michaela Schwegler weitergeholfen. Im Anschluß an das Treffen fand die IV. Augsburger/Münchner Kultfilmnacht statt. Erstmals wurde hier der neugeschaffene „Oskar der Volkskunde“, der „Goldene Hermann“ verliehen. Mit großem Abstand und lautstarker Unterstützung des Publikums ging er an den Film „Instandsetzung einer Wasserleitung - IWF - 1966 - F. Simon - 191/2 Minuten - stumm“. Der „Goldene Hermann“, ein Publikumspreis, wird für die durchtriebenste volkskundliche Produktion im jeweiligen Programm

verliehen. Für das Gummibärchenbüffet, das entsprechende Getränkeangebot, die Filmvorführungen und die Kommentare sorgten Monika Schmidt, Anja Rajch, Nils Philipp, Achim Weber, Eva Alexy und Diana Egermann. Organisiert wurde die Filmnacht wie immer von Stephan Bachter und Christoph Köck. Ganz besonders danken wir unserem Stummfilm-pianisten Peter T. Lennertz aus München für den passenden Soundtrack, ohne den die Kultfilmnacht keine Kultfilmnacht wäre.

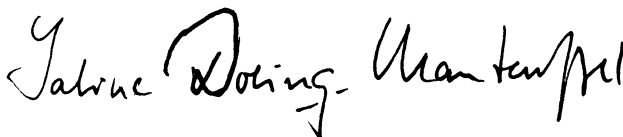
Siahui Kok und Lucy Perreira hatten in der Zwischenzeit Aufgaben als Übersetzerinnen und Englischlehrerinnen übernommen. Unsere vielen Übungen werden uns noch lange unvergeßlich bleiben. Die Übersetzungen unserer Vorträge wurden von amerikanischen Kollegen sehr gelobt, dies wollen wir an die beiden Anglistikstudentinnen auf diesem Wege weitergeben und hoffen, daß die Zusammenarbeit anhält. In den USA konnten wir dann im Oktober/November eine faszinierende Tagung an der University of Chicago erleben zum Thema „Religion and Modernity in Central Europe“ sowie am German Historical Institute in Washington zum Thema „Magic meets Enlightenment“. Mein Dank gilt besonders Herrn Dr. Johannes Dillinger vom GHI für seine vielen Arrangements und seinen bezaubernden Vortrag über die Württembergische Geistersekte im 18. Jahrhundert. Ein Tagungsband ist in Planung, ein Bericht erscheint im Bulletin des GHI.

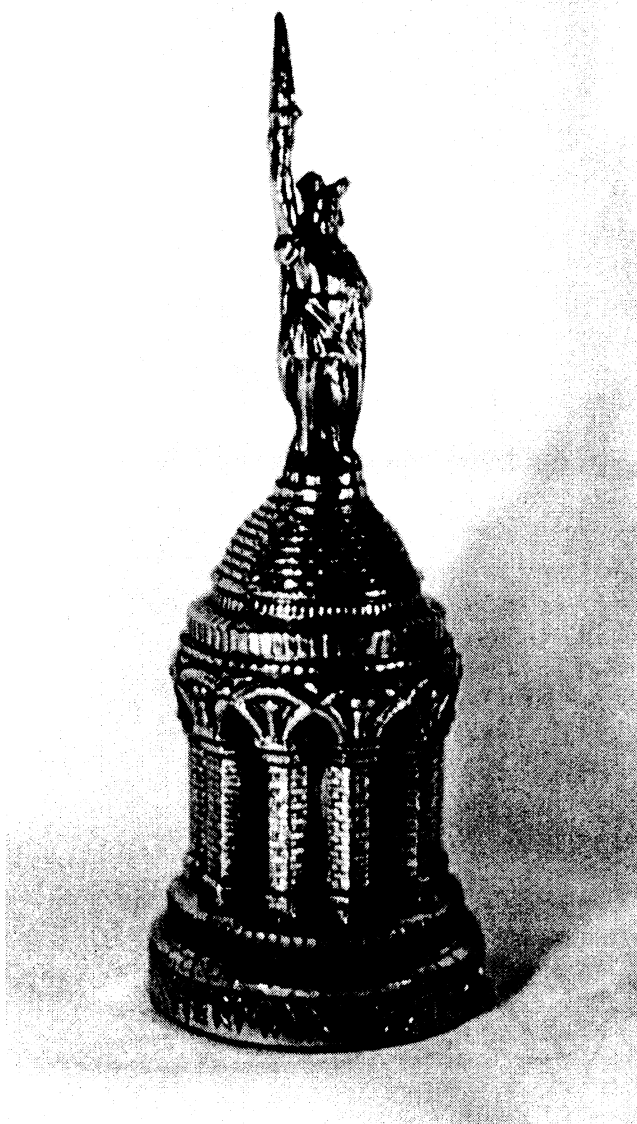
Eine erfreuliche Nachricht kann ich noch vermelden: Frau Prof. Dr. Wienker-Piepho hat sich am 18. Oktober mit einem Vortrag über „Das Ende der alten Geschichten? Fernsehen und traditionelle Volkserzählung“ an die Universität Augsburg umhabilitiert. Damit können wir den Studierenden hier einen Ort für die Erzählforschung bieten. Ich freue mich sehr darüber, und Frau Wienker-Piepho brachte ein zusätzliches Geschenk mit, nämlich den nächsten Kongreß der dgv-Kommission 'Erzählforschung'. Er wird im Herbst 2002 hier in Augsburg zum Thema „Erzählen zwischen den Kulturen“ stattfinden. Ein Aufruf zur Teilnahme wird bald herausgegeben, und das genaue Programm wird rechtzeitig bekannt gemacht werden.

Die Märchenstiftung Walter Kahn hat sich freundlicherweise bereit erklärt, diese der Märchenforschung gewidmete Ausgabe der AVN finanziell zu unterstützen. Dafür sei ihr herzlich gedankt. A auf

Ich wünsche Ihnen eine schöne Herbstzeit und besinnliche Weihnachten!

Ihre





*„Der Goldene Hermann“*

**AUFSÄTZE****Amor absconditus**

Von der verborgenen Sprache der Liebe in der Volksdichtung  
 von *Lutz Röhrich* ..... 7

**Schwankmärchen und deren Illustrationen in den Münchener  
Bilderbogen**

von *Monika Schmidt* ..... 36

**Märcheninszenierungen in der Augsburger Puppenkiste**

von *Monika Losher und Michaela Schwegler* ..... 62

**BERICHT****EXPO 2000**

Berichte der Exkursion vom 9. bis 12. Juli 2000  
 zusammengestellt von *Sabine Wienker-Piepho* ..... 87

**AUSSTELLUNGEN****Schlesische Weihnachten**

Eine Ausstellung des Schlesischen Museums zu Görlitz ..... 96

**Klostermuseum Ürsberg**

mit Bibliothek, Jahreskrippe und Sammlung kleiner Andachtsbilder ..... 98

**PUBLIKATIONEN****Himmelsbotin – Honigquell**

Kleine Kulturgeschichte der Bienenhaltung in Oberhessen  
 besprochen von *Walter Dehnert* ..... 100

**Zoom und Totale**

Aspekte eigener und fremder Kultur im Film  
 besprochen von *Robert Wittmann* ..... 102

**Kulturen – Sprachen – Übergänge**

Festschrift für H. L. Cox  
 besprochen von *Michaela Schwegler* ..... 105

**Terrazzo**

Das Leben der Cancians

*Filmbesprechung von Elisabeth Fritsch* ..... 107

**Neu bei 54**

*vorgestellt von Gerda Schurrer* ..... 113

**VERANSTALTUNGSKALENDER**.....117



Prof. Dr. Lutz Röhrich (Universität Freiburg i. Br.)

# Amor absconditus

Von der verborgenen Sprache der Liebe in der Volksdichtung

Mittwoch, 5. 7. 2000, 19.00 Uhr, Universitätsstr. 10, Raum 2107



## **Amor absconditus**

Von der verborgenen Sprache der Liebe in der Volksdichtung

*von Lutz Röhrich*

In der Facetien-Sammlung des Tübinger Humanisten Heinrich Bebel von 1508 findet sich ein Schwank mit der Überschrift „Von der Beicht dreier Klosterfrauen“:

Drei Klosterfrauen beichteten auf ein Zeit einem Priester. Die erste saget, sie hätt ein fremd Messer in ihr Scheiden gesteckt; das verstunde denn der Priester nicht, bedacht aber auch nichts weiter aus Ursach, daß abergläubisch Weiber oft geringe Ding für Sünd halten. Die ander saget, sie hätte zwei Messer in ihr Scheid gesteckt; auch das achtet er nichts. Die dritte aber saget von dreien. Darauf der Priester: „Was schadt das?“ Da saget sie ihm, sie wär mit dreien Männern beisammen gewesen. Da der Priester nun erst recht verstunde, lief er den vorigen zweien, die er als unwissend absolviert hätt, nach und schrie: „Hört Ihr schelmigen Huren, Ihr seid nicht absolviert, dann Ihr hab bösllich gebeichtet; dann Zigel und Messer sind nicht einerlei.“

Die Pointe der Erzählung besteht darin, daß der Pfarrer die Metaphorik der Nonnen, die ihre Fehlritte beichten, nicht versteht. Wir lachen über die Unwissenheit und Naivität des Beichtvaters. Es fehlte ihm nicht nur an entsprechenden Erfahrungen. Er hatte wohl auch in seinem Priesterseminar keine volkskundliche Schulung erfahren, war vielleicht auch nicht vom Land, sonst wäre er auf die listige Ausrede der Klosterfrauen nicht hereingefallen. Diese war nämlich gar nicht so absonderlich und abwegig, sondern entsprach traditionellem Sprachgebrauch. In einem Liederbuch aus dem frühen 16. Jahrhundert, also aus derselben Zeit, klagt in einer Frauenstrophe ein liebestolles einsames Mädchen:

Ach Fröligkeit, ach Fröligkeit  
du bist ein tolles Ding  
ich Sorge vor die Scheide  
ein ander vor die Kling.  
Soll ich noch länger warten  
es steht mir übel an  
ach weh mir armen Mägdelein  
ich kriege keinen Mann.

Ingeborg Weber-Kellermann schreibt in ihrem Buch „Dienstboten in Stadt und Land“ (Berlin 1982, S. 47): „Wenn eine Magd beim Essen auf dem Felde von einem Knecht das Taschenmesser nahm, so war das eine erotische Zusage“. Man kann die Argumentation auch umkehren. Es gibt eindeutig zweideutige Rätsel, deren Lösung aber ganz harmlos ist. Wer jedoch denkt, er sei mit der unanständigen Lösung auf der richtigen Fährte, ist hereingefallen. Ein Beispiel, dessen Lösung nun schon bekannt ist:

Was ist das?

Es dient mir eine Spalte  
Zum steten Aufenthalte.  
Oft zwischen Fleisch und Bein,  
Da muß ich stramm hinein.  
Und ist die Lust gestillt,  
So schnapp ich wieder ein.  
Um unschädlich zu sein,  
Schiebt man mich sanft und fein  
Dann in die Hose rein.

Die unerwartet harmlose Antwort ist: Ein Taschenmesser!

Nun fällt es wohl keinem Mann schwer, auf Anhieb zehn verschiedene Namen für jenen Körperteil zu finden, der ihn von einer Frau anatomisch unterscheidet. Das fängt bei A wie Antenne an und hört bei Z wie Zebedäus auf. Häufig sind es Worte, die Aggressionen beinhalten; Schmerz wird erzeugt, es bohrt, hämmert, sticht, raspelt, brennt; oft sind es Werkzeugnamen. Daneben aber auch – scheinbar entgegengesetzt – Verniedlichungen. Ernest Borneman führt in seinem Wörterbuch „Sex im Volksmund. Der obszöne Wortschatz der Deutschen“ (1971) mehr als 600 verschiedene, meist vulgäre Bezeichnungen und Umschreibungen für das männliche Glied auf und noch einmal mindestens ebenso viele für die weiblichen Genitalien. Und das gleiche Phänomen gibt es natürlich entsprechend auch in anderen Sprachen. Helmut Meier hat in seinem Buch über „Die Metaphorik der Vagina im Italienischen“ (Tübingen 1976) 182 Metaphern für das weibliche Geschlecht nachgewiesen.

Über allzu harmlose Ersatzvokabeln beschwert sich schon Goethe in einem Vers:

Mußt all die garstigen Wörter lindern:  
Aus Scheißkerl: Schurk – aus Arsch mach: Hintern!

Daß sexuelle Metaphorik gründlich mißverstanden werden kann, zeigt nicht nur unser Beispiel des Beichtvaters der Nonnen, sondern manchmal sogar das Beispiel seriöser Folkloristen.

So mutet die Stellungnahme des bekannten Volksliedforschers Franz Magnus Böhme einigermaßen oberlehrerhaft an. Er hat versucht, bei dem Spielmannslied „Ich spring an diesem Ringe“ die erotisch gemeinte Metaphorik auf den wörtlichen Sinn herabzuschrauben. Der Text legt den Fräulein von Bayern „schöne pfannen, weiter dann die wannen, heißer denn ein Kol“ bei, während es von den sächsischen Mädchen heißt, sie hätten Scheuern voller Flachs, „wer in den flachs will possen, muß hab'n ein flegel großen, dreschend zu aller Zeit“. Böhme aber kommentiert, dieser Frauenspiegel zeige, daß vor vierhundert Jahren die „bayerischen Mädchen durch Kochkunst, die sächsischen durch volle Scheuern und Flachsbau sich ausgezeichnet hätte.“ Fast jedes Wort einer Sprache kann eine erotische Nebenbedeutung bekommen und damit doppeldeutig werden.

Im Badischen singen die Kinder z.B. an Fastnacht unaufhörlich ein- und denselben Reim:

Hoorig, hoorig, hoorig isch die Katz,  
und wenn die Katz net hoorig isch,  
na fängt sie keine Mäusle net.

Niemand denkt an etwas Unanständiges. Auch kein Erwachsener verübelt den Kindern, daß sie etwas sagen, was aus der Perspektive der Erwachsenen zumindest doppeldeutig, wenn nicht gar eindeutig obszön ist. Die „Katze“ (pussy cat) kann für das weibliche Genitale, „Maus“ für den Penis stehen. Damit wäre der „Klartext“ des zitierten Kinderreims: Nur eine geschlechtsreife Vulva ist zum Sexualverkehr fähig und bereit. Aber sind sich die Kinder, die den genannten Vers singen, einer solchen Deutung bewußt? Wohl kaum! Dem Reinen ist alles rein. Es ist dem jugendlichen Sänger noch gar nicht bewußt, oft nicht einmal dem Erwachsenen, wenn er nicht darauf gestoßen wird.

Natürlich – oder auch unnatürlicher Weise – haben Erwachsene Kindern Dinge, die sie noch nicht verstehen oder nicht verstehen sollen, in eine Kindersprache übersetzt. Man hat den Kindern z.B. erzählt, daß der Storch die Babies aus dem Brunnen hole oder aus einem nahen Gewässer fische und die Mutter ins Bein beiße. Die Erfindung des kinderbringenden Storchs ist nun keineswegs alt. Man hat zwar angenommen, solche Vorstellungen

entstammten uralter Mythologie. Doch hat sich erst die bürgerliche Prüderie des 19. Jahrhunderts die Storchenerkunft der Kinder ausgedacht. Es läßt sich beweisen, daß der Klapperstorch erst in den letzten Jahrzehnten durch den Einfluß von Operettenschlagern, Redensarten, Witzzeichnungen, insbesondere aber durch Zeitung und Reklame („Storch-Moden“), durch den Einfluß von Schulfibel, Kinderbüchern und Geburtsanzeigen, die einen Storch zeigen, der ein Wickelkind im Schnabel trägt, verbreitet worden ist.

Auf dem Dach der Welt,  
da steht ein Storchennest,  
da sitzen hunderttausend kleine Babies drin.  
Wenn Dir ein's gefällt  
und Du mich heiratest,  
dann bringt auch Dir der Storch ein kleines Babykind.

Erst seit den letzten Jahren habe ich vielerorts den Brauch beobachtet, daß vor dem Haus, in dem Nachwuchs eingetroffen ist, ein Plastikstorch mit einem Baby-Bündel aufgestellt worden ist.

Der gesamte Komplex der sexuellen Aufklärung und Erziehung der Kinder ist an gesellschaftliche Bedingungen gebunden. Man weiß seit Sigmund Freud, daß die von Kindern gestellten Fragen nach ihrer Herkunft zugleich die ersten Fragen nach ihrer eigenen Sexualität sind mit dem Anspruch auf Sexuaufklärung. Die Redensarten hören sich zwar kindgemäß an, und die Kinder mögen sich in einem bestimmten Alter für eine Weile damit zufrieden geben, bis sie merken, daß man ihnen damit in der Beantwortung ausgewichen ist und eine ehrliche Erklärung schuldig blieb.

Heute, im Zeichen kindlicher Frühaufklärung, ist der Klapperstorch vollends der Lächerlichkeit preisgegeben. Er wird zur Witzfigur. Der Witz will uns weismachen, nur die Eltern selber glaubten noch an den Klapperstorch, während die Kinder über alles längst informiert sind. So spielt der Klapperstorch seine Rolle besonders im Kindermund-Witz.

Fritzchen muß einen Aufsatz schreiben. Thema: Meine Herkunft und meine Familie. Er fragt also seinen Vater: „Papa, wo komme ich her?“ Vater: „Dich hat der Storch gebracht.“ – „Und woher kommst du her?“ „Ich? Mich hat der Storch gebracht.“ – „Und Großvater und Großmutter, hat der Storch die auch gebracht?“ – „Gewiß doch.“ Fritzchen setzt sich an sein Aufsatzheft und schreibt: „Wie ich herausgefunden habe, hat in unsere Familie seit drei Generationen kein normaler Geschlechtsverkehr mehr stattgefunden.“

Wie verbirgt nun Volksdichtung Gedanken der Liebe? Wir erwarten anschauliche Beispiele beim Volkslied. Denn in keiner Gattung der Volkspoesie ist so viel von Werbung, erfüllter und enttäuschter Liebe die Rede. Besonders das Liebeslied hat seine eigene Bildersprache. Das sprachliche Bild gibt dem Sänger überhaupt erst die Möglichkeit, die verborgensten Gedanken auszusprechen, insbesondere die Gedanken der Liebeserfüllung, die ihm in einer konkreten Sprache nicht aussprechbar wären. So müssen wir die Texte erst dechiffrieren, entbildlichen, um zum eigentlich Gemeinten vorzustoßen. Es gibt im Volkslied Schlüsselworte, die etwas anderes meinen, als sie aussagen. „Liebe“ – und davon handelt ein Großteil aller Volkslieder – kann z.B. dargestellt werden im Bild einer Verwundung, einer Krankheit. Liebe kann ferner sein: Tod, Herrschaft oder Dienst, Kampf und Krieg, Gefangenschaft, Feuerbrand und Speise, Last und Licht, Spiel, Tier, Metall und Pflanze, Diebstahl oder Handel. Doch läßt sich diese Erkenntnis bei der Erschließung von Bedeutungen nicht einfach umkehren. Man kann jedenfalls nicht folgern, daß jedes Jagdmotiv, jede Verwundung etc. Liebe meine. Doch weiß jeder, was Rosen-Brechen, Brombeerenpflücken, ins Gras bzw. in die Haselnüsse gehen, den Pantoffel verlieren, Wein verschütten, den Krug zerbrechen in Wirklichkeit meint: nämlich heimliche oder verbotene Liebe. Andere Symbole sind etwa das zerbrochene Mühlrad, der zerbrochene Ring, der zerbrochene Krug. Oder Tiersymbole: Der Kuckuck, der seine Eier in fremde Nester legt, gilt als Symbol für Unbeständigkeit in der Liebe, Partnerwechsel und erotische Freizügigkeit. Der junge Falke ist ein Liebesräuber, aber auch ganz allgemein das Symbol des jugendlichen Helden und Liebhabers. Das angebundene Pferd meint nicht selten bezähmte oder zurückgehaltene Sexualität. Liebeserfüllung dagegen kennzeichnet das Motiv vom „Tränken des Rößleins“. Der Hirsch verkörpert Männlichkeit und den Liebhaber. Anders als das Reh: In der Motivik der Liebesjagd erscheint der Liebhaber als Jäger, das Mädchen als scheues Reh und als erlegbares Wild.

Hast ein Reh du lieb vor andern,  
laß es nicht alleine grasen,  
Jäger ziehn im Wald und blasen... (Eichendorff-Schumann)

Vor kurzem war in der Wochenschrift „Die Zeit“ folgende Heiratsanzeige zu lesen:

„Es ist ein Schnee gefallen“  
Welcher Mann schenkt mir, Akademikerin, 37, 165, Raum Schweiz, den Rest des Gedichts? Ich antworte unter Chiffre (...).

Hier zunächst einmal der weitere Verlauf des Liedes:

Es ist ein Schnee gefallen,  
wann es ist noch nit Zeit;  
ich wollt zu meinem Buhlen gan,  
der Weg ist mir verschneit.

Es gingen drei Gesellen  
spazieren um das Haus;  
das Maidlein was behende,  
es lugt zum Laden aus.

Der ein der was ein Reiter,  
der ander ein Edelmann,  
der dritt ein stolzer Schreiber,  
denselben wollt es han.

Er tät dem Maidlein kromen  
von Seiden ein Haarschnur;  
er gabs demselben Maidlein:  
Bind du dein Haar mit zu!

Ich will mein Haar nit binden,  
ich will es hangen lan.  
Ich will wohl diesen Sommer lang  
fröhlich zum Tanzen gan.

Was ist aus dem Voll-Text für die Absicht der Heiratsanzeige zu entnehmen? Die inserierende Frau identifiziert sich zunächst wohl einmal mit dem Text der ersten Strophe: „Es ist ein Schnee gefallen...“ deutet auf leidvolle Erfahrungen, und der „verschneite Weg“ zum Geliebten läßt vermuten, daß sie die Liebe eines Mannes verloren hat. Dann folgt im Lied ein neuer Ansatz: drei werbende Gesellen, die nach ihrem Beruf als Reiter, Edelmann und Schreiber benannt werden. Die Frau legt Wert auf einen intellektuellen Mann, den Schreiber, speziell auf einen Volksliedkenner. Ob sie ihn aber in Wirklichkeit heiraten will, bleibt offen, denn das Mädchen des Volksliedes, mit dem sie sich identifiziert, will „sein Haar nicht binden“, d.h. sie will nicht „unter die Haube“ kommen; sie ist wohl mehr für eine eheähnliche Bindung ohne Trauschein.

Vielleicht hatte die Inserentin aber auch eine andere Variante des Liedes im Sinne, in der es – ohne Metaphorik – gleich im Klartext heißt:

Ach Lieb, laß dich erbarmen,  
daß ich so elend bin,  
und schleuß mich in dein Arme,  
so fährt der Winter dahin.

Im Unterschied zum individuellen Sprachgebrauch eines Dichter verfügt die Volkssprache im Volkslied über einen kollektiven, d.h. überindividuellen, Bestand verhüllender Symbole und Metaphern.

Sie ermöglichen es dem Sänger, Gedanken auszusprechen, die, unverhüllt zu zeigen, ihm das Schamgefühl verbieten würde. Gleichwohl will er ja seine Gedanken nicht für sich behalten. Aber gerade durch diese Verbergung seiner Gedanken in der vorgegebenen Symbolsprache und Metaphorik des Liebesliedes hat er die Möglichkeit, seine Gedanken in dieser Gefühlsintensität preiszugeben, wie sie die Stärke seines Liebeserlebens verlangt. Die Verhüllung bedeutet kein Verschweigen, sondern die gegebene Möglichkeit, das Du zu treffen. Durch die traditionelle Technik der Metapher weiß der verhüllende Sänger, daß die anderen ihn schon verstehen, wenn er z.B. vom *Haaraufbinden*, vom *Rosenbrechen*, vom *Grasen* usw. erzählt.

Das ist – historisch gesehen – vermutlich nicht immer so gewesen. Ursprünglich haben die sprachlichen Bilder sicherlich einen Gedanken wirklich verbergen wollen. Aber im Laufe der Entwicklung ist die verhüllende Wendung zum bewußten Stilprinzip geworden und zur Formel erstarrt. Außerdem hat sich der Kreis der Mitwisser ständig vergrößert. So hat sich die Motivierung der gedankenverhüllenden Sprache gewandelt. Zugespitzt könnte man fast sagen: Wurde die Metapher ursprünglich gebraucht, um Erotik wirklich zu verhüllen, hat sie sich – zur Formel erstarrt – zu einem Stilmittel entwickelt, Erotik zu enthüllen. Wir können also eine Rückläufigkeit des Metaphorisierungsprozesses feststellen. Gerade die Häufigkeit, Typik und Tradition des verhüllenden Bildes in der Volkssprache macht den verborgenen Vorgang für den Eingeweihten offenbar. Obwohl die Sprache den gemeinten Gedanken nicht offen ausspricht, ist das verbergende Bild darum kein absolutes Versteck mehr, nur noch Verkleidung. Der „Eingeweihte“ wird die verhüllte Sprache immer verstehen, denn trotz der Verhüllung wird im Volkslied doch alles deutlich gesagt.

Die einfachste Methode Gedanken zu verbergen, ist das Schweigen. Aber es gibt bekanntlich auch das „beredete Schweigen“, von dem das Volkslied gelegentlich Gebrauch macht. Oft ist es gegenüber dem erotischen Geschehen zugleich verhüllend und enthüllend:

In der ersten Hütte haben wir zusammen gegessen,  
in der zweiten Hütte haben wir zusammen gegessen,  
in der dritten Hütte hab' ich sie geküsst.  
Niemand weiß, was dann geschehen ist.

Obwohl der Sänger hier etwas verschweigt, soll doch dem Zuhörer klar gemacht werden, was in der dritten Hütte dann doch eigentlich noch geschehen ist. Jedermann kann es sich denken, gerade weil es verschwiegen wird. Wenn es hieße: „Jeder weiß, was da geschehen ist“, würde dies den Tatsachen entsprechen, aber genau so drückt sich das Lied eben nicht aus. Das gleichzeitige Verhüllen und Enthüllen, oder das Enthüllen durch Verhüllen, macht den Reiz des erotischen Volksliedes aus.

Ähnlich in dem Lied von Hermann Löns (1911), das zum Popularlied geworden ist:

Als ich gestern einsam ging auf der grünen, grünen Heid,  
kam ein junger Jägersmann, trug ein grünes, grünes Kleid. ...  
Was die grüne Heide weiß, geht die Mutter gar nichts an,  
niemand weiß es außer mir und dem grünen Jägersmann.

Das erinnert etwas an Figaros berühmte Weiber-Arie mit dem Refrain:

Il resto, il resto nol dico.  
Das weitre, das weitre verschweig ich,  
doch weiß es, doch weiß es die Welt.

Und an dieser Stelle blasen die Hörner im Orchester... Wer in Bilder zu denken versteht, weiß: Figaro ist ein Gehörnter.

Das Verhältnis der Geschlechter in den erzählenden Volksliedern, insbesondere in den Liebesballaden, zeigt die verschiedensten Verhaltensmuster zwischenmenschlicher Beziehungen. Am häufigsten ist die Thematik des verführten Mädchens. Aber es gibt auch Lieder, in denen die Frau der werbende Teil ist. Ich zitiere das Lied, das im deutschen Volksliedwerk unter dem Titel „Die Versuchung“ abgedruckt ist:



Es wollt ein Jäger jagen  
dreiviertel Stund vor Tagen  
Wohl in dem Wald allein.

Was begegnet ihm auf der Reise?  
So sprach er.  
Was begegnet ihm auf der Reise?  
Ein Mädchen im schneeweißen Kleide.  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Guten Morgen, guten Morgen, feins Mädelein.“  
So sprach er.  
„Guten Morgen, guten Morgen, feins Mädelein,  
was machst du in dem Wald allein?“  
wohl in dem Wald allein  
wohl in dem Wald allein.

„Willkommen, willkommen schön Reitersmann!“  
So sprach sie.  
„Willkommen, willkommen schön Reitersmann,  
wollen wir jetzt hier nicht zweie sein.“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Ich kann ja für mein Pferdchen nicht.“  
So sprach er.  
„Ich kann ja für mein Pferdchen nicht,  
so bleib du Schöne, wo du bist.“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Nimm du dein Pferd am gelben Zaum!“  
So sprach sie.  
„Nimm du dein Pferd am gelben Zaum  
und bind es an den Feigenbaum!“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Ich kann ja für meine Peitsche nicht.“  
So sprach er.  
„Ich kann ja für meine Peitsche nicht,  
so bleibe, Schöne, wo du bist.“

Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Laß deine Peitsche knallen!“  
So sprach sie.

„Laß deine Peitsche knallen!  
Du tust mir ja gefallen.“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Ich kann ja für meine Sporen nicht.,,  
So sprach er.

„Ich kann ja für meine Sporen nicht,  
so bleib du, Schöne, wo du bist“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Laß deine Sporen klingen,  
wir beide wollen singen.“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Ich kann ja für mein Pfeifchen nicht.“  
So sprach er.

„Ich kann ja für mein Pfeifchen nicht,  
so bleib alleine, wo du bist.“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Laß du dein Pfeifchen pfeifen!“  
So sprach sie.

„Laß du dein Pfeifchen,  
du sollst die Hand mir reichen!“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Ich kann ja für meine Flinte nicht.“  
So sprach er.

„Ich kann ja für meine Flinte nicht,  
so bleib du Schöne, wo du bist.“  
Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Laß deine Flinte schießen!“

So sprach sie.

„Laß deine Flinte schießen,  
denn ich will dich jetzt küssen.“

Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

„Ach Mädchen, bist du doll oder blind!“

So sprach er.

„Ach Mädchen bist du doll oder blind?“

Ich der Vater, du das Kind.“

Wohl in dem Wald allein,  
wohl in dem Wald allein.

Es ist ersichtlich, daß die Frau hier die Werbende ist. Der Mann sträubt sich gegen sie und hat allerlei Ausflüchte. Alle dabei genannten Dinge, derentwegen der Jäger nicht zu können glaubt, sind reale und essentielle Ausrüstungsgegenstände eines Jägers, aber es ist ebenso klar, daß Pferd, Feigenbaum, Peitsche, Sporen, Pfeife und Flinte zugleich auch erotische Metaphern sind, in ihrer Nichtbrauchbarkeit Bilder für die Impotenz des Jägers.

Die Symbolik ist weitgehend identisch mit der Bildpostkarte „Des Jägers Klage“, die heutzutage an vielen Souvenir-Kiosken angeboten wird. Ein Jäger, der „sein Pulver verschossen“ hat, ist ein impotenter alter Mann. Jägerische Attribute wie Flinte, Büchse, Gewehr, Pfeil, Pulversack, Horn und Hund fungieren dabei vorzugsweise als maskuline Symbole. Das Lied „Versuchung“ ist ebenfalls deutlich ein erotisches Lied, dessen Schluß freilich offen bleibt: Entschuldigt der Jäger seine Impotenz durch sein Alter oder geht es tatsächlich um ein inzestuöses Verhältnis? Das geht weder aus dieser noch aus anderen Varianten ganz klar hervor. „Amor absconditus“ ist allemal noch besser als „Amor senilis“, die Liebe im Greisenalter!

Unter den eindeutig-zweideutigen erotischen Liedern sind insbesondere die Handwerkerlieder zu nennen. Weithin bekannte Beispiele sind u.a. das Lied vom Pfannenflicker. Aber praktisch jede handwerkliche Tätigkeit läßt sich als sexuelle Metapher verstehen, egal ob es um das Bürstenbinden, die Tätigkeit des Nagelschmieds, des Fleischhackers oder Faßbinders geht.

Der „Pfannenflicker“ ist wahrscheinlich das bekannteste und am weitesten verbreitete erotische Lied im deutschen Sprachraum. Seine Bildersprache ist praktisch keine Verhüllung, und es wird deutlich, daß Metaphorik für den Lustgewinn geeigneter sein kann als eine direkte, plumpe Beschreibung.

Erotische Lieder waren nicht immer der Männergesellschaft vorbehalten, sondern wurden auch von Frauen und vor Frauen und Kindern gesungen. Die offenherzigsten erotischen Lieder, auf die ich bei Feldaufzeichnungen gestoßen bin, wurden von Frauen gesungen, wie den Pamhagener Frauen, drei älteren Pendlerrinnen, die vom burgenländischen Seewinkel alltäglich zu Putz- und Gartenarbeit nach Wien gefahren sind. Während des Freiburger Volkslied-Festivals vor einigen Jahren, waren sie drei Tage lang Gast in meinem Hause und wir sind gute Freunde geworden. Meine Frau und ich haben die Pamhagener Frauen auch mehrfach in ihrer burgenländischen Heimat besucht.

Es gibt metaphorische und nicht-metaphorische Folklore-Gattungen. Das Volkslied gehört zu beiden Textsorten. Es gibt aber auch Genres, die grundsätzlich oder fast immer ein „double meaning“ haben. Die ganze Gattung lebt dann von dieser Doppeldeutigkeit. Prototypen dieser Gattungen sind Rätsel und Sprichwörter, die meist eine wörtliche wie verschlüsselte Bedeutung haben. Schon nach der aristotelischen Definition beschreibt ein Rätsel eine Tatsache in einer unmöglichen Kombination von Worten, die nichts zu tun haben mit den normalen und realen Namen für den betreffenden Gegenstand, sondern einen metaphorischen Ersatz liefern. Rätsel setzen doppeldeutige Worte voraus. Die Rätselbeschreibung „Es hat Augen und kann nicht sehen“ – entsprechend englisch „Something has eyes and cannot see“ – mit der Lösung „Kartoffel“ setzt die Doppeldeutigkeit des Wortes „Auge“ voraus, die Tatsache, daß auch Pflanzen „Augen“ haben können, d.h. die Austriebstellen der Keime.

Unter den Volksrätseln spielen die erotischen eine verhältnismäßig große Rolle. Dabei gibt es einerseits harmlos erscheinende Rätselfragen, deren Lösung aber einen sexuellen Hintergrund hat. Häufiger sind jedoch die zweideutigen Rätsel. Ihr Wortlaut klingt scheinbar obszön, die Lösung scheint eindeutig sexuell, doch erfahren diese Rätsel dann eine überraschend harmlose Auflösung; z.B. „Zwei liegen aufeinander und machen einen Dritten“ (das Waffeleisen) – „Bauch an Bauch, Haar an Haar, dazwischen eine Stange“ (zwei Pferde an einer Deichsel). Diese Rätsel gleichen sich strukturell in einem: die naheliegende und offenkundige Antwort ist falsch.

Erst neulich hörte ich in einer mündlichen Unterhaltung: „Was tut ein Mann im Stehen, eine Frau im Sitzen und ein Hund auf drei Beinen?“ – mit der Antwort, die auch Feministen und Hausfrauen zufriedenstellen kann: „Die Hand geben“. Ich vermute, daß Rätsel dieser Art kulturhistorisch gesehen

nicht nur einer Unterhaltungsfunktion hatten, wie Kreuzworträtsel oder Quiz-Sendungen im Fernsehen heutzutage, nach dem Motto „Einer wird gewinnen“. Ich möchte sogar behaupten, daß Rätselraten und Rätsellösen kulturhistorisch etwas mit Liebeserfüllung zu tun haben.

Der Lohn für das erfolgreiche Raten eines Rätsels war wohl nicht selten auch realiter die Liebeserfüllung. Manche Rätsel bringen das Unmißverständlich zum Ausdruck: „De dat rödt, sall bi mi slapen“, vornehmer: „Wer dies kann wissen, der soll eine hübsche Jungfrau küssen.“

Es ist die Frage, welche Realitätsbezogenheit solche Formeln haben. Immerhin stehen sie den Vorgängen der Räselmärchen noch sehr nahe, die schildern, daß ein Prinz, der die Rätsel der Prinzessin oder des alten Königs geraten hat, die Königstochter zur Belohnung bekommt und heiratet. So ist es z.B. im Grimmschen Märchen Nr. 22 „Das Rätsel“ und in seinen Varianten bis hin zu Turandot, mit deren Dramatisierung bei Carlo Gozzi, Friedrich Schiller, Giacomo Puccini und Bert Brecht.

Im Sprichwortschatz sind deutlich zwei unterschiedliche Aussageformen zu unterscheiden, nämlich: die direkte und die indirekte Aussage. In den direkten Sprichwörtern decken sich Sachverhalt und Aussage; es sind unverhüllte Aussagen. Obwohl der Realbereich des Sprichworts stimmen muß, ist doch der Realbereich selten der eigentlich Gemeinte, sondern häufiger erst die übertragene Bedeutung. Meist wird das bildhafte Sprichwort nur bildlich gebraucht: „Der Krug geht solange zum Brunnen, bis er bricht“: Der zerbrochene Krug ist vordergründig ein Gefäß, das nicht mehr zu flicken und zu benutzen ist. Aber im Sprichwort- und Redensartenschatz vieler Völker, in der Emblematisierung und auch noch in der bildenden Kunst und Literatur (vgl. Kleists Schauspiel „Der zerbrochene Krug“) ist er ein Sinnbild der verlorenen Jungfräulichkeit, der Gegenpol zur Jungfrau Maria, die oft mit einem unversehrten Gefäß verglichen oder auch mit einem durchsichtigen Glasgefäß abgebildet wird.

Bei den Sprichwörtern und sprichwörtlichen Redensarten gehört es geradezu zum semantischen Prinzip, daß etwas anderes gesagt wird als gemeint ist. Man hat gesagt, „Redensarten sind gleichsam das Kleid der Gedanken“; d.h. mit anderen Worten: Man muß einen Satz erst „entkleiden“, um das Gemeinte zu erkennen.

Oft zeigt erst der Kontext, die Performanz, die Verwendung des Sprichworts das in Wirklichkeit Gemeinte. Von einer kleinen Frau, die einen großen Mann heiratet, heißt es: „Es ist noch keine Maus unter einem Heuhaufen erstickt“.

– „Wenn ich zweimal in der Woche Milch trinken will, kaufe ich mir deshalb doch noch keine Kuh“, umschreibt die Weigerung eines jungen Mannes, ein Mädchen zu heiraten.

Ein anderes bekanntes Sprichwort heißt: „Wenn alte Scheuern brennen, hilft kein Löschen“. Es handelt sich dabei aber um keinen Merksatz für die ländliche Feuerwehr, sondern das Sprichwort wird in der Regel gebraucht, wenn sich ältere Leute noch einmal verlieben. Dann ist der Liebesbrand besonders stark und jeder zur Vernunft mahnende Ratschlag vergebens. Ein entgegengesetztes Sprichwort lautet: „Ein schlechter Kater ist der, der nur vor einem Loche maust“. Das Bild ist treffend. Aber es bleibt eben ein Bild. Gemeint sind im Grunde nicht tierische, sondern menschliche Verhältnisse, obwohl das Sprichwort selbst nur vom Kater spricht. Ursprünglich mögen bildhafte Sprichwörter mit sexuellem Inhalt aus Scham gebildet und angewandt worden sein. Vielfach ist aber die Verhüllung dann doch keine Verhüllung mehr, sondern zeigt eine derbe Lust am bildkräftigen Ausdruck, der durchaus und voll verstanden wird. Es fällt jedenfalls auf, wie oft gerade sexuelle Verhältnisse im Sprichwort bildhaft umschrieben werden.

All dies sind Sprichwörter, die zwar so, wie sie sprachlich formuliert sind, konkret stimmen, die aber so gut wie nie in dieser konkreten Weise angewandt werden, sondern durchgängig so, daß sie einen anderen Gedanken damit ausdrücken.

Was gemeint ist, zeigt dann erst die Gebrauchsfunktion. „Ein Sprichwort“, so sagte Karl Kraus einmal, „entsteht nur auf einem Stand der Sprache, wo sie noch schweigen kann.“ Um die gedankenverhüllende Funktion des Sprichworts aufzuzeigen, genügt es also nicht, irgendeine Sprichwortsammlung zu befragen – selbst K.F. Wanders fünfbandiges Sprichwortlexikon läßt uns für solche Fragen völlig im Stich –, sondern es muß der Gebrauch der Sprichwörter in der lebendigen Sprache erfaßt werden. Leider ist die Gebrauchsfunktion des Sprichworts in der Umgangssprache und den Mundarten seither recht wenig untersucht worden, doch haben M. Hain und F. Ohly einige sehr treffende Beobachtungen aus hessischen Dörfern zusammengetragen. In der Wetterau kennt man: „Die besten Kühe findet man im Stall und nicht auf dem Markt“. Das Sprichwort gibt zunächst eine Weisheit des bäuerlichen Vieheinkaufs wieder. Eine übertragene Bedeutung bekommt das sprichwörtliche Bild erst, wenn die Großmutter etwa damit die jungen Mädchen warnt, zu einer Tanzveranstaltung ins nächste Dorf zu gehen.

Was sind nun versteckte erotisch-sexuelle Symbole im Märchen?

Die Umfunktionierung des Zaubermärchens zu einer Kindergeschichte, wie sie sich im 18. und 19. Jahrhundert vollzogen hat, brachte die Konsequenz mit sich, Texte ad usum Delphini umzugestalten.

In ihrer Vorrede zur Gesamtausgabe der Märchen schreiben die Brüder Grimm: „Dabei haben wir jeden für das Kindesalter nicht passenden Ausdruck in dieser neuen Auflage sorgfältig gelöscht.“ Sicher wollten die Herausgeber das Märchen im Stand der Unschuld erhalten, und so haben beide Brüder (nicht nur Wilhelm) dazu beigetragen, daß die Märchen eine naive Kindlichkeit und ausgesprochen unerotische Haltung zeigen. Der Bearbeitungsstil der KHM tendiert zur vorsichtig mildernden und verhüllenden Behandlung sexueller Verhältnisse. Dies läßt sich in vielen Fällen konkret nachweisen. Deutlich eingegriffen haben die Brüder Grimm z.B. im Falle des Rapunzel-Märchens: Rapunzel bekommt plötzlich Zwillinge, obwohl niemand weiß, von wem, wann und wie sie geschwängert wurde. Jedenfalls ist die Jungfrau im Turm eben eines Tages keine Jungfrau mehr. Wie das zugeht, haben die Brüder Grimm diskret weggelassen. Noch die Erstausgabe war da sehr viel konkreter. Dort heißt es unmißverständlich: „So lebten sie lustig und in Freuden eine geraume Zeit, und die Fee kam nicht dahinter, bis eines Tages das Rapunzel anfing und zu ihr sagte: „Sag’ sie mir doch, Frau Gothel, meine Kleidchen werden mir so eng und wollen nicht mehr passen“. Allerdings erscheint Rapunzel auch hier sehr unaufgeklärt und vermutet noch nicht einmal die Gründe ihrer immer enger werdenden Kleider. Aber Freuden und Gefahren vorehelicher sexueller Beziehungen sollten nach dem Willen der Brüder Grimm in einem Märchen für das deutsche Bürgerhaus nicht vorkommen. Anstößige und frivole Stellen wurden deshalb ausgemerzt.

In der Literatur des 17./18. Jahrhunderts herrscht eine galante Auffassung der Liebe. Insbesondere gibt es bei Charles Perrault eine sehr viel erotischere Erzählweise, die vom kindlichen Grimm-Bearbeitungsstil stark abweicht und sich ausgesprochen an erwachsene und aufgeklärte Zuhörer und Leser wendet. Ein gutes Beispiel bietet der Vergleich von Perraults „Le petit Chapon rouge“ und Grimms „Rotkäppchen“. Schon in der Wortwahl kommt die Erotik in der französischen Fassung klar zum Ausdruck. Sexualität wird animalisch dargestellt. Der Wolf hat die Großmutter aufgefressen und sich in ihr Bett gelegt. Nun betritt das kleine Mädchen das Zimmer der Großmutter. Unverblümt fordert der Wolf die Kleine auf, sich zu ihm ins Bett zu legen: „viens te coucher avec moi“. Rotkäppchen zog seine Kleider aus und legte

sich ins Bett. Es staunte, wie seine Großmutter ohne Kleider aussah. Um solche Peinlichkeiten den (deutschen) Kindern zu ersparen, muß sich der Wolf bei Grimm partout in die Kleider der Großmutter zwingen – sonst wäre er gegenüber Rotkäppchen „nackt“ gewesen. Das Kind fragt bei Grimm auch nicht nach der behaarten Armen oder Beinen des Wolfes unter der Bettdecke, sondern anständigerweise nur nach dem, was aus der Bettdecke herausragt, nach Ohren, Augen und Händen. Kurz: Das Grimmsche Märchen duldet keinen unbekleideten Wolf im Bett. In Perraults Moral wird der Wolf deutlich mit den männlichen Verführern gleichgesetzt. Ganz offen warnt der Autor vor den männlichen Wölfen, die die Mädchen schmeichlerisch verführen.

#### Moral

Man sieht hier, daß die jungen Leute  
und insbesondere die kleinen Mädchen  
– so hübsch gewachsen, schön und lieb –,  
sehr schlecht dran tun, wenn sie auf jeden hören:  
nicht selten ist's der Wolf, der sie dann frißt.  
Ich sage „Wolf“, jedoch nicht alle Wölfe sind sich gleich.  
Es gibt die von gewandtem Wesen,  
die sind nicht laut, nicht rau und wütend;  
sie tun sehr zahm, gefällig und so sanft  
und folgen dann den kleinen Fräulein  
bis in die Häuser, in die Kammer nach.  
Und ach, wer weiß nicht, daß grad diese Schmeichler  
von allen Wölfen doch die schlimmsten sind.

Während die Brüder Grimm vor den wirklichen Wölfen warnen, die es in hessischen Wäldern damals wohl noch gegeben haben mag, warnt Perrault die Mädchen vor dem Wolf in jedem Manne.

Die „Schlafende Schöne im Wald“ bei Perrault schenkt nach einem zwei Jahre dauernden geheimen Liebesverhältnis noch vor ihrer Ehe dem Prinzen zwei Kinder. Ganz im Gegensatz zum Grimmschen „Dornröschen“ (KHM 50) ist „La belle au bois dormant“ eine Erzählung später legitimierter vorehelicher Beziehungen, wie denn auch Perrault in seinen Schlußversen nur scheinbar resignierend und mit Augenzwinkern meint, er habe nicht die Kraft und das Herz, diesem Geschlecht Moral zu predigen.



Perrault hat aus Basile geschöpft, und es lohnt sich darum, auch diese Fassung auf den Zeitstil in der Darstellung erotischer Verhältnisse zu untersuchen. In der Dornröschen-Fassung des „Pentamerone“, „Sonne, Mond und Talia“, wird die Heldin, Talia, durch eine Hanffaser in einen todähnlichen Zustand versetzt. Auf der Jagd findet ein König das Schloß und die Prinzessin. Endlich gelangte er in das Zimmer, in welchem die bezauberte Prinzessin sich befand und rief sie, indem er glaubte, daß sie schliefe; da sie aber trotz all seines Schreiens und Rüttelns nicht erwachte, er aber von ihrer Schönheit durch und durch erglühte, so trug er sie in seinen Armen auf ein Lager und pflückte dort die Früchte der Liebe. Hierauf ließ er sie auf dem Bette liegen und kehrte in sein Königreich zurück, woselbst er eine lange Zeit an diesen Vorfall nicht mehr gedachte. Talia aber gebar nach neun Monaten ein Zwillingspaar, einen Knaben und ein Mädchen. Noch immer ist Talia nicht aus ihrem Zauberschlaf erwacht. Erst als die Zwillinge „nun einmal wieder saugen wollten und die Brustwarzen nicht fanden, so erfaßten sie einen Finger und saugten daran so lange, bis sie die Faser herausgezogen, worauf Talia wie aus einem tiefen Schlaf zu erwachen schien, den kleinen Engeln, welche sie neben sich sah, die Brust darreichte und sie lieb gewann wie ihr eigenes Leben, während sie jedoch gar nicht wußte, was mit ihr vorgegangen war.“

Hier zeigt sich kreatürliche Natürlichkeit. Von den Brustwarzen eines im Schlafe deflorierten und geschwängerten Mädchens zu berichten, wäre den Brüdern Grimm wohl kaum in den Sinn gekommen. Geschlechtsverkehr, weibliche Fruchtbarkeit, Kinderwünsche wie männliche Impotenz werden in Basiles Märchen mit Bildern umschrieben. Die Erzählung „Die Schlange“ handelt von einer „Bäuerin, welche ... danach verlangte, Kinder zu bekommen ... Wie fleißig aber auch ihr Mann das Feld bestellen mochte, so hatte sie nie die Freude die gewünschte Fruchtbarkeit zu sehen.“ Angesichts einer Schlange(!), die aus einem Bündel dürrer Holz hervorkriecht, das ihr Mann heimbringt(!), stößt die Bäuerin einen tiefen Seufzer aus und ruft: „... nur ich bin so unglücklich in der Welt, einen so untüchtigen Mann zu haben, daß er, obwohl ein Gärtner, dennoch nicht im Stande ist, einen Baum zu pflanzen!“

Das Pflanzen eines Baumes ist eine von Basile gern gebrauchte erotische Metapher. In barocken Metaphern werden bei Giambattista Basiles „Pentamerone“ die Stadien der Liebe geschildert: Liebeswerbung wird mit dem Angelhaken nach einem schönen Goldfisch verglichen, Liebeserfüllung häufig mit einem Bild der Ernte: „Er genoß die ersten Früchte seiner Liebe“,

oder auch im merkantilen Vergleichen vom Bezahlen einer Ware umschrieben. Es zeigt sich, daß erotische Schilderungen, Unterdrückung wie Hervorkehrung sexueller Vorgänge wesentlich abhängig sind vom Zeitstil und der Moralauffassung der literarischen Märchenbearbeiter und Herausgeber, was hier nur an den Beispielen Grimm, Perrault und Basile aufgezeigt werden konnte.

Neben dem Zeitstil der Erotik sind auch die Nationalstile, d.h. ethnische Unterschiede von Volk zu Volk zu berücksichtigen. Sie werden an keinem anderen Beispiel so deutlich wie bei einem Vergleich mitteleuropäischer Märchen mit den Erzählungen aus Tausend und eine Nacht. Die Sinnlichkeit der orientalischen Märchen ist immer wieder hervorgehoben worden. In der Tat bringen die Märchen in 1001 Nacht Schilderungen von Liebesszenen, die sich den großen orientalischen Lehrbüchern der Liebe gleichwertig zur Seite stellen. Z.B. In der „Geschichte des Lastenträgers und der drei Damen“ wird „eine Dame in stattlichem Wuchs ... mit schwellendem Busen ...“ geschildert: „Ihr Mund war wie der Ring Salomos, ihre Lippen korallenrot und ihre Zähne wie eine Schnur von Perlen ... Ihr Hals glich dem der Antilope, ihr Busen einem Marmorbecken, und ihre Brüste glichen zwei Granatäpfeln; ihr Unterleib war weich wie Samt, und die Höhle ihres Nabels hätte eine Unze Benzoesalbe gefasst.“ Der einfache Lastenträger kommt in das Haus dreier solch schönen Damen, und er „begann mit ihnen zu tändeln; er küßte, biß, streichelte, befühlte, betastete sie und trieb allerlei Kurzweil ... als die Trunkenheit über sie herrschte, stand die Pförtnerin auf und zog ihre Kleider aus, bis sie nackt war. Und sie ließ ihr Haar um ihren Leib herabfallen wie einen Vorhang und warf sich in das Bassin und spielte im Wasser ... dann wusch sie sich die Glieder und zwischen den Schenkeln. Nun sprang sie heraus aus dem Wasser und warf sich dem Lastenträger auf den Schoß und sagte: O mein Herr, wie heißt dies? indem sie auf ihren Schoß zeigte.“ In gleicher Weise verhalten sich auch die zweite und dritte Dame. Der Lastenträger nennt allerlei vulgäre Namen für das weibliche Genital. Alle werden von den Damen verworfen, die statt dessen metaphorische Umschreibungen bringen: „Die Krauseminze des Kühnen“, „der enthülste Sesam“, „die Herberge des Abu Mansûr“: Dann badet und wäscht sich der Lastenträger seinerseits und fragt die drei schönen Damen nach den Namen für die männlichen Genitalien: Dabei verwirft er zunächst alle vulgären Namen und erklärt schließlich – auf die Metaphern der Damen eingehend: „dies ist das Maultier, das durch alles dringt, dem die Krauseminze des Kühnen als Weide winkt, das den enthülsten Sesam als Nahrung verschlingt

und in der Herberge des Abu Mansûr die Nacht verbringt.“ In Erzählungen, in denen Genitalien mit realistisch derb-vulgären Ausdrücken benannt werden, geschieht dies in klarem Bewußtsein ihrer normverletzenden Anwendung. Gerade weil nun das europäische und speziell das deutsche Märchen – im Unterschied zum orientalischen – so wenig offen von Erotik spricht, hat man versucht, hinter den manifesten Texten erotische Symbole in verschlüsselter Form zu suchen und zu finden. Solche meist der Psychoanalyse verpflichteten Märchendeutungen gehen davon aus, daß das aus der bewußten Welt verdrängte Tabu der Sexualität sich im Unbewußten Bahnbricht.

Aschenputtels verlorener Pantoffel oder die zertanzten Schuhe (AT 306) werden zum Symbol verlorener Virginität ebenso wie der Spindelstich Dornröschens (KHM 50) oder der blutige Schlüssel zur verbotenen Tür im Schloße Blaubarts. Im selben Sinne hat man Schneewittchen (KHM 53) als *Masturbationsmärchen* bezeichnet: sieben Zwerge sorgen für den privaten Lustgewinn der Prinzessin, bis sie der erlösende Prinz zu Ergiebigerem führt. Der kleinen Däumling (AT 700), der dann Riesenkräfte entfaltet, ist für C.G. Jung ein Symbol des Phallus. Das Rotkäppchenmärchen wird – selbst wenn man von dem scheinbar harmlosen Grimm-Text ausgeht – zu einer Pubertäts- und Deflorationserzählung. Schon das signifikante und namengebende *rote Käppchen*, das übrigens nur bei Perrault und – davon abhängig – bei Grimm vorkommt, hat man als Menstruationszeichen eines geschlechtsreifen Mädchens interpretiert; und ebenso die Flasche *Rotwein*, die das Mädchen im Körbchen trägt. Die mütterliche Warnung, „nicht vom Pfade wegzulaufen“, um „die Flasche nicht zu zerbrechen“, sei eine deutliche Warnung vor den Gefahren der Sexualität und dem Verlust der Jungfräulichkeit. Dazu gehören auch das Blumenpflücken abseits vom Wege oder die Frage des Wolfes, was Rotkäppchen unter der Schürze trage. Nachdem der Wolf Rotkäppchen aufgefressen hat, wird das bei Grimm (KHM 26) mit den Worten wiedergegeben, daß er „sein Gelüsten gestillt hatte“. Eine solche Formulierung läßt freilich den Verdacht aufkommen, daß sein *Gelüsten* nicht nur rein kulinarischer Art war. Das Auffressen erscheint als eine symbolische Vergewaltigung.

In der Bechstein-Fassung denkt der Wolf: „O du allerliebstes, appetitliches Haselnüßchen du – dich muß ich knacken.“ Erotik bedient sich ja gern eines kulinarischen Vokabulars. Wir sprechen davon, daß wir jemand *zum Fressen*

*gern haben* oder *appetitlich finden*. Wir können uns an einem *leckeren, süßen Mädchen nicht sattsehen*. Es wird *mit den Augen verschlungen* oder *vernascht*.

Bei seiner Deutung des Rumpelstilzchen-Märchens (KHM 55, AT 500) geht Ottokar Graf Wittgenstein aus von der Formulierung *Stroh zu Gold spinnen*. Stroh verbindet sich ihm mit der Assoziation eines einfachen Lagers, sprich Bett. Gold aus dem Stroh zu machen, das bedeutet: das Bestmögliche aus dem Bett zu machen. Das Mädchen selbst kennt diese Fähigkeit (noch) nicht – kein Wunder, da sie noch eine Jungfrau ist. In ihrer Ratlosigkeit hilft ihr Rumpelstilzchen.

Das kleine Männchen, dessen Namen man nicht weiß und das auf einem Bein im dunklen Wald herumspringt, ist für Wittgenstein nichts anderes als das männliche Glied. Die Müllerstochter, eben noch ein unerfahrenes Mädchen, kennt den Namen dieses besonderen, hilfreichen, aber auch gefährlichen Männleins, das ein Kind von ihr haben will, nicht; sie ist noch unaufgeklärt.

Aufgrund solcher Ergebnisse bin ich grundsätzlich höchst mißtrauisch gegen alle Deutungen, die nicht auf einer vergleichenden und kulturhistorischen Grundlage aufgebaut sind. In der Erzählung vom Tierbräutigam, der in der Hochzeitsnacht zum strahlenden Prinzen wird, und in den entsprechenden von der Tierbraut, die sich in eine Prinzessin verwandelt, spiegelt sich symbolisch das ambivalente Verhältnis der Geschlechter zueinander, das psychologische Umschlagen der Abneigung in Zuneigung. Sehr deutlich wird dies in der Motivik des Märchens vom Froschkönig (KHM 1, AT 440): Die Heldin ist zu Beginn des Märchens noch ein spielendes Kind, und am nächsten Tag heiratet sie. Mit dem goldenen Ball geht dem Mädchen auch die goldene Welt der Kindheit, des Spiels, der Unschuld verloren. Mehrere psychologische Interpretationen von KHM 1 haben das Märchen jedenfalls als einen Reifungsprozeß interpretiert, als ein Überwinden von sexuellen Ängsten mit dem schließlichen Ende einer sexuellen Wunscherfüllung, die in die Heirat mit einem erstrebenswerten und begehrten Partner mündet.

Die Sexualität erscheint als ein ekelerregendes Tier, und je näher der Frosch der Prinzessin körperlich kommt, umso mehr ekelt sie sich vor ihm, vor allem aber fürchtet sie sich vor der Berührung mit ihm. Deutlich hat das Froschkönig-Märchen etwas mit sexuellen Angstgefühlen zu tun. Es zeigt, daß zur Liebe eine radikale Veränderung der bisherigen Einstellung

notwendig ist. Dies wird in dem höchst eindrucksvollen Bild der Verwandlung eines häßlichen Tieres in einen wunderbaren Menschen zum Ausdruck gebracht.

Für die Vorstellung vom Tier als Liebhaber kennt die Volkserzählung natürlich noch eindrucksvollere Beispiele. Zunächst wäre an die Erzählung vom Tierbräutigam zu denken. Dabei sind es in der Regel nicht die Haustiere, die von einem Vater die Herausgabe seiner Tochter verlangen, sondern die wilden Tiere. Das wilde Tier verkörpert dabei nicht selten auch Sexualität. Das „Tier im Manne“ wird sichtbar gemacht. „La Belle et la Bête“, „Beauty and the beast“ – diese Typen vom Tierbräutigam gehören zum ältesten und dauerhaftesten Märchenbestand. Jean Cocteau's „La Belle et La Bête“ gehört zu den frühen Klassikern der Filmgeschichte, und die moderne Walt Disney-Produktion „Die Schöne und das Biest“ wird in der Werbung angepriesen als die „schönste Liebesgeschichte, die jemals erzählt wurde“. Märchenrezeption läuft heutzutage vielfach über Disney-Versionen.

Der Typ AT 425 mit seinen verschiedenen Verzweigungen hat eine Akzeptanz durch Zeit und Räume und über die unterschiedlichsten Kulturen erreicht wie kein anderes Zaubermärchen. Von den verschiedenen Ausformungen des Tierbräutigam-Märchens nahmen die Brüder Grimm allein fünf typenverwandte Versionen in ihre Sammlung auf. Aber warum ist nun gerade dieses Märchen von Island bis Indonesien verbreitet? Was sind die Gründe für seine Popularität durch die Jahrhunderte? Was ist die Botschaft, die *conditio humana* dieser Erzählung? Die Story muß ja wohl menschliche Grundbedingungen ansprechen, über soziale, kulturelle und politische Grenzen hinweg.

Keiner der Wissenschaftler, die über 2000 Varianten vergleichend umgewälzt haben, hat sich jemals gefragt: Wie mag einem Mädchen zumute sein, mit einem Ungeheuer, einem Drachen, mit einem tierischen Mann verheiratet zu sein? Was mag einen Vater dazu bewegen, seine Tochter einem Ungeheuer zu überlassen? In allen Tierbräutigam-Märchen spielt ja der Vater eine dominierende Rolle. Die Tochter wird dazu gezwungen, einen unbekanntem Mann zu heiraten. Ich vermute, *Beauty and the Beast*, *Froschkönig* und *König Lindwurm* und all die Tierbräutigam-Märchen haben etwas mit Sexualität zu tun, und zwar aus der Perspektive eines unerfahrenen jungen Mädchens, das sich zum erstenmal mit aggressiver männlicher Sexualität konfrontiert sieht, die sie als Tier wahrnimmt. Es ist für diese Mädchen keine erbauliche Überraschung, daß sie die erste Nacht mit einem tierischen Gefährten verbringen müssen. Diese Mädchen essen mit einem Tier, sie

sprechen mit einem Tier und im Fall von Straparola schlafen sie lange Zeit mit einem Tier, bevor das Tier schließlich menschliche Züge annimmt. Natürlich haben derartige Erzählungen viel zum Sozialisierungsprozeß der Frau beigetragen, was man aus feministischer Perspektive auch als frauenfeindlich auffassen und für die Erziehung der Kinder und insbesondere der Mädchen auch als schädlich betrachten könnte. Die ihrem Vater stets gehorsame und opferbereite Tochter, die ihren Mann stets akzeptierende, treue und bescheidene Ehefrau – dieses Leitbild zeigen vor allem die einflußreichen klassischen Fassungen von „La Belle et La Bête“ der französischen Erzählerinnen der Aufklärungszeit. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts repräsentieren sie die gesellschaftlichen Verhaltensmuster ihrer Zeit.

Das Volksmärchen kennt herkömmlicherweise keine direkte Erotik. Aber es kennt sehr wohl eine zeichenhafte, symbolische Erotik. Es geht in den Tierbräutigam-Märchen um die Defloration eines schönen Mädchens durch ein mächtiges phallisches Monster. Der Tiermann als der Fremde mit übermächtiger und nicht erfahrener sexueller Potenz. Und das hat psychologisch etwas mit Angst zu tun, Angst vor Gewalt, Angst auch vor einem Fremden. Auch der Rahmen der Apuleius-Erzählung ist in diesem Zusammenhang wichtig. Das Märchen von Amor und Psyche wird von einer alten Frau einem verzweiferten jungen Mädchen erzählt, das in der Hochzeitsnacht von Räufern gekidnappt worden ist. Diese wiederum befehlen der alten Frau, dem Mädchen ein Märchen zu erzählen, das seiner aktuellen Situation entspricht, um sie zu trösten. Wir sollten dieses Märchen also nicht nur mit unseren Ohren hören, sondern mit den Ohren des erschrockenen Mädchens.

Der Charakter, insbesondere die Selbstlosigkeit der Heldin, zeigt sich schon zu Beginn der Erzählung, wenn sie im Gegensatz zu ihren Schwestern nur eine rote Rose von ihrem Vater als Mitbringsel von seiner Reise erbittet. Diese schlichte Bitte genügt für ihre Charakterisierung.

Auf der Suche nach dem verlorenen Geliebten muß die Heldin die ganze Welt durchwandern, Erniedrigungen erleiden, sie muß eiserne Schuhe abtragen, den Glasberg ersteigen und schließlich sogar zu Sonne und Mond wandern. Ihre Leidenschaft und ihr Mut werden auf die Probe gestellt, aber auch ihre Hilfsbereitschaft. In einer besonders schönen Variante hat die Heldin Zugang zur Schlafkammer ihres Mannes erlangt, aber er steht unter einem Zauber, der ihn am Wachwerden hindert, und so kann er seine Frau nicht wiedererkennen. Bei dem Versuch, ihn zu wecken, singt sie ein Lied:

Hab Erbarmen  
Mit mir Armen,  
War bei Sonne und beim Mond.  
Hab bei den Winden gewohnt.  
Wilde Bären, die bissen mich,  
Scharfe Messer, die schmissen mich.  
Dennoch fand ich zu Dir auf den gläsernen Berg.

Diese Szene ist von dramatischer Intensität. Nach der Suchwanderung von sieben Jahren und so nahe am Ziel ihrer Anstrengungen, findet sich die Heldin aufs neue mit einem unerwarteten Hindernis konfrontiert. In diesem Moment höchster Spannung gibt es ein retardierendes Moment für einen lyrischen Einschub, der einen tief berühren kann. Das ist höchst mündliche Wortkunst, und man braucht sich nicht zu wundern, daß Generationen von anonymen Erzählern solche Details über Jahrhunderte bewahrt haben. Ich vermute, daß einer der Gründe für die andauernde Beliebtheit dieser Geschichte darin liegt, daß wir bei dem Grundmotiv der Suchwanderung etwas spüren von der mythischen Kraft der Vereinigung von männlicher und weiblicher Sexualität mit allen ihr innewohnenden Gefahren und wir erkennen, daß diese Gefahren in einer wahren Liebe dauerhaft überwunden werden können.

Wie gehen nun Menschen von heute im Alltag mit den versteckten Symbolen der Liebe, der Erotik und Sexualität in Folklore-Texten um?

Das möchte ich an einer ganz anderen Textsorte aufzeigen, nämlich an Heirats- und Partnerschaftsanzeigen. Sehr oft greift man da zu den vorgegebenen traditionellen Chiffren der Folklore. Die Inserenten verstecken ihre intimen Wünsche hinter Märchenfiguren, mit denen sie sich identifizieren. Man publiziert seine erotischen Gefühle und sexuellen Sehnsüchte nicht öffentlich, wohl aber hinter einem Märchenbild:

Bislang träume ich nur von dem Richtigen, der mein Dornröschendasein erlöst, von einem Mann, mit dem ich Freude und Leid des Lebens, sowie geistige Interessen teilen kann, der mich akzeptiert, wie ich bin: 33 Jahre, 160 cm, 100 Pfund, evangelisch, christlich-sozialer Beruf, sensibel, introvertiert. Falls Sie es wagen möchten, schreiben sie bitte unter Nr. ... an DIE ZEIT.

Dornröschen schläft schon 34 Jahre, hat keineswegs den Ehrgeiz, die 100 durchzuhalten! Mein Prinz sollte: schlank, zärtlich, lieb, sinnlich, naturverbunden, häuslich, umgänglich, optimistisch, offen, fair, flexibel, zwischen 28 bis 42 jung, liberal und doch Nichtraucher sein, denn ich 159/50, Stier-Jungfrau, langhaarig, brünett, Jeanstyp, eheerfahrene Mami einer 5jährigen Tochter, bin's auch. Liebevolle Beantwortung jeder Fotozuschrift Ehrensache.

Hinter den 7 Bergen...

bei den 7 Zwergen hatte ich auch keinen Erfolg! Irgendeiner beschwert sich immer, ich hätte in seinem Bettchen geschlafen, von seinem Tellerchen gegessen usw., wo ist der 8.? Wenn du kein Zwerg bist und Liebe mehr als nur ein Märchen für dich ist, dann würde ich (w/17/169) mich auf ein Zeichen von dir (19-23) freuen. (Foto?) Und wenn du nicht gestorben bist, dann lebst du ja noch heute. Zuschriften unter Nr. RH35797 A an diese Zeitung.

Das bedeutet im Klartext: Ein noch ziemlich junges Mädchen (17) hat schon einige Erfahrungen in anderen Betten oder auch in Wohngemeinschaften hinter sich, die sie aber alle unbefriedigt gelassen haben. Jetzt sucht sie einen richtigen Mann und die wahre märchenhaft-große Liebe.

Schneewittchen hinter den 7 Bergen langweilt sich ohne Hab und Gut, und ohne eigenes Königreich, möchte sie doch als Prinzessin tätig sein. Im Klartext: Werbefachfrau, 33 Jahre, nicht schlank, doch gutaussehender Schneewittchentyp, sucht den Unternehmer, dem dieser Job selbst noch Spaß macht und der eine vielschichtige Frau an seiner Seite gebrauchen kann. Privat und Beruf zu verbinden wäre für mich das Ideal.

Dornröschen, jugendlich, 44 Jahre, vielseitig interessiert, mit lustigem Deckel im Körbchen, wartet auf Prinzen, der sie wachküßt. Schloß ist zu finden.

Reißender Wolf sucht nettes Rotkäppchen. Ich möchte Dich zum Fressen liebhaben. Zuschriften unter Nr. ... an.

Besonders häufig erscheint der Froschkönig in Heiratsanzeigen:

Märchenprinzessin

mit langem blonden Haar (41/1.72/54); sucht immer noch ihren Märchenprinzen im Raum 5; bis 48 Jahre. Also, sei kein Frosch! Bildzuschrift bitte an ZF 7519, Die Zeit, Hamburg.



Zahnärztin,

39 Jahre, sportlich, attraktiv, selbständig, sucht Liebe und Leidenschaft; eine geistig-seelisch-körperliche Wahlverwandschaft mit dem Prinzen, der beim Küssen nicht zum Frosch wird. Frühlingshochzeit in der Toskana – mit einem gestreichten, anspruchsvollen, selbständigen Akademiker aus dem Raum Düsseldorf.

Eine sehr vorsichtige Königstochter, die es nicht wagt, den Frosch, so mir nichts dir nichts zu küssen, inseriert im Mai 1998 in der Basler Zeitung:

Mein Froschkönig müßte zuverlässig, intelligent, erfolgreich, lustig, wenig sportlich, aber kommunikativ und warmherzig sein, dann würde ich ihn küssen und zu meinem Prinzen machen. Ich 38/164, ledig, attraktiv, allen schönen Dingen zugetan, freue mich von Dir zu hören. Tel. 2002.

Seltener offerieren sich Männer als hilfsbereite Frösche:

Freundlicher Frosch im Raum Münster (33) hilft zu bekannten Bedingungen bei Verlust von goldener Kugel, Chiffre: Eiserner Heinrich.

Gelegentlich werden die Geschlechterrollen aus dem Märchen vertauscht:

Fröschin sucht Prinzen,

damit sie, 41 Jahre, 167 nicht mehr klein, grün und unsicher in einer Welt von lauter Paaren herumhüpft, sondern – nach einem Kuß? – wieder erfährt, daß sie attraktiv, sinnlich, kreativ, etwas sportlich, sehr weiblich und sogar erfolgreich ist, was sie ohnehin weiß, aber im Moment, weil ungeteilt, nur halb genießen kann.

Der Prinz (plus minus 45, ab ca. 1,80), rauchfrei, eheerfahren, sollte geistig, menschlich, körperlich, kulturell und kulinarisch eher anspruchsvoll sein, etwas reise- und unternehmungsfreudig, sich aber, genauso wie, ich über einen Tisch mit Kerzen und bei Barockmusik und eine zärtliche Berührung freuen können, egal wer kocht. Sei kein Frosch! Sei mein Prinz! Komm!

Es sind fast immer Frauen, die sich einen Frosch wünschen, der sich küssen läßt oder aber auch Frauen, die gerade keinen Frosch mehr wollen, weil sie mit Fröschen schlechte Erfahrungen gemacht haben.

Wo ist mein Traumprinz?

Habe von Fröschen die Nase voll. Melde dich unverbindlich bei mir, weiblich, 32, unkompliziert.

Froschkönig gesucht!

Garantiert bessere Behandlung als bei den Brüdern Grimm; möglichst gleichaltrig und passend zu: Kinderbuch-Illustratorin, 48, zierlich, sportlich, reise- und unternehmungslustig, bestimmt nicht doof und häßlich...

Wie viele Frösche muß ich (charmante 40erin, 168) noch küssen, um den erfolgreichen Mann meiner Träume für eine nicht alltägliche, unkomplizierte und trotzdem normale Beziehung zu finden?

Zusammenfassend und abschließend zurück zu den Folklore-Texten:

Folklore kennt hinsichtlich der Erotik und Sexualität sowohl die direkt-offene, wie die indirekt verschlüsselte Aussage: von beiden Möglichkeiten machen alle Gattungen Gebrauch. Immer gibt es einerseits eine derbe und offenherzige Sprache, die selbst unappetitliche Beschreibungen geschlechtlicher Akte nicht ausklammert. Ihr gilt das Prinzip *naturalia non sunt turpia*. Andererseits gibt es auch die verbergende Sprache der Liebe im Volksmund, die Tendenz zur umschreibenden Metapher und zum Symbol. Diese sind Stilmittel und Formen der Tarnung. Aber darum brauchen sie nicht weniger erotisierend zu wirken. Das sprachliche Bild gibt dem Erzähler oder Sänger erst die Möglichkeit, die verborgensten Gedanken auszusprechen, insbesondere die Gedanken der Liebeserfüllung, die ihm in einer konkreten Sprache nicht formulierbar wären. Oft aber erhöht die Verhüllung noch die Anziehungskraft des Darunterliegenden. Die Spannung, das Zusehen, was sich hinter der Tarnung verbirgt, ist ungleich höher als sie es je sein könnte, wenn der Gegenstand von Beginn an hüllenlos präsentiert würde. Mit den Worten aus Hebbels „Gyges und sein Ring“: „Denn was uns reizt, das lieben wir verhüllt!“

Die Entschleierung der Metaphorik geschieht im Gehirn des Hörers, ist seine eigene Leistung. Es wird belohnt durch die Lösung der Spannung und ein Erfolgserlebnis; so der psychologische Hintergrund. „...neben der Spannungsvermehrung bietet die erotische Metapher aber auch eine Sicherung gegen jenes Publikum, das Anstoß nehmen könnte am Thema.“ Die Meta-Sprache der Erotik wird zum Teil aus Rücksicht auf Sitte, Anstand und Schamgefühl gewählt, aber auch aus Rücksicht auf den geliebten Partner, der als empfindsames und verletzliches Du, als gleich- oder sogar höherwertig betrachtet wird, nicht als bloßes Lustobjekt der Sexbegierde. Als Abbild wie als Gegenbild sexueller Realität macht erotische Folklore auch Aussagen über die Gesellschaft, in der solche Erzählungen umlaufen: wo sind ihre Schamgrenzen? Was gilt als *harmlos*, was als *unanständig* oder gar

als *obszön*? Wie offen oder wie versteckt wird in Metaphern, Bildern und Symbolen über Sexualität gesprochen? Was ist in, was außerhalb einer Ehe erlaubt und legitim? Wer sind die Kontrollinstanzen und Überwachungsmechanismen und wie funktionieren sie? Wie beurteilt man Außenseiter oder Normabweichler, wie unverheiratete Frauen und Männer (*Alte Jungfern, Hagestolze*), Nonnen, Homosexuelle, Prostituierte? Welche Auffassungen bestehen über Ehebruch, Jungfräulichkeit, Sodomie, Onanie, Inzest? Was gilt als sexuelle Perversion?

Man weiß sehr wenig über die *Performanz* von erotischer Folklore, und nur selten haben Sammler Kontextstudien geliefert, d. h. die Begleitumstände, in denen ihnen die entsprechenden Texte begegnet sind. Immerhin ist mehrfach bezeugt, daß ländliche Hochzeiten eine bevorzugte Erzähl- und Singgelegenheit für erotische Folklore waren. Da konnten ausgesprochene Zotenmärchen zum Besten gegeben werden und hier wurden auch jene Strophen von der „Vogelhochzeit“ gesungen, die von Schul- oder Jugend-Singbuch gewöhnlich unterschlagen werden. Daß auch die allerorten üblichen Spinn- oder Lichtstuben als gesellige Zusammenkunft gerade auch der jungen Leute eine Erzählgelegenheit für erotische Folklore boten, ist ebenfalls mehrfach bezeugt. Bestimmte Formen des erotischen Liedes sind mit spezifischen Sitten der Brautwerbung (Kiltgang) und anderen brauchtümlichen Anlässen verbunden gewesen.

Aber erotische Folklore gehört auch zu städtischen Gesellschaften, zu den wandernden Handwerksburschen wie zu den Studenten und Soldaten. Es wäre völlig falsch, erotische Folklore auf bestimmte Erzähl- und Singgelegenheiten oder auf bestimmte soziale Schichten, Alters- oder Geschlechtergruppen festlegen zu wollen. Allerdings gedeiht erotische Folklore – so darf man wohl zu recht vermuten – besonders in Männergesellschaften: beim Militär, in den Zünften, Vereinen, im Wirtshaus, am Stammtisch etc. Die freiwillige oder unfreiwillige Abkapselung und Separierung der Geschlechter, beispielsweise die Kasernierung, die Isolierung von Männern bei der Alm- oder Waldwirtschaft, in Schiffen auf hoher See oder auch bei anderen gesellschaftlichen Erscheinungen führen dazu, daß Männerphantasien erotische Folklore produzieren und reproduzieren. Auch nach ihrem Inhalt handelt es sich vorzugsweise um eine Männerangelegenheit. Das heißt, die herrschende Erotik ist eine Männererotik. In ihr ist die Rolle der Geschlechter als Abbild oder Gegenbild von gesellschaftlichen Normen festgelegt.

Sowohl die Frau als höchster erreichbarer Wert, wie auch das Gegenteil, die Frau als Lustobjekt des Mannes – beide Positionen sind aus der Perspektive des Mannes gesehen. In Zaubermärchen ist die Frau Lohn des überstandenen Abenteurers und seiner Gefahren; in den Drachenkampferzählungen ist sie die Trophäe, die dem Sieger zufällt. Es gibt fixe Vorstellungen über das starke und das schwache Geschlecht. Negativ beurteilt werden darum der Typus der Virago, die von keinem Mann bezwungen werden kann oder auch die hochmütige Rätselprinzessin, die sich allen bisherigen Freiern auf intellektuellem Gebiet als überlegen erwiesen hat. Alle im Ansatz emanzipierten oder feministischen Frauentypen werden durch die Ehe und zur Ehe gedemütigt, wobei die Erzähler davon ausgehen, daß eine Frau letztlich doch einen stärkeren oder klügeren Mann braucht. So ist erotische Folklore durchgängig ein Spiegel der sie tradierenden Gesellschaft. Hier hat erst die sexuelle Revolution des 20. Jahrhunderts zu einem Durchbruch geführt.

## Quellen und Literatur

- Brednich, Rolf Wilhelm: Erotisches Lied. In: Handbuch des Volksliedes. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich und Wolfgang Suppan. Bd. 1. München 1973. S. 575-615.
- Hain, Mathilde: Sprichwort und Volkssprache. Eine volkskundlich-soziologische Dorfuntersuchung. Gießen 1951
- Jenning, Jürgen und Gobyn, Luc (Hg.): Liebe und Eros im Märchen. Kassel 1988
- Nicolaisen, Wilhelm F.H. (Hg.): Type 425 „The Search for the Lost Husband“. Midwest Folklore Special Issue 15. 1989
- Röhrich, Lutz: Gebärde – Metapher – Parodie. Studien zur Sprache und Volksdichtung. Düsseldorf 1967
- Röhrich, Lutz: Das verführte und das verführende Mädchen. Liebes- und Sozialkonflikte im älteren erzählenden Volkslied. In: Festschrift für Siegfried Gutenbrunner. Heidelberg 1972. S. 183-193
- Röhrich, Lutz: Rumpelstilzchen. Vom Methodenpluralismus in der Erzählforschung. In: ders.: Sage und Märchen. Erzählforschung heute. Freiburg 1976. S. 272-291
- Röhrich, Lutz: Artikel „Erotik – Sexualität“. In: Enzyklopädie des Märchens. Bd. 4. Berlin/New York 1984. Sp. 234-278
- Röhrich, Lutz: Zur Deutung und Be-Deutung von Folklore-Texten. In: Fabula 26 (1985). S. 3-28
- Röhrich, Lutz: Wage es, den Frosch zu küssen! Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen. Köln 1987. Reprint Bad Orb 1999

Röhrich, Lutz: Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. 3 Bde. Freiburg/Basel/Wien 1991-1992

Swahn, Jan-Öjvind: The Tale of Cupid and Psyche. Lund 1955

Volkman, Helga und Freund, Ulrich (Hg.): Der Forschkönig und andere Erlösungsbedürftige. Hohengehren 2000

Wittgenstein, Ottokar Graf: Märchen, Träume, Schicksale. Düsseldorf/Köln 1965

Lutz Röhrich war Professor für Volkskunde an der Universität Freiburg im Breisgau und zugleich Direktor des Deutschen Volksliedarchivs. Zu seinen zahlreichen Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Erzählforschung zählen u.a. die Werke „Märchen und Wirklichkeit“ (4. Aufl. 1979), „Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten“ (6. Aufl. 1988) oder „Der Witz“ (2. Aufl. 1980). Röhrich ist Mitherausgeber der „Enzyklopädie des Märchens“ und hat mehrere Preise erhalten, darunter den Märchenpreis der Stiftung Walter Kahn 1991.

## Schwankmärchen und deren Illustrationen in den Münchener Bilderbogen

von *Monika Schmidt*

Das Thema „Schwankmärchen und deren Illustrationen in den Münchener Bilderbogen“ verbindet zwei Bereiche der Volkskunde, den der Erzählforschung und den der visuellen Anthropologie („Bildlore“).<sup>1</sup> Im ersten Teil soll die bislang noch wenig erforschte Zwischengattung des Schwankmärchens vorgestellt und der Versuch gemacht werden, es als eine autonome Zwischengattung zwischen den Genres „Märchen“ und „Schwank“ zu kategorisieren. Ausgewählt wurden nur solche Beispiele, die eine Visualisierung im Medium Bilderbogen erfuhren. Über diesen erzählforscherischen Ansatz hinaus behandelt diese Arbeit in ihrem zweiten Teil weitere Fragestellungen, wie die Trivialisierung von Kunst und die Popularisierung von Märchen. Somit ist dieser Beitrag sowohl im Bereich der Märchenforschung als auch der Volkskunsthochschule zu verorten.

Untersucht wird die visuelle Präsentation der Schwankmärchen im Medium der populären Bilderbogen des 19. Jahrhunderts. Anhand von semiliterarischen Massenprodukten wie den „Münchener Bilderbogen“ sollen dabei nicht nur die Möglichkeiten der Darstellungen, sondern auch die textuellen Veränderungen vorgestellt werden.

### Zur Gattungsproblematik des Schwankmärchens

Der Begriff „Schwankmärchen“ wurde bereits von den Brüdern Grimm zur Charakterisierung der schriftlich fixierten Märchen herangezogen. So heißt es zu KHM 134 „(...) die sechs Diener aus dem Paderbörnischen, d.h. (ein) von der Familie von Haxthausen vermitteltes Schwankmärchen.“<sup>2</sup> In den ersten Anmerkungsbanden der Kinder- und Hausmärchen ist der Begriff des Schwankmärchens allerdings noch synonym mit dem Begriff „Schwank“ benutzt worden. Insofern gilt es, Wesen, Form und Funktion des Begriffes zu eruieren und darzustellen.

Walter Berendsohn wendet sich in seiner Habilitationsschrift gegen die Bezeichnung „Schwankmärchen“, da „(...) das Wesen des Märchens [wird] durch das Eindringen von Schwankzügen an entscheidender Stelle [zerstört]. Der Schwank dagegen benützt Bestandteile des Märchenstils, kann sogar in

dessen Gewand schlüpfen.“<sup>3</sup> Berendsohn erfaßt diesen Begriff auf der Folie des Märchens und sieht ihn somit lediglich als eine spezifische Form des Schwanks an. Max Lüthi begreift die Beziehung von Schwank und Märchen dagegen wie folgt: „Der Märchenschwank zersetzt das im Märchen erscheinende Weltbild, indem er etwa das Märchenwunder durch betrügerische Kniffe des Helden (oder auch der technischen Wunder) ersetzt.“<sup>4</sup>

In jüngster Zeit versuchten Wilhelm Solms und Hans-Jörg Uther die Gattung des Schwankmärchens zu bestimmen und zu katalogisieren. Laut Uther können in den KHM folgende Nummern als Schwankmärchen bezeichnet werden: 4, 36, 64, 68, 70, 71, 81, 82, 90, 99, 100, 101, 106, 110, 118, 124, 125, 129, 134, 166, 167, 178, 192, 195, 199.<sup>5</sup>

Die von Uther getroffene Klassifizierung wird von Solms zu Recht kritisiert.<sup>6</sup> Nach Solms handelt es sich bei den 25 von Uther als Schwankmärchen bezeichneten Nummern um 9 eigentliche Zaubermärchen, 4 Schwanklegenden, 2 Schwänke und ein Lügenmärchen, und somit bleiben nach Solms nur 8 Schwankmärchen. In der aufgeführten Liste der Schwänke bei Uther findet Solms weitere 11 Schwankmärchen.<sup>7</sup>

Solch kontroverse Forschungsergebnisse zeugen von einer differenten Auffassung in bezug auf Form, Inhalt und Funktion des Schwankmärchens. Nach Uther sind „die Grenzen zwischen Schwank und Schwankmärchen fließend.“<sup>8</sup> Solms kontert hierzu lakonisch: „Vielleicht hat er deshalb mehr oder weniger willkürlich zwischen beiden Gattungen unterschieden und zu anderen Gattungen gehörende Texte auf sie verteilt.“<sup>9</sup>

Solms seinerseits untersucht weniger die Gattung des Schwankmärchens, sondern stellt primär eine Typologisierung des Schwankmärchenhelden aus der Perspektive der Moral dar. Jedoch artikuliert er, wohl als erster deutschsprachiger Erzählforscher explizit, daß das „Schwankmärchen als eine Zwischengattung von Märchen und Schwank zu klassifizieren“ sei.<sup>10</sup>

Als Distinktionspunkt setzt Solms in Berufung auf Lüthi das „Wunder“, das im Schwankmärchen durch den Betrug ersetzt werde. So sieht er (Solms) „(...) das Schwankmärchen als eine Parodie des Märchenwunders als eine noch ältere Erzählform“ an.<sup>11</sup>

Vom Märchen adaptiert das Schwankmärchen einige Elemente des strukturellen Aufbaus. Solms verweist auf „das gute Ende“ und stimmt Röhrich zu, daß „das Schwankmärchen vom Zaubermärchen und der Sage die wunderbaren Figuren, wie die Gestalt des Riesen oder des Teufels übernimmt.“<sup>12</sup> Weiterhin charakterisiert er die Figur des „Helden“, der (z.B.

beim tapferen Schneiderlein) mutig durch seine Klugheit ist. Solms analysiert, wie bereits angedeutet, die Figur des Helden überwiegend aus der Perspektive der Moral.

Bei der Adaption der Protagonisten zitiert Solms Röhrichs Kapitel über den „Schwank“ in dessen Studie „Märchen und Wirklichkeit“. Leider verzichtet Solms hier auf folgende Passage von Röhrich:

Wenn die Zauberwelt nicht mehr ernst genommen wird, entwickelt sich der Schwank, und nahezu in allen Gattungen, in Märchen, Sage und Legende hat er Eingang gefunden und neue Gattungen entwickelt: das Schwankmärchen, die Schwanksage und die Schwanklegende – allerdings mit nicht unbeträchtlichen Wirklichkeitsunterschieden. Schwank kann in jeder Form der Volkserzählung auftreten, und das Komische kann sich aller Erzählgattungen bemächtigen. Eine Reihe von einzelnen schwankhaften Wendungen, die den Märchenhelden in komischen und lächerlichen Situationen zeigen, haben auch in die Zaubermärchen der Brüder Grimm Eingang gefunden, so etwa da, wo im Zweibrüdermärchen (KHM 60) der Löwe seinem getöteten Herrn im Eifer der Wiederbelebung den Kopf verkehrt aufsetzt, was der Held in seinen traurigen Gedanken erst bemerkt, als er zu Mittag essen will. – Der Bärenhüter (KHM 101) und Hans mein Igel (KHM 108) mit dem Motiv des Tierbräutigams enthalten stark schwankhafte Züge. Alle diese Erzählungen bleiben trotz einzelner komisch-schwankhafter Einschläge echte Zaubermärchen. Im allgemeinen läßt sich in den KHM auch die Zwischengattung der Schwankmärchen von den eigentlichen Schwänken gut unterscheiden.<sup>13</sup>

Unterstreichen sollte man Röhrichs Forderung, daß Erzählforscher zwischen einem Schwankmärchen und einem Märchen mit schwankhaften Zügen zu differenzieren haben. Aber anstatt kurz auf die wesentlichen Unterschiede von Schwank und Schwankmärchen einzugehen, stellt Röhrich selbst in den folgenden Ausführungen eher Gemeinsamkeiten der beiden Gattungen fest, wie „die reale Wirklichkeitsbindung“ beider und daß „Schwank und Schwankmärchen sich nur von einer rationalen Grundhaltung auf der übernatürlichen Ebene bewegen.“<sup>14</sup> An einer anderen Stelle forciert Röhrich die Diskussion um eine typologische Untersuchung, indem er die Frage nach dem Unterschied zwischen einem Schwankmärchen und einem Märchenschwank aufwirft<sup>15</sup>, eine Frage, die auch im Rahmen dieses Aufsatzes leider offen bleiben muß. Dargestellt werden kann hier nur ein



Versuch, den Begriff Schwankmärchen zwischen den Gattungen „Märchen“ und „Schwank“ zu fassen, da bislang m.W. noch keine taxonomischen Analysen vorliegen.

Dies geschieht unter Berücksichtigung der von Röhrich ausgesprochenen Warnung „vor einer allzustrikten Gattungssystematik“. Denn – so Röhrich andernorts: „Eine gewisse Eigenständigkeit der Gattungen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß in zahlreichen Zwischengattungen die Regeln für die einzelnen Gattungen durchbrochen werden.“<sup>16</sup>

Es soll nun versucht werden, die Zwischengattung „Schwankmärchen“ abstrakt darzustellen, sie zu klassifizieren; die folgende Analyse bleibt insofern rudimentär, als damit ein „Idealtypus“ gefiltert werden soll. Methodisch wird die inhaltliche und formale Struktur der Zwischengattung bestimmt, und zwar anhand der von Bausinger (1956) herausgearbeiteten Parameter für Märchen und Schwank. Dies wird an KHM-Nummern wie „Märchen, von einem der auszog das Fürchten zu lernen“ (KHM 4) sowie „Hans im Glück“ (KHM 83) exemplifiziert und durch „Der arme Müllerbursche und das Kätzchen“ (KHM 106) als ein Märchen mit Schwankzügen weiter vertieft.

### *Analyse der Zwischengattung Schwankmärchen*

Beispiel 1: Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen (KHM 4)

Der namenlose Held stellt den Typus des „Dummlings“ dar, schon weil es sein einziges Begehren ist, das Gruseln zu lernen. Dadurch erntet er den Spott seiner Umgebung und kann dies in seiner Naivität nicht einmal registrieren. KHM 4 kennt – märchenspezifisch – zwar keine Ortsangaben, spielt jedoch in einem alltäglichen, vermutlich bäuerlichen Milieu. Überwirkliche Vorstellungen werden parodiert, indem sie durch den Handlungsträger ignoriert werden. Das „Märchen von einem, der auszog das Fürchten zu lernen“ besteht aus mehreren Episoden: Ein Küster will dem Jungen „das Gruseln“ beibringen und verkleidet sich deshalb als ein Gespenst. Der Versuch scheitert, da der Held die weiße Gestalt, die ihn um Mitternacht im Glockenturm erwartet, für einen Spitzbuben hält und er diesen nach einer Warnung die Treppen hinunterstürzt. In der folgenden Episode verbringt der Junge auf den Ratschlag eines Fremden hin eine Nacht unter dem Galgen, um zu verstehen, was das Wort „gruseln“ bedeutet. Aber anstatt vor den im Wind klappernden Leichnamen Angst zu bekommen,

nimmt der „Dummkopf“ die sieben Toten ab, damit diese sich an seinem Feuer wärmen können. Da sie jedoch keinerlei Reaktion auf seine Gastfreundschaft zeigen, werden die Toten wieder am Galgen aufgeknüpft. Die darauffolgende Szene spielt in einem verwunschenen Schloß. Aufgabe des Jungen ist es, drei Nächte dort zu bleiben und zu überleben. Als Schutz bittet er den König, ihm Feuer, eine Drehbank und ein Messer mitzugeben. In der ersten Nacht spielt er Karten mit zwei großen schwarzen Katzen, denen er noch die Krallen schneidet, bevor er sie tötet. Den darauf wiederum und in noch größerer Anzahl erscheinenden schwarzen Katzen und Hunden an glühenden Ketten ergeht es nicht besser. Als er müde wird, legt er sich in ein Bett, das in diesem Moment von selbst zu fahren anfängt. Aber auch davor hat er keine Angst. In der zweiten Nacht wird seine Bettruhe von einem „greulichen Mann“, der durch den Schornstein fällt, und durch mehrere Untote gestört. Anstatt sich zu fürchten, kegelt er mit ihnen, wobei Totenköpfe als Spielkugeln benutzt werden. Das einzige, was ihn in dieser Nacht gelehrt wird, ist, daß man durchs Spielen Geld verlieren kann. In der letzten Nacht wird er von seinem toten Vetter „besucht“, der in einer Totenlade hereingebracht wird. Diesen erweckt er wieder zum Leben, indem er ihn in seinem Bett wärmt. Als der Vetter ihn zum Dank umbringen will, drängt der Held ihn ohne Umschweife in den Sarg zurück. Sein letzter Gast ist ein alter fürchterlicher Mann. Dieser trachtet nach dem Leben des Jungen, wird aber beim Kräfteressen ausgetrickst. Nachdem der Junge die drei Nächte überlebt hat, bekommt er zum Dank die Königstochter zur Gemahlin.

Hier wäre die Zäsur oder besser das glückliche Ende eines Zaubermärchens anzusetzen: Der Held, ein dummer Junge, versucht das Gruseln zu lernen. Durch seine Ignoranz des Numinosen bewältigt er alle Schwierigkeiten und gewinnt die Tochter des Königs zur Ehefrau. Die Aufgabe, die er sich in diesem Fall selbst gestellt hat, ist jedoch noch nicht gelöst. Somit kommt es zur letzten Episode: Seine Frau, welche sein Lamentieren, er könne sich immer noch nicht gruseln, nicht mehr erträgt, schüttet ihm, während er schläft, einen Eimer voll kalten Wassers mit Gründlingen über. Erst jetzt kann die Geschichte enden mit den Worten: „Ach was gruselt mir, was gruselt mir, liebe Frau! Ja, nun weiß ich was Gruseln ist.“

Solms rezipiert KHM 4 als „(...) kein reines Schwankmärchen, und schon gar keine bloße Gruselgeschichte, sondern eine einzigartige Mischung von Sage, Zaubermärchen, Schwankmärchen und Schwank.“<sup>17</sup> Er kategorisiert die einzelnen Episoden wie folgt: „Das erste Abenteuer paßt in einen Schwank

von einem Klugen, das zweite in einen Schwank von einem Dummen, das dritte in ein Schwankmärchen, bis auf das Wunder der Totenerweckung, das ein Sagenmotiv darstellt, und der Schluß läßt an einen Eheschwank denken.“<sup>18</sup> Ausschließlich das dritte Abenteuer wird von Solms als Schwankmärchen definiert.

Hier wird m.E. der Begriff „Schwankmärchen“ von Solms zu eng aufgefaßt. Allein durch die Aneinanderkettung der einzelnen, schwankhaften Episoden in der Gesamtstruktur des Zaubermärchens wird KHM 4 als Schwankmärchen ausgewiesen. Gerade aufgrund der strukturellen Form des Märchens und der Pointenbildung während der einzelnen Episoden und am Schluß darf man m.E. hier insgesamt von einem Schwankmärchen sprechen.

#### Beispiel 2: Hans im Glück (KHM 83)

Der Handlungsträger Hans verkörpert ebenfalls den Typen des Dummlings. In seiner Naivität tauscht er seinen Goldklumpen, den Verdienst für sieben Jahre Arbeit, auf dem Heimweg zu seiner Mutter ein. In mehreren Episoden wird der regressive Tauschhandel unternommen. Zuerst wird der schwere unhandliche Goldklumpen mit den Worten „ich kann den Kopf dabei (beim Tragen) nicht geradhalten, auch drückt mir’s auf die Schulter“<sup>19</sup> eingetauscht gegen ein Pferd. Dieses wirft ihn ab und wird deshalb in der nächsten Szene wiederum eingetauscht in eine Kuh, die Kuh in ein Schwein, das Schwein in eine Gans. Beim letzten Tauschhandel erhält er einen Wetz- und einen Feldstein. Kommentiert wird dies mit den Worten: „Ich muß in einer Glückshaut geboren sein (...) alles, was ich wünsche, trifft mir ein wie einem Sonntagskind.“<sup>20</sup> Zu guter Letzt wird er – durch seine Ungeschicklichkeit – von der Last der Steine befreit, welche in einen Brunnen fallen. Als er am Ende gar nichts mehr besitzt, geht er in bester Laune nach Hause zu seiner Mutter.

So weit eine Art Kurzzusammenfassung von KHM 83. Ohne auf die einzelnen Interpretationsansätze zu „Hans im Glück“ einzugehen, muß hier betont werden, daß weder Uther noch Solms KHM 83 als ein Schwankmärchen bezeichnen. M.E. liegt hier jedoch ein weiteres Beispiel für die Zwischengattung Schwankmärchen vor: Da der Schwank im allgemeinen einepisodig ist, also ein einzelnes Ereignis berichtet,<sup>21</sup> relativ „formlos“ ist und als Alternative zu einer jeden Gattung zählt,<sup>22</sup> darf man sagen, daß es

sich hierbei um ein Schwankmärchen handelt. Durch die Aneinanderkettung der einzelnen Schwankepisoden findet sich formal eine beliebte Struktur der schwankhaften Volksmärchen generell wieder, nämlich die Kette.<sup>23</sup>

Die Ausgangslage ist keine Not- oder Mangelsituation im eigentlichen Sinne. Jedoch bricht der Handlungsträger analog zu den Protagonisten der Zaubermärchen auf, allerdings um nach sieben Jahren Ausbildung wieder zu seiner Mutter zurück zu gelangen. Es ist sicherlich genuin schwankhaft, daß hier nicht der Aufbruch in die unbekannte Ferne, sondern die Rückkehr zu seiner Mutter richtungsweisend ist. Diejenigen Hürden, die Hans zu nehmen hat, liegen nicht gerade im Bereich des Märchens, aber formal sind diese Hindernisse durchaus vorhanden. Für Hans ist es z.B. eine Herausforderung, den schweren Goldklumpen zu tragen, er tauscht das Pferd gegen eine Kuh, da das Reiten zu gefährlich ist usw. und überwindet nach und nach alles, was er als „Hindernis“ empfindet. Bis schließlich, bar aller Last und Unbequemlichkeiten, der Moment des nur für ihn „märchenhaften Happy-endings“ kommt. Erwartet man bei einem Zaubermärchen nach Lüthi den „guten Ausgang“<sup>24</sup>, so wird dieser in KHM 83 vorgezogen, d.h. das Ende ist nicht die Ankunft bei seiner Mutter, sondern die Erlangung der völligen Freiheit. Die Pointe am tatsächlichen Schluß dieses „Antimärchens“<sup>25</sup>, nämlich der komplette Verlust seines Arbeitslohnes, besteht in einer rigorosen Infragestellung materieller Werte.

KHM 83 zeigt inhaltlich fast ausschließlich Stilmittel des Schwankes: Verdrehung der Norm, Empathie mit der Figur des dummen Helden, Unterhaltung mit Tendenz zum Komischen; die Erzählung ist wirklichkeitsgebunden usw. – strukturell befindet sich „Hans im Glück“ jedoch ganz im Bereich der Märchen.

Wie bereits oben erwähnt, kann eine Thesensetzung hier nur oberflächlich entfaltet werden. Aber KHM 4 und 83 zeigen doch relativ deutlich, wie man im weitesten Sinne Schwankmärchen katalogisieren könnte. Eine Antwort auf Röhrichs eingangs genannte Forderung soll nun die Analyse eines weiteren Märchens, jedoch eines „Märchens mit Schwankzügen“ liefern:

### Beispiel 3: Der arme Müllerbursche und das Kätzchen (KHM 106)

KHM 106 – auch dies ein im Bilderbogen visualisiertes Märchen – erzählt von drei Brüdern, die im Wettbewerb untereinander konkurrieren müssen. Das Erbe, eine Mühle, wird vom Vater demjenigen versprochen, der das beste Pferd erwerben kann. Haupthandlungsträger ist der letztgeborene Sohn

namens Hans, der vom Rest der Familie als alberner Dummling empfunden wird. Hans kommt mit einem Kätzchen, welches sprechen kann, in Kontakt. Er tritt bei dem Tier in Dienst, und hierfür wird ihm ein „hübscher Gaul“ in Aussicht gestellt. Nach sieben Jahren treuer Dienste verlangt er folgerichtig nach seinem „Lohn“. Kurz bevor er aufbricht, muß er jedoch noch ein Häuschen mit „Bauholz von Silber“ und versilberten Werkzeugen anfertigen. Danach gestattet ihm das Kätzchen einen Blick in seinen Stall mit zwölf wertvollen Tieren. Anstatt ihm jedoch eins davon auszuhändigen spricht sie: „Geh’ heim, dein Pferd geb’ ich dir nicht mit; in drei Tagen aber komm ich und bringe dir’s nach.“<sup>26</sup> Als Hans in seiner abgetragenen Kleidung ohne Pferd daheim ankommt, wird er von seinen Brüdern verspottet. Diese können wenigstens ein blindes und ein lahmes Pferd vorweisen. Drei Tage später fährt jedoch eine königliche Kutsche bei der Mühle vor. Darinnen befindet sich die Königstochter, die das kleine bunte Kätzchen war. Sie verlangt nach Hans, läßt ihn wie einen König kleiden, fordert die Brüder auf, ihr die beiden Pferde zu zeigen, läßt einen Bediensteten das „siebente“ Pferd bringen und sagt: „(...) und das ist für den dritten Mahlburschen“. Daraufhin bekommt Hans die Mühle zugesprochen. Anstatt nun sein Erbe anzutreten, wird er auf das königliche Schloß (das verwandelte Häuschen, welches Hans angefertigt hat) mitgenommen und die Ehe zwischen dem „albernen“ Hans und dem verwandelten Kätzchen wird geschlossen.

KHM 106 wird von Üther als Schwankmärchen eingeordnet. Hierbei sollte man jedoch folgende Überlegung anstellen:

Die Struktur des Märchens entspricht den „Wesenszügen des europäischen Volksmärchens.“<sup>27</sup> Gerade in der Struktur der Erzählung finden sich die verbindlichen Momente wieder (Ausgangslage/Notsituation, zu erfüllende Aufgaben/Haus wird angefertigt).<sup>28</sup> Weiterhin findet man in der Art der Darstellung eindeutig Indizien von Zaubermärchen: „An Farben nennt das Märchen gerne rot, weiß und schwarz, daneben golden und silbern.“<sup>29</sup> Das Werkzeug und Baumaterial, mit dem Hans ein Häuschen erstellt hat, ist „aus Silber“.<sup>30</sup> Und auch das Häuschen verwandelt sich am Ende der Erzählung in ein Schloß „(...) und alles darin von Silber und Gold (...)“.<sup>31</sup> Typisch für „eigentliche“, nämlich für Zaubermärchen im Sinne analytischer Kategorien ist auch das Motiv der Verwandlung, hier der erlösenden Rückverwandlung der Katze in eine Prinzessin.<sup>32</sup>

Andererseits finden sich hier ebenso Elemente des Schwanks wieder: sie manifestieren sich in der Figur des Handlungsträgers selbst im Moment des Verspottens (z.B. zieht Hans den Spott seiner Brüder auf sich, als er ohne

Pferd und in Lumpen gekleidet wieder daheim ankommt). Die einzelnen Schwankzüge sind aber nicht ausschlaggebend für dieses Märchen. Sie veranschaulichen nur die Situation und sind sicherlich als Stilmittel besserer Unterhaltung zu bewerten. Aber durch das typische Märchenende, das keineswegs parodiert bzw. komisch verzerrt wird, sollte man KHM 106 wohl nicht als Schwankmärchen, sondern besser als Märchen mit Schwankzügen bezeichnen.

Listet man in dieser Weise die Charakteristika des Schwankmärchens auf, sollte man noch einmal die Eigenheiten von Schwank und Märchen rekapitulieren: Der Schwank gehört zu den narrativen Pointetypen und ist in sich eher formlos. So sieht beispielsweise der Schwankexperte Straßner seine Affinität zu anderen Erzählgattungen in thematisch-stofflichen und strukturell-stilistischen Verbindungen.<sup>33</sup>

Das Wesen des Volksmärchens besteht nach Lüthi hingegen aus folgendem Schema: Ausgangslage (meist Mangel/Bedürfnis) und Aufgaben/Schwierigkeiten, die bewältigt werden müssen. Ein weiteres Charakteristikum ist das Ende der Volksmärchen, die im Normalfall einen „guten Ausgang“ haben.

Transponiert man beide Aussagen auf das Schwankmärchen, so kann man schlußfolgern, daß sich diese Zwischengattung formal/strukturell und inhaltlich an den Märchen orientiert. Im Vergleich zu einem Märchen mit Schwankzügen verfügt das Schwankmärchen über ein gutes, aber spezifisch pointiertes Ende.

Sicherlich ist diese Erörterung noch nicht vollständig, dennoch sind damit vielleicht einige Anhaltspunkte für eine mögliche Begrifflichkeit des Schwankmärchens gegeben.

Folgerichtig wäre nun, die Sammlung der Kinder- und Hausmärchen in diesem Sinne zu untersuchen. Als eine Art momentane „Handreichung“ ist die folgende Tabelle zu sehen, welche sich als ausbaufähige Diskussions-Grundlage versteht. Sie ist in Anlehnung an Bausingers Synopse<sup>34</sup> formuliert und um die Kategorie „Schwankmärchen“ erweitert.

Märchen	Schwank	Schwankmärchen
Menschen sind sehr oder sehr häßlich/sehr gut oder böse: es sind allgemeine Typen.	Menschen des Schwanks sind weniger Charaktere als Typen, aber es sind allgemeine Typen, denen man oft begegnet.	Im Schwankmärchen begegnen uns verstärkt Typen.
Das Märchen hat einen Helden, der aber vom Schicksal gelenkt und dem Glück zugeführt wird.	Im Schwank kann derjenige ein Held sein, der einen Spott erleidet, oder derjenige, der ihn austeilt.	Der Held ist hier zumeist ein sympathischer Betrüger, aber man kann ihn auch, wie das Bsp. von „Hans im Glück“ zeigt, starke Referenzen an den Schwankhelden sehen.
Das Märchen spielt überall und nirgends. Bestimmte Orts- und Zeitangaben fehlen.	Der Schwank bleibt in der alltäglichen Wirklichkeit. Zwar spielen oft besondere und auch überwirkliche Vorstellungen herein, aber sie werden verlacht.	Das Schwankmärchen befindet sich im unverorteten, d.h. Märchenbereich, aber es können auch konkrete Ortsangaben genannt werden.
Das Märchen kettet verschiedene Episoden aneinander, die sich über einen großen Teil des Lebens des Helden wegziehen.	Der Schwank berichtet im allgemeinen ein einzelnes Ereignis.	Das Schwankmärchen kettet mehrere Episoden aneinander.
Dem Märchen geht es um die Schönheit des Erzählten. Es liebt Ausschmückungen.	Der Schwank will äußere Wirklichkeit darstellen.	Das Schwankmärchen leistet beides (es schildert die äußere Wirklichkeit, jedoch satirisch verzerrt).
Das Märchen gibt klare Umrisse. Es zeichnet in schwarz-weiß.	Dem Schwank kommt es auf Genauigkeit und scharfe Umrisse nicht an. Er übertreibt.	Das Schwankmärchen benützt v.a. klare Strukturen wie dumm/clever. Aber auch Übertreibungen sind wichtige Stilelemente.
Das Märchen braucht das Wunder.	Der Schwank entlarvt Wunder und Wahn.	Das Schwankmärchen braucht den Betrug. Es parodiert den Wunderglauben.

Das Märchen ist dem Traum verwandt.	Der Schwank berichtet Erfahrungen. Er gibt vor zu beobachten.	Das Schwankmärchen spielt ironisch mit dem Märchenwunder des Zaubermärchens.
Das Märchen ist heiter und schwerelos.	Der Schwank ist lustig.	Das Schwankmärchen ist beides.
Das Märchen will das Glück.	Der Schwank will das Komische.	Das Schwankmärchen fordert eine Pointe, kann aber trotzdem glücklich enden.

## Schwankmärchen und deren Illustrationen in den Münchener Bilderbogen

### *Märchenillustrationen in Bilderbogen*

Durch das Medium des Bilderbogens eröffnet sich im 19. Jahrhundert ein neuer variantenreicher Zweig der Märchenvermittlung und -illustration. Anders als Buchillustration gehört der Bilderbogen nicht zur gehobenen Kunst, sondern zur preiswerten, weit verbreiteten populären Druckgraphik. Sie bot leicht verständliche, allgemein beliebte Darstellungen in künstlerisch meist anspruchsloser Aufmachung zu niedrigen Preisen und gilt als Bildgut für die Massen der Bevölkerung.<sup>35</sup>

Ab dem 19. Jahrhundert, so Brednich, wurden Märchen im Bilderbogen neben profanen, religiösen, aktuellen Sujets visualisiert. Als Vorreiter sind hier vor allem „die holländisch-flämischen Bilderbogenproduzenten in Amsterdam, wie etwa Turnhout zu nennen, die vor allem den Bekanntheitsgrad von Perrault zu nutzen wußten.“<sup>36</sup> Von Anfang an wurden viele Märchendarstellungen mit mehrsprachigen Unterschriften produziert,<sup>37</sup> zielten also auf Abnehmer in ganz Europa und Übersee.

Die Offizinen entdeckten das Märchentema relativ rasch, jedoch nicht gleichzeitig: In Neuruppin findet man seit ca. 1835 die Märchenthematik im Bilderbogen. Zu vielen Bögen lieferte Gustav Kühn teilweise selbst Entwürfe.<sup>38</sup> Kühn erkannte als geschickter Verleger die Popularität der Märchen, insbesondere der KHM, und nutzte als einer der ersten die Marktlücke. Andererseits wurde durch das bildliche Medium wiederum der Bekanntheitsgrad der KHM bzw. der Märchen im allgemeinen gesteigert.



In seinem EM-Artikel „Erzählforschung“ betont Brednich, daß Postkarten und Sammelbilder, oder allgemein populäre Druckgraphik, als wesentliche Vermittler von Märchen zu betrachten sind. Im Bereich des Bilderbogens muß man zudem Auflagenhöhe, Vertrieb und Raubdruck bedenken, Faktoren, die vermutlich noch ein zusätzliches Potential an neuen schriftlichen, mündlichen und optischen Varianten in sich bargen.

Grundsätzlich bleibt zu bemerken, daß durch die Visualisierung des Märchenstoffes auf einem Einblattdruck oft verkürzte Fassungen des Textes, bzw. neue Textvarianten entstanden.

Betrachtet man nun die formale Gestaltung der Bilderbögen im einzelnen, so kann man nach der Dissertation des Kunsthistorikers Ernst Probst drei Grundtypen filtern, denn „es galt die Bogenfläche im ganzen zu schmücken. Dies geschah entweder durch Einteilung in kleine, reihenhaft neben- und untereinander gesetzte Bildchen, die in einem Nacheinander die Handlung erzählten, oder die ganze Bildfläche wurde als Bildraum aufgefaßt.“<sup>39</sup> Die letzte Variante bestand nach Probst darin, daß auf der Bogenmitte eine Szene dargestellt wurde und der Text um die Illustration herum fließt.<sup>40</sup> Diese drei Grundtypen wurden jedoch durch verschiedene Formate der einzelnen Bildszenen sowie durch den Bildaufbau stark variiert.

### *Der Verlag Braun & Schneider*

Seit 1848 vollzog der Münchener Verlag Braun & Schneider mit seinen Blättern, die den Namen „Münchener Bilderbogen“ trugen, den Schritt zum künstlerisch anspruchsvollen Einblattdruck.<sup>41</sup> Durch das Einführen des Holzstiches im deutschsprachigen Raum als Drucktechnik galten sie als wegweisend für weitere Verlage. Um das künstlerische Niveau zu heben, engagierten sie für die Holzstichillustrationen führende Künstler der Zeit, wie Franz von Pocci, Wilhelm Busch, Eduard Ille, Hans und Otto Speckter, Carl Spitzweg und Moritz von Schwind.<sup>42</sup> Diesen merkantil geschickten Schachzug nahmen sich später die „Deutschen Bilderbogen“ in Stuttgart zum Vorbild.<sup>43</sup> Der innovative Schritt, regional bekannte Künstler für die Entwürfe einzustellen, und die Verwendung der Xylographie als Drucktechnik, mußten zu Zeiten des Biedermeiers und der Spätromantik deutliche Referenzen an die altdeutschen Meister Albrecht Dürer und Hans Holbein tragen, eine Innovation also, die als ein „Wiederanknüpfen an eine Tradition“ verstanden werden kann.<sup>44</sup>

Neben den weniger gebildeten Unterschichten wollte der Verlag eine neue Zielgruppe erschließen: „Durch die Münchner Blätter wurden die Grenzen zwischen der elitären gehobenen Kunst, und der preiswerten Massengraphik durchlässig.“<sup>45</sup> Innerhalb der reformatorischen Bewegung des Bildungsbürgertums, welche das Ziel vor Augen hatte, das Volk zur Kunst hin zu erziehen, darf man die Blätter durchaus als ein kunstpolitisches Medium fassen.

Bezeugt werden solche Bemühungen am Ende der 60er Jahre, z.B. durch eine Aussage in der „Allgemeinen Zeitung“, in der es heißt: „(...) einfache Bilderbogen, das Stück zu 3 Kreuzer, aber doch ein Kunstwerk, welches auf Geschmacksbildung mehr Einfluß hat als die großen historischen Gemälde.“<sup>46</sup> Das gilt für die ganze Angebotspalette von Braun & Schneider, und man darf diese Aussage sicherlich auch auf die Märchenbilderbögen übertragen.

Da die Münchener Bilderbogen nur deutsche Texte publizierten, kann man wohl davon ausgehen, daß die Mehrheit der Käufer im deutschsprachigen Raum zu finden war.

Zu den Rezipienten der populären Druckgraphik, der Münchener Bilderbogen und der Fliegenden Blätter,<sup>47</sup> zählt man Erwachsene und Kinder. Elke Hiltcher, die in ihrem Werk „Die Bilderbogen im 19. Jahrhundert“ kritisch über die Untersuchungen von Harriet Schneider<sup>48</sup> referiert, bestätigt die Vermutung, daß „trotz der verlegerischen Einheit und gemeinsamer Autoren von ‘Münchener Bilderbogen’ und ‘Fliegenden Blättern’ [diese] als periodisches und komplexeres Medium eher für Erwachsene bestimmt waren, während sich die Bilderbogen in erster Linie an Kinder und Jugendliche richteten – und zwar aufgrund von Gestaltung und Inhalten.“<sup>49</sup>

Zur Rezeptionssituation der Münchener Bilderbogen findet sich nur ein einziger Beleg in der Untersuchung von Harriet Schneider. Die Autorin bestätigt im wesentlichen die für die Kinder wichtige Dominanz des Bildes vor den Überschriften und Texten. Ihr Untersuchungsfeld bestand aus Kindern zwischen 8 und 13 Jahren. Elke Hiltcher zieht indes die Schlußfolgerung, daß die pauschale Behauptung, die „Münchener Bilderbogen“ seien a priori jedem durch das Bild verständlich, angezweifelt werden muß. Denn: „Wird der Text nicht verstanden oder gar nicht erst mitgelesen, wird wahrscheinlich auch das Bild, die Geschichte falsch oder nur partiell interpretiert werden. Erst bei wiederholtem Betrachten bekommt auch der Text stärkere Bedeutung.“<sup>50</sup>

### *Die Künstler von Braun & Schneider*

Kasper Braun und Friedrich Schneider engagierten über 180 Künstler für die Entwürfe der Bilderbogen.<sup>51</sup> Entgegen dem bereits erwähnten Bildungsauftrag der Künstler, die Erziehung des Volkes zur Kunst hin zu betreiben, muß man davon ausgehen, daß das Anfertigen der Druckvorlagen eher eine unangenehme Arbeit war, die einzig und allein dem Broterwerb galt. Und man weiß, daß der Beruf des Illustrators keine hohe gesellschaftliche Reputation hatte, sondern eher als eine Art minderwertiges „Handwerk“ begriffen wurde. Die Künstler, die für die Münchener Bilderbogen Entwürfe lieferten, taten dies wohl vornehmlich aus finanziellen Gründen. So ist nach der Meinung eines Zeitgenossen des Malers Oberländer „der Beruf des Illustrators von den Künstlern nicht sonderlich begehrt, er gilt im allgemeinen mehr als melkende Kuh.“<sup>52</sup> Dramatischer drücken dies aber die Künstler selber aus. Schwind kommentiert das Holzstöckelzeichnen: „Auf Holz zu zeichnen, vollkommen unmöglich. Zeichnungen zu liefern, ein tüchtiges Quantum bin ich erbötig.“<sup>53</sup> Wilhelm Diez betitelte diese Arbeit mit: „Holzhackerei“.<sup>54</sup>

Die Mitarbeit an den Massenprodukten ist im Normalfall auch für eine gute Künstlerbiographie nur wenig tauglich, dies spiegelt sich jedenfalls in den jeweiligen Künstlervitlen. Als Ausnahme gilt ein Eintrag zu Moritz von Schwind im Thieme-Becker. Dort heißt es immerhin:

Seine für ihn eine bittere Enttäuschung bedeutende Übergehung bei der Verleihung der großen Staatsaufträge wurden für seine Kunst ein Gewinn, denn sie machte seinen Genius frei für die ihm angemessenen Aufgaben, die in der Idee zum größten Teil schon seit den Wiener Jugendjahren in ihm lebten, zu deren Ausführung er aber erst jetzt kam. Die Meisterzeit in München setzt ein mit zahlreichen Illustrationen für die Fliegenden Blätter und die Münchner Bilderbogen z.T. von ihm selbst auf den Holzstock gezeichnet (...)<sup>55</sup>

### *Die Illustration der Schwankmärchen in den Münchener Bilderbogen*

Innerhalb der insgesamt 1200 Bilderbogensnummern aus München kann man ca. 30 Volksmärchen finden. Im Nachlaß Hoerschelmann<sup>56</sup> sind vier davon als Schwankmärchen überliefert.

Vergleicht man die vier Beispiele so lassen sich auf den ersten Blick wenig Gemeinsamkeiten finden. Die folgenden Ausführungen sollen nun weniger die Klassifikationsprobleme der Erzählforschung berücksichtigen, als vielmehr die bildnerischen Umsetzungen der Schwankmärchen, die Probleme bei der Visualisierung des Komischen. Weiterhin soll kurz auf die textuellen Veränderungen der Erzählungen eingegangen werden. Verglichen werden sie mit der Ausgabe der Kinder- und Hausmärchen von 1819 und der Ausgabe letzter Hand von 1856. Auf diese Unterschiede wird in den folgenden Ausführungen im Einzelnen noch hingewiesen werden.

#### Der gestiefelte Kater, Nro. 48

Der gestiefelte Kater (AaTh 545 B) zählt zu den bekanntesten Märchen aus dem Themenkomplex „Dankbare Tiere“. Die Bezeichnung geht auf den Titel von Perraults Fassung „Le chat botté“ zurück und wurde auch wegen der deutlichen Abhängigkeit zu dieser in der zweiten und in allen weiteren Auflagen der KHM nicht mehr übernommen.<sup>57</sup>

Schwind kannte diese Erzählung zweifellos, da er sie bereits in der Münchner Residenz in der Version von Ludwig Tieck visualisiert hat. Entgegen der Darstellung in der Bibliothek realisiert er den Druck, der 1850 publiziert wird, nach der Form des Volksmärchens, anders als in der Darstellung im Königsbau, in der die zwei Rollenebenen des Theaterstücks berücksichtigt werden.<sup>58</sup>

Sieht die literarische Version mehrere Handlungsepisoden vor, illustriert Schwind dies geschickt auf zwei Ebenen innerhalb einer Bildfläche: Die Bildfläche zeigt die verschiedenen Episoden in simultaner Sukzessivität. Will man das Bild in seiner Handlung betrachten, muß man entgegen der Leserichtung oben rechts anfangen.

In der oberen Bilderreihe sind die Anfangsepisoden dargestellt. Sie zeigen den armen Müllersohn, den Kater beim Anpassen der Stiefel und den Kater auf Hasenjagd. Diese grisailleartige Darstellung wirkt emblematisch, ist aber im Detail sehr kunstvoll mit Grottesken und Girlanden geschmückt. Unterhalb dieser Linie befindet sich eine Kartusche, die den Kater bei der Hasenübergabe zeigt. Die Darstellung eines im Märchen selbst nicht genannten Narren ist bereits eine Anspielung auf die lustige Funktion des Stücks.



Moritz von Schwind: Der gestiefelte Kater, 1850

Die Simultandarstellung zeigt zeitlich differente Episoden gleichzeitig. Die kompositorische Verklammerung der Motive findet mit Hilfe des Weges statt, der sich vom Hintergrund ausgehend in den Vordergrund schlängelt. Schwind greift mit dieser Darstellung eine mittelalterliche Bildtradition auf.<sup>59</sup> Im Mittelpunkt des Druckes sieht man die Burg des Zauberers, dem der Kater gerade einen Besuch abstattet, um hinterlistig dessen Eigentum an den Müllersburschen weiterzureichen. Der Betrug besteht darin, daß der Kater den Burgbesitzer auffordert, ihm seine Zauberkünste zu beweisen, indem er sich in eine Maus verwandeln soll, welche er als Katze sofort verspeist. Diese Handlung wird hinter dem Rücken des Zauberers dargestellt. Am unteren Bildrand empfängt der gestiefelte Kater seine Gäste, gestisch ausgedrückt mit einer tiefen Verneigung, in höfischer Manier. Die ersten Episoden der Erzählung sind im Hintergrund illustriert.

Moritz von Schwind gestaltet mit dem „gestiefelten Kater“ einen der erfolgreichsten Bilderbogen aus dem Münchener Verlag. Der Holzstock zu dieser Vorlage wurde in der Akademie der bildenden Künste ausgestellt. Die Erstauflage des Blattes bestand aus 10000 Exemplaren.<sup>60</sup>

Der Münchener Bilderbogen von Schwind wurde ohne erklärenden Text illustriert und ist ohne Märchenkenntnis vermutlich nicht zu dechiffrieren. Man darf also schlußfolgern, daß das breite Publikum das Märchen kannte.

### Hans im Glück, Nro. 213

Dargestellt wird das Schwankmärchen in acht Bildszenen. Den eigentlich sieben schriftlichen Episoden fügt der Künstler Ludwig Voltz ein eingehendes Portrait des „Dummling“ Hans hinzu. Die einzelnen Bildszenen sind numeriert.

Der Aufbau des Bilderbogens ist dreispaltig, zu je drei Bildern in der ersten und letzten Spalte. In der mittleren Spalte befinden sich die Anfangsszene: „ein Portrait“ und die Schlußszene: „Hans, der seinen Stein im Brunnen versenkt hat“. Der Text bezieht sich jeweils auf die Illustrationen und ist unterhalb des Bildes angebracht, bis auf die erste Szene, die sich direkt unter der Überschrift „Hans im Glück“ befindet.

KHM 83 zählt mit zu den „klassischen“ Grimm-Märchen und ist – laut Uther – sowohl in den Grimm- als auch in den Bechsteinausgaben vertreten.<sup>61</sup> Hans im Glück wurde nicht nur in den Münchener Bilderbogen publiziert, sondern auch in den Niederlanden, Frankreich und Dänemark.<sup>62</sup> Als Vorlage für Voltz könnte insofern ein anderer Bilderbogen, als auch eine der vielen



Illustrationen gedient haben. Die erste bekannte Darstellung von „Hans im Glück“ ist – wiederum nach Uther – die Radierung von George Cruikshank.<sup>63</sup> Anders als bei dem hier vorliegenden Druck von Voltz wird die Erzählung dort in einem Simultanbild wiedergegeben.

Voltz charakterisiert Hans im ersten Bild: Mit einer Schlafmütze auf dem Kopf hält er in der einen Hand eine Schweinekeule und beißt gierig hinein, gleichzeitig hält er mit der anderen Hand einen Krug, dessen Deckel bereits geöffnet ist, um sofort das Essen hinunterspülen zu können. Entgegen der textlichen Überlieferung wird hier Hans eingangs bereits als ein verschlafener, maßloser, der Völlerei geneigter Mensch visualisiert.

Die zweite Szene entspricht der textuellen Anfangsepisode. Dort heißt es: „Hans, der sieben Jahre lang gedient hat.“ Hier wird die Frage, welche Tätigkeit er sieben Jahre lang ausübte, offengelassen. Nach der Interpretation von Voltz spielt die Erzählung in einem Handwerkermilieu, denn die kaputten Fässer am rechten Bildrand suggerieren, daß Hans eine Lehre als Böttcher abgeschlossen haben könnte.

Der unteretzte Hans wird in einer mittelalterlichen Kleidung der Handwerker wiedergegeben. Seine insgesamt kräftige Statur wird durch die angedeuteten „X-Beine“ ins Komische gezogen.

Die einzelnen Handlungen werden in eine idyllische Landschaft eingebettet. Im Hintergrund kann man die Silhouetten von unterschiedlichen Dörfern bzw. Städten erblicken. Eine typisch biedermeierliche Zutat ist die Tierdarstellung mit pickenden Hühnern und spielenden Hunden in den ersten und in der letzten Bildszene.

Setzt man diesen Bogen in Vergleich zu anderen Darstellungen des gleichen Sujets, so fällt auf, daß Voltz die Person Hans nicht als einen jungen, sympathischen Gesellen visualisiert, sondern als einen dicken, behäbigen Typen. Insgesamt kann man bei den unterschiedlichen Darstellungen von Hans im Glück die Ansicht von Uther bestätigen, daß es „nicht abwegig erscheint, daß die Illustrationen mit der Tendenz zur Figur des fröhlichen Tauschers und Heimkehrers wesentlich zur Umdeutung des Hans als eines rundum zufriedenen und glücklichen Menschen beigetragen haben.“<sup>64</sup>

Als textuelle Vorlage könnte die KHM-Ausgabe von 1819 gedient haben. Vergleicht man die Textversion von 1819 (2. Auflage der KHM) mit der des Bilderbogens, so findet man zum Beispiel folgende Verkürzungen; in KHM 83 heißt es:



„Ach“, sprach Hans ganz laut, „was ist das Reiten ein schönes Ding ist, da sitzt einer wie auf einem Schuh, stößt sich keinen Stein, spart die Schuh und kommt fort, er weiß nicht wie!“ Der Reiter, der das gehört hatte, rief ihm zu: „Ei, Hans, warum läufst du auch zu Fuß?“ – „Ach, da muß ich den Klumpen heim tragen, er ist zwar aus Gold, aber ich kann den Kopf dabei gerad halten, und es drückt mir auf die Schulter“ – „Weißt du was“, sagte der Reiter und hielt an, „wir wollen tauschen, ich geb dir mein Pferd, und du gibst mir deinen Klumpen.“ – „Von Herzen gern“, sprach Hans, „aber ich sag euch, ihr müßt euch damit schleppen.“ Der Reiter stieg ab, nahm das Gold und half dem Hans hinauf, gab ihm die Zügel fest in die Hände und sprach: „Wenns nur recht geschwind soll gehen, so mußst du mit der Zunge schmalzen und hopp, hopp! rufen.“<sup>65</sup>

Der Text eben dieses ersten Tauschhandel ist im Bilderbogen sprachlich verkürzt. Zum Vergleich:

„Ach“, sprach Hans, „was ist das Reiten für ein schönes Ding, man spart die Schuh' und kommt schnell weiter.“ „Ei“, sagte der Reiter, „warum gehst Du denn zu Fuß?“ „Hm“, erwiderte Hans, „ich muß ja einen Klumpen Gold heim tragen und der drückt mich schwer!“ „Weißt Du was“, sprach der Reiter, „wir wollen tauschen, gib Du mir den Klumpen, ich aber gebe dir mein Pferd.“ Hans ging den Handel fröhlich ein, gab dem Reiter das Gold und setzte sich zu Pferde.<sup>66</sup>

Der Dialog wurde also stark reduziert. Dies ist rein pragmatisch vermutlich auf den geringen Platz für die Bildunterschriften zurückzuführen. Im wesentlichen liefert der Text jedoch alle notwendigen Informationen zum Verständnis des Schwankmärchens, da die wichtigsten Aussagen durch die Abbildungen vermittelt werden.

Märchen von Einem, der auszog das Gruseln zu lernen, Nro. 241

Der Druck Nro. 241 stammt von Wilhelm Diez und wurde etwa 1858 publiziert. Der Bogen ist in drei gleichmäßige vertikale Spalten eingeteilt und zeigt ein relativ ausgewogenes Verhältnis zwischen den Textpassagen und den Illustrationen. Als Textvorlage kann die „Kleine Ausgabe“ der KHM von 1819 gelten. Illustriert werden in den neun Szenen die Höhepunkte der einzelnen Episoden.



Der Held ist ebenfalls in altertümlicher Kleidung wiedergegeben. Dabei ist die Darstellung des Protagonisten in einem blauen Hemdrock und roten Beinlingen<sup>67</sup> natürlich kein Indiz für das potentielle Alter von KHM 36, sondern eher als die übliche romantische Interpretation der Märchen des 19. Jahrhunderts zu verstehen, die man damals für sehr alt hielt.

Dominiert werden die einzelnen Szenen durch die dramatische Lichtregie und den fast durchgängig monochromen Hintergrund, der nur bedingt Ausblick auf architektonische Elemente der Erzählung gewährt.

Diez, der das „Märchen von Einem, der auszog das Fürchten zu lernen“ als Erster illustriert hat,<sup>68</sup> hatte wohl noch keine ikonographischen Vorbilder aus dem Bereich der Märchendarstellungen zur Verfügung und ist somit sicherlich mit einer ekphratischen Methode vorgegangen. Die Quintessenz des Schwankmärchens wird allein durch die epische Bildstruktur nicht verständlich, der Text hat hier eine ergänzende und eine erklärende Funktion. In der schriftlichen Fassung von 1819 heißt es:

Bald darnach kam der Küster zum Besuch ins Haus, da klagte ihm der Vater seine Noth und erzählte, wie sein jüngster Sohn in allen Dingen so schlecht beschlagen wäre, er wisse und er lerne nichts. „Denkt euch, als ich ihn gefragt, womit er sein Brot verdienen wolle, hat er gar verlangt das Gruseln zu lernen!“ – „Ei“, antwortete der Küster, „das kann er bei mir lernen, thut ihn nur zu mir, ich will ihn schon abhobeln“. Der Vater war zufrieden, weil er dachte, der Junge wird doch ein wenig abgehobelt, und der Küster nahm ihn zu sich ins Haus, und er mußte ihm die Glocken läuten. Nach ein paar Tagen weckte er ihn um Mitternacht, hieß ihn aufstehen, in den Kirchturm steigen und läuten.<sup>69</sup>

In der Fassung letzter Hand von 1856 lautet der Text dagegen wie folgt:

Bald danach kam der Küster zum Besuch ins Haus, da klagte der Vater seine Not und erzählte, wie sein jüngster Sohn in allen Dingen so schlecht beschlagen wäre, er wüßte nichts und lernte nichts. „Denkt euch, als ich ihn fragte, womit er sein Brot verdienen wollte, hat er gar verlangt, das Gruseln zu lernen!“

„Wenn's weiter nichts ist“, antwortet der Küster, „Das kann er bei mir lernen; tut ihn nur zu mir, ich will ihn schon abhobeln.“ Der Vater war zufrieden, weil er dachte: „Der Junge wird doch ein wenig zugestutzt.“ Der Küster nahm ihn also mit nach Haus, und er mußte die Glocken läuten. Nach ein paar Tagen weckte er ihn um Mitternacht, hieß ihn aufstehen, in den Kirchturm steigen und läuten.<sup>70</sup>

Im Bilderbogen wird der entsprechende Teil der ersten Episode wie folgt wiedergegeben:

Da kam eines Tages der Küster in's Haus und hörte, daß der jüngste Sohn gern das Gruseln lernen möchte. „Wenn's weiter nichts ist,“ sagte der Küster, „so gebt den Jungen nur zu mir.“ Da mußte der Junge zum Küster in's Haus und die Glocken läuten. Nach ein paar Tagen weckte er ihn um Mitternacht und ließ ihn in den Kirchturm steigen.<sup>71</sup>

Der Text wurde also auch im Falle des Bilderbogens Nro. 241 stark gekürzt und verändert. Jedoch wird hier KHM 4 nicht inhaltlich, sondern nur sprachlich verändert, d.h. die Grundaussagen bleiben in etwa erhalten, wengleich z.B. das Motiv des pädagogisch handelnden Vaters entfällt.

### Überlegungen zu den Münchener Illustrationen der Schwankmärchen

Wie bereits Probst in seiner allgemeinen Abhandlung über die Märchenillustrationen richtig erkannt hat, wurden „die einzelnen Episoden nach Gesichtspunkten der Anschaulichkeit ausgewählt“.<sup>72</sup> D.h. darstellungswürdig waren immer nur die Höhepunkte der einzelnen Episoden. Hinterfragt man das Text-Bildverhältnis, wäre die genaue Kenntnis der Auftragsbedingungen aufschlußreich. Denn es stellt sich z.B. die Frage, ob es bestimmte Bedingungen gab für das Text-Bildverhältnis, regelten also z.B. die mutmaßlichen Märchenkenntnisse der Rezipienten die Aufträge? Kann man – nicht zuletzt in Hinblick auf Schwind's „gestiefelten Kater“ – ein Schema entwerfen wie z.B. „je bekannter das Märchen, desto geringer die Textpassagen“?

In diesem Stadium der Untersuchung ist es sicherlich zu hoch gegriffen, eine allgemeine Ikonographie des Schwankmärchenhelden bieten zu wollen. Insofern bleibt nur zu vermuten, daß in der bildlichen Darstellung gerade des Schwankmärchens eher zeitgenössische Requisiten und auch Aktualitäten transportiert werden konnten als in den zeitenthobeneren Zauber-märchendarstellungen. Generell empfiehlt es sich wohl, die Überlegung von Hans-Jörg Uther zu verfolgen:

Allgemein gilt, daß das Bild den Text nicht ersetzen kann. Im Idealfall gelingt es den Künstlern, die Aussage des Textes, oder, präziser, des Textausschnittes bildlich so darzustellen, daß Bild und Text als eine untrennbare Einheit erscheinen.<sup>73</sup>

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. Bringéus, Nils-Arvid: Bildlore-studiet av folkliga bildbudskap, Stockholm 1981, dt.: Volkstümliche Bilderkunde, München 1982

<sup>2</sup> Nach Uther, Hans-Jörg (Hrsg.): Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen: nach der grossen Ausgabe von 1857, textkritisch revidiert, kommentiert und durch ein Register erschlossen, München 1996, Bd. 4, S. 251

<sup>3</sup> Berendsohn, Walter: Grundformen volkstümlicher Erzählkunst in den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Ein stilkritischer Versuch. Wiesbaden 1968 (Nachdruck der 2. Auflage von 1921), S. 130

<sup>4</sup> Lüthi, Max: Märchen, Stuttgart 1971 (4. Auflage), S. 13

<sup>5</sup> Uther, ebd. Bd. 4, S. 299

<sup>6</sup> Siehe Solms, Wilhelm: Die Moral von Grimms Märchen, Darmstadt 1999, S. 214

<sup>7</sup> Solms, ebd. S. 214

<sup>8</sup> Uther, ebd. Bd. 3, S. 232

<sup>9</sup> Solms, ebd. S. 214

<sup>10</sup> Solms, ebd. S. 98

<sup>11</sup> Solms, ebd. S. 98

<sup>12</sup> Solms, ebd. S. 98

<sup>13</sup> Röhrich Lutz: Märchen und Wirklichkeit. Eine volkskundliche Untersuchung, Wiesbaden 1956, S. 47

<sup>14</sup> Vgl. Röhrich, ebd. S. 47f. Dies geschieht auf der Grundlage seiner Frage nach dem Verhältnis beider Gattungen zur Wirklichkeit.

<sup>15</sup> Röhrich, Lutz: Erzählforschung. In: Brednich, Rolf W. (Hg.) Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, Berlin 1994 (2. Auflage), S. 430

<sup>16</sup> Röhrich, ebd. S. 429

<sup>17</sup> Solms, ebd. S. 79

<sup>18</sup> Solms, ebd. S. 79

<sup>19</sup> Uther, ebd. Bd. 2, S. 85

<sup>20</sup> Uther, ebd. Bd. 2, S. 90

<sup>21</sup> Vgl. Bausinger, Hermann: Sage, Märchen, Schwank – ein Weg zum Verständnis der Formen der Volksdichtung. In: Der Deutschunterricht 6 (1956), S. 37-43

<sup>22</sup> Vgl. Straßner, Erich: Schwank. Stuttgart 1987 (2. Auflage), S. 8

<sup>23</sup> Vgl. Wienker-Piepho, Sabine: Art.: „Kettenmärchen“. In: EM (Ranke, Kurt u.a. (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Berlin 1988ff), Bd. 7 (1993), Sp. 1194-1201

<sup>24</sup> Lüthi, Max: Märchen, Stuttgart 1971 (4. Auflage), S. 27

<sup>25</sup> Vgl. Moser-Rath, Elfriede: Art.: „Antimärchen“. In: EM 1 (1977), Sp. 609-611

- <sup>26</sup> Uther, ebd. Bd. 2, S. 194
- <sup>27</sup> Vgl. Lüthi, ebd. S. 27-34
- <sup>28</sup> Vgl. Lüthi, ebd. S. 27f
- <sup>29</sup> Lüthi, ebd. S. 31
- <sup>30</sup> Uther, ebd. Bd. 2, S. 194
- <sup>31</sup> Uther, ebd. Bd. 2, S. 195
- <sup>32</sup> Siehe Lüthi, ebd. S. 29
- <sup>33</sup> Vgl. Straßner, ebd. S. 12
- <sup>34</sup> Bausinger, ebd. S. 37-43
- <sup>35</sup> Eichler, Ulrike: Münchner Bilderbogen. In: Historischer Verein von Oberfranken (Hrsg.): Oberbayerisches Archiv, München 1974, S. IX
- <sup>36</sup> Brednich, Rolf Wilhelm: Paragraph 6 „Bilderbogen“ in Art. „Bildquellen, -zeugnisse“ (von Brückner/Pieske/Brednich/Thamm/Uther). In: EM 2 (1979) Sp. 328-373, hier: 348-356, Zitat: Sp. 348.
- <sup>37</sup> Brednich, ebd. Sp. 348
- <sup>38</sup> Brednich, ebd. Sp. 350
- <sup>39</sup> Probst, Ernst: Die deutsche Illustration der Grimmschen Märchen im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Geschichte der Märchenillustration, Würzburg 1935, S. 60
- <sup>40</sup> Vgl. Probst, ebd. S. 60
- <sup>41</sup> Aus der Dissertation von Ulrike Eichler: „Die Münchner Bilderbogen“, München 1974, geht leider nicht hervor, ob der Verlag noch existent ist. Bei der Abfassung der Dissertation heißt es: „Der Münchner Verlag Braun & Schneider am Maximiliansplatz führt heute als traditionelles Programm humoristische Schriften und Bilderbücher für Kinder.“ Jedoch muß es zwischenzeitlich entweder zu einer Umbenennung bzw. zu einer Auflösung des Unternehmens gekommen sein, denn laut aktuellem Telefonverzeichnis ist ein Verlag mit diesem Namen nicht registriert.
- <sup>42</sup> Vgl. Eichler, ebd. S. 90-92
- <sup>43</sup> Der Verlag Gustav Weise produzierte im Zeitraum zwischen 1866-71 die sogenannten „Deutschen Bilderbogen“ in Stuttgart.
- <sup>44</sup> Vgl. Baumgärtner, Alfred Clemens: Der Bilderbogen in Deutschland. In: Doderer, Klaus und Müller, Helmut: Das Bilderbuch. Geschichte und Entwicklung des Bilderbuchs in Deutschland von den Anfängen bis zur Gegenwart, Weinheim 1973, S. 67-86, hier: S. 84
- <sup>45</sup> Eichler, ebd. S. 52
- <sup>46</sup> Eichler, ebd. S. 52ff
- <sup>47</sup> Die Fliegenden Blätter waren ein weiteres Produkt aus dem Verlag Braun & Schneider.
- <sup>48</sup> Schneider, Harriet: Münchner Bilderbogen in ihrer Wirkung auf Kinder. Diss. Leipzig 1947
- <sup>49</sup> Zitiert nach: Hiltcher, Elke: Die Bilderbogen im 19. Jahrhundert, München 1977, S. 168
- <sup>50</sup> Hiltcher, ebd. S.169
- <sup>51</sup> Vgl. Eichler, ebd. S. 90-92

- <sup>52</sup> Aussage von einem Zeitgenossen Oberländers; Eichler, ebd. S. 14
- <sup>53</sup> Eichler, ebd. S. 32
- <sup>54</sup> Eichler, ebd. S. 33
- <sup>55</sup> Vollmer, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker. Leipzig 1936, Bd. 30, S. 387
- <sup>56</sup> Im Bayerischen Nationalmuseum in München zeichnet sich dieser Nachlaß des Künstlers und Sammlers Hoerschelmann durch seine vielen Originale aus und wurde deshalb als Materialbasis gewählt.
- <sup>57</sup> Vgl. Köhler-Zülch, Ines: Art.: „Kater: der gestiefelte K.“. In: EM 7 (1993), Sp. 1069-1083, hier: Sp. 1069
- <sup>58</sup> Vgl. Ludwig Tieck: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge. Hg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart 1994
- <sup>59</sup> Vgl. hierzu: Kluchert, E.: Die Erzählform des spätmittelalterlichen Simultanbildes, Tübingen 1973
- <sup>60</sup> Eichler, ebd. S. 40
- <sup>61</sup> Uther, Hans-Jörg: Art.: „Hans im Glück“. In: EM 6 (1990), Sp. 487-494, hier: Sp. 488
- <sup>62</sup> Uther, ebd. Sp. 488
- <sup>63</sup> Vgl. Uther, Hans-Jörg: Hans im Glück (KHM 83). Zur Entstehung, Verbreitung und bildlichen Darstellung eine populären Märchens. In: The Telling of Stories. Approaches to a Traditional Craft. Ed. M. Næjgaard u.a., Symposium 1990, S. 119-164, hier: S. 128
- <sup>64</sup> Uther, ebd. S. 148. Zum Vergleich eignen sich die dort publizierten Abbildungen zum Thema „Hans im Glück“.
- <sup>65</sup> Rölleke, Heinz: Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen. Nach der zweiten vermehrten und verbesserten Auflage von 1819, textkritisch revidiert und mit einer Biographie der Grimmschen Märchen versehen, Köln 1982, Bd. 1, S. 293
- <sup>66</sup> Münchener Bilderbogen, Nro. 213, drittes Bild
- <sup>67</sup> Vgl. Lenning, Gertrud: Kleine Kostümkunde, Berlin 1986 (9. Auflage, vollständig überarbeitet und erweitert von Gisela Krause), S. 74
- <sup>68</sup> Uther, Hans-Jörg (Hrsg.): Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen: nach der grossen Ausgabe von 1857, textkritisch revidiert, kommentiert und durch ein Register erschlossen, München 1996, Bd. 4, S. 14
- <sup>69</sup> Rölleke, ebd. S. 18
- <sup>70</sup> Uther, ebd. Bd. 2, S. 21
- <sup>71</sup> Münchener Bilderbogen, Nro. 241, erste Bildunterschrift
- <sup>72</sup> Probst, ebd. S. 40
- <sup>73</sup> Uther, Hans-Jörg: Art.: „Illustration“. In: EM 7 (1993), Sp. 45-82, hier: Sp. 73

Monika Schmidt studiert Volkskunde, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Augsburg und befaßt sich in ihrer Magisterarbeit mit Märchenbilderbogen.

## Märcheninszenierungen in der Augsburger Puppenkiste

von *Monika Losher und Michaela Schwegler*

**K**indergeschrei, Getümmel und gespannte Kinderaugen: In wenigen Augenblicken beginnt die Nachmittagsvorstellung der Augsburger Puppenkiste. In Bussen und Autos sind Kinder mit ihren Eltern vorgefahren, um die Aufführung des Märchens „Der gestiefelte Kater“ zu sehen. Über der Eingangskasse hängt ein großes Schild „Ausverkauft“. Die Türe zum Saal wird geöffnet, der Zuschauerraum beginnt sich zu füllen. Die Einleitungsmelodie ertönt und langsam öffnet sich der Vorhang. Alle blicken gespannt zur Bühne.



Dort erwachen hölzerne Marionetten allmählich zum Leben und spazieren über die Bühne. Eine Phantasiewelt tut sich auf, die jedoch zahlreiche Parallelen zur „Menschenwelt“ aufweist und deshalb sehr real erscheint. Daß diese Welt eine Miniaturausgabe ist, scheint verständlich, denn sie muß ja zu der Größe der darin lebenden Marionetten passen. Bei vielen Kinder herrscht die Vorstellung, daß diese Puppen selber sprechen, gehen und singen. Den Erwachsenen ist wohl klar, daß Puppenspieler die Marionetten zum Leben erwecken, aber keiner hat eine rechte Vorstellung vom Schaffen und Wirken hinter der Bühne.

Ein Blick hinter die Kulissen, der im folgenden beschrieben wird, kann wohl dazu beitragen, dieses Geheimnis zu lüften. Unser Dank gilt hier besonders Frau Hannelore Marschall-Oehmichen, die uns bei dem Spaziergang durch die Geschichte und das Leben der Augsburger Puppenkiste begleitete und uns mit Rat und Tat zur Seite stand. Der zweite Teil des Aufsatzes widmet sich der Umsetzung von Märchentexten in eine Puppenspiel-Aufführung. Als Beispiel, um die Unterschiede zwischen Vorlage und Inszenierung zu verdeutlichen, fungieren die drei Versionen des Märchens „Der Gestiefelte Kater“.



## Ein Blick hinter die Kulissen der Augsburger Puppenkiste

Ein Blick hinter die Bühne zeigt, wieviel Arbeit eine einzige Vorstellung bereitet. Die Puppen werden hergerichtet, die Tonträger eingestellt, die Beleuchtung ausgerichtet, und die Puppenspieler begeben sich in Position. Während etwa fünf bis sechs Puppenspieler auf der Spielbrücke spielen, sind zwei für den Umbau der Kulissen zuständig. Von zwei Spielbrücken vor und hinter der Bühne aus bewegen die Puppenspieler ihre Marionetten. Wenn sich eine Marionette vom vorderen in den hinteren Teil der Bühne bewegt, wird sie von einem Spieler auf der vorderen Brücke an einen anderen auf der hinteren übergeben. Bei einem Tanz zweier Marionetten werden die Marionetten ständig hin- und hergereicht. Um den Puppen die nötigen Bewegungen zu verleihen, werden sie mit zehn Fäden aus Schusterzwirn an einem Spielkreuz befestigt. Jedes Puppentheater besitzt sein spezielles Spielkreuz. Die Länge eines Kreuzstabes im Grundkreuz beträgt nach Krummrich<sup>1</sup> etwa eineinhalbmal die Rumpflänge, aber für jede spezielle Bewegung wird ein Extrafaden befestigt oder die Grundform des Spielkreuzes entsprechend erweitert. Deshalb ist bei der Aufführung die volle Konzentration und Geduld der Puppenspieler gefordert. Während einer Vorstellung haben die Puppenspieler „nicht nur alle Hände, sondern auch alle Finger voll zu tun, um die menschlich wirkenden Bewegungen ihrer vielgliedrigen ‘Kinder’ auszudrücken.“<sup>2</sup> Sie verziehen ihre Münder, artikulieren leise den Text und schlüpfen ganz in ihre Rollen hinein. Für die Zeit der Aufführung sind sie der Kater, der Held oder die Prinzessin, die es zu erobern gilt. Schon in der Eröffnungsrede der ersten Aufführung des „Gestiefelten Katers“ am 26. Februar 1948 heißt es:

Ich führ' dich an den Fäden durch das Spiel, / Du tust da unten nur das, was ich will. / Laß ich dich los, nur mal zum Spaß, / Bumms, liegst du unten auf der Nase. / Ich heb' dich auf – ich laß dich liegen, / Nur keine Angst, ich laß dich fliegen, / Ich laß dich sitzen, laß dich stehn / Und laß dich nun nach links – abgehn.<sup>3</sup>

Um Puppenspieler zu werden, gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten. Entweder man legt das Diplom zum „Staatlich gesprüften Puppenspieler“ im Studiengang „Figurentheater“ an der Staatlichen Musikhochschule Stuttgart ab. Oder aber man wendet sich direkt an die Augsburger Puppenkiste. Dort wird man nach einem ersten Vorsprechen für etwa eine Stunde mit einer Marionette alleine gelassen und darf versuchen, die Puppe zu bewegen. Wer

sich hier als talentiert erweist, sollte dann öfter den Vorstellungen beiwohnen, denn später wird das ganze Ensemble – die „Puppenspielerfamilie“ – darüber entscheiden, ob man aufgenommen wird oder nicht. Einen gewissen Vorteil stellen natürlich eigene Erfahrungen sowie eine Ausbildung oder ein Studium im künstlerischen Bereich dar.

Die Spielzeit dauert von Ende August bis Mai mit täglich zwei bis drei Vorführungen. Hinzu kommen die Proben für Neuinszenierungen. Momentan arbeiten sechzehn Ensemblemitglieder in der Puppenkiste. Bei einer Aufführung sind acht bis zehn Puppenspieler beteiligt. Ausdauer, Geduld, Engagement und Fingerspitzengefühl sind nötig, um diesen Beruf – oder besser diese „Berufung“ – ausüben zu können. Beim Gespräch mit den Puppenspielern bemerkt man ein enges Zusammengehörigkeitsgefühl und Respekt untereinander – sie sind eben eine „richtige Familie“, die Marionetten und ihre Spieler.

Während einer Vorstellung ist volle Konzentration gefordert, auch Hektik und Anspannung sind zu spüren. Auf zwei Wagen wird die Welt der Puppen hin- und herbewegt. Um einen nahtlosen Übergang der Szenen zu gewährleisten, werden die Kulissen der nachfolgenden Szenen schon vorher aufgebaut. Jeder Handgriff des Puppenspielers und jeder Platz der kleinsten Requisite ist auf einem Zettel festgehalten, damit im Notfall auch ein anderer die Rolle übernehmen kann. Wichtige Stellen der Kulisse werden durch die Beleuchtung besonders hervorgehoben.

### Von der Textvorlage zur Inszenierung

Das Programm der Augsburger Puppenkiste ist sehr ausgewogen: Neben literarischen Werken wie „Doctor Faustus“ oder „Der kleine Prinz“ werden aktuelle Kinderbücher wie „Der Räuber Hotzenplotz“ oder Märchen wie „Der Gestiefelte Kater“ gespielt. Diese literarischen Inszenierungen bilden den Ausgleich zum beliebten Kabarett der Augsburger Puppenkiste, das jedes Jahr neu inszeniert wird.

Der Weg zur Premiere eines neuen Stücks beginnt mit der Suche nach einem geeigneten Stoff. Literarische Werke, Märchen oder eigene Ideen werden vom Regisseur in ein Drehbuch umgearbeitet. Er wandelt die Stoffvorlagen so ab, daß sie auch von Puppen realisiert werden können. Drehbuchautor und Regisseur sind deshalb immer ein und dieselbe Person.

Wenn das Drehbuch fertiggestellt ist, spricht der Regisseur Details des Aussehens der Puppen mit dem Puppenbauer ab, bevor dieser seine Arbeit beginnen kann. Der Puppenbauer muß über die Funktionen und die nötigen Bewegungen der Puppen Bescheid wissen: Er muß wissen, ob die Puppe eine kurze Hose trägt und deshalb geschnitzte Waden benötigt oder ob die Puppe wie „Der kleine Prinz“ fliegen können muß usw. Nach diesen Regieanweisungen richtet sich der Aufbau der Puppe.

Hergestellt werden die Puppen (größtenteils) in der Werkstatt von Hannelore Marschall-Oehmichen. Dort befinden sich neben Schnitzmessern und Schleifutensilien eine große Werkbank und meterhohe Regale. In einer Ecke steht ein großer Schleifapparat, der die grobe Arbeit verrichtet. Daneben füllen Utensilien wie Regenschirme, Stoff- oder Papierreste den kleinen Kellerraum an: Frau Marschall-Oehmichen sammelt alles, was zum Puppenbau nötig ist.

Zum Schnitzen verwendet Frau Marschall-Oehmichen einen rohen, getrockneten Balken aus Lindenholz. Nachdem sie sich darauf mit dem Bleistift eine grobe Unterteilung des Kopfs gezeichnet hat, schnitzt sie ihn im Verhältnis von 5:1, das normale Verhältnis beim Menschen beträgt 7:1. Die Marionetten haben also alle einen überdimensional großen Kopf, was ihnen einen kindlichen Charakter verleiht. Jede der inzwischen 6000 Marionetten der Puppenkiste strahlt durch ihre Mimik einen anderen, individuellen Charakter aus. Die Ideen für diese Gesichter sammelt Frau Marschall-Oehmichen durch das Beobachten von Menschen.

Nachdem der Kopf herausgeschnitzt ist, werden die Furchen, die das Schnitzmesser hinterlassen hat, mit Schleifutensilien geglättet. Anschließend wird der Rumpf mit Schrauben bzw. Ledergelenken, aus denen sich verkettete Fäden wieder besser entfernen lassen, am Kopf befestigt. Während der Rumpf einer weiblichen Marionette komplett geschnitzt ist, besteht er bei einer männlichen Marionette nur aus einem Holzkreuz, an dem später leichter die Wattierung befestigt werden kann. Die Arme bilden Stoffschläuche aus ausgewaschenen Leintüchern, die Beine sind meist dünne Holzstäbe. Mit Pappkarton wird die Hüfte ausstaffiert. Hände und Füße schnitzt Frau Marschall-Oehmichen aus vorgesägten Holzstücken. Der „Gestiefelte Kater“ wird aus Fellresten zusammengenäht und auf einem Holzgerüst befestigt. Hier können später problemlos seine roten Stiefel und sein Hut festgesteckt werden. Wilde Tiere und Ungeheuer wie der Drache

werden aus Hartstyropor geschnitzt und bemalt. Nachdem die holzblassen Figuren fertiggestellt sind, werden sie mit Ölfarben bemalt und Schusternägel als Augen befestigt.

Wenn die fertig geschnitzten und bemalten Marionetten aus der Puppenwerkstatt kommen, sprechen sich Kostümbildnerin und Kulissenbauer wegen der Farbkombinationen und des Aufbaus der Szenen ab. Die Kostümbildnerin Imke Henze bekleidet die Holzpuppen mit den raffiniertesten Kleidchen. Ob das Rüschenkleid der Prinzessin oder der Hut und die roten Stiefel des „Gestiefelten Katers“ – jede Kleinigkeit wird hier beachtet. Die Stoffe werden an der Wattierung des Holzkreuzes festgesteckt oder am Holzrumpf festgeklebt. Muß eine Puppe während des Spiels ihr Gewand wechseln, wird ihr entweder während der Vorstellung die neue Kleidung übergezogen, oder es muß ein identisches Double erstellt werden, was bei der Individualität der Puppen einige Schwierigkeiten bereitet. Am Einfädeltisch wird die Puppe dann zur Marionette: Etwa zehn Fäden aus Schusterzwirn werden an ihr befestigt und am Spielkreuz festgeknotet.

Nachdem die Puppen angezogen und die Kulissen gebaut sind, kommt es zur ersten Bauprobe, wo jede einzelne Szene auf ihre Durchführbarkeit hin überprüft wird. Anschließend erfolgen die Sprachaufnahmen. Die Texte der späteren Inszenierung werden erstellt und auf zwei verschiedenen Tonbändern, dem Probekassettband und der Vorstellungskopie, gespeichert. Nun kann die Arbeit der Puppenspieler beginnen: Sie proben jeden kleinsten Handgriff – Szene für Szene. In den abschließenden Beleuchtungsproben werden zentrale Elemente des Stücks herausgestellt. Fast ein ganzes Jahr ist zwischen der ursprünglichen Idee des Stücks bis zu seiner Realisierung an der Premiere vergangen. Deshalb kann die Puppenkiste auch nicht mehr als ein bis zwei Stücke im Jahr neu inszenieren.

### **Die Geschichte der Augsburger Puppenkiste und ihrer Märcheninszenierungen**

In der Geschichte der Puppenkiste spielte das Märchen eine wichtige Rolle. Als Familie Oehmichen am 26. Februar 1948 Premiere feierte, lagen drei Jahre harter Vorbereitungszeit hinter ihnen. Vor ausverkauftem Haus spielten sie das Märchen „Der Gestiefelte Kater“ im Saal in der Spitalgasse. Der Augsburger Kasperl, gesprochen von Manfred Jenning, begrüßte das Publikum im Gespräch mit Walter Oehmichen als Stimme aus dem Hintergrund.

Walter Oehmichen stellte damals das Ziel der Puppenkiste wie folgt vor:

Ich will das Kind ins Märchenland hinführen, / So schön und rein, wie's  
irgend möglich ist. / Ich will an seine zarte Seele rühren. / Daß es den tiefen  
Eindruck nie vergißt. / Und der Erwachsene, der dem Spiele lauscht, / Ihn  
führ' ich in das Kinderland zurück, / Und wie von einem schönen Traum  
berauscht, / Schenk' ich ihm eine Stunde Jugendglück. / Denn wirst du  
nicht ein Kind, / So gehst du niemals ein, / Wo Gottes Kinder sind, / Die Tür  
ist viel zu klein.<sup>4</sup>

Voller „Jugendglück“ scheinen die Zuschauer nach der Vorstellung tatsächlich gewesen sein; die Premiere war ein einziger Erfolg. Wie kam die Schauspielerfamilie aber eigentlich dazu, in der schwierigen Nachkriegszeit ein Puppentheater zu eröffnen? Um diese Frage beantworten zu können, hier ein kurzer Überblick über die Biographie des Gründers, Walter Oehmichen. Walter Oehmichen wurde am 30. Juli 1901 in Magdeburg geboren. Es findet sich ein Geburtseintrag im Jahrbuch des Zirkus Barnum & Bailey, denn sein Vater war dort während dieser Zeit als Geschäftsführer und Clown engagiert. Nach seiner Ausbildung zum Photographen besuchte er die Schauspielerschule Louise Dumont in Düsseldorf. Bei einem seiner Kollegen, der Besitzer eines Handpuppentheaters war, entdeckte Walter Oehmichen zum ersten Mal seine Faszination für Puppen. Auch sein Abschlußzeugnis der Schauspielschule deutet diese Faszination an:

Die Begabung des Herrn Walter Oehmichen zeigt nach Gestaltung jugendlicher Charakterrollen. Kraft der Empfindungen mit stark verinnerlichtem Ausdruck gibt dieser herben, im wahrhaftigen wurzelnden Begabung ihr besonderes Gepräge. Großer Ernst und nie ermattende Arbeitsenergie zeichnen Herrn Oehmichen aus.<sup>5</sup>

Als junger Schauspieler erhielt er 1931 ein Engagement in Augsburg als Darsteller, Spielleiter und später auch als technischer Regisseur. Nachdem er als Spielleiter in die Partei eintreten mußte, übernahm er auf Drängen seiner Kollegen das Amt des Landesleiters der Reichstheaterkammer. Während eines kurzen Fronteinsatzes bei Calais fand Oehmichen ein Handpuppentheater und spielte damit vor seinen Kameraden. Vom Fronteinsatz zurückgekehrt eröffnete Walter Oehmichen 1943 mit seiner Familie einen Puppenschrein und spielte während des Kriegs zur Unterhaltung der Menschen. Als am 26. Februar 1944 Augsburg bombardiert wurde, wurde auch der Puppenschrein, der im Stadttheater untergebracht war, zerstört.

Nach der Ausrufung des „Totalen Krieges“ 1944 wurde Walter Oehmichen wiederum an die französische Front versetzt. Kurz vor dem Durchbruch der Alliierten am Rhein wurde er allerdings mit einer eitrigen Mandelentzündung ins Lazarett nach Darmstadt gebracht, wo er zufällig neben einem Schnitzer untergebracht war, und lernte dort das Schnitzen. Seine ersten Figuren waren ein Storch und der Tod. Als er aus der französischen Gefangenschaft zurückgekehrt war, wandte er sich der Verwirklichung seines Traumes vom Puppentheater zu und eröffnete am 26. Februar 1948, genau vier Jahre nach der Bombardierung Augsburgs, seine Puppenkiste: „Das Datum war zufällig und doch symbolisch: aus Nacht zum Licht.“<sup>6</sup>

Aufgrund der Misere der Nachkriegszeit kam es 1950 zu ersten Planungen einer Reisebühne, die später den ganzen schwäbischen Raum bereiste.

In der „Schwäbischen Landeszeitung“ vom 23. Mai 1951 war zu lesen: „Die Wanderbühne des Augsburger Marionettentheaters, an der seit Monaten eifrig gearbeitet wurde, ist fertig. Nun hat Walter Oehmichen die Möglichkeit, mit seiner Puppenkiste Gastspiele in ganz Westdeutschland zu machen [...]“<sup>7</sup>

Acht bis zehn neue Inszenierungen pro Jahr, die in den Anfangsjahren noch üblich waren, bedeuteten einen großen finanziellen und organisatorischen Aufwand. In dieser Zeit entstanden z.B. das erste Kabarett mit Manfred Jenning, der als Schauspielschüler zur Augsburger Puppenkiste gekommen war, oder die Inszenierung des „Kleinen Prinzen“. Um die finanzielle Lage zu verbessern, wurden auf der Augsburger Frühjahrsausstellung Werbeaufführungen gespielt. Hierbei beobachtete sie Hans Fahrenburg, neuer Leiter des NWDR in Hamburg, und nahm Inszenierungen der Augsburger Puppenkiste in das Kinderprogramm auf. Die erste Live-Produktion war „Peter und der Wolf“. Es folgten weitere Fernsehproduktionen, zunächst in Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Rundfunk, nach dessen Ablehnung der „Muminfamilie“ mit dem Hessischen Rundfunk.

Mit den Fernsehproduktion verbesserte sich die finanzielle Lage der Augsburger Puppenkiste. So konnten in den folgenden Jahren 1960 bis 1968 die beliebten Inszenierungen wie „Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer“, „Kater Mikesch“ und „Der Räuber Hotzenplotz“ entstehen. Überall waren Kinder begeistert von den Marionetten der Augsburger Puppenkiste.

Mit der Dokumentation „Die Augsburger Puppenkiste und ihre Stars“ sollte 1964 vielen begeisterten Fans in ganz Deutschland ein Blick hinter die Kulissen ermöglicht werden. Trotz des Erfolgs mit „Urmel aus dem Eis“ im Jahr 1969 wurden 1970 die Gastspielreisen jedoch aufgrund des Geldaufwands eingestellt.

Nach dem Tod von Walter Oehmichen 1977 und von Manfred Jenning 1979 übernahm Hanns-Joachim Marschall die Regie in der Puppenkiste. Die Augsburger Puppenkiste war jetzt auch im Ausland bekannt geworden, einzelne Stücke wurden in bis zu 40 Sprachen übersetzt. Als 1985 Rose Oehmichen verstarb, erbte ihre Tochter Hannelore zusammen mit ihrem Mann Hanns-Joachim Marschall die Puppenkiste. Nach weiteren Produktionen, wie z.B. „Schlupp vom grünen Stern“, „Aladin und die Wunderlampe“ oder „Der Prinz von Pumpulonien“, übernahm Klaus Marschall 1992 die Puppenkiste.

Die Popularität der Augsburger Puppenkiste wurde jetzt wieder verstärkt: Die Puppenkiste wandte sich anderen Medien zu. So wurde 1994 das „Urmellied“ und „Eine Insel mit zwei Bergen“ von der Gruppe Dolls United vertont. 1995 begannen die Vorbereitungen zum ersten Kinofilm, „Die Story von Monty Spinnerratz“, der 1997 herauskam.

Nach ihrem 50. Geburtstag ging die Puppenkiste 1999 zum ersten Mal auf Tournee durch Deutschland. Alle begeisterten Fans außerhalb Augsburgs hatten nun die Chance, die Augsburger Marionetten live zu erleben.

Der neueste Fernsehfilm trägt den Titel „Lilalu“. Nach seinem Erfolg an Ostern 2000 dreht die Puppenkiste ab Januar 2001 sieben neue Folgen. Am Samstag, den 21. Oktober 2000, wurde das umgebaute Puppentheater neu eröffnet. Jetzt wird in einem größeren Saal gespielt, bei dem aber das alte Flair der Augsburger Puppenkiste nicht verloren gegangen ist.

Seit der Gründung der Puppenkiste wurden jedes Jahr Grimmsche Märchen inszeniert. Bereits 1948 wurden „Der gestiefelte Kater“, „Hänsel und Gretel“, „Frau Holle“ und „Schneewittchen“ uraufgeführt. Seit 1948 wurden ca. 20 verschiedene Märchen der Brüder Grimm aufgeführt, manchmal wurden sie mehrmals abgeändert und dem Zeitgeschehen angepaßt.

Das Märchen „Der gestiefelte Kater“ wurde seit der Premiere am 26. Februar 1948 bereits dreimal neu inszeniert. Anhand eines Textvergleiches sollen nun die Unterschiede zwischen den Textvorlagen und den Puppenkisten-Inszenierungen herausgearbeitet werden.

## Inszenierung des Märchens „Der Gestiefelte Kater“: ein Textvergleich

„Der gestiefelte Kater‘. Das soll nun was sein, das kennt doch jedes Kind. ‚Der gestiefelte Kasper‘ sollen sie spielen – oder ich könnt‘ auch den Hans spielen oder den König, aber weil ich der Kasperl bin, darf ich nur den Kasperl spielen, und wenn kein Kasperl drin ist im Stück, muß ich hinten hängen.“<sup>8</sup> – Mit (unter anderem) diesen Worten des Kasperls beginnt die Premiere in der neu eröffneten Augsburger Puppenkiste am 24. Februar 1948. Auch wenn sich der Kasperl beschwert, daß er zu kurz kommt, hat Walter Oehmichen das Märchen „Der gestiefelte Kater“ für die erste Aufführung vorgesehen. Geführt wurde der Kater in dieser Premiereninszenierung von Hannelore Oehmichen, gesprochen von Rose Oehmichen.

Die Textgrundlage dieser ersten Inszenierung des „Gestiefelten Katers“ bildete Emil Alfred Herrmanns „Volksmärchen in vier Akten“, das von den Oehmichens gekürzt und verändert und so der Puppenspiel-Aufführung angepaßt worden war. 1955 trat „Der gestiefelte Kater“ in einer von Walter Oehmichen überarbeiteten Fassung auf die Bühne. 1973 wurde das Stück wiederaufgenommen, jedoch in der gleichen Version wie 1955. Eine weitere Neuaufführung des Märchens im Jahr 1989 lockte sodann wiederum zahlreiche Zuschauer an, die zum Teil den „Gestiefelten Kater“ schon aus früheren Inszenierungen kannten. Die dritte Überarbeitung des Textes nahmen Hendrick Crasemann und Hanns-Joachim Marschall vor.

Um die Besonderheiten der Inszenierungen dieses Märchens in der Augsburger Puppenkiste herausstellen zu können, zunächst ein kurzer Überblick über die Entstehung und Geschichte des Märchens „Der gestiefelte Kater“:

Die ersten Belege für die Erzählung „Der gestiefelte Kater“ (AaTh 545 B) finden sich im 16./17. Jahrhundert bei den italienischen Novellisten Francesco Straparola und Giambattista Basile. Größere Popularität erreichte jedoch Charles Perraults Version „Le Maître Chat ou le Chat botté“ von 1697.<sup>9</sup> Das Ende dieser Fassung bildet eine „Moral“, in der Perrault zu dem Schluß kommt, daß „für junge Leute doch Fleiß und klug erjagte Beute mehr als solch ein müheloser Lohn“<sup>10</sup> sind, der persönliche Einsatz also wichtiger ist „als der mühelos erlangte Lohn einer reichen Erbschaft“.<sup>11</sup>

Eine dramatische Gestaltung des Märchens schuf Ludwig Tieck genau hundert Jahre nach Perrault mit seinem „Kindermärchen in drei Akten“ (1797). Perraults Vorlage des „Gestiefelten Katers“ wird in Tiecks Fassung



jedoch eingebettet in den Rahmen einer Theateraufführung und erscheint als „Spiel im Spiel“. <sup>12</sup> Wohl von vornherein als „Lesedrama“ <sup>13</sup> konzipiert, unterbricht Tieck die Handlung seines Dramas „Der gestiefelte Kater“ immer wieder durch die Kommentare fiktiver Zuschauer, die sich über die „Unwahrscheinlichkeiten“ in dem Stück empören, welche ihrer Meinung nach die „vernünftige Illusion“ verhindern. <sup>14</sup> Gerade diese Kritik des Publikums wiederum verhilft Tiecks Ansicht nach dem Märchen zu seiner eigentlichen Wirkung, da sie „eine Verabsolutierung des Wunderbaren, die seine Wirkung in Frage stellen könnte“ <sup>15</sup>, verhindert. Diese Wirkung des Stücks besteht für Tieck in der Erzeugung von „Stimmung“ <sup>16</sup>, die zugleich jedoch eine kritische Reflexion des dargestellten Weltbildes bewirken soll. Das zugrundeliegende „Volksmärchen“ und seine satirische, gesellschaftskritische Überformung machen somit erst im Zusammenspiel ein „Märchen“ im Tieckschen Sinn aus.

Sowohl auf Perraults als auch auf Tiecks Fassung des „Gestiefelten Katers“ griff Wilhelm Grimm bei seiner nach der Erzählung von Jeanette Hassenpflug bearbeiteten Variante zurück (KHM 33). „Wegen der deutlichen Abhängigkeit von Perrault“ <sup>17</sup> wurde das Märchen nicht mehr in die zweite und alle folgenden Auflagen der Kinder- und Hausmärchen übernommen, gilt aber heute dennoch als sogar eines der berühmtesten Grimmschen Märchen. Anders als seine Vorgänger „erweckt das Grimmsche Katermärchen den Eindruck eines rechten Volksmärchens“ <sup>18</sup>, wie Hans-Jörg Uther schreibt, vor allem aufgrund der „Schablonenhaftigkeit“ und „Vielzahl sprichwörtlicher Redensarten und volkstümlich klingender Wendungen“. <sup>19</sup>

Neben diesen bekannten Versionen ist der Erzähltyp AaTh 545 B in über 500 Erzählvarianten auf der ganzen Welt belegt, auf die hier jedoch nicht näher eingegangen wird. <sup>20</sup> All den Fassungen des Märchens ist gemeinsam, daß der Hauptakteur ein Tier ist, „das durch Idee und Ausführung einem passiven Helden zum Glück verhilft“ <sup>21</sup> und die Erzählungen damit dem Themenkomplex „Dankbare (hilfreiche) Tiere“ zuordnet. Worin besteht jedoch der Unterschied der oben erwähnten Varianten und inwiefern haben die einzelnen Versionen auf die Inszenierungen der Augsburger Puppenkiste eingewirkt? Vorlage der ersten Fassung von 1948 war – wie bereits erwähnt – Emil Alfred Herrmanns 1926 in der dritten Auflage herausgegebene Version des „Gestiefelten Katers“. Wie man aus dem Vorwort zur zweiten Auflage erfährt, fungierten die italienischen und die französische Märchenfassung als Vorlage, aus denen Herrmann „ein gemütvoll=deutsches (und doch nicht sentimentales oder lehrhaftes) Märchen mit verträumten Zügen“ <sup>22</sup> gemacht

hat. Herrmann betont, daß es nichts weiter als ein gespielteres Volksmärchen sein soll, „zeitlos heiter und rein“.<sup>23</sup> Doch gleich zu Beginn der Buchausgabe wird deutlich, daß Herrmanns Version die Grenze eines Volksmärchens doch überschreitet. Zum einen unterlegt er das Drama mit musikalischen Stücken, die er selbst eigens für das Stück komponiert hat. Zum anderen ist als Art Vorspiel vor dem ersten Akt ein „Gespräch im Publikum, aus Tiecks Gestiefeltem Kater“ abgedruckt, das belegt, daß ihm auch die literarische Umsetzung des Märchens von Tieck nicht unbekannt war.

Gerade in diesen beiden Abweichungen von der Volksmärchenvorlage könnten die Gründe liegen, weshalb Walter Oehmichen Herrmanns Drama als Ausgangspunkt für die Aufführung in der Puppenkiste herangezogen hat. Denn ein typisches Kennzeichen der Puppenspiel-Inszenierungen war es von Anfang an, die Stücke mit Musik und Liedern aufzulockern. Lediglich die Art der Musik wurde geändert, die Fanfaren, Märsche und Menuette Herrmanns wurden durch allgemein bekannte Volkslieder wie „Es klappert die Mühle...“ ersetzt. Tiecks Vorlage ist insofern auch für die Puppenkisten-Inszenierung von Bedeutung, als es sich dabei um die erste dramatische Umsetzung des Märchens handelt, die ja auch im Puppenspiel, das normalerweise ebenfalls keinen Erzähler kennt, die einzig Mögliche ist.

Ein Blick in die von Oehmichen benutzte Ausgabe von Herrmanns Werk zeigt, daß nicht nur hinsichtlich der Musik, sondern auch im Text zahlreiche Änderungen vorgenommen wurden. Der Text wurde insgesamt erheblich gekürzt und auf die wichtigsten Elemente reduziert. Einzelne, veraltete Wörter wurden ausgetauscht (z.B. „Schultheiß“ gegen „Bürgermeister“<sup>24</sup>), manche Textpassagen durch neue ersetzt.<sup>25</sup>

Auch inhaltlich sind in dieser Märchenversion – auch wenn man die von Oehmichen gestrichenen Stellen abzieht – einige Besonderheiten gegenüber den früheren Vorlagen auszumachen. Im Gegensatz zu den Versionen von Grimm oder Perrault trennen sich die Brüder nicht sogleich, sondern Hans' Brüder erleben noch, wie Hans dem Kater Stiefel machen läßt, und machen sich über ihn lustig. Trotzdem sie ihn verhöhnen scheidet Hans „ohne Groll“ mit der Feststellung: „ihr seid mit eurem bösen Herzen gestraft genug“.<sup>26</sup> Und auch am Ende treten Hans' Brüder erneut auf, wohingegen sie in den anderen Vorlagen nach ihrem „Erbantritt“ nicht mehr erwähnt werden. Da alle Welt vom Grafen von Carabas erzählt, möchten auch die beiden Brüder dessen Macht und Reichtum bewundern und erschrecken sehr, als sie in dem Grafen – dessen Namen sie nicht richtig aussprechen können, was wohl auf ihre Einfältigkeit hinweisen soll – ihren Bruder Hans erkennen. Dem Vorwurf

des Katers, diesen ihren nun so mächtigen Bruder verstoßen und als Taugenichts bezeichnet zu haben, begegnen sie mit der Lüge, sie hätten immer gewußt, daß Hans „zu etwas Besonderem geboren“ sei, und hätten „es bedauert, daß er [sie] partout verlassen wollte“.<sup>27</sup> Während der Kater diesen Schmeicheleien nur mit dem Ausruf „Lügenbeutel!“ begegnen kann, beweist Hans in dieser Situation seine Güte und damit charakterliche Überlegenheit gegenüber seinen einfältigen, egoistischen Brüdern, indem er erwidert: „Ich will's vergessen. Ihr sollt es mit mir gut haben.“<sup>28</sup>



Erste Aufführung des „Gestiefelten Katers“ 1948

Innerhalb dieser „Rahmensequenz“, die die wahren Charaktere der drei Brüder enthüllt, ist es jedoch vor allem der Kater, der das glückliche Ende in die Wege leitet. Während in den Volksmärchenversionen der Kater Hans nur immer anleitet, was er tun soll, ohne ihn über die genauen Hintergründe zu informieren, bespricht der Kater in der dramatischen Variante die einzelnen „Schachzüge“ jeweils mit seinem „Herren“<sup>29</sup> und versucht ihn zu ermuntern, nicht so träge zu sein. Zwar ist auch im Volksmärchen der Kater der eigentliche Aktant, der über das Schicksal des passiven „Helden“ Hans verfügt, doch übernimmt er in der Dramafassung sogar noch bei der Knüpfung einer Liebesbeziehung zwischen Hans und der Prinzessin von Anfang an die Fäden. Während in den Prosafassungen die Heirat nur als Konsequenz aus dem Aufstieg des Helden zum Grafen und der Belohnung des Königs für seine (scheinbaren) Dienste resultiert, offenbart der Kater in Herrmanns Drama Hans schon, bevor er die nötigen Voraussetzungen dafür geschaffen hat, daß er ihm die Prinzessin „zur Frau gewählt“ hat.<sup>30</sup> Wie sehr er über Hans' Willen verfügen kann, belegt die Tatsache, daß sich Hans – auf Anregung des Katers – tatsächlich schon in die Prinzessin verliebt, bevor er sie überhaupt kennengelernt hat.

Obwohl der Kater also der einzige wirkliche Aktant der Handlung und alleine für den Verlauf und das glückliche Ende verantwortlich ist, erhält er am Ende keinen großen Lohn für seine guten Taten. Während er in Grimms Märchen zum „ersten Minister“<sup>31</sup> und bei Perrault zu einem „großen Herrn“<sup>32</sup> gemacht wurde, erntet er hier nur „immaterielles“ Ansehen und Lob sowie das Versprechen von Hans, er solle es, solange er lebe, bei ihm gut haben. Die eigene Bescheidenheit des Katers – er sagt, er sei zufrieden, wenn Hans ihm „ein warmes Plätzchen am Ofen“ gönnt, wenn er alt ist<sup>33</sup> – läßt seine guten Taten noch größer, seinen Charakter noch vorbildlicher erscheinen.

Die Charaktere des Katers und des Hans werden in dieser ersten Puppenkisten-Fassung also im Vergleich zu den Vorlagen von Grimm und Perrault in ihren Eigenarten noch deutlicher betont bzw. nahezu ins Extrem getrieben: Der Kater ist die einzig wirklich aktive Figur und vereint in sich sämtliche guten Eigenschaften (Großzügigkeit, Altruismus, Hilfsbereitschaft, Bescheidenheit usw.). Hans dagegen ist der naive, dumme, aber auch arme, von seinen Brüdern ausgenutzte „Held“, der sich selbst nicht zu helfen weiß und dessen ganzes Schicksal vom Kater abhängt. Gerade diese Extremzeichnung der Charaktere dürfte für eine Puppenspielaufführung gut geeignet sein. Denn die Zuschauer, die vornehmlich aus Kindern bestehen, sollen in möglichst nicht allzu langen Textpassagen gut verständliche

Informationen und damit auch eine klare Struktur präsentiert bekommen. Dazu trägt auch die beschriebene Rahmenstruktur des Textes – die „Brüder-Episoden“ am Beginn und Ende des Stücks – bei.

Gerade das „Extreme“ ist nach Max Lüthi ein besonderes Merkmal des europäischen Volksmärchens im allgemeinen<sup>34</sup>, so daß diese erste Puppenkisten-Fassung nach der Vorlage Herrmanns wohl tatsächlich als Volksmärchen gelten könnte. Der Schluß weicht jedoch vom „typischen“ Schema des Volksmärchens ab. Das märchenhaft-glückliche Ende (mit Reichtum, Heirat, Königreich,...) widerfährt nicht dem eigentlichen Helden bzw. zentralen Protagonisten des Märchens, der alle „Aufgaben“ überwunden hat, sondern dem passiven „Mitspieler“. Zudem endet das Stück nicht nach diesem „Happy-End“, wie dies bei Grimm, Perrault und eigentlich jedem „echten“ Zaubermärchen der Fall sein müßte, sondern es folgt die Episode mit den Brüdern, die an den Anfang des Stücks anschließt. Erst die Entlarvung der „wahren“ Charaktere sowie die Versöhnung der drei Brüder – worüber in den Vorlagen von Grimm und Perrault kein Wort verloren wurde – beschließen das Märchen endgültig. Zugleich führen sie zu einer bereits erwähnten Rahmenstruktur, die typisch für die Gattung Novelle, nicht jedoch für die des Märchens ist.

Trotzdem allein aufgrund der Dramenstruktur Ähnlichkeiten mit Tiecks Stück gegeben scheinen, finden sich in der Puppenkistenversion keinerlei gesellschafts- oder theaterkritische Anspielungen, die Tiecks Stück ausmachen. Man orientierte sich vielmehr an der Prosafassung von Grimm oder Perrault und versuchte, diese in Dialoge umzusetzen. Herrmanns Drama bot dafür eine gute Grundlage, auch wenn sie – wie eben erläutert – nicht in allen Einzelheiten den Prosavorlagen folgt. Oehmichen versuchte jedoch, sämtliche von Herrmann zusätzlich eingefügten Passagen, die für den Fortgang des Stücks nicht notwendig sind, zu streichen und Sprache und Musik dem „Puppenkisten-Publikum“ anzupassen.

Vielleicht gerade aufgrund der an vielen Stellen altertümlich anmutenden und zum Teil etwas „umständlich-blumigen“ Sprache verwarf Oehmichen bereits 1955 die erste Version des „Gestiefelten Katers“ und erarbeitete eine neue Variante, die 1973 wiederaufgenommen wurde und bis 1989 „gültig“ blieb. Bereits im ersten Bild dieser Inszenierung fällt eine Neuerung ins Auge: der Kater wird nicht mehr typisiert als „Kater“ angesprochen, sondern „Hinz“ genannt, erhält also den Namen des Katers aus Tiecks Drama. Und auch sein Verhalten erscheint märchenuntypisch: er spricht nicht von Anfang an in

der „Menschensprache“, sondern miaut wie ein normaler Kater. Erst nach einem längeren Monolog von Hans, der nur von dem „mau“ des Katers unterbrochen wird, entwickelt sich das „mau“ über einige „pf’s“ hin zu „pfui“ als dem ersten menschlichen Wort des Katers, der sodann mit einem vollständigen deutschen Satz Hans sehr in Staunen versetzt. Allerdings erklärt er sofort, daß er nicht immer sprechen könne, sondern nur wenn die Menschen „besonders lieb – oder sehr böse“ zu ihm sind.<sup>35</sup> Dieser Erklärung widerspricht er jedoch selbst, als er weiter mit Hans redet, trotzdem er nach eigener Aussage nicht mehr böse auf ihn ist. Allerdings sind die Reden des Katers im gesamten Stück immer wieder durch ein „mau“ durchsetzt, der Kater wird also nicht komplett vermenschlicht, wie dies in den Vorlagen geschieht, sondern ist immer als Kater identifizierbar und bleibt als Gesamtcharakter ein „Mischwesen“ zwischen Tier und Mensch.



*Zweite Inszenierung des „Gestiefelten Katers“ von 1955*

Bereits in dieser Charakterdarstellung des Katers liegt ein wesentlicher Unterschied zum Volksmärchen. Denn zum einen widerspricht diese dem Merkmal der Eindimensionalität, da das Wunderbare im Märchen „nicht fragwürdiger [ist] als das Alltägliche“<sup>36</sup>, das Sprechen von Tieren also als Teilbereich des Wunderbaren als normal erscheinen müßte und Hans demnach nicht darüber erschrecken dürfte. Zum anderen ist der Charakter des Katers nicht mit dem abstrakten Stil des Volksmärchens in Einklang zu bringen. Denn dem Kater fehlt sowohl eine Eindeutigkeit seines Wesens als auch die Verkörperung eines Typen<sup>37</sup>, die schon allein aufgrund der individualisierenden Namenszuweisung nicht gegeben ist.

Doch nicht nur der Kater, auch einige der anderen Charaktere können nicht als „normale“ Märchenfiguren gewertet werden. So bringen beispielsweise die Brüder in der ersten Szene ihre Trauer über den Tod des Vaters durch lautes Schluchzen zum Ausdruck.<sup>38</sup> Kennzeichen des flächenhaften Märchenstils ist es dagegen, daß Gefühle nur in Handlungen, nie direkt ausgedrückt werden, daß die Figuren gar kein Innenleben besitzen.<sup>39</sup>

All diese Abweichungen belegen, daß Oehmichen stärker als in der ersten Version versucht hat, das Märchen an das Publikum der Puppenkiste, das bei Märchenvorstellungen hauptsächlich aus kleinen Kindern besteht, anzupassen, es aus der Sicht der Kinder zu erzählen und zu interpretieren. Da die Puppe des Katers trotz der Stiefel ein Kater bleibt, die Zuschauer ihn also immer als Tier vor sich haben, ist es nicht ungewöhnlich, wie Hans über Hinz' Redefähigkeit zu staunen, da ein Tier normalerweise nicht sprechen kann. Und auch Gefühle zu zeigen, über den Tod eines Elternteils zu weinen, ist durchaus im Sinne der kleinen Zuschauer.

Eine erhebliche inhaltliche Änderung nahm Oehmichen bei der „Zauberer-Szene“ vor. Während sich die Vorlagen auf die drei Zauberkunststücke beschränken, die mit dem Verspeisen des als Maus verzauberten Magiers durch den Kater enden, läßt Oehmichen das 4. Bild mit einem Dialog zwischen dem Zauberer und seinem Lehrbub beginnen, in dem der Zauberer vergeblich versucht, seinem Lehrling Zaubersprüche beizubringen. Erst nach einiger Zeit stößt der Kater hinzu und interessiert sich zunächst für die vielen Zaubergegenstände im Zimmer des Zauberers. Dann erst folgt mit Licht- und Toneffekten unterlegt die dreimalige Verwandlung des Zauberers. Die Szene endet hier jedoch nicht mit dem „Tod“ des Zauberers, sondern der Kater bemerkt, daß er den Zauberstab mitverschluckt hat und deshalb bis zu seiner Verdauung selbst zaubern kann. Er zaubert zunächst die vom Zauberer gefangenen Geister frei, erweist sich also selbst in dieser Situation als großer

Wohltäter, verwandelt den Lehrbub in einen Lakai und „des Zaubrers dunkle Höhle“<sup>40</sup> in einen Festsaal. Damit erhält das Motiv des Schloßes, das in den Vorlagen ohne nähere Erläuterung auftaucht, eine deutende Motivation; es ist nicht einfach da, sondern wird erst durch den Kater hergezaubert.

Der Grund dafür, warum Oehmichen gerade diese Szene erweitert hat, könnte darin liegen, daß sie sich sowohl für Effekte (innerhalb der Zauberkunststücke) als auch als komische Szene zum Lachen (über den ungeschickten Lehrbub, dessen Zauberversuche mißlingen) sehr gut eignet. Außerdem dürfte es sich bei dem Zauberer um eine Figur handeln, die gerade Kinder besonders fasziniert.

Während das Ende in der ersten Fassung zwar positiv war, aber zumindest aus der Sicht des Katers nicht optimal, ist es in der zweiten Version sogar positiver als in den Vorlagen gestaltet. Alle sind glücklich, Hans und die Prinzessin heiraten, der König bekommt seine Rebhühner, der Kater wird Oberminister und steht bei allen in hohem Ansehen, und es wird ein großes Fest veranstaltet: „Das Fest beginne, alle sind geladen, der Wein soll fließen. Das lass ich mich was kosten. Spielt, singt und tanzt, bis sich die Balken biegen.“<sup>41</sup> Mit eben dem vom König geforderten Gesang und Tanz endet denn auch die letzte Szene.

Gerade diese freudige Stimmung, die vor allem durch die zahlreichen in das Spiel eingefügten Lieder zustande kommt, prägt die gesamte Inszenierung. Es wird eine Fröhlichkeit verbreitet, die zwar der Kühlichkeit des Volksmärchens widerspricht, von der sich aber die Zuschauer mit Sicherheit anstecken lassen. Das Stück ist somit insgesamt lebendiger als seine Vorgänger und mehr auf Zuschauerwirkung ausgerichtet. Die Handlung ist durchwegs logisch strukturiert, alle Handlungszüge sind motiviert, so daß auch Kinder das Spiel leicht nachvollziehen können.

In der dritten Fassung wurden einige Züge, die bereits in der zweiten Version als Änderungen gegenüber dem Grimmschen Märchen auffielen, noch stärker hervorgekehrt. Dem Zauberer, der schon in Oehmichens zweiter Variante eine größere Rolle als in den Vorlagen spielte, teilen Hendrik Crasemann und Hanns-Joachim Marschall eine noch größere Bedeutung zu. Im 11. Bild unterhält sich der Kater mit einigen Bauern, die ihn für den verwandelten Zauberer halten. Nachdem er ihnen bewiesen hat, daß er nicht zaubern kann, klagen sie ihm ihr Leid über den Egoismus und die Ausbeuterei des Zauberers. Dem König erklärt der Kater, der Zauberer habe Hans sein Schloß gestohlen, er wolle es aber wieder zurückerobern. Das



nächste Bild spielt im Schloß des Zauberers und enthält einen sehr ausführlichen Dialog zwischen dem Kater und dem Zauberer, während dessen der Kater den Zauberer als „Durchschnittszauberer“<sup>42</sup> diffamiert und jener dies durch zahlreiche Zauberkunststücke zu widerlegen versucht. Die Verwandlung des Zauberers in eine Maus fordert der Kater mit dem Hinweis heraus, die Prinzessin, die der Zauberer zu gewinnen begehrt, liebe in erster Linie kleine Tiere. Selbst das Fressen der Maus wird hinausgezögert, indem der Kater sich immer noch zweifelnd gibt und erst auf die Aufforderung des Zauberers näherzutreten reagiert. Der Ausbau der Zauberer-Szene scheint sich also in der zweiten Version als „Publikumserfolg“ erwiesen zu haben und wurde wohl deshalb von Crasemann und Marschall noch stärker erweitert. Auch die Lieder zur Untermalung der Texte wurden gegenüber der zweiten Version vermehrt, so daß eine noch größere Abwechslung gegeben ist.



*Dritte Inszenierung des „Gestiefelten Katers“ von 1989*

Andererseits finden sich neben den Abweichungen vom gängigen Märchenstil auch einige Versatzstücke, die als typisch märchenhaft gelten können. So wird der Kater nicht mehr wie in der vorigen Variante mit Namen, sondern wie im Märchen als Typ bezeichnet. In der Rede des Katers kehrt in stereotyper Form die Floskel „Ich werde dein Glück schon machen“ wieder. Sowohl die formelhafte Redewendung an sich als auch ihre ständige Wiederholung sind ein typisches Merkmal des abstrakten Märchenstils.<sup>43</sup> Zugleich verbirgt sich hinter dieser Wendung die zentrale Aussage der Erzählung: Die ganze Handlung ist darauf ausgerichtet, wie der Kater das Schicksal seines Herren zum guten Ende führt. Gerade diese Grundstruktur des Märchenstücks soll mithilfe der Wiederholungen also wohl dem Zuschauer einprägsam vermittelt werden.

Eindeutig vom Märchenstil abweichend sind dagegen die hier in den Text eingeflochtenen komischen Elemente und Gefühlsausdrücke. Während beispielsweise der König im Grimm-Märchen dem Kater als Dank für das erste Rebhuhn einen Sack voll Gold schenkt, besteht er in der dritten Puppenkistenversion darauf, daß er der König ist und man keine Bedingungen an ihn zu stellen habe, sondern sich geehrt fühlen müsse, ihm einen Gefallen zu tun. Der Ausruf „Wie schade!“<sup>44</sup> als Erwiderung auf die Mitteilung des Katers, er werde nicht am Mahl teilnehmen, ist nur als Ironie zu verstehen. Erst auf die Aufforderung der Prinzessin, dem Grafen „eine kleine Aufmerksamkeit als Dank zu schicken“<sup>45</sup>, läßt er fünf Golddukatens aus seiner Schatztruhe holen, verbessert sich jedoch sogleich auf drei Golddukatens und ist sichtlich erleichtert, als der Kater diese ablehnt. Während der König in der Grimm-Fassung nur dann, wenn es um seinen Speiseplan geht, egoistisch und leicht erzürnbar ist, erscheint er in der dritten Puppenkisten-Version insgesamt als negativer Charakter, als König, der, statt die Dienste seiner Untertanen zu belohnen, nur auf seinen eigenen Vorteil aus und äußerst geizig ist. Gerade sein so sehr eingeschränkter Blickwinkel, der nur auf gutes Essen bedacht ist, läßt ihn als unsympathische und lächerliche Figur erscheinen. Auch am Ende interessiert er sich mehr für das Schloß des Grafen als für die Heirat seiner Tochter. Von Geschenken, der Übergabe des Königreichs an seine Tochter und seinen künftigen Schwiegersohn oder einer großen Hochzeitsfeier ist hier nicht die Rede.

Für Hans ist der glückliche Ausgang in diesem Fall also nicht so gut wie in der vorigen Version. Er bekommt zwar die Prinzessin, doch Königreich und Reichtum bleiben ihm (zumindest vorerst) verwehrt. Auch der Kater kann sich diesmal weder über materiellen Reichtum noch über sozialen Aufstieg

freuen. Dafür widerfährt ihm in anderer Hinsicht ein äußerst glückliches Ende. Denn von Beginn des Stücks an bahnt sich neben der Liebesbeziehung zwischen Hans und der Prinzessin eine zweite an, nämlich zwischen dem Kater und einer Katze. Gleich das erste Bild beginnt mit einem Dialog zwischen dem Kater und der Katze, indem der Kater dieser eine Liebeserklärung macht, von der Katze jedoch als „frecher Bengel“<sup>46</sup> zurückgewiesen wird. Bereits an dieser ersten Szene, die in keiner Vorlage vorhanden ist, wird zum einen deutlich, daß der Kater in diesem Stück wie im Grimm-Märchen als Märchentier auftritt, das selbstverständlich reden und wie ein Mensch fühlen und handeln kann, ohne daß dies von seiner Umwelt als seltsam empfunden wird, wie dies in der zweiten Version geschah. Zum anderen bahnt sich hier neben der Haupthandlung eine Nebenhandlung an, die von dem Schicksal der beteiligten menschlichen Figuren komplett abgekapselt ist und sich ausschließlich auf das Schicksal des Katers bezieht. So besteht das zweite Bild nur aus einem Monolog des Katers, in dem er in Versform seine Einsamkeit und seinen Liebesschmerz beklagt. Auch zwischen den folgenden Bildern sind des öfteren Szenen mit dem Kater und der Katze eingeschoben. Diese unterbrechen die Haupthandlung, stehen aber zugleich in engem Zusammenhang mit ihr. Denn als der Kater der Katze von seinem Rebhuhnfang berichtet, erlangt er erstmals die Bewunderung der Katze, welche die Voraussetzung für ein glückliches Ende der Liebesbeziehung bildet. In der letzten Szene sind die beiden Katzen dann tatsächlich glücklich vereint, essen gemeinsam Kartoffelpuffer – eine Augsburger Spezialität und damit ein eingebauter „Insider-Witz“ – und singen gemeinsam das Schlußlied.

Die Durchsetzung der Haupthandlung durch die Kater-Katze-Handlung erinnert stark an die Zuschauerepisoden in Tiecks Version des „Gestiefelten Katers“. Wie diese das aufgeführte Märchenstück kritisch reflektieren und kommentieren, so werden auch hier einzelne Sequenzen der Haupthandlung, indem sie vom Kater der Katze weitererzählt werden, nochmals reflektiert und bewertet. Das gute Ende wird in beiden Varianten durch „Banalitäten“ herbeigeführt: in Tiecks Drama sind es der Auftritt des Besänftigers und das Einspielen einer Sequenz aus der beliebten „Zauberflöte“, welche die Zuschauer letztendlich doch noch halbwegs mit dem Stück versöhnen; in der Puppenkisten-Inszenierung sind es die Fangkünste des Katers, die der Katze imponieren und sie die Liebe des Katers erwidern lassen.

Während der Kater in den anderen Fassungen immer nur der selbstlose Schicksalsführer seines Herren ist, lenkt er hier auch sein eigenes Schicksal hin zu einem guten Ende. Es zählen in dieser Version nicht mehr materieller Besitz und soziales Ansehen, sondern allein das persönliche Glück der Figuren, nämlich die Liebe zwischen Hans und der Prinzessin sowie zwischen dem Kater und der Katze. Damit entfernen sich Crasemann und Marschall stark von der Grimm-Vorlage, in der die Hochzeit – wie es im Volksmärchen typisch ist – „nicht Ziel, sondern nur Schlußpunkt des Märchens ist“<sup>47</sup> und wenig mit Liebe zu tun hat. Sie setzen das immaterielle Glück und die Liebe als höchstes Ziel ans Ende des Märchens und kommen damit wohl auch dem Zeitgeist des ausgehenden 20. Jahrhunderts näher. Denn es stehen hier nicht mehr die „Aufstiegsstrategien“<sup>48</sup> mithilfe der Manipulation von Interessen anderer zum eigenen Nutzen, die im ethischen Sinne fragwürdig erscheinen könnten, im Mittelpunkt. Sondern es geht allein um das immaterielle Glück der Hauptfiguren, das der Kater mindestens ebenso verdient hat wie sein Herr.

Trotz dieser Schwerpunktverschiebung in der letzten Version, der Kürzung und Erweiterung einzelner Szenen und der Veränderung zahlreicher Details blieben die Grundstruktur des Märchens AaTh 545 B in allen Puppenkisten-Inszenierungen sowie einzelne Details wie die Dreizahl, das Kleiderverstecken, der im Essen wählerische König, die Bauern- sowie die Zauberepisode usw. erhalten. Während für die erste Version Herrmanns Fassung als Vorlage fungierte, wurden die beiden späteren Versionen von den Puppenspielern selbst, wie sie schreiben nach der Vorlage des Grimm-Märchens, entworfen. Daß ihnen auch Tiecks Drama nicht unbekannt war, belegt unter anderem die Kater-Katze-Nebenhandlung der dritten Version. Die Grundstruktur des Grimmschen Märchens ist in allen drei Versionen vorhanden, gerade in den Abweichungen ist jedoch eine deutliche Entwicklung von der ersten bis zur dritten Version erkennbar. In der ersten Version kommt Hans noch ein relativ großer Stellenwert im Vergleich mit dem Kater zu. Er wird vom Kater über alle Vorgänge informiert, weiß also Bescheid, und beweist am Ende gegenüber seinen Brüdern auch selbst seinen großmütigen und guten Charakter. Der Kater ist zwar hier ebenfalls bereits der eigentliche Aktant, doch erntet er am Ende keinen großen Verdienst, sondern begnügt sich mit seiner Gutmütigkeit und Selbstgenügsamkeit. Der Kater der zweiten Inszenierung bleibt im Gegensatz zu den Vorlagen durchwegs als Kater erkennbar. Er ist nun alleiniger Handelnder und

wird dafür auch mit einem Ehrenposten als Oberminister belohnt. Erst in der Version von 1989 endet auch das Leben des Katers in wahrhaftem Glück, seine guten Taten erhalten nun nicht nur durch Lob und materielle Güter, sondern durch „Liebesglück“ den gerechten Lohn.

Diese Entwicklung der drei Versionen kann zugleich als eine Entwicklung vom Buchmärchen hin zum Puppenspiel betrachtet werden. Während sich die erste Version noch stark an den vorhandenen Schriftvorlagen des Märchens orientierte, bewegten sich die Autoren der zweiten und dritten Inszenierung immer weiter davon weg, hin zu einer reinen Puppenspiel-Inszenierung. Der Text wurde den Zuschauern und deren Erwartungen und Erfahrungen angepaßt: es wurde eine einfache, auch für Kinder leicht verständliche (Alltags-)Sprache gewählt, die Hintergründe der im Grimm-Märchen nicht genügend motivierten Motive wurden erläutert, komische Elemente wurden eingebaut, Emotionen wurden zugelassen bzw. wie in der letzten Version sogar als höchstes Ziel gesetzt, Lieder und Musik wurden zur Auflockerung und zugleich als Pausenüberbrücker für die Umbauarbeiten während der Szenenwechsel eingefügt. Das Stück gewann so im Laufe der Umarbeitungen beständig an Lebendigkeit. Auch wenn der Kater immer Hauptfigur des Märchens war – zur tatsächlichen Identifikationsfigur im Puppenspiel wurde er wohl erst in Form des menschlichen, emotionalen, liebenden und damit auch wirklich liebenswürdigen Katers der aktuellsten Puppenkisten-Version des „Gestiefelten Katers“.

### **Zur Aktualität von Puppenspiel und Märchen – Ein Ausblick**

Diese Lebendigkeit der Aufführungen könnte auch ein Grund dafür sein, daß trotz des Überangebots an Freizeitmöglichkeiten im Bereich „Kultur“ nahezu alle Aufführungen der Augsburger Puppenkiste ausverkauft sind. Ein weiterer Grund für das kontinuierliche Zuschauerinteresse dürfte im abwechslungsreichen Programm der Puppenkiste liegen, das neben traditionellen Märchen wie dem „Gestiefelten Kater“ auch neuere Kinderbücher wie die Geschichte von „Lilalu“ – die neueste Fernsehverfilmung der Puppenkiste – bietet. In den Abendvorstellungen wird neben einigen literarischen Stücken das polemische und politisierende Kabarett aufgeführt. Das Programm beinhaltet somit eine gute Mischung aus Altbekanntem und Trendhaftem: es ist für jeden etwas dabei. Außerdem weckt ein Besuch in der Puppenkiste bei vielen tief verborgene Kindheitsträume. Mit dem Eintritt in die Phantasiewelt des Puppenspiels kann die graue Alltagswelt für einige Zeit verlassen werden.

Trotz der erkennbaren Kontinuitäten im Programm der Puppenkiste können heute auch einige Modifikationen im Vergleich zu früheren Inszenierungen ausgemacht werden. Dies wurde anhand des Textvergleichs der verschiedenen Inszenierungen des „Gestiefelten Katers“ aufgezeigt. Indem der Kater in der neuesten Inszenierung – im Gespräch mit der Katze – den Verlauf der eigentlichen Handlung des Stücks nochmals reflektiert, tut sich eine zweite, übergeordnete Ebene auf, die vor allem den kleinen Zuschauern hilfreiche Erklärungen bietet. Zugleich werden auf dieser Ebene jedoch Parallelen zur Menschenwelt hergestellt. Dies spiegelt sich vor allem im Happy-End wieder, das durch Verdoppelung der Glücksmotive in Tier- und Menschenwelt noch positiver gestaltet wird. Den Kindern wird durch diese Doppelstruktur somit eine Identifikation mit den Marionetten erleichtert. Zugleich erhalten sie Informationen, die in heutiger Zeit, in der wohl viele Kinder den Inhalt der Märchen gar nicht mehr kennen, zum Verständnis nötig sein dürften. Mit ihren Modifikationen passen sich die Puppenspiel-Regisseure also an die veränderten Voraussetzungen und Erwartungshaltungen des Publikums an.

Nicht nur die Stücke wandeln sich, auch das Theater selbst verändert sich. Nach der Fertigstellung des neuen Saals und der neuen Bühne entsteht demnächst im Foyer ein Puppenmuseum, das die Geschichte der Puppenkiste dokumentiert. Hier wird zunächst die Ausstellung „50 Jahre Augsburger Puppenkiste“ mit den bekanntesten „Stars“ der Puppenkiste zu sehen sein, Erweiterungen sind jedoch geplant. Auf den so entstehenden „Kulturpark“<sup>49</sup> in Augsburg freut sich schon heute Christoph Mayer, Vorsitzender der „Freunde des Puppenspiels“, und mit ihm ganz Augsburg: Die Puppenkiste ist auch in Zukunft immer einen Besuch wert.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Vgl. Maul-Krummrich, Gabriele/Krummrich, Wolfgang: Marionetten. So baut man sie – so spielt man mit ihnen. Ein Handbuch mit über 150 Abbildungen. Bern/Stuttgart 1985. S. 21.

<sup>2</sup> 40 Jahre Augsburger Puppenkiste. Das Farbjournal zum Jubiläum. Ein herrliches Dokument über Augsburgs populärste Institution. Augsburg 1988. S. 86.

<sup>3</sup> 40 Jahre Augsburger Puppenkiste. S. 32.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Jenrich, Holger: Von Titiwu bis Lummerland. 50 Jahre Augsburger Puppenkiste. Essen 1998. S. 13.

- <sup>6</sup> 50 Jahre Augsburger Puppenkiste. Berlin 1997. S. 14.
- <sup>7</sup> 40 Jahre Augsburger Puppenkiste. S. 46.
- <sup>8</sup> Vgl. 50 Jahre Augsburger Puppenkiste. S. 12.
- <sup>9</sup> Vgl. EM (Ranke, Kurt u.a. (Hg.): Enzyklopädie des Märchens. Berlin/New York ab 1977). Bd. 7. Sp. 1070.
- <sup>10</sup> Deutsche Übersetzung zitiert nach: Tomkowiak, Ingrid/Marzolph, Ulrich: Grimms Märchen International. Zehn der bekanntesten Grimmschen Märchen und ihre europäischen und außereuropäischen Verwandten. Bd. 1: Texte. Paderborn/München/Wien/Zürich 1996. S. 18.
- <sup>11</sup> Tomkowiak/Marzolph: Grimms Märchen International. Bd. 2: Kommentar. S. 23.
- <sup>12</sup> Eigentlich müsste man sogar von einem „Spiel im Spiel im Spiel“ sprechen, also einer dreifachen Fiktionsschachtelung, da selbst innerhalb des „Spiels im Spiel“, also der Theateraufführung des „Gestiefelten Katers“ wiederum über das Stück selbst reflektiert wird: *Hinze*: „Ich habe selbst dem Narren zu einem Siege über ein Stück verholphen, in dem ich die Hauptrolle spiele“ – *Fischer*: „Sagt mir nur, wie das ist, – das Stück selbst, – das kömmt wieder als Stück im Stücke vor“ (Tieck: Der gestiefelte Kater. S. 50).
- <sup>13</sup> Pestalozzi, Karl: Tieck – Der gestiefelte Kater. In: Hinck, Walter (Hg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf 1977. S. 114.
- <sup>14</sup> Tieck, Ludwig: Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten. Hg. von Helmut Kreuzer. Stuttgart 1994. S. 10f.
- <sup>15</sup> Pestalozzi. In: Die deutsche Komödie. S. 113.
- <sup>16</sup> Pestalozzi. In: Die deutsche Komödie. S. 111.
- <sup>17</sup> EM. Bd. 7. Sp. 1071.
- <sup>18</sup> Uther, Hans-Jörg: Der sympathische Betrüger. Das Beispiel des Gestiefelten Katers. In: Petzoldt, Leander/Rachewiltz, Siegfried de/Schneider, Ingo/Streng, Petra (Hg.): Das Bild der Welt in der Volkserzählung. Frankfurt am Main 1993. S. 136.
- <sup>19</sup> Uther. In: Das Bild der Welt in der Volkserzählung. S. 136f.
- <sup>20</sup> Vgl. EM. Bd. 7. Sp. 1070.
- <sup>21</sup> Ebd.
- <sup>22</sup> Herrmann, Emil Alfred: Der Gestiefelte Kater. Das Volksmärchen in vier Akten. Jena <sup>3</sup>1926. Vorwort zur zweiten Auflage.
- <sup>23</sup> Herrmann: Der Gestiefelte Kater. An die Spieler.
- <sup>24</sup> Herrmann: Der Gestiefelte Kater. S. 4.
- <sup>25</sup> Vgl. z.B. Herrmann: Der Gestiefelte Kater. S. 15: Die Rede des Schusters „Ein Paar Jägerstiefel – da haben wir sie schon [...]“ wird ersetzt durch „Natürlich ein Paar Jägerstiefel“.
- <sup>26</sup> Herrmann: Der Gestiefelte Kater. S. 17.
- <sup>27</sup> Herrmann: Der Gestiefelte Kater. S. 61.
- <sup>28</sup> Ebd.
- <sup>29</sup> Vgl. z.B. die Episode mit dem „weißen Häschen“, Herrmann: Der Gestiefelte Kater. S. 23.
- <sup>30</sup> Herrmann: Der Gestiefelte Kater. S. 22.

- <sup>31</sup> Tomkowiak/Marzolph: Grimms Märchen International. Bd. 1: Texte. S. 14.
- <sup>32</sup> Tomkowiak/Marzolph: Grimms Märchen International. Bd. 1: Texte. S. 18.
- <sup>33</sup> Herrmann: Der Gestiefelte Kater. S. 60.
- <sup>34</sup> Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. Tübingen/Basel <sup>10</sup>1997. S. 34.
- <sup>35</sup> Der gestiefelte Kater. Das Grimmsche Märchen in der Bearbeitung von Walter Oehmichen. Augsburg 1955 (Textvorlage für die Augsburger Puppenkiste, zweite Version). S. 5.
- <sup>36</sup> Lüthi: Das europäische Volksmärchen. S. 11.
- <sup>37</sup> Vgl. Lüthi: Das europäische Volksmärchen. S. 26.
- <sup>38</sup> Vgl. Der gestiefelte Kater. Zweite Puppenkisten-Version. S. 1, Regieanweisungen.
- <sup>39</sup> Vgl. Lüthi: Das europäische Volksmärchen. S.15-17.
- <sup>40</sup> Der gestiefelte Kater. Zweite Puppenkisten-Version. S. 36.
- <sup>41</sup> Der gestiefelte Kater. Zweite Puppenkisten-Version. S. 28.
- <sup>42</sup> Der gestiefelte Kater. Nach dem Märchen der Brüder Grimm für die Augsburger Puppenkiste geschrieben von Hendrik Crasemann. Mitarbeit: Hanns-Joachim Marschall. Augsburg 1989 (Textvorlage für die Augsburger Puppenkiste, dritte Version). S. 39.
- <sup>43</sup> Vgl. Lüthi: Das europäische Volksmärchen. S. 33.
- <sup>44</sup> Der gestiefelte Kater. Dritte Puppenkisten-Version. S. 25.
- <sup>45</sup> Ebd.
- <sup>46</sup> Der gestiefelte Kater. Dritte Puppenkisten-Version. S. 2.
- <sup>47</sup> Lüthi: Das europäische Volksmärchen. S. 53.
- <sup>48</sup> EM. Bd. 7. Sp. 1078.
- <sup>49</sup> Augsburg Allgemeine vom 23.10.2000 (Nr. 244). S. 36.

Monika Loshier studiert Deutsch, Geschichte, Sozialkunde und Volkskunde an der Universität Augsburg.

Unser herzlicher Dank gilt Frau Hannelore Marschall-Oehmichen und Herrn Christoph Woithon, die uns die nötigen Informationen und Materialien zur Verfügung gestellt und uns so freundlich unterstützt haben.



## EXPO 2000

Berichte der Exkursion vom 9. bis 12. Juli 2000

*zusammengestellt von Sabine Wienker-Piepho*

**Ziel** der Exkursion der Fächer Volkskunde/Europäische Kulturgeschichte an der Universität Augsburg war es, die Eigensicht und -darstellung der verschiedenen Europäischen Länder (in ihren Länderpavillons) im Sinne der beiden Fächer Europäische Kulturgeschichte und Volkskunde zu eruieren und miteinander zu vergleichen. Jede/r ExkursionsteilnehmerIn nahm sich deshalb ein Land seiner/ihrer Wahl vor und beschrieb die Präsentation in einem Kurzbericht, der zehn Sätze nicht übersteigen sollte. Hier das Resultat:

### **Schweden (Christine Bohner)**

Schweden präsentiert sich architektonisch schlicht und funktionell in dunklem Holz und Glas. Symbolhaft sollen diese Materialien zwei entgegengesetzte Bereiche – Natur und Technik – verbinden und gleichzeitig das Motto des Schweden-Pavillons „Brücken der Erkenntnis“ versinnbildlichen als Fundament für Brücken, welche die Erkenntnis baut. Die Hauptattraktion ist unter dem Hallendach installiert: eine funkelnde Brücke aus elektronischen Impulsen, ein Lichtphänomen in ständiger Veränderung, eine Symbiose aus Kunst und Technik. Überhaupt stellt sich Schweden als fortschrittliches Land dar. Dies drückt sich aus in den vielen IT-Ausstellungsobjekten, ob beim „Brain-Ball“ (eine Einrichtung zum Spannungswettbewerb) oder bei „Sonic-Landscapes“. Im Gegensatz zu anderen Landespräsentationen thematisiert Schweden auch den Bereich „Mensch“: die „Kraft des Netzwerkes“ wird symbolisiert durch eine gläserne Kugel, in deren Innerem sich entsprechende Symbole befinden: ein ganzes Glashaus voller Glücksklee, daneben der Touchscreen „Make a Wish“, all dies ist Teil der Installation „Nachsinnen“, ebenso wie die beiden „Average Swedes“, der männliche und weibliche Körper: dargestellt sind sie durch Glasscheiben in Längs- und Querschnitt. Die Exponate des „Schweden-Designs“ sind das Ergebnis eines Workshops mit Kindern, die als künftige Verbraucher Ideen zur Produktgestaltung und Problemlösung lieferten, die Prototypen wurden von Designern realisiert. Vorgestellt wurde auch die

Bewegung „Geistesblitze“, eine Organisation für Kinder von 6 bis 11 Jahren, deren Ziel es ist, die Empfänglichkeit für neue Gedanken zu fördern und Vertrauen in die Zukunft zu schaffen. Ihre kreativen Ideen sind z.B. eine Megaschaukel für viele Kinder oder eine Teebeutelpresse. Das Reiseland Schweden zeigte ferner in einer Diashow Natur, Landschaften, typische Häuschen, Städte und Brücken, begleitet von Naturgeräuschen. Im Innenhof gab es typische kulinarische Spezialitäten und Musik aus Schweden. Insgesamt hat Schweden seine Besonderheiten und Stärken meiner Meinung nach sehr gut in Szene gesetzt, die einzelnen Objekte waren hervorragend kommentiert, und das Motto der EXPO 2000 „Mensch, Natur, Technik – Eine neue Welt entsteht“ gut übersetzt.

### **Estland – Lettland – Litauen (Sabine Doering-Manteuffel)**

Wahrscheinlich treffen nirgendwo anders in Europa zwei Sphären so heftig aufeinander wie auf dem Baltikum. Zum einen ist da eine atemberaubende Natur und eine vom Menschen geformte Landschaftsästhetik, die mittelalterliche Proportionen hat, zum anderen aber präsentieren sich diese drei Länder als neues High-Tech-Areal im Nordosten Europas. Sehr krasse Gegensätze bestimmen also das Bild, das man aus den Pavillons mitnimmt. Ein neues Amerika entsteht zwischen strohgedeckten Häusern, Storchennestern und folkloristischen Massenchören. Eine technische und elektronische Frontier richtet sich dort oben auf.

Doch eine Kleinigkeit ist anders als jener rauhe Pragmatismus, mit dem einst die Neue Welt erbaut wurde. Es ist ein anderes Verständnis von Kunst, mit dem die Bilder vom eigenen Land gezeichnet werden. Eine junge Avantgarde von Videokünstlern schafft es, die Übergänge zwischen Gestern und Heute in so weichen Abstufungen zu zeichnen, daß man den Eindruck gewinnt, die alte und die neue Welt fließen versöhnlich ineinander und stehen sich nicht nur feindlich gegenüber. Auf dem Baltikum entsteht eine neue Moderne des Ostens jenseits von derjenigen Zentraleuropas und Amerikas.

### **Niederlande (Meinrad von Engelberg)**

Er ist im Wortsinn „unübersehbar“ und „herausragend“ aus all' den edelholz furnierten Kisten und Blechschachteln. Der niederländische Pavillon, der höchste der gesamte EXPO, ist eine hybride Mischung aus babylonischem Turm und dekonstruktivistischer Bohrinself. Was auf den

ersten Blick so wenig mit dem kleinen Blumen- und Käseland zu tun hat und wie ein Manifest präpotenter Selbstüberschätzung wirkt, ist bei genauerem Hinsehen ein intelligentes Spiel mit Klischees und ihrer Brechung. Alle Länder stehen vor dem Pavillon-Dilemma, touristische Disneylands – das bevorzugen die Asiaten – oder kalte Technoparks zu bauen, die europäische Lieblingsrolle. Die Holländer tun in origineller Weise beides, wenn sie Sanddünen und Regenschauer, Windmühlen und Blumenfelder liefern und zugleich verfremden. Statt der klappernden Mühlen werden lautlose Stahlwindräder gezeigt, und die Deichlandschaft auf dem Dach verteilt ihr Wasser ungehindert entlang der Außenwände, so daß die Besucher je nach Windrichtung kreischend gegen den künstlich erzeugten, aber sehr realen Schauer Schutz suchen. Von der Düne steigt man hinab in einen winddurchtosten Eichenwald, als ein Stück künstlicher Natur wie die hängenden Gärten der Semiramis gegen alle Erwartung und Plausibilität in den Himmel gehoben. Unter den künstlichen Wurzeln des Waldes folgt das unvermeidliche Blumenmeer im „Gewächshaus Europas“, aber die grellen, monochromen Farbteppiche dieser Plantage sind ebenso künstlich wie die virtuellen Bienen, die auf Microbildschirmen darüber summen. Auch der in jedem EXPO-Pavillon offenbar unvermeidliche Film lebt von inszenierten Brüchen, wenn er Rembrandts Staalmeesters in eine globalisierte Managerkonferenz blinzeln läßt. Die Auflösung dieses Rebus gibt eine schlichte Tafel kurz vor dem Ausgang, zugleich das Selbstbild der Niederländer in Worte fassend: „Holland – ein konstruiertes Land“.

### **Italien (Martina Kassler)**

„Vom Altertum zur Neuzeit“ heißt das Motto des italienischen Pavillons, der sich in futuristischer Gestalt eines Ufo, welches über einer italienischen Piazza schwebt, präsentiert. In einem runden Saal mit Kuppel und in technisch anmutender Atmosphäre beginnt man seinen Rundgang bei der Chimara von Arezzo, einem Mythosungeheuer aus der Antike, vorbei an Photographien aus den verschiedenen Regionen Italiens, der Darstellung von Wasser, Luft und Farbe, mit neuester Technik vom Videokünstler Mario Sasso gestaltet und an zwei Tafeln, die die Elektrizität in der Natur vom alten Griechenland bis hin zum 20. Jahrhundert darstellen. Das Kaleidoskop Italien, welches Kino, Theater und Oper, Dirigenten, Sänger, Lieder, Sport, Wissen und Mode auf Monitoren vorstellt, bildet zusammen mit Leonardo da Vincis Aufzeichnungen und den bereits erwähnten Exponaten den äußeren

Kreis der Ausstellung. Im inneren Kreis stehen Leonardos hydraulisches Rad, sowie Autos vom alten Ferrari bis hin zum neuen Maserati. Die Technikbereiche werden durch Projektionen an die Kuppelwände wiederholt, durch Schlagwörter auch akustisch begleitet, den Besucher früher oder später in zwei kleinere Nebenräume vertreibend, die sich der Kultur des Landes widmen und – durch verschiedene Epochen führend – Gemälde von Andrea Sacchi, Pietro da Cortona, Antonio Gheerardi und Giulio Aristide beinhalten. Originalkostüme aus der 1. Aufführung der Oper Tosca von 1900 und Manuskripte von Virgil und Cicerone runden das Kulturbild Italiens ab. Im zweiten Nebenraum erzählen „sprechende Büsten“ in italienischer wie deutscher Sprache über Italien und seine Kultur, umrahmt von Bildern und mit Opermusik unterlegt. Der Besucher erlangt den Eindruck, daß für Italien vor allem der Bereich der Technik im Vordergrund steht und Mensch und Kultur im wahrsten Sinne des Wortes an den Rand gedrängt werden. Auf der Suche nach dem Bereich der Natur, die neben Mensch und Technik zum Motto der EXPO 2000 zählt, muß man sich auf eine längere Suche machen, die höchstens noch in ein paar Büschen vor der Piazza von Erfolg gekrönt sein könnte. Italien scheint seine Zukunft ganz auf multimediale Techniken ausrichten zu wollen, doch wo war da jetzt der Unterschied zu den anderen europäischen Länder nochmal?

### **Irland (Sabine Lippert)**

Er ist von außen eher unscheinbar. Seine Besonderheit besteht u.a. in einer Mauer, die aus mit Steinen gefüllten Metallkörben besteht – sie soll jene Steinmauern, welche den Westen Irlands durchziehen, symbolisieren. Der Pavillon ist in sechs verschiedene Bereiche gegliedert, die den Kontrast von Alt und Neu widerspiegeln. Alte Kultur, Natur und neue Technik sollen harmonisch miteinander verbunden werden. In den Eingangsbereich wird der Besucher an einer schwarzen Kalksteinwand aus der County Kilkenny entlang geleitet, die durchsetzt ist mit 370 Millionen Jahre alten Fossilien. Vier Säulen aus den Materialien Stein, Salz, Holzkohle und Weidenholz erstrecken sich über zwei Stockwerke. Viel Wert legen die Iren offenbar auf ihre Zukunft, die in den Händen der Kinder liegt. So haben im zweiten Bereich Kinder unter der Anleitung einer Künstlerin im ersten Kulturzentrum für Kinder in Europa, im The Ark in Dublin, eine Buntglas-Installation Bog Landscape (eine Art Sumpflandschaft) in den Farben des Moores geschaffen, errichtet auf natürlichen Materialien wie Torf, Grasnarben und Harz. Der dritte

Bereich ist dem sehr unbeständigen Wetter in Irland gewidmet: auf Leinwandwänden werden dem Besucher Eindrücke des ständig wechselnden Wetters präsentiert. Den Abschluß bilden die EXPO-obligatorischen Touch-Screen-Computer, an denen sich die Gäste über Arbeitsmöglichkeiten in Irland informieren können. Insgesamt ist der Pavillon angenehm unaufdringlich – auf Sound- oder Lichteffekte wurde verzichtet, so daß er, obwohl nicht als solcher ausgezeichnet – einen Ort der Stille darstellt. Es fehlen hier sogar die sonst fast überall verbreiteten Souvenir-Shops und auch die Präsentation landesüblicher Handwerkskunst. Andererseits erfährt man leider auch wenig über das Land oder seine Zukunftsvisionen. Hier wurde also im Gegensatz zu den meisten anderen Pavillons der Akzent auf Natur und Kultur statt auf Technik gelegt.

### **Griechenland (Nils Philipp)**

„Der Mensch, das Maß aller Dinge“, mit diesem Slogan präsentiert sich Griechenland auf der EXPO 2000. Die altgriechische Zivilisation wurde von der ganzen Welt studiert und bewundert. Politik, Religion, Kunst, Philosophie, dies sind die Bereiche, mit denen man sich hauptsächlich beschäftigt, doch sehen die Griechen selbst ihr Land auch als das Mutterland der Technologie, denn bereits seit dem 8. Jh. v. Chr. haben die alten Griechen „kompetent, konsequent und systematisch“ Technologie entwickelt. Schaut man einmal in die EXPO-Broschüre der Griechen, so kann man lesen: „Hauptmerkmal der Technologie der alten Griechen, das sie von der Technologie anderer Kulturen unterscheidet, ist der intellektuelle Übergriff, der Technik und Wissenschaft miteinander verbunden und der technologischen Entwicklung einen gewaltigen Anstoß verliehen hat. Diese Technologie stellt den bedeutenden Beitrag der alten Griechen an die Weltgesellschaft dar“. Denkt man nur an den Apparat von Antikythera aus dem Jahre 80 v. Chr., oder an den Heronschen Automaten und das Odometron (beide von Heron von Alexandria) und an die Kolbenpumpe des Ktesibus, so muß man neidlos anerkennen: ja, die Griechen haben die Entwicklung der technischen Zivilisation positiv beeinflusst. Der griechische Pavillon schafft es auf eine phantastische Art und Weise, Brücken zu schlagen von der Technologie der Antike zu jener der Moderne, veranschaulicht durch zwei Räume: der eine zeigt uns das „Gestern“, der andere das „Heute“, wo Gottheiten aus Gegenwart und Vergangenheit, die Avantgarde der altgriechischen Technologie und die Errungenschaften des heutigen Griechenland in

Forschung, Technologie und Astronomie präsentiert werden. Auf einer Großleinwand kann man die Entstehung unserer Galaxie verfolgen und bewundern; und man fragt sich, in Ehrfurcht erstarrt, ob die Griechen nicht vielleicht auch die Schöpfer von Himmel und Erde sind!? „Der Weg in die Zukunft geht durch das Wissen der Vergangenheit“ lehrt uns die Broschüre weiter. Und während der Besucher noch völlig benebelt und begeistert von der Zeitreise durch die Welt der Technologie ist, erreicht er am Ende die Verkaufshalle, in der er die gute alte griechische Handwerkskunst für ein paar nach „Athen getragene Eulen“ ersteigern kann. Es geht ihm noch einmal der Slogan durch den Kopf, mit dem er anfangs begrüßt wurde: „Griechenland, das Maß aller Dinge“.

### **Island (Michaela Schwegler)**

Bereits mit seinem äußeren Erscheinungsbild macht der isländische Pavillon seinem Land alle Ehre: Der komplett in meeresfarbenem Blau gehaltene Bau wird rundherum von herabfließendem Wasser umströmt und bildet somit die trockene „Zufluchtsstelle“ inmitten des Meeres, die Insel. Nach dem Eintritt in die Inselwelt begibt sich der Islandreisende zwar auf trockenen, dafür jedoch äußerst schwankenden Boden. Das an der Decke aufgehängte Treppenstahlgerüst führt den Besucher wankenden Schrittes in luftige Höhen. Es symbolisiert somit wohl die bergige, kluftige, wilde isländische Landschaft, die dem Besucher auch anhand von Schautafeln auf seinem Weg nach oben nahegebracht und mit Hintergrundinformationen angereichert wird. Daß neben den Bergen das Wasser eine zentrale Rolle in Island spielt, verdeutlicht nicht nur das außen am Gebäude herabfließende Wasser, sondern auch ein am Boden des Pavillons angelegter See, den der Besucher auf seiner Wanderung stets im Blickfeld hat. Für eine besondere Überraschung sorgt der ab und zu aus der Mitte des Wasserbeckens in enorme Höhen hervorspringende Geysir. Auch dieser weist auf das Abwechslungsreiche, Faszinierende, zugleich jedoch mit seinem Überraschungsmoment auch bedrohlich Erscheinende der hoch im Norden gelegenen Insel hin. Am Gipfel des „Berges“ angekommen genießt der Reisende einen letzten Blick auf die Landschaft, die wieder friedlich anmutet, nachdem der Geysir sich gelegt hat und begibt sich von seinem schwankenden Höhenweg aus schließlich wieder auf den Abstieg. Beeindruckt von dem dargebotenen Naturschauspiel verläßt er die Insellandschaft und faßt wieder Fuß auf dem europäischen Festland.

## Polen (Grazyna Swakowska)

Kann man auf einer Weltausstellung im Jahr 2000 dem Thema „Mensch – Natur – Technik“ gerecht werden, ohne den Besucher in ein multimediales Chaos zu führen und ohne die eigene nationale Prägung vor lauter Bemühen um Futurismus zu vernachlässigen? Das Gebäude des polnischen Pavillons steht unauffällig in seiner Stahl-Glas-Holz-Kombination in einer Reihe von weiteren rechteckigen Pavillons anderer Länder und gewährt zunächst durch seine verspiegelte Vorderfront keinen Einblick ins Innere. Erst der Eintritt bewirkt eine Assoziation zu Polen, denn dem Betrachter öffnet sich der Blick auf ein nachgebildetes – womöglich auch stilisiertes, stereotyp wirkendes – Dorf aus der südlichen Region Polens, der hohen Tatra. Innerhalb dieses Dorfes, genauer gesagt: innerhalb dreier Bauernhäuser, wird das Motto der Weltausstellung durch wenige, in ihrer Wirkung prägnante Beispiele thematisiert: 1. Mensch – ein kurzer Film konfrontiert den Besucher zuerst mit der Geschichte zur Entstehung des polnischen Königreiches (Taufe Polens 966, Christianisierung, Krönung des ersten polnischen Königs Boleslaw Chrobry, Treffen von Boleslaw und Otto III. in Gnesen im Jahre 1000), dann mit Polen im Jahr 2000, mit Bewohnern, Städten, Landschaften. 2. Natur – der letzte Urwald Europas in Bialowieza (an der polnisch-belarussischen Grenze) stellt in einem bunten Kaleidoskop der Pflanzenwelt und Jahreszeiten einige seiner prominenten Bewohner vor: Wisente, Wölfe, Luchse, Adler, Eulen. Und als allgemein in Polen anzutreffende Vögel werden die Störche in ihrer symbolhaften Natur und in ihrem Wanderverhalten gezeigt („Ein Drittel aller Störche kommt alljährlich nach Polen, somit kann man sagen, daß jeder dritte Storch ein Pole ist“ – Originalton aus der Filmpräsentation), ferner wird auf die Steinsalzvorkommen in Wieliczka (20 km südöstlich von Krakau) hingewiesen, wo die Schätze der Natur in besonderer Weise verknüpft sind mit der Ortsverbundenheit der Bewohner. In 100 m Tiefe errichteten die Bergleute eine Steinsalzkapelle, welche in einer multimedialen Präsentation aus der Sicht eines speziell nachgebauten Ganges der Salzgrube ihre Schönheit den Besuchern offenlegt. 3. Technik – in die Fußstapfen des Astronomen Kopernikus tritt Prof. Aleksander Wolszcan, indem er strittige, komplizierte und (wie sein Vorreiter) möglicherweise auch bahnbrechende Forschungsarbeit leistet, die dem Nachweis der Existenz von Planeten außerhalb unseres Sonnensystems gilt; in diesem Beitrag wird nicht nur eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart geschaffen, um die Errungenschaft

der Polen im Bereich der Astronomie zu zeigen, sondern zusätzlich die internationale Forschungsarbeit betont und Mut gezeigt zur Sprengung der Grenzen eigener Vorstellungsgrenzen. Durch die gewiß beabsichtigte Einfachheit der multimedialen Darstellung, durch den bewußten Verzicht auf übertriebene „High-Tech-2000-Effekte“ läßt sich der polnische Pavillon kaum mit anderen europäischen Ausstellungen vergleichen. Dennoch schaffen die präzise gesetzten Akzente unverkennbare Verbindungen zwischen dem Einst und Jetzt, zwischen Moderne und Volkstradition, zwischen Mensch, Natur und Technik und letztlich: zwischen Polen und der Welt.

### Österreich (Achim Weber)

Mensch – Technik – Natur! Auch Österreich kann sich dem internationalen Slogan nicht entziehen, wenngleich Melkschemel und Multimedia-performance nicht auf den ersten Blick zusammenzupassen scheinen. Das verträumte Österreich hat sich schon lange gemausert. Vielleicht ist es ja gerade diese Zweiseitigkeit von Besinnung einerseits und Multimedia andererseits, die diesem Land seinen immerwährenden stoischen Charakter verleiht? Gerade Österreich hat verstanden, was der (nimmer-?) müde Messebesucher nach Rundumbeschallung, stundenlangem Warten und visuellem Overkill braucht: einen Platz zum Hinlegen, zum Sich-Entspannen. Eine wahre Oase des Sich-Erholens, die den österreichischen Pavillon alsbald zum Geheimtip ganzer Pilgerscharen werden ließ. Die österreichischen Alpen sind ein natürliches Kapital mit zwei entgegengesetzten Seiten: Man stellt sich der Mühsal ihrer Besteigung oder gibt sich kontemplativer Betrachtung hin – und auf Letzterem beruhte das Konzept des österreichischen Pavillons. „Wie trivial“ – so könnte man vielleicht meinen, und doch ist es genau das, was so mancher schlichtweg braucht, nachdem ihm im „Planet of Visions“ die letzte Illusion geraubt wurde: Entspannung von der Hybris postmoderner Visionäre. Mittels einer rundumlaufenden Leinwand werden dem Besucher eindrucksvolle Filmaufnahmen grandioser Landschaftsszenarien präsentiert, unterlegt mit besinnlicher Musik. Ein Ambiente zum Faulenzen – Ausdruck einer neuen Tugend eines Landes, das allen Müden und Nimmermüden eine Enklave des Friedens bietet?



## Schweiz (Sabine Wienker-Piepho)

Der Schweizer Pavillon ist raffiniert, witzig, hochgradig ästhetisch stilisiert, perfekt bis ins Detail konzeptioniert, durchreflektiert, extrem „freakig“ (man hörte wohl auch das Wort „abgefahren“ aus dem Munde der Besucher“), „ganz anders“ jedenfalls als die in vielen Fällen vergleichsweise „naiv“ wirkenden anderen, und insgesamt wohl auch der „erfolgreichste“, mißt man den Erfolg an den Besucherzahlen. Hier konnten die Neugierigen im Unterschied zu den anderen Pavillons auch ungehindert ein- und ausströmen, denn es gab fünfzig Ein- und Ausgänge zu bzw. aus dem Holzlabyrinth, so daß lange Schlangen vor dem Eingang sich von allein erübrigten. Insgesamt war die Selbstdarstellung der Schweizer gekennzeichnet von einem hohen Grad an kritischer Infragestellung von Kischees, derer sie sich bewußt sind. Wie wurde das inszeniert? Auf die das Labyrinth bildenden, problemlos entsorgbaren rohen Lärchenholzbalken wurden unauffällig subtil ausgewählte Lichttexte projiziert, entsprechende folkloristische, literarische und nichtfiktive Botschaften übermittelnd, die nach Regionen und nach den drei auf der EXPO vorgegebenen Themenblöcken gegliedert waren. In drei äußerlich völlig gleich gestalteten Steh-Cafes gab es drei unterschiedliche, den drei Hauptregionen entsprechende „typische“ Imbisse (zu absolut unschweizerischen Niedrigpreisen!), die dort (in absichtsvoll verwirrend gleiche Nicht-Trachtenkostüme gekleideten) Arbeitenden hielten abrupt in all ihren Bewegungen inne, wenn die Musik abbrach – Ziel der Inszenierung war die auf der EXPO heiß begehrte Stille. Was aber hatte es mit diesen Klanginstallationen auf sich? Mit fahrbahnen Hackbrettern, einem Alphorn und anderen mehr oder minder autochthonen Instrumenten zogen ständig wie absichtslos und verirrt Scharen von ebenfalls identisch gekleideten Musikern durch die Gänge und erzeugten Geräusche der absonderlichsten Art – bis hin zum „Alphornjazz“, wobei sie sich hin und wieder scheinbar zufällig trafen und – wie gesagt – etwa stündlich jählings ihre Performanzen abbrachen. An den Imbissen wurde ein schön gestyltes Stichwortverzeichnis zum Thema „Schweiz“ verkauft – auch dies erschwinglich. Nirgendwo war ein weißes Kreuz auf rotem Grund zu sehen. Der Schweizer Pavillon zeigt: Sie haben längst gelernt, mit den ihnen anhaftenden Heterostereotypen, aber auch mit ihren Autostereotypen umzugehen, die Schweizer, ja sogar diese, in ein überzeugendes Gesamtkonzept umzusetzen.

## Schlesische Weihnachten

Eine Ausstellung des Schlesischen Museums zu Görlitz

Das Schlesische Museum widmet seine sechste Sonderausstellung in diesem Jahr dem Thema „Schlesische Weihnachten“. Wie kein anderes Fest im Jahreslauf ist Weihnachten ein Fest der Freude und der Familie – trotz aller Hektik bei den Vorbereitungen. Neuerdings beginnt die Weihnachtszeit in den Geschäften schon im September mit einem vielfältigen Angebot an Gebäck, und bereits drei Tage vor dem Heiligen Abend setzt der Ausverkauf an Weihnachtsartikeln ein.

Dagegen beginnt die Weihnachtszeit traditionell erst mit dem ersten Advent und reicht bis Heilige Drei Könige (6. Januar) oder bis Maria Lichtmeß (2. Februar). Einen besonderen Abschnitt bilden die nicht nur in Schlesien bekannten „Zwölf Nächte“: regional verschieden sind dies die zwölf Tage vor dem Weihnachtsfest oder die Tage von Weihnachten bis Dreikönig. Mit diesen Tagen sind viele Bräuche verbunden gewesen, die Auskunft über Ereignisse im neuen Jahr geben oder die Entwicklung positiv beeinflussen sollten. Höhepunkt war aber stets das Weihnachtsfest selbst mit dem feierlichen Kirchengang, den Weihnachtsspielen, der Weihnachtsfeier zu Hause, der festlich geschmückten Stube, dem Festessen mit seinen ganz speziellen Gerichten und Speisefolgen, dem Weihnachtsgebäck und den – damals freilich viel bescheideneren – Geschenken.

In der Ausstellung des Schlesischen Museums zu Görlitz können einige Facetten der schlesischen Weihnachtsbräuche gezeigt werden, wie sie bis 1945 in Schlesien selbst und später von den Vertriebenen in ihrer neuen Umgebung ausgeübt wurden. Als Leihgabe aus Privatbesitz sind mehrere Licht- oder Weihnachtszepter zu sehen, die nach originalen Vorbildern in den 1960er und 70er Jahren angefertigt wurden. Sie bestehen aus einem gedrehten Mittelstab mit Fußkreuz und mehreren Ringen, die mit Tannenzweigen, Sternen, Girlanden, Äpfeln, Gebäck und Kerzen geschmückt sind. In manchen Gegenden Schlesiens wie in Probsthain nahmen die Gläubigen die Zepter am Heiligen Abend mit in die Kirche, um den dunklen Raum zu erhellen. Weihnachtszepter wurden auch mit Krippenfiguren bestückt und ersetzen in der heimischen Stube den Weihnachtsbaum. Eine Besonderheit der Ausstellung ist ein ca. 2,50 m hohes Weihnachtszepter, das als aktuelle Neuerwerbung des Schlesischen Museums zu Görlitz den

Besuchern erstmals präsentiert werden kann. Neben den Weihnachtszeptern wurden in Schlesien in der Adventszeit viele andere Gegenstände gebastelt, die dem Schmuck der Wohnung dienten, wie Adventsrosen, Pflaumenmänner, Putzäpfel, Apfelpyramiden und Papiersterne, die in der Ausstellung gezeigt werden können.

Natürlich dürfen in einer Weihnachtsausstellung auch Krippen nicht fehlen. Von nur 2-3 cm großen Miniaturkrippen in Walnußschalen und etwas größeren geschnitzten Krippen in Kokosnusßschalen bis zu kunsthandwerklich bedeutenden Krippenfiguren von Künstlern der Warmbrunner Holzschnitzschule sind Beispiele zu sehen. Als ein weiteres, ganz besonderes Objekt der Ausstellung kann eine „Grulicher Krippe“ gezeigt werden. Hugo Stumpf, der aus einer bedeutenden schlesischen Schnitzerfamilie stammt, fertigte sie 1953/54 gemeinsam mit seiner Frau Maria in der heimatlichen Tradition an. Diese Krippe ist vermutlich die letzte große Krippe der bedeutenden ostdeutschen Krippenlandschaft des Adlergebirges. Mit 100 farbigen, meist 10 cm hohen Lindenholzfiguren wird die Geburt Christi und die Flucht der heiligen Familie nach Ägypten dargestellt. Diese Familienkrippe aus Privatbesitz wird erstmals öffentlich gezeigt.

Und es gibt wohl keinen Künstler, der sich nicht mit dem Thema Weihnachten beschäftigt hat. Als Leihgabe der Staatlichen Museen zu Berlin, Museum Europäischer Kulturen, und aus Privatbesitz können 22 Scherenschnitte der schlesischen Künstlerin Maria Louise Kaempffe (1892-1963) aus den 1920er Jahren gezeigt werden. Neben vielen Buchillustrationen und frei gewählten Themen hat Maria Louise Kaempffe mit Einzeldarstellungen, vor allem aber mit den Serien „Weihnacht“ und der „Heilandsgeschichte“ filigrane Kunstwerke aus Papier geschaffen, die sich durch die klare und feine Linienführung auszeichnen. Die Detailfülle der meist nur postkartengroßen Scherenschnitte ist dabei ebenso überraschend wie das harmonische und in sich stimmige Gesamtbild des jeweiligen Motivs. Abgerundet wird die Ausstellung mit einigen bisher noch nicht gezeigten Weihnachtsmotiven der schlesischen Grafikerin Grete Schmedes (1889-1985) aus dem Bestand des Schlesischen Museums zu Görlitz.

## Klostermuseum Ursberg

mit Bibliothek, Jahreskrippe und Sammlung kleiner Andachtsbilder

### Geschichte

1884 erwarb der Priester Dominikus Ringeisen die Gebäude der ehemaligen Prämonstratenser-Reichsabtei Ursberg (1125-1802) und gründete die St. Josefskongregation mit dem Ziel, behinderten Menschen ein Zuhause zu schaffen. Das Klostermuseum wurde 1984 anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Dominikus-Ringeisen-Werkes im 1. Obergeschoß des Westflügels der früheren Abtei eröffnet.

Die Sammlung beinhaltet Skulpturen aus dem 15. bis 18. Jahrhundert: gotische Holzplastiken von 1480, Pieta von Christoph Rodt 1680. Hervorzuheben sind die sieben von ehemals acht spätbarocken, christlichen Tugenden verkörpernden Lindenholz-Plastiken des fränkischen Bildhauers Ferdinand Tietz (1709-1777). Des weiteren Gemälde aus dem 16. bis 19. Jahrhundert, darunter Porträts der regierenden Äbte des 18. Jahrhunderts bis zur Säkularisation von zeitgenössischen Künstlern z.B. von Martin Kuen (1719-1771) und Konrad Huber (1752-1830).

Weitere Sammlungen: Klosterarbeiten, Andachtsbilder des 17. bis 19. Jahrhunderts, Keramik, Metallarbeiten, Textilien.

Möbel: Sakristeischränke um 1700, barocker Aufbauschränk 1730.

Ebenfalls zu besichtigen ist die um 1796 im Stil des Klassizismus erbaute Klosterbibliothek mit 12 500 Bänden und Deckenfresko des Weißenhorner Malers Konrad Huber, das Personifikationen der Wissenschaften darstellt. Zweimonatlich finden Sonderausstellungen aus den Beständen des Museums statt.

Sehenswert ist auch die ehemalige Klosterkirche, jetzt Pfarrkirche, erbaut 1230, erneuert 1670, mit spätromanischer Kreuzigungsgruppe.

Publikationen: Museumsprospekt 1998; Tröger, G.: Dominikus Ringeisen und sein Werk. 1984; Lohmüller, A.: Das Reichsstift Ursberg. 1987; Immenkötter, H.: Menschen aus unserer Mitte. 1992.

## Das kleine Andachtsbild, Gebetsbuchbildchen

Über ein halbes Jahrtausend hat das kleine Andachtsbild im Gebet- und Erbauungsbuch die Menschen begleitet, als Tröster in der Not, Stütze in ihrer Schwäche und Mittler im Glauben und Hoffen auf das ewige Leben.

Schon Papst Gregor der Große um das Jahr 600 hat die Wandbilder der Kirchen als Bücher des einfachen Volkes gepriesen. Das zweite Konzil von Nicea, um das Jahr 787, hat diese pädagogische Bedeutung bekräftigt. Seitdem ist das kleine Andachtsbild ein wesentlicher Teil der kirchlichen Katechese.

Thomas von Aquin hat dem kleinen Andachtsbild eine dreifache Bedeutung für die christliche Erziehung zugesprochen: Förderung der Andacht, Erinnerung an die Beispiele der Heiligen, Belehrung der Unwissenden. Die Erkenntnis „Bilder sind der Laien Schrift und Bücher“ war jedem einleuchtend.

Die volle Wirkung dieses religiösen Bildes konnte sich erst seit jener Zeit entfalten, wo es persönlicher Besitz jedes einzelnen geworden war, um dann, als es sich als „Fliegendes Blatt“ von geschriebenem Buch, Kirchenwand und Klostermauer gelöst hatte. Erst in diesem kleinen Bild offenbarte sich die kirchliche Mission sowie die kulturgeschichtliche und soziologische Bedeutung des religiösen Bildes in ihrer ganzen Tiefe und Weite.

Eine Blütezeit erlebte das kleine Andachtsbild im 17. und 18. Jahrhundert durch die deutschen Künstler und Kupferstecher in Augsburg und Nürnberg. Im 19. und 20. Jahrhundert sank die Bedeutung des kleinen Andachtsbildes zu Wallfahrtsandenken und wurde zur religiösen Andachtsindustrie. In den letzten Jahrzehnten werden die Andachtsbilder mit „Meditationstexten“ angeboten.

Klostermuseum Ursberg, Lkr. Günzburg/Schwaben, Klosterhof 7, 86513 Ursberg,  
Tel. 08281/92-2121 und 92-2124, Fax 92-1000.

Öffnungszeiten: täglich von 13:30 bis 17:00 Uhr und nach Vereinbarung.

## Himmelsbotin – Honigquell

Kleine Kulturgeschichte der Bienenhaltung in Oberhessen

*besprochen von Walter Dehnert*

Im Rahmen eines zweisemestrigen Projektseminars an der Philipps-Universität Marburg haben 13 Studierende des Faches Europäische Ethnologie unter der Leitung von Siegfried Becker eine Ausstellung samt Begleitpublikation erarbeitet – zweifellos ein gelungenes Beispiel einer Kooperation zwischen Universität und Museum. In seiner Einleitung betont Siegfried Becker, daß der Umgang des Menschen mit der Biene im Zentrum steht. Dies schließt die Beachtung kultureller Metaphern ein, etwa die Herausstellung von Fleiß als Tugend („emsig wie die Bienen“), aber auch die Rolle und Bedeutung der Bienenhaltung innerhalb der Ökologie. Der Aspekt „Oberhessen“ nutzt dabei den Vorteil, daß der Abstraktion Grenzen gezogen werden, weil er den Blick auf eine konkrete Region zwingt. Die Unterstützung der Ausstellung durch verschiedene Imkervereinigungen des Kreises Marburg-Biedenkopf belegt dies eindrucksvoll.

Günter Raab bietet mit seinem Beitrag „Aus dem Leben der Bienen“ grundlegende Informationen zur Honigbiene und der Sozietät „Bienenvolk“. Sarah Jäger beschäftigt sich unter dem Titel „Bienen und Umwelt“ mit der ökologischen Bedeutung der Imkerei, insbesondere für den Obstanbau. Sonja Theiss wendet sich der Kirchengeschichte zu. Die mittelalterliche Theologie wußte die Biene und den Bienenstaat als Symbol zu nutzen, sei es in der Lehre von der marianischen Jungfräulichkeit oder in der Lehre von der Einheit der heiligen Kirche. Ulf Sölter betrachtet an einigen Beispielen die Rolle der Biene als Thema in der bildenden Kunst und ihrer Ikonographie, während Cornelia Schütz der „Biene als Tugendssymbol der industriellen Gesellschaft“ Aufmerksamkeit zollt. Arbeit und Fleiß erhielten im 19. Jahrhundert einen veränderten Stellenwert, den die Autorin mit einschlägigen Zitaten belegt. Gabi Bretscher zeigt die Veränderungen der „Bienenwohnungen“ auf – von der Korb- zur Kasten- und schließlich zur Magazinhaltung. Bernd Stübing vertieft dies, indem er uns mit der „eigenen kleinen Welt“ des Imkers vertraut macht, dessen Erfindungsgeist – vulgo ‚Basteltätigkeit‘ – legendär ist. Julia Wackerbarth geht der Geschichte der hessischen Imkervereine nach, von den ersten Vereinsgründungen 1838 in der Wetterau und 1855 in Rheinhessen bis hin zum Hauptverein „Verband der

Bienenzüchter-Vereine in beiden Hessen, Nassau, Frankfurt am Main und Creuznach“ im Jahre 1879. Anke Muth spricht in ihrem Beitrag schulische Aspekte an und hebt dabei die Beeinflussung der Schüler hervor, die an einem Zitat aus den zwanziger Jahren deutlich wird: „Möge dem deutschen Volk drum allzeit die Biene das Symbol sein: des friedlichen Wettbewerbs mit den anderen Völkern, der Einigkeit im Inneren, allzeitiger Bereitschaft und Opferwilligkeit gegen freche Räuber und der freiwilligen Einordnung unter eine Führung.“ Die NS-Ideologie nahm solche Anschauungen für den Unterricht über „Rasse und Volksgesundheit“ in ihren Dienst. Volker Haefele und Marco Jung skizzieren folgerichtig den „Weg der Imkervereine in den Nationalsozialismus“. Der letzte Beitrag von Sylvia Ackermann und Beate Rudolph über „Die Entwicklung der Bienenzucht in den letzten fünfzig Jahren“ legt den Schwerpunkt auf das Institut für Bienenzucht in Marburg bzw. in Kirchhain bei Marburg. Dieses Institut ist heute der Hessischen Landesanstalt für Tierzucht in Homberg/Ohm angegliedert. Eine Liste der Imkervereine im Landkreis Marburg-Biedenkopf schließt die Veröffentlichung ab.

Die Durchdringung des Stoffes in den einzelnen Beiträgen fällt manchmal etwas unterschiedlich aus. Die große Bandbreite der angesprochenen Aspekte und die zahlreichen Abbildungen beweisen die originelle Umsetzung eines klassischen volkskundlichen Themas. Der Leser begreift sehr anschaulich und außerdem beispielhaft, zu welchen Wertungen die menschliche Naturwahrnehmung führt – ein prägender Faktor unserer Kultur. Deshalb sei das Bändchen nicht nur den Honigliebhabern ans Herz gelegt.

Himmelsbotin – Honigquell: kleine Kulturgeschichte der Bienenhaltung in Oberhessen. Begleitbuch zur Ausstellung im Hinterlandmuseum Schloß Biedenkopf 1.4.–30.9.1999. Hrsg. von Siegfried Becker und Susanna Stolz. Mit Beiträgen von Sylvia Ackermann u.a. (=Marburger Beiträge zur Kulturforschung, Archivschriften H. 4). Marburg 1999, Jonas-Verlag, 136 Seiten, 35 Abb., ISBN 3-89445-250-1

## Zoom und Totale

Aspekte eigener und fremder Kultur im Film

*besprochen von Robert Wittmann*

Der vorliegende Sammelband widmet sich dem innerhalb der wissenschaftlichen Publizistik ansonsten sehr vernachlässigten Genre des sozialdokumentarischen Films. Diesem Umstand ist mithin um so besser Abhilfe verschafft, als daß sich die Autoren dabei einem sowohl fächerübergreifenden als auch interkulturellen Themenspektrum verschrieben haben, das theoretischen wie praktischen Merkmalen des Dokumentarfilms gleichermaßen viel Raum läßt.

In diesem Sinne sind zunächst verschiedene Beispiele aus der öffentlich-rechtlichen Produktion, namentlich des ZDF, und aus dem Bereich des ethnographischen Films (seitens der Volkskunde und Ethnologie) einer profunden Filmanalyse unterzogen worden. Mittels Sequenzprotokollen erschließen sich dem Leser dabei entscheidende Aspekte des inhaltlichen und formalen Filmablaufs. Darüber hinaus stehen wesentliche Bedingungen für Recherche, Produktion und Gestaltung der jeweiligen Filme vor dem Hintergrund wissenschaftlicher oder journalistischer Ansprüche zur Diskussion. Eben dies geschieht aber im besten Verständnis exemplarischer Filmkritik. Eine ergänzende Abrundung des Bandes ergibt sich durch die Erfahrungsberichte dreier Filmpraktiker, die über Idee, Konzeption und Rezeption ihrer Dokumentarfilme informieren.

Indes belegen die herangezogenen Filmbeispiele – wie schon im Untertitel des Buches angedeutet – den dokumentarischen Blick auf eigene und fremde Kulturen, diesseits und jenseits der postmodernen Welt. Zwei Perspektiven also, denen hier im Kontext explizit kulturwissenschaftlicher Fragestellungen nachgegangen wird.

Helmut Ottiger und Sabine Sukowski beschäftigen sich mit einem Beitrag aus der ZDF-Sendereihe „Vereine in Deutschland“. Anhand der Reportage „Winnetous Rheinische Brüder. Die 'Präriefreunde Köln'“ des Heidelberger Filmemachers Karl-Heinz Käfer wird das Spannungsverhältnis zwischen den Club-Mitgliedern reflektiert, welches sich aus je unterschiedlichen Interpretationen indianischer Lebenswelten und aus ebenso unterschiedlichen Motivationen zu deren Nachahmung ergibt. Während jenes Spannungsverhältnis hier noch zwischen spielerischem Rollenverständnis



und den Idealen einzelner Gruppenmitglieder verläuft, machen Banu Karaca und Hilger Schmerwitz in der anschließenden Filmbesprechung auf ein Konfliktpotential aufmerksam, das sich zwischen den Kulturen aufbaut. Am Beispiel der ZDF-Reportage „Die späte Rache der Indianer. Über das Glücksspiel in Reservaten“ von dem Filmautor Gerd Helbig überführen sie die eigenen Klischeevorstellungen vom Fremden genauso wie die durch den Film vermittelten.

Zwei weitere Beiträge werfen einen Blick in die Vergangenheit. Sonja Speter-Blaudzun behandelt einen Filmklassiker des Direct Cinema aus den 1950er Jahren, der von dem amerikanischen Ethnologen und Dokumentarfilmer John Marshall in Namibia gedreht worden ist. In ihrer analytischen Rekapitulation des besagten Films „N/um Tchai: The Ceremonial Dance of the !Kung Bushmen“ strengt die Autorin Überlegungen zum Wirklichkeitsbezug von Trance, Tanz und Film an und stellt die besondere visuell-sinnliche Qualität von Marshalls Filmstil heraus. Anschließend richten Joachim Petri und Anja Wiese ihr Augenmerk auf die Geschichte der Wandermusiker aus dem thüringischen Eichsfeld, ein Gewerbe, dem dort, bedingt durch wirtschaftlichen Strukturwandel, bereits seit 40 Jahren nicht mehr nachgegangen wird. Mit Hilfe des Films „Beruf: Wandermusiker“ von Eckhard Schenke und Sabine Piechura, der übrigens 1994 beim Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen publiziert worden ist, führen die beiden Autoren außerdem Beweis für den gelungenen Einsatz stilistischer Mittel im wissenschaftlichen Dokumentarfilm. Es zeigt sich, daß unterhalterische Elemente den Informationszweck eines Films nicht etwa beeinträchtigen, sondern vielmehr zu fördern vermögen.

In die gleiche Richtung argumentiert Martin Füssenhäuser in seinem Beitrag „Volkskunde und Fernsehen“, indem er eine mehr am Publikum orientierte Ästhetik der Dramaturgie als Voraussetzung für die Einsatzmöglichkeit volkskundlich-ethnographischer Filme im Fernsehen herausstellt. Hinsichtlich der allgemeinen Chancen und Schwierigkeiten des dokumentarischen Genres innerhalb des deutschen Fernseh-Programmspektrums bietet Füssenhäusers Beitrag zudem eine Orientierung.

In den letzten beiden Beiträgen des Bandes kommen nun noch drei Filmpraktiker zu Wort. Eckhard Schenke berichtet in seinem Aufsatz über „Filmrezeption aus der Sicht eines Filmemachers. Oder: Über den Konsum volkskundlicher Filme“, indem er seine eigenen Beobachtungen zur Publikumsresonanz auf den (o.g.) Film „Beruf: Wandermusiker“ darlegt. Darüber hinaus ergreift Schenke Partei für eine innovative Gestaltung

ethnographischer Filme und grenzt sich von gewissen traditionellen Filmvorstellungen des Faches Volkskunde ab. Zuletzt berichten Michael Simon und Gisela Weiß von „Fingern, Spitzen und Gefühl“, einem Videofilm, der 1993/94 unter der Mitwirkung von Studenten der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster am Seminar für Europäische Ethnologie umgesetzt worden ist und seinerzeit als Pilotprojekt für den neu eingerichteten Studienschwerpunkt „Visuelle Anthropologie“ fungierte. Der Beitrag macht die pragmatischen Abwägungen transparent, die auf dem Weg von der Idee zum fertigen Film berücksichtigt werden mußten und verdeutlicht, wie arbeitsintensiv, aber eben auch wie lehrreich ein solches Projekt für Autodidakten sein kann.

Abschließend möchte ich den besprochenen Band noch einmal ausdrücklich empfehlen: Er eignet sich meiner Ansicht nach bestens für den Filmunterricht und für die Studienarbeit, zumal es dem bemerkenswerten Engagement des Herausgebers Walter Dehnert zu verdanken ist, daß die Publikation selbst aus einem Filmseminar hervorgegangen und hauptsächlich von Studenten des Studiengangs Kulturanthropologie der Universität Frankfurt am Main abgefaßt worden ist. Zwar bedient dieser Band durchaus ein Spezialinteresse, das aber dürfte jedenfalls für die Cineasten unter den Lesern um so ansprechender sein, ob sie sich nun thematische, filmtheoretische oder auch -praktische Anregungen davon erhoffen. Und da schon von visueller Kommunikation die Rede ist, darf gerade bei diesem Buch auch das gelungene Design und Layout gelobt werden.

Walter Dehnert (Hg.): Zoom und Totale. Aspekte eigener und fremder Kultur im Film. Marburg 1999; 160 Seiten; DM 46,-; ISBN 3-929425-14-9

Bezug über den Buchhandel oder direkt beim Arbeitskreis Volkskunde und Kulturwissenschaften e.V., Postfach 1122, D-35001 Marburg

## Kulturen – Sprachen – Übergänge

Festschrift für H. L. Cox

*besprochen von Michaela Schwegler*

Der Titel der Festschrift verweist schlagwortartig auf die zentralen Forschungsbereiche von J. L. Cox. So breit gefächert wie das Lebenswerk des vor kurzem emeritierten Professors für Volkskunde an der Universität Bonn sind auch die Aufsätze dieses Werks. Die Beiträge sind in acht Sektionen zusammengefaßt, nämlich „Kulturelle Dimensionen sozio-ökonomischer Prozesse“, „Erzählforschung“, „Historische und vergleichende Sprachforschung“, „Populäre Traditionen“, „Historische Kulturstudien“, „Dinge, Bezeichnungen und Bedeutungen“, „Studien zu Nationalismus und Nationalsozialismus“, „Migration und Grenze“. Diese Einteilung gibt nicht nur die Bandbreite von Cox' Forschungen wider, sondern deckt zugleich die im Titel angesprochenen Themen „Kulturen – Sprachen – Übergänge“ ab. Dabei geht es sowohl um „Übergänge“ in kultureller und sprachlicher Hinsicht als auch hinsichtlich der beteiligten und erforschten Regionen, Länder und Disziplinen.

Daß gerade zwischen Sprachwissenschaft und Volkskunde enge Verbindungen bestehen, wird in vielen Beiträgen deutlich. Sowohl das Interesse am „gemeinen Mann“ (S. 113ff) als auch verschiedene Forschungsgebiete wie die Erzählforschung oder „Wörter und Sachen“-Forschung eröffnen Möglichkeiten, ja sogar Notwendigkeiten des interdisziplinären Vorgehens. Denn wie es in einer Ausgabe der Zeitschrift „Wörter und Sachen“ heißt, könne „nur in der Vereinigung von Sprachwissenschaft und Sachwissenschaft die Zukunft der Kulturgeschichte“ liegen (S. 464).

Doch auch die einzelnen Disziplinen präsentieren sich in der Festschrift aus unterschiedlichsten Perspektiven. So geht es den germanistischen Autoren unter anderem um semantische, lexikalische, dialektale, etymologische und textlinguistische Gesichtspunkte. Die Forschungszweige Lexikographie, Namensforschung und Sprachgeschichte sind ebenso vertreten wie Fragen nach Spracherwerb und Sprachvergleich. Die Volkskunde andererseits tritt mit Untersuchungen zu einigen klassischen Kanonthemen wie Erzähl-, Nahrungs-, Haus-, Brauch-, Recht- oder Geräteforschung auf. Die Autoren beziehen in ihre Studien jedoch neueste Ergebnisse aus aktuellen Forschungsprojekten verbunden mit neuen Fragestellungen ein, die sie in

vielerlei Hinsicht immer wieder zu „Übergängen“ führen, bei denen sowohl volkskundliche als auch linguistische Methoden und Erkenntnisse herangezogen werden müssen.

Aus diesem „Übergang“ zwischen den beiden Disziplinen resultieren wiederum „Übergänge“ in sprachlicher, kultureller und regionaler Hinsicht. Denn beiden Disziplinen ist daran gelegen, Vergleiche zwischen verschiedenen Sprachgemeinschaften bzw. kulturellen Gemeinschaften anzustellen. So treten in der Festschrift neben Studien über verschiedene Regionen Deutschlands zahlreiche Untersuchungen aus dem niederländischen Bereich – was durch die niederländische Herkunft von H. L. Cox zu erklären ist – sowie aus England, Schottland, Irland, Frankreich, Luxemburg, Ungarn oder der Slowakei. Und sogar außereuropäische Länder sind vertreten, wie die Beiträge über Trilingualismus in Australien und über die Sage vom Meisterschuß, die in Afrika, Amerika und Europa verbreitet ist, zeigen. Sowohl Kultur- als auch Sprachgeschichte dürfen sich also wohl nicht auf Europa beschränken, sondern müssen sich, um bestimmte Phänomene klären zu können, zu einer „weltweiten Komparatistik“ vereinigen (S. 207).

All die Beiträge lassen erkennen, daß auf dem heutigen Stand der Forschung eine interdisziplinäre Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Fächern aus dem weiten Bereich der Kulturwissenschaft bzw. Kulturgeschichte unabdingbar ist. Gerade die Volkskunde, deren fachgeschichtlicher Hintergrund auf eine starke Verknüpfung mit der Germanistik hinweist, sollte sich vor einer verstärkten Kooperation nicht scheuen. Denn daß diese äußerst fruchtbar sein kann, gerade an den zahlreichen vorhandenen „Übergangsstellen“ zwischen den beiden Disziplinen, belegt Cox' vielfältige Forschungstätigkeit und nicht zuletzt diese Festschrift.

Hirschfelder, Gunther/Schell, Dorothea/Schrutka-Rechtenstamm, Adelheid (Hg.): Kulturen – Sprachen – Übergänge. Festschrift für H. L. Cox. Köln/Weimar/Wien 2000

## Terrazzo

Das Leben der Cancians (Amt für Rheinische Landeskunde 1999)

*Filmbesprechung von Elisabeth Fritsch*

In der Bonner Südstadt: Durch eine Flügeltür mit großen Glasscheiben im Inneren einer Villa erblicken wir, von klassischen Klängen begleitet, einen Flur. Die Kamera schwenkt auf den Fußboden. Im hochherrschaftlichen Ambiente des Hauses kommt ein wunderschön verzierter Boden zur Geltung. In schneller Schnittfolge zeigt der Film Beispiele handwerklicher Terrazzokunst in diesem Haus und in anderen Villen. Die Leichtigkeit der Musik betont die optische Schönheit. Eine Stimme aus dem Off führt uns in die Welt der venezianischen Handwerkskunst ein und rundet den Eindruck von harmonischem Stil ab.

Michael H. Faber, Autor, Regisseur und Produzent des so beginnenden Filmes, will uns die Kunst der Terrazzotechnik mit ihrer Geschichte, aber auch die noch heute in diesem Gewerke tätige Familie Cancian aus Mönchengladbach vorstellen. Terrazzo, das italienische Wort für Terrasse, bezeichnet eine spezielle Art von Fußboden. Dieser besteht aus einem grobkörnigen Zementestrich zum Teil mit Mosaikverzierung und wird, nachdem er ausgehärtet ist, geschliffen. Im Jahr 1994 erhielten die Cancians den Auftrag, im Freilichtmuseum Kommern für den Eingangsbereich eines Tanzsaales einen Boden herzustellen. Zu dieser Zeit filmte Michael H. Faber mit einem Team die zweiwöchigen Arbeiten und nutzte diese Aufnahmen als Leitmotiv und als Hauptbestandteil (19 Minuten) seines Filmes, der 1999 ediert wurde.

Nachdem der Titel des Filmes eingeblendet worden ist, sehen wir in der folgenden Sequenz prächtige Häuserfassaden in kurzen Einstellungen aneinandergereiht. Speziell in der Gründerzeit in den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts ließen viele Bauherren in Deutschland Böden in Hauseingängen von italienischen Terrazzieri gestalten. Der Kommentar informiert knapp über diesen Zeitraum und den entsprechenden Zeitgeschmack sowie über die praktischen Eigenschaften des Terrazzobodens.

Nun bietet der Film einen zeitlichen Rückblick. Alte Fotos von Menschen aus dem von Venedig geprägten Friaul, die dort das Handwerk des Mosaiklegers oder Terrazzieri erlernt hatten, belegen die italienische Herkunft der

Terrazzokunst. „Ein Heer“ von Lehrlingen hat für ein Foto vor einer Schule in Sequals Aufstellung genommen. Der Sprecher erzählt von den Handwerkern, die zum Ende des 19. Jahrhunderts in ganz Europa Arbeit in den aufstrebenden Industriestädten fanden. Viele von ihnen gründeten dort eigene Firmen mit „friolinischem Namen“. Einige verschlug es sogar bis nach Amerika.

Und noch einmal erfolgt ein zeitlicher Sprung zurück, diesmal in die Renaissance, als das Handwerk in Venedig eine Blüte erlebte und viele Menschen in der Stadt Arbeit in den erwähnten Berufen fanden. Es werden Handzeichnungen gezeigt, die Arbeitsmittel und Verfahren der Terrazzieris dokumentieren. Der Sprecher erläutert in der 45 Sekunden dauernden Sequenz die gesellschaftlichen und geschichtlichen Zusammenhänge.

450 Jahre später: Der nun folgende, etwa fünf Minuten dauernde Filmabschnitt gewährt uns Einblick in die Tätigkeit der Cancians am ersten Tag ihrer Arbeit in Kommern. Ausführlich können wir verfolgen, wie der Meister, Enrico Cancian, mit Schienen und Winkelhaltern eine Verschalung für die Bordüre des Fußbodens im Eingangsbereich des Tanzsaales am vorbereiteten Betonboden befestigt. Das im Stil der Fachwerkindustriebauten des 19. Jahrhunderts errichtete Gebäude stand ursprünglich in Brühl-Pingsdorf und wurde in Einzelteile zerlegt nach Kommern transportiert und dort wieder aufgebaut. Mit Hilfe von Halbnah- und Nahaufnahmen haben wir Gelegenheit, den Meister und die Arbeit in aller Ruhe zu betrachten. Der Off-Kommentar, der parallel zum Originalton auf der Baustelle eingespielt wird, informiert ergänzend zu den Bildern über die Arbeitsgänge und -bedingungen.

Währenddessen hat Sohn Ricardo, ebenfalls Meister seines Faches, mit einem weiteren Mitarbeiter die aus Steinkörnung, Zement, Zementfarbe und Wasser bestehende Estrichmasse gemischt. Auch hier werden wieder die in der Größe wechselnden Einstellungen relativ lang gehalten, um dem Kommentar Raum zu lassen und die Arbeitsweise möglichst genau zu dokumentieren. Nun können wir verfolgen, wie der Meister die Masse in die Verschalung füllt. Wechselnde Einstellungen zum Teil in Nah- und Großaufnahme ermöglichen es uns, sehr dicht am Geschehen zu sein, einen „detaillierten“ Einblick zu bekommen. Einstellungen und Schnitt tragen dazu bei, diese Arbeit als wirkliches „Hand-Werk“ zu begreifen. Am Ende des ersten Arbeitstages verlassen wir die Baustelle, indem die Kamera vom Gebäude „wegzoomt“, wir entfernen uns vom Geschehen, und es wird abgeblendet.

Am frühen Morgen des zweiten Tages in Kommern entfernt Enrico Cancian die Verschalung. Heute soll die Terrazzomasse entlang der Wände eingefüllt und eine Mosaikkante an die am Vortag gegossene Bordüre angefügt werden. Unsere Neugier ist geweckt. Und schon stellt der Sprecher Gianni einen extra aus Italien angereisten Mosaikleger vor. Wir erfahren, daß in Deutschland keine Fachkräfte für solche Arbeiten zu finden sind. Gianni sitzt im Gelände vor der Baustelle und bricht mit einem Hammer lange Stäbe von Carrara bianco und Nero ebano in kleine Mosaiksteinchen. Er strahlt jene südländische Gelassenheit bei der Arbeit aus, die Freude und Zufriedenheit zeigt. Man kann sich denn auch nebenbei ein Gläschen Vino rosso genehmigen. Wir verfolgen, wie das Mosaik in die Kehlen der Bordüre eingepaßt wird.

Es sind noch weitere Helfer aus der einstigen Heimat angereist, und die anschließende Frühstückspause gibt Gelegenheit, Neuigkeiten und Anekdoten auszutauschen. Die Kamera zeigt uns in einer Totalen den Saal, dessen Vorraum bald mit einem schönen Terrazzoboden ausgelegt sein wird und wo die Männer an einem großen Tisch Platz genommen haben. Sie unterhalten sich in italienischer Sprache. Immer wieder werden in Nahaufnahmen Speisen und Getränke gezeigt, und Enrico Cancian erzählt schließlich in rheinländischem Tonfall eine lustige Geschichte von Saisonarbeitern, die bei seinem Vater arbeiteten, und von deren Verlangen nach „ordentlicher“ Salami. Leider wirkt die Szene wenig spontan.

Zum Thema Saisonarbeit sehen wir nun wieder alte Fotos, die junge Arbeiter aus Friaul bei der Abreise in andere Länder zeigen. Ein Foto am Arbeitsort zeigt einen Terrazzieri. Der Autor leitet so zur Geschichte der Cancians über. Enrico erzählt nun in seinem Haus in gemütlicher Runde mit Frau Hanni und dem Interviewer von den Saisonarbeiterjahren seines Vaters. Dante Cancian kam, nachdem er mehrere Jahre als Wanderterrazzieri in Belgien und Holland gearbeitet hatte, 1927 nach Deutschland und gründete 1932 in Mönchengladbach den Familienbetrieb. Wieder sehen wir einige Fotos und hören dazu den Off-Kommentar. Von Dantes Söhnen stieg schließlich Enrico ins Unternehmen ein, und Hanni Cancian schildert, wie sie und ihr Mann sich kennenlernten – Cancian hatte einen Auftrag im Haus ihres Vaters ausgeführt. Heute arbeitet Hanni Cancian im Büro der Firma.

Nun informiert der Film in einer neuen Sequenz über weitere Tätigkeitsfelder des Unternehmens. Der Meisterbetrieb des Betonwerkstein- und Terrazzo-handwerks fertigt im eigenen Betriebsgelände auch Werkterrazzo für Treppenstufen, Fensterbänke und kleine Bodenflächen. Es werden

Arbeitsgänge in der Betriebshalle gezeigt und im Hof ausgestellte Muster präsentiert. Der Meister bezieht die Steinkörnungen für die Mischung des Terrazzo hauptsächlich aus Italien. So lagern neben den Fertigprodukten Säcke voll kleiner farbiger Steinchen mit den Namen „Verde Alpi“ und „Rosa Corallo“.

Zurück zur Baustelle: Im Freilichtmuseum Kommern wollen die Männer am dritten Arbeitstag die Hauptfläche des Bodens ausgießen. Dazu füllt Ricardo Cancian Steinkörnung und Zement im Verhältnis 2:1 in den transportablen Mischbehälter einer modernen Mischmaschine. Der Einsatz moderner Technik ist genauso selbstverständlich wie die mühsame Kleinarbeit von Hand. Der Meister glättet die letzten kleinen Unebenheiten in der von Hand auf dem Boden verstrichenen Masse und kontrolliert mit der Abrichtlatte, ob der Estrich in der richtigen Höhe gleichmäßig verteilt ist.

Ungefähr eine Stunde später betreten die Terrazzieri den Vorraum und beginnen, mit einer großen schweren Walze den Boden zu bearbeiten. Wir erfahren, daß es einiger Erfahrung bedarf, um den richtigen Zeitpunkt für diese Arbeit zu finden. Der Vorgang, der der Technik des Walzterrazzo seinen Namen gegeben hat, ist eine langwierige schwere Arbeit. Die Estrichmasse wird durch den Druck der Walze verdichtet und der überschüssige Zementschlamm muß mit einem Besen vom Boden gekehrt werden. Wir hören die rumpelnde, quietschende Walze, und sehen die Anstrengung der Handwerker in ihren Bewegungen. Sie wiederholen die Arbeitsgänge bis der Untergrund trittfest ist. Nach getaner Arbeit schließen sich die Türen des Vorraumes vor unseren Augen für eine Woche. Der Boden muß ruhen.

Eine schwere Maschine wird vor dem Tanzsaal abgeladen. Der Fußboden im Vorraum ist nun soweit ausgetrocknet, daß man mit dem Schleifen beginnen kann. Ricardo Cancian hat für den Grob- und Planschliff Schleifsegmente mit Industriediamanten ausgewählt, die er in den Schleifteller einsetzt. Die Schleifmaschine stammt übrigens aus italienischer Produktion. Der junge Meister verteilt auf dem Boden reichlich Wasser, um zu verhindern, daß Partikel im Estrich beim Schleifvorgang verbrennen. Mit seiner Körperkraft bewegt er nun die Maschine über den Boden. Der anfallende Schlamm aus Schleifrückständen und Wasser wird von der Oberfläche gekehrt und man kann nun schon die Schönheit erahnen, die mit dem Feinschliff zutage treten wird.



Enrico Cancian, so erfahren wir, hat die Flaute in der Branche aufgrund seines Starrsinns und seiner Berufung überstanden. Langsam erholt sich das Geschäft und neue Aufträge kommen herein. Ein vom Aussterben bedrohter Handwerkszweig – in Deutschland soll es nur noch vier Firmen dieser Art geben – hat sich wieder aufgerappelt.

An den neuen Fußboden wird letzte Hand angelegt. Die Qualität des Bodens hängt maßgeblich von der Güte der Feinschliffsteine ab, deshalb verwenden die Cancians dazu Schleifsegmente aus Friaul. Immer deutlicher sehen wir den Glanz des Terrazzo in seiner Schönheit, jede Einstellung offenbart ein Stück der Kunst, die in zweiwöchiger Arbeit entstanden ist. Bild und Ton stellen die Verbindung zu den eingangs gezeigten Aufnahmen aus Bonner Villen her. Der Granitto oder Pavimento alla veneziana, wie die Italiener zu sagen pflegen, erstrahlt aus der Vogelperspektive in ganzer Pracht und venezianischer Schönheit mit einem Hauch von Ewigkeit.

Michael H. Faber ist ein informativer Film gelungen, der den Reiz des Kunsthandwerks erfahrbar macht. Jeder Zuschauer wird nun einen Terrazzoboden mit ganz anderen Augen sehen.

Der Film läßt sich in vier Abschnitte unterteilen. Die Einleitung informiert unter anderem in ca. vier Minuten über den geschichtlichen Hintergrund. Darauf folgt im zweiten Teil die dokumentierte Arbeit auf der Baustelle. In einem ungefähr fünf Minuten dauernden dritten Teil stellt der Autor in vier Sequenzen die Cancians und ihren Betrieb vor. In den verbleibenden elf Minuten zeigt der Autor wieder die Arbeit im Freilichtmuseum.

Probleme, wie etwa die schwierige Auftragslage, werden leider nur kurz angerissen. Familiengeschichte verbindet sich mit Kunst- und Sozialgeschichte, wengleich dieser Part im Film eher eine untergeordnete Rolle spielt und der Titel Anderes erwarten läßt. Außerdem sind zahlreiche Informationen in der Kürze der entsprechenden Sequenz nicht vollständig erfäßbar. Zuschauer hingegen, die erfahren möchten, wie ein Terrazzoboden entsteht, werden anhand dieses gezeigten Beispielles voll auf ihre Kosten kommen.

---

Titel:	Terrazzo – Das Leben der Cancians
Filmlänge:	29 Min. 30 Sek.
Drehzeit:	1994 und 1999
Publiziert:	1999 Landschaftsverband Rheinland, Amt für rheinische Landeskunde Bonn, Medienzentrum Rheinland Düsseldorf, Rheinisches Freilichtmuseum und Landesmuseum für Volkskunde Kommern
Buch, Regie, Produktion:	Michael H. Faber
Regieassistent:	Ingo Konrads
Produktionsassistent:	Heike Brümmer
Kamera:	Ingo Konrads, Rainer Nagels, Manfred Grans
Schnitt:	Helmut Dahmen
Ton:	Manfred Müller
Sprecher:	Charly Wagner
Musik:	Oliver Leue
© LVR 1999	

## Neu bei 54

*vorgestellt von Gerda Schurrer*

### **Das Stereotyp der „alten Jungfer“**

Baumgarten, Katrin: Hagestolz und alte Jungfer: Entwicklung, Instrumentalisierung und Fortleben von Klischees und Stereotypen über Unverheiratet-gebliebene.

Münster: Waxmann 1997, 314 S., Ill.

(Internationale Hochschulschriften. 240)

Zugl.: Freiburg (Breisgau), Univ.Diss. 1996

Signatur: 54/LB 44000 B348

Klischees und Stereotypen sind ein kulturelles Phänomen, das die Werte der Gesellschaft widerspiegelt. Am Beispiel der „Hagestolze“ und der „Alten Jungfer“ zeichnet die Autorin die Entwicklung und Rezeption solcher Stereotypen von der vorbürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart nach.

### **Kulturgeschichte des Schützenwesens**

Böhm, Werner: Gut gezielt, Schütze: eine Kulturgeschichte des Schützenwesens.

Hildesheim: Olms 1999, 173 S., Ill.

Signatur: 54/LB 47000 B671

Für jeden Schützen und am Schützenwesen Interessierten bietet dieser Band eine Fülle wichtiger Informationen. Vor dem Hintergrund der sozialen Verhältnisse vergangener Jahrhunderte spannt der Autor den Bogen seiner Ermittlungen. In objektiver Wertung räumt der Verfasser mit manchem Vorurteil auf. Eine gelungene, kleine Kulturgeschichte des Schützenwesens liegt hier vor.

### **Feste der Völker**

Emmendorfer-Brössler, Claudia: Feste der Völker: ein multikulturelles Lesebuch. 70 Feste aus vielen Ländern und Regionen.

Hrsg. v. Amt für Multikulturelle Angelegenheiten der Stadt Frankfurt am Main.  
Frankfurt am Main: VAS, 1999, 270 S., Ill.

Signatur: 54/LB 62000 E 54

Dieses multikulturelle Lesebuch stellt Feste aus aller Welt vor und beschreibt anschaulich, wie in der Ferne und bei uns gefeiert wird. Eine Besonderheit dieses Buches ist die Darstellung von internationalen Festen, wie sie von Zuwanderern in Deutschland gefeiert werden.

### **Hebammen und Heilkundige**

Flügge, Sibylla: Hebammen und heilkundige Frauen. Recht und Rechtswirklichkeit im 15. und 16. Jahrhundert.

Frankfurt am Main: Stroemfeld 1998, 556 S., Ill. (Nexus. 23)

Zugl. Frankfurt am Main, Diss. 1993

Signatur: 54/LB 45015 F646

Die Autorin dokumentiert zahlreiche Hebammeneide und -ordnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Sichtbar werden die Änderungen im Rechtsverständnis der Ratsherren und Veränderungen der Leitbilder für Frauen in Folge der Reformation.

### **Silvester: Große Reden, kleine Feiern**

100 Jahre Silvester. Begleitbuch zur Ausstellung „Grosse Reden, kleine Feiern“ in der Galerie im Körnerpark des Kulturamtes Neukölln von Berlin vom 4.12.1999 bis 9.1.2000.

Hrsg. v. Lothar Binger und Susann Hellemann

Berlin: Kramer 1999, 179 S., Ill.

Signatur: 54/LB 60000 B 613

Die Jahrtausendwende wird hier zum Anlaß genommen, alle Jahreswechsel der vergangenen 100 Jahre Revue passieren zu lassen. Auch auf Fotos wird dokumentiert, wie man in Familien feierte. Auszüge aus Silvester- bzw. Neujahrsansprachen werfen Schlaglichter auf die Ereignisse der jeweiligen Jahre.

### **Rituale heute**

Rituale heute: Theorien, Kontroversen, Entwürfe.

Hrsg. v. Corina Caduff

Berlin: Reimer 1999, 230 S., Ill.

Signatur: 54/LC 30000 C126

In dieser Aufsatzsammlung zum Thema „Ritual“ werden Fragen gestellt wie:

- was sind eigentlich Rituale?
- welche gesellschaftliche Funktion kommen ihnen zu?
- welche Konflikte gibt es ohne Rituale?

All dies wird erörtert von Wissenschaftlern und Künstlern verschiedener Sparten.

### **Pfarrhäuser in Nordwestdeutschland**

Spohn, Thomas: Pfarrhäuser in Nordwestdeutschland.

Münster: Waxmann 2000, 549 S., Ill.

(Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland. 100)

Signatur: 54/LB 70040 S762

Der Band dokumentiert die Geschichte und Kulturgeschichte von über 600 katholischen und evangelischen Pfarrhäusern Nordwestdeutschlands. Der Schwerpunkt liegt besonders auf der Darstellung von Gestalt, Typologie und Nutzen dieser Bauten. Die Auswertung von Hausinventarien und autobiographischen Notizen erlaubt einen Einblick in die Häuser- und Lebenswelt vom 16. bis zum 20. Jahrhundert.

**Lebenswelt der Bergarbeiter**

Utvary, Inge: Vom „Stoaklopfer“ zum Bergarbeiter. Arbeits- und Lebenswelt der Veitscher Magnesit-Bergarbeiter.

Frankfurt am Main: Lang 1999, 218 S., Ill.

(Beiträge zur Volkskunde und Kulturanalyse. Neue Folge. 2)

Signatur: 54/LC 26160 U93

Den Schwerpunkt dieser empirisch erarbeiteten Kulturanalyse bildet die Arbeiter- und Lebenswelt der Veitscher Magnesitbergarbeiter. Dokumentiert werden sowohl die gefährvolle, von Kameradschaft und Naturabhängigkeit geprägte Bergmannsarbeit als auch die Mühen der Frauen, die den Lebensalltag trotz geringer finanzieller Mittel und in ständiger Sorge um das Leben ihrer Männer geschickt zu steuern wußten.

## Augsburg

---

### Institut für Europäische Kulturgeschichte

Eichleitnerstr. 30 / 86159 Augsburg / Tel.: 0821-598-5840 / Fax.: 0281-598-5850  
eMail: susanne.empl@iek.uni-augsburg.de  
Internet: <http://www.Uni-Augsburg.DE/institute/iek/index.htm>

#### Vortrag:

08.01.01, 18:15 Uhr Sozialer Wandel und administrative Verdichtung –  
Studien zur Funktion, Entwicklung und Verwaltung  
ländlichen Grundbesitzes von Patrizierfamilien aus  
Augsburg und Ulm während der Frühen Neuzeit  
Ort: Seminarraum des IEK

#### Tagung:

27.09.01 - 29.09.01 Wissenssicherung, Wissensordnung und Wissens-  
verarbeitung: das europäische Modell der  
Enzyklopädien

### Universität Augsburg

Universitätsstr. 2 / 86135 Augsburg / Tel.: 0821-598-0 / Fax.: 0821-598-5505  
Internet: <http://www.presse.uni-augsburg.de/unipressinfo>

#### Vorträge:

04.12.00, 18:15 Uhr Bürgerlicher Patriotismus in Norddeutschland im  
Zeitalter der Frühaufklärung  
(Dr. Martin Krieger, Greifswald)  
Ort: Universität Augsburg, Hörsaal 2106

18.12.00, 18:15 Uhr Burgund – Hofhaltung und Hofrechnung  
(Dr. Holger Kruse, Kiel)  
Ort: Universität Augsburg, Hörsaal 2106

15.01.01, 18:15 Uhr Kommunikation und Region. Überlegungen zur  
Konstituierung von historischen Räumen in der  
Vormoderne  
(Prof. Dr. Rolf Kießling)  
Ort: Universität Augsburg, Hörsaal 2106

22.1.2001, 18:15 Uhr Desertion und Sozialgeometrie. Militärgeschichte  
aus der Perspektive des Weglaufens.  
(Prof. Dr. Henning Eichberg, Kopenhagen)  
Ort: Universität Augsburg, Hörsaal 2106

## Haus der Bayerischen Geschichte

Postfach 101751 / 86007 Augsburg / Tel.: 0821-3295123 / Fax.: 0821-3295220  
eMail: [pressestelle@hdbg.bayern.de](mailto:pressestelle@hdbg.bayern.de)  
Internet: <http://www.bayern.de/HDBG/>

### Wanderausstellung:

bis Nov. 2002 „In Bayern angekommen...“ Die Integration der  
Flüchtlinge und Vertriebenen in Bayern nach 1945  
(Informationen zu Ausstellungsorten und -terminen erhalten  
Sie beim Haus der Bayerischen Geschichte)

## Architekturmuseum

Thelottstraße 11 / 86150 Augsburg / Tel.: 0821-2281830  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 14:00 - 18:00 Uhr

### Ausstellung:

bis Jan. 2001 Industriearchitektur in Bayrisch-Schwaben

## Bukowina-Institut

Alter Postweg 97a / 86159 Augsburg / Tel.: 0821-577067 / Fax.: 0821-582607  
eMail: [bukinst@t-online.de](mailto:bukinst@t-online.de)  
Öffnungszeiten: Mo.-Do.: 13:00 - 16:00 Uhr (31.07.-01.09. geschlossen)

### Veranstaltung:

06.12.00, 19:00 Uhr Ostdeutsches Adventsingen



## „Das Märchenzelt“ beim Kulturhaus Abraxas

Sommestr. 30 / 86156 Augsburg / Tel.: 0821-324-6356

Postanschrift: Das Märchenzelt / Sonja und Matthias Fischer / Wielandstr. 20 / 86316 Friedberg /

Tel.: 0821-576192 / Fax.: 0821-5893359

Info: Kulturbüro der Stadt Augsburg / Bahnhofstraße 18 1/3a / 86150 Augsburg / Tel.: 0821-3243254

### Veranstaltungen:

- |                     |  |
|---------------------|--|
| 01.12.00, 17:00 Uhr | Wintermärchen (4-12 Jahre)                     |
| 20:00 Uhr           | Antoine de Saint-Exupéry: Der kleine Prinz     |
| 03.12.00, 11:00 Uhr | Nikolauslegende (4-12 Jahre)                   |
| 05.12.00, 15:00 Uhr | Nikolauslegende (4-12 Jahre)                   |
| 08.12.00, 17:00 Uhr | Aschenputtel (4-12 Jahre)                      |
| 20:00 Uhr           | Best of Märchenzelt                            |
| 15.12.00, 15:00 Uhr | Zwergelmärchen (3-8 Jahre)                     |
| 17:00 Uhr           | Wintermärchen (4-12 Jahre)                     |
| 20:00 Uhr           | Märchen von Liebe und Eros                     |
| 22.12.00, 15:00 Uhr | Die Weihnachtsgeschichte (ab 4 Jahre)          |
| 17:00 Uhr           | Wintermärchen (4-12 Jahre)                     |
| 20:00 Uhr           | Best of Märchenzelt                            |
| 29.12.00, 15:00 Uhr | E. Mörike: Der alte Silvester und das Jahrkind |
| 20:00 Uhr           | Die besten Märchen der letzten 2000 Jahre      |
| 31.12.00, 17:00 Uhr | E. Mörike: Der alte Silvester und das Jahrkind |
| 19:00 Uhr           | Die besten Märchen der letzten 2000 Jahre      |
| 05.01.01, 15:00 Uhr | Wintermärchen (4-12 Jahre)                     |
| 20:00 Uhr           | Die Märchen der alten Kelten                   |

## Bad Windsheim

---

### Fränkisches Freilandmuseum

Eisweiherweg 1 / 91438 Bad Windsheim / Tel.: 09841-66800 / Fax.: 09841-668099  
 eMail: info@freilandmuseum.de  
 Internet: <http://www.freilandmuseum.de>  
 Öffnungszeiten: 11.03 - 08.10.: 9:00-18:00 Uhr / 10.10.-05.11.: 10:00-17:00 Uhr  
 07.11.-17.12.: 10:00-16:00 Uhr

#### Ausstellungen:

bis 17.12.00 Mägde - Knechte – Landarbeiter  
 bis 17.12.00 St. Nik'laus komm' in unser Haus – vom  
 Heiligen zum Weihnachtsmann

#### Veranstaltungen:

03.12.00, 13:00 Uhr Adventssingen  
 10.12.00, 12:00 Uhr Nikolausfahrt  
 13:00 Uhr Adventssingen  
 17.12.00, 13:00 Uhr Adventssingen  
 14:00 Uhr Weihnachtsspiel „Empfängnis und Geburt Christi“

## Basel

---

### Öffentliche Bibliothek der Universität Basel

Universität Basel / Kollegienhaus / Petersplatz 1 / Basel  
 Öffnungszeiten: Mo.-Fr.: 8:30-19:30 Uhr, Sa.: 8:30-16:30 Uhr

#### Ausstellung:

bis 20.01.01 Schriftkunst – Kunstschrift. Islamische Kalligrafien

#### Veranstaltung:

07.12.00, 20:15 Uhr Das islamische Bilderverbot und seine  
 Auswirkungen  
 (Dr. phil. Gudrun Schubert, Islamwissenschaftlerin)

## Museum der Kulturen

Augustinergasse 2 / CH 4001 Basel / Tel.: +41-61-2665500 / Fax.: +41-61-2665605  
Internet: <http://www.mkb.ch>  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-17:00 Uhr

### Ausstellung:

bis 17.12.00                      Kultur an einem Faden

## Berlin

---

### Humboldt-Universität zu Berlin

Hauptgebäude, Senatssaal / Unter den Linden 6 / 10117 Berlin Mitte

### Symposium:

02.12.00 - 03.12.00      Internationales Symposium Nordische Märchen,  
Mythen und Geschichten  
(Die Veranstaltung findet innerhalb der 11. Berliner  
Märchentage statt, weitere Veranstaltungen unter Tel.: 030-  
34709478 oder [www.NGL-Berlin.de](http://www.NGL-Berlin.de))

### Veranstaltung:

01.12.00                      Führungen durch die Bibliothek der Gebrüder  
Grimm  
Ort: Universitätsbibliothek, Dorotheenstraße 27

## Museum Europäischer Kulturen

Im Winkel 6-8 / 14195 Berlin-Dahlem / Tel.: 030-83901295 / Fax.: 030-83901283  
eMail: [mek@smb.spk-berlin.de](mailto:mek@smb.spk-berlin.de)

### Ausstellungen:

03.12.00                      Zum Stern! Weihnachtsskrippen aus Europa

### Sonderausstellung:

bis auf weiteres              Faszination Bild. Kulturkontakte in Europa

**Veranstaltungen:**

- 09./10.12.00      Weihnachtsmarkt im Museum Europäischer Kulturen
- 10.12.00, 15:00 Uhr      Von Klein Mette, dem Prinzen mit den Eselsohren und anderen europäischen Märchengestalten
- 17.12.00, 15:00 Uhr      Weit ging sie und weiter noch... Märchen vom Suchen und Finden

**Vortrag:**

- 07.12.00, 19:00 Uhr      „Friede auf Erden“. Adventsbräuche und Weihnachtskrippen (Sigrid Nagy)

## **Bielefeld**

---

### **Historisches Museum Bielefeld**

Ravensberger Park 2 / 33607 Bielefeld / Tel.: 0521-513630 / Fax.: 0521-516745  
 eMail: [historisches.museum@bielefeld.de](mailto:historisches.museum@bielefeld.de)  
 Öffnungszeiten: Mi.-Fr.: 10:00-17:00 Uhr / Sa., So.: 11:00-18:00 Uhr

**Ausstellungen:**

- 03.12.00 - 07.01.01      Hauptsache Handwerk
- bis 28.01.01      Auf goldenem Boden. Aus der Geschichte des Handwerks in Bielefeld
- 18.02.01 - 01.04.01      Standhaft trotz Verfolgung: Jehovas Zeugen unter dem NS-Regime
- 22.04.01 - 01.07.01      KunstLeben 1945 - 1960

## Bremen

---

### Focke-Museum

Schwachhauser Heerstr. 240 / 28213 Bremen / Tel.: 0421-3613575 / Fax.: 0421-3613903  
eMail: [post@focke-museum.bremen.de](mailto:post@focke-museum.bremen.de)  
Öffnungszeiten: Di.: 14:00-22:00 Uhr / Mi.-So.: 10:00-18:00 Uhr

#### **Ausstellung:**

bis 15.02.01                      Im Gewand der Zeit – Mode der  
Jahrhundertwenden 1800 - 1900 - 2000

## Burglengenfeld

---

### Oberpfälzer Volkskundemuseum

Berggasse 3 / 93133 Burglengenfeld / Tel.: 09471-7018-42 / Fax.: 09471-7018-45  
eMail: [Stadt\\_Burglengenfeld@t-online.de](mailto:Stadt_Burglengenfeld@t-online.de)  
Internet: <http://www.burglengenfeld.de>  
Öffnungszeiten: Mi.-Fr. & So.: 14:00-17:00 Uhr

#### **Ausstellung:**

25.11.00 - 07.01.2001      Krippen aus der Sammlung des Bezirksmuseums  
Klattau/Tschech. Rep.

## Cloppenburg

---

### Museumsdorf Cloppenburg

Bether Straße 6 / 49661 Cloppenburg / Tel.: 04471-94840 / Fax.: 04471-948474  
eMail: [museumsdorf@nwn.de](mailto:museumsdorf@nwn.de)  
Internet: <http://www.museumsdorf.de>  
Öffnungszeiten: 01.03.-31.10.: 9:00-18:00 Uhr / 01.11.-28.02.: 9:00-16:00 Uhr

#### **Dauerausstellung:**

Ländliche Kultur- und Alltagsgeschichte

**Ausstellung:**

bis 31.12.00

Stein auf Stein – Ländliches Bauen zwischen 1870  
und 1930

## Deggendorf

---

### Handwerksmuseum

Maria-Ward-Platz 1 / 94469 Deggendorf / Tel.: 0991-4084 / Fax.: 0991-340321

eMail: [museen@deggendorf.de](mailto:museen@deggendorf.de)

Internet: <http://www.deggendorf.de/museen>

Öffnungszeiten: Di.-Sa.: 10:00-16:00 Uhr / So.: 10:00-17:00 Uhr

**Ausstellung:**

bis 11.03.01

Kaminkehrer – Ein Handwerk bringt Glück

### Stadtmuseum

Östlicher Stadtgraben 28 / 94469 Deggendorf / Tel.: 0991-4084 / Fax.: 0991-340321

eMail: [museen@deggendorf.de](mailto:museen@deggendorf.de)

Internet: <http://www.deggendorf.de/museen>

Öffnungszeiten: Di.-Sa.: 10:00-16:00 Uhr / So.: 10:00-17:00 Uhr

**Ausstellung:**

03.12.00 - 18.02.01

„Alles elektrisch“ – 100 Jahre Elektrizität in  
Deggendorf

## Detmold

---

### Lippisches Landesmuseum Detmold

Ameide 4 / 32756 Detmold / Tel.: 05231-99250 / Fax.: 05231-992525

eMail: [mail@lippisches-landesmuseum.de](mailto:mail@lippisches-landesmuseum.de)

Internet: <http://www.lippisches-landesmuseum.de>

**Dauerausstellung:**

Im Schatten des Arminius. Vorrömische Eisenzeit  
und Römische Kaiserzeit in Lippe

**Vortrag:**

13.12.00, 19:30 Uhr Die Varusschlacht aus anderer Sicht  
(Wilhelm Brepohl)

**Haus Patmos**

Am Fischerteich 40 / 32758 Detmold

Info: Gertrud Hempel, Märchenerzählerin / Ernst-Köhring-Str.1 / 29439 Lüchow-Wendland /  
Tel.: 05841-3075

**Seminar:**

08.03.01 - 15.03.01 Kostbarkeiten aus dem Märchenschatz Österreichs  
& und der Schweiz  
12.11.01 - 19.11.01

**Dortmund**

---

**Universität Dortmund**

Fakultät 15 / Institut für Journalistik / Emil-Figge-Straße 50 / 44227 Dortmund

**Tagung:**

12.01.01 - 14.01.01 3. Graduierten Workshop. Medien und  
Anthropologie – Mythen, Rituale, Symbole  
(Bewerbungsschluß: 18.12.00)

**Eppingen**

---

**Babuschka – Theater und Kurszentrum**

Leiergasse 17 / 75031 Eppingen / Tel.: 07262-7963

**Veranstaltungen:**

03.12.00 & 10.12.00 „Sternengeschichten“ (Beginn 15:00 Uhr)  
16.12.00 & 17.12.00, „Das Konzert an der Krippe“ (am 13., 14., 20., 21.12.  
15:00 Uhr Vorstellungsbeginn um 18:00 Uhr)

**Kurse:**

27.01.01	Schnupperkurs Schattenspiel
23.02.01 - 25.02.01	Puppenbau für Theater und Therapie
17.03.01	Tüchermarionetten bauen und spielen
24.03.01	Flokatihund bauen
20.04.01 - 22.04.01	Märchen mit und ohne Puppen
23.05.01 - 25.05.01	Puppenspiel in Therapie und Schule

## Füssen

---

### Museum der Stadt Füssen

Lechhalde 3 / 87629 Füssen / Tel.: 08362-903145  
eMail: [t.riedmiller@fuessen.de](mailto:t.riedmiller@fuessen.de)  
Internet: <http://www.fuessen.de>  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 14:00-16:00 Uhr

**Dauerausstellung:**

Aufbruch in die Moderne – Von der Gleichzeitigkeit  
des Ungleichzeitigen

## Gundremmingen

---

### Museum Gundremmingen

Rathausplatz 1 / 89355 Gundremmingen / Tel.: 08224-96800 / Fax.: 08224-968020  
eMail: [Rathaus@gundremmingen.de](mailto:Rathaus@gundremmingen.de)  
Internet: <http://www.gundremmingen.de>  
Öffnungszeiten: vgl. Sprechzeiten Rathaus

**Ausstellungen:**

Vom Dorf zum High-Tech-Standort  
Römer und Germanen am „Bürgle“  
Der Bauernaufstand 1525  
Zwei Pfarrer – Zwei Welten  
Vielfalt der Vereine



## Hagen

---

### FernUniversität - Gesamthochschule Hagen

Institut für neuere deutsche und europäische Literatur / Feithstraße 188 / 58084 Hagen  
Tel.: 02331-9874484 / Fax.: 02331-882045  
eMail: [webmaster@totentanz-online.de](mailto:webmaster@totentanz-online.de) oder: [Ulrike.Wunderlich@FernUni-Hagen.de](mailto:Ulrike.Wunderlich@FernUni-Hagen.de)  
Internet: <http://www.totentanz-online.de> oder: <http://www.femuni-hagen.de/EUROL/wunderlich.htm>

#### Tagung:

27.04.01 - 29.04.01      7. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-  
vereinigung – Totentanz im Buch  
(Beitragmeldungen bis 31.01.01 an obige Adresse!)

## Hanau

---

### Deutsches Goldschmiedehaus

Altstädter Markt 6 / 63450 Hanau / Tel.: 06181/295-430 / Fax.: 06181/20291  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-12:00 Uhr und 14:00-17:00 Uhr

#### Ausstellung:

03.12.00 - 21.01.01      Jugendstil-Gürtelschließen (Sammlung Kreuzer)

## Illerbeuren

---

### Schwäbisches Bauernhofmuseum Illerbeuren

Museumsstr. 8 / 87757 Kronburg / Tel.: 08394-1455 / Fax.: 08394-1454  
Internet: <http://www.bauernhofmuseum.de>  
Öffnungszeiten: 01.03.-31.03.: 10:00-16:00 Uhr / 01.04.-15.10.: 9:00-18:00 Uhr  
16.10.-30.11.: 10:00-16:00 Uhr

#### Sonderausstellung:

01.12.00 - 06.01.01      Berge – Moderne Malerei

#### Veranstaltung:

07.12.00      Adventliche Lesung

## Irsee

---

### Schwaben Akademie Irsee

im Schwäbischen Tagungs- und Bildungszentrum Kloster Irsee / Klosterring 4 / 87660 Irsee  
Tel.: 08341-906-661 / Fax.: 08341-906-669  
eMail: Schwabenakademie@Kloster-Irsee.de

**Ausstellung:**

25.03.01 - 04.04.01      Quilt & Art

**Tagungen:**

- 27.01.01                      XI. Arbeitstagung der Historischen Vereine und  
Heimatvereine in Schwaben
- 02.03.01 - 04.03.01      Religion – aber wie? Religionsphilosophische  
Perspektiven
- 23.03.01 - 25.03.01      Minderheiten in der frühneuzeitlichen Wirtschaft
- 16.03.01 - 17.03.01      Brauchtumsquellen – Spiegelbild des  
Alltagslebens?

**Seminare:**

- 04.01.01 - 07.01.01      Volksmusik – Volkslied – Volkstanz
- 27.01.01 - 28.01.01      Das 19. Jahrhundert. Im Kraftfeld der  
Französischen Revolution
- 16.02.01 - 18.02.01      Rokokofürst Clemens August. Der mächtige  
bayrische Wittelsbacher am Rhein
- 30.03.01 - 01.04.01      Sequenzielle Buchkunst. Von den Bilderbibeln des  
Mittelalters zu modernen „Comics“
- 07.04.01 - 08.04.01      Die Maya. Mythos und Wirklichkeit
- 22.06.01 - 23.06.01      Preußische Aufklärung und süddeutscher  
Aberglaube. Friedrich Nicolais Reiseberichte
- 23.06.01 - 24.06.01      Die Weber. Zur Kulturgeschichte eines Berufsbildes

**Seniorenakademie:**

29.12.00 - 04.01.01      Kursangebot (u.a.): Heilende Kräfte im Märchen

## Karlsruhe

---

### Badisches Landesmuseum Karlsruhe

im Karlsruher Schloß / Tel.: 0721-9266520

Öffnungszeiten: Di.-Do.: 10:00-17:00 Uhr, Fr.-So.: 10:00-18:00 Uhr

#### Dauerausstellung:

Baden 1848 - 1918

## Kaufbeuren

---

#### Ausstellung:

02.12.00 - 10.12.00 Der Kaufbeurer Krippenweg (Im Stadtmuseum, in der Dreifaltigkeitskirche, in der St. Martinskirche u. in Geschäften der Altstadt)

### Galerie am Ring

Gablonzer Ring 22 / 87600 Kaufbeuren / Tel.: 08341-961660

Öffnungszeiten: Di.-Fr.: 10:00-12:30 Uhr und 17:00-18:00 Uhr

#### Ausstellung:

02.12.00 - 21.12.00 „Zeit der Engel“

### Stadtsaal

Augsburger Straße / 87600 Kaufbeuren / Tel.: 08341-100725

Informationen unter:

<http://www.kaufbeuren.de/tourismus> oder

eMail: [tourist-information-kaufbeuren@online-service.de](mailto:tourist-information-kaufbeuren@online-service.de)

#### Veranstaltung:

01.12.00, 10:00 Uhr 13. Kaufbeurer Modellbahntage

## Kommern

---

### Rheinisches Freilichtmuseum Kommern

Auf dem Kahlenbusch / Mechemich-Kommern

Info: Landschaftsverband Rheinland / Presseamt / 50663 Köln / Tel.: 0221-8092781 / Fax.: 0221-8092888

eMail: presse@ivr.de

Internet: <http://www.ivr.de>

#### Veranstaltung:

01.12.00 - 03.12.00    Printenmarkt in Kommern

## Krumbach

---

### Hürbener Wasserschloß

Karl-Mantel-Str. 51 / 86381 Krumbach / Tel.: 08282-62242 (-61862) / Fax.: 08282-61999

#### Veranstaltungen:

09.12.00, 20:00 Uhr    O Wunder über Wunder  
(Prof. Karl Graml, Universität Augsburg; Ort: Maria Hilf)

13.12.00, 20:00 Uhr    Grünet Felder, grünet Wiesen

## Lohr am Main

---

### Spessartmuseum

Schloßplatz 1 / 97816 Lohr a. Main / Tel.: 09352-2061

Öffnungszeiten: Di.-Sa.: 10:00-16:00 Uhr, So.: 10:00-17:00 Uhr

#### Dauerausstellung:

Spessarter Glasproduktion vom Mittelalter bis heute

## Lützelflüh

---

### Mutabor Märchenseminare

Haib Jaenike (SMG) / Postfach CH-3432 Lützelflüh / Tel.: 0041-(0)344315131 / Fax.: 0041-(0)344315132  
eMail: mutabor@maerchenseminare.ch  
Internet: <http://www.maerchenseminare.ch>

#### Seminare:

- |                     |   |
|---------------------|---|
| 09.12.00 - 10.12.00 | Einführungsseminar Märchenerzählen: Das Wesen des Märchens        |
| 02.02.01 - 04.02.01 | Weiterbildungsseminar für MärchenerzählerInnen: Märchen und Musik |
| 31.03.01 - 01.04.01 | Einführungsseminar Märchenerzählen: Das Wesen des Märchens        |
| Mai 2001            | Beginn der Ausbildung zur MärchenerzählerIn                       |

## Mannheim

---

### Reiss-Museum Mannheim

Zeughaus C5 / 68159 Mannheim / Tel.: 0621-293315 / Fax.: 0621-2939539

eMail: [reissmuseum@mannheim.de](mailto:reissmuseum@mannheim.de)

Internet: <http://www.reiss-museum.de>

Öffnungszeiten: Di., Do., Fr.: 10:00-17:00 Uhr / Mi.: 10:00-21:00 Uhr / Sa.: 13:00-17:00 Uhr /

So.: 10:00-18:00 Uhr

#### Ausstellung:

bis 14.01.01

Des Kaisers teure Kleider. Sisi und Kaiser Franz  
Joseph: Mode am Wiener Kaiserhof

## Minden

---

### Mindener Museum

für Geschichte, Landes- und Volkskunde / Ritterstraße 23-33 / 32423 Minden  
Öffnungszeiten: Di.-Fr.: 11:00 -17:00 Uhr / Sa. & So.: 11:00-18:00 Uhr

#### Ausstellung:

bis 30.12.00 Freie Fahrt ins Kinderzimmer – elektrisches  
Verkehrsspielzeug der 60er Jahre

#### Veranstaltungen:

02.12.00, 16:00 Uhr Lesung für Kinder und Erwachsene  
03.12.00, 11:30 Uhr Marionettentheater für Kinder  
07.12.00, 16:00 Uhr Das „Märchenfenster“ öffnet sich  
09.12.00, 15:00 Uhr Ulrich Zobus erzählt Zaubermärchen  
09./10.12.00 Erzgebirgischer Weihnachts- und Spielzeugmarkt  
14.12.00, 16:00 Uhr Das „Märchenfenster“ öffnet sich  
16./17.12.00 Erzgebirgischer Weihnachts- und Spielzeugmarkt  
16.12.00, 15:30 Uhr „Man kann mitunter scheußlich einsam sein...“  
(aus dem Leben Erich Kästners)  
21.12.00, 16:00 Uhr Das „Märchenfenster“ öffnet sich

## München

---

### Bayerisches Nationalmuseum

Prinzregentenstraße 3 / 80538 München  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 9:30-17:00 Uhr / Mi.: 9:30-20:00 Uhr

#### Ausstellung:

bis 04.02.01 Weihnachtszeit. Feste zwischen Advent und  
Neujahr in Süddeutschland und Österreich  
1840 - 1940

## Kulturreferat der Landeshauptstadt München

Fachgebiet Volkskultur / Burgstr. 4 / 80313 München / Tel.: 089-23324379 / Fax.: 089-23325619

### Ausstellung:

08.12.00 - 13.12.00 Krippenausstellung im Schloß Blumenburg

### Veranstaltungen:

- 01.12.00, 20:00 Uhr Kathreintanz  
(Ort: Pfarrsaal St. Franziskus, Arminiusstr. 15)
- 02.12.00, 19:00 Uhr Volkstanz  
(Ort: Gaststätte Tannengarten, Pfeuferstr. 32)
- 17.12.00, 17:00 Uhr Adventsstunde mit Adventsliedern der Renaissance  
(Ort: St. Lukas, Aubinger Str. 63)
- 17.12.00, 07:30 Uhr Alpenländisches Engelman  
(Ort: Kirche Maria Schutz, Pasing)
- 17.12.00, 20:00 Uhr Münchner Hoagart'n  
(Ort: Gaststätte „Königlicher Hirschgarten“, Hirschgarten 1)
- 17.12.00, 18:00 Uhr „Die Heilige Nacht“  
(Ort: St. Sylvester, Biedersteinerstr. 1)
- 24.12.00, 23:45 Uhr Sendlinger Mordweihnacht-Fackelzug  
(Ort: „Sendlinger Augustiner“, Alramstr. 24)
- 30.04.01, 19:30 Uhr Maitanz  
(Ort: Alter Rathaussaal)

## Deutsches Museum

Museumsinsel 1 / 80538 München / Tel.: 089-21791 / Fax.: 089-2179324

Internet: <http://www.deutsches-museum.de>

Öffnungszeiten: Mo.-So.: 9:00-17:00 Uhr

### Vorträge:

- 04.12.00, 16:30 Uhr Zwischen „onnütz instrument“ und „Nonnentrompete“. Zur Geschichte von Trumscheit und Tromba marina  
(Silke Berdux, Deutsches Museum; im Filmsaal Bibliotheksbau)

18.12.00, 16:30 Uhr „Natur als Theater: Visualisierung von Wissenschaft und die Inszenierung von Volksbildung im Berlin des Fin de Siècle  
(Andreas Daum, Dt. Historisches Institut, Washington D.C.; im Filmsaal Bibliotheksbau)

**Veranstaltungen:**

02./03.12.00 Märchen im Deutschen Museum  
09./10.12.00 (Jeweils ab 14:00 Uhr präsentieren Schauspieler Märchen und spannende Geschichten an besonderen Plätzen im Museum)  
16./17.12.00

**Führung:**

09.12.00, 14:00 Uhr Christbaumschmuck  
(2. OG - neben Altamira-Höhle)

**Wochenendprogramm:**

08.12.00 - 10.12.00 Alchemistenküche - Seifensiederei, Kräuterofen, Weihnachtliches Duft- und Gewürzlabor

**Staatliches Museum für Völkerkunde**

Maximilianstr. 42/ 80538 München / Tel.: 089-2101360 / Fax.: 089-21013647  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 9:30-16:30 Uhr  
Internet: <http://www.stmukwk.bayern.de/kunst/museen/voelkerk.html>  
Zweigmuseum Residenzschloß / 86732 Oettingen i. Bay. / Tel.: 09082-3910 (-70975)  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-16:00 Uhr

**Ausstellungen:**

bis 14.01.01 Reiseerinnerungen aus Indonesien – Kronprinz Rupprecht von Bayern  
(Zweigmuseum Residenzschloß)  
bis 04.03.01 Hochglanzgötter. Zeitgenössische Plakate hinduistischer Gottheiten im modernen Indien

**Vorträge:**

02.12.00, 19:00 Uhr Afrika - Kulte, Feste, Rituale  
(Carol Beckwith, Angela Fisher)  
06.12.00, 19:00 Uhr Der Schamanismus der Yup'ik Eskimos  
(Dr. Jean-Loup Rouselot)



07.12.00, 19:00 Uhr      Geschenk der Eroberer – Handgeschöpftes Papier  
in Indien  
(Dagmar von Tschurtschenthaler)

**Veranstaltung:**  
bis 15.12.00

Indonesische Märchenstunde  
(jeden Do. und Fr., 10:00-12:00 Uhr)

## Nürnberg

---

### Museum Industriekultur

Äußere Sulzbacher Straße 62 / 90491 Nürnberg / Tel.: 0911-2313648  
Öffnungszeiten: Di.-Do. & Sa./So.: 10:00-17:00 Uhr

**Dauerausstellung:**

Geschichte der Industrialisierung am Beispiel  
Nürnbergs

## Oberschönenfeld

---

### Schwäbisches Volkskundemuseum

86459 Gessertshausen / Tel.: 08238-30010 / Fax.: 08238-300110  
eMail: svo1@s-planet.de  
Internet: <http://www.s-world.de/kska/svo>  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-17:00 Uhr

**Ausstellungen:**

bis 07.01.01      Über die Zeit. Bilder und Objekte von Wilhelm  
Bronner

bis 04.02.01      Krippen aus Schwaben

## Oettingen

---

### Heimatmuseum Oettingen

Hofgasse 14 / 86732 Oettingen i. Bayern / Tel.: 09082-2315 / Fax.: 09082-2316  
 Öffnungszeiten: Mai-Okt.: Mi.-So.: 11:00-17:00 Uhr / Nov.-April: Mi.-So.: 14:00-17:00 Uhr

**Ausstellung:**

bis 17.12.00                      Kaffeehaus & Tabakqualm

## Rain

---

### Heimatmuseum

Hauptstr. 60 / 86641 Rain / Tel.: 09090-7030 / Fax.: 09090-4529  
 eMail: Stadt Rain@t-online.de  
 Internet: <http://www.rain.de>  
 Öffnungszeiten: So.: 14:00 - 16:00 Uhr

**Ausstellung:**

08.05.01- 30.10.01              Erste Mühlentechniken

## Reutlingen

---

### Reutlinger Märchenkreis

Kurt-Schumacher-Str. 79/1 / 72762 Reutlingen / Tel.: 07121-23741 (Dr. med. Burkhard Rahn)

**Veranstaltungen:**

10.12.00, 17:00 Uhr              Märchen im Winter zur Rauhrefzeit  
 28.01.01, 17:00 Uhr              Mit Märchen im Gespräch  
 18.02.01, 17:00 Uhr              Unbekannte Märchen der Gebrüder Grimm  
 17.03.01, 17:00 Uhr              „Grande Finale“ – Absolventen aus den Seminaren  
    erzählen Märchen

## Schwäbisch Hall

---

### Museumsdorf Wackershofen

Museumsdorf Wackershofen / 74523 Schwäbisch Hall / Tel.: 0791-971010 / Fax.: 0791-9710140

eMail: [info@wackershofen.de](mailto:info@wackershofen.de)

Internet: <http://www.wackershofen.de>

Öffnungszeiten: Di.-So.: 9:00 -18:00 Uhr (Juni, Juli, August auch montags geöffnet)

#### Veranstaltungen:

03.12.00, 16:00 Uhr      Lebensgroße Krippenszene (Untermünkeim)

10.12.00, 13:00 Uhr      Der Weihnachtsbaum

## Speyer

---

### Historisches Museum der Pfalz

Domplatz / 67324 Speyer / Tel.: 06232-620222 / Fax.: 06232-620223

eMail: [info@museum.speyer.de](mailto:info@museum.speyer.de) oder [jurnus@museum.speyer.de](mailto:jurnus@museum.speyer.de)

Internet: <http://www.museum.speyer.de>

Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-18:00 Uhr / Mi.: 10:00-19:00 Uhr

#### Ausstellungen:

bis 11.02.01              Juwele der Buchkunst

05.12.00 - 18.03.01      Spiele – Abenteuer aus der Schachtel

#### Vortrag:

07.12.00                  Das Goldene Evangelienbuch von Speyer  
(Prof. Dr. Joachim Gaus, Universität Köln)

## Stuttgart

---

### Württembergisches Landesmuseum Altes Schloß

Schillerplatz 6 / 70173 Stuttgart / Tel.: 0711-279-3400 / Fax.: 0711-295361

eMail: [wlm-foerderges@landesmuseum-stuttgart.de](mailto:wlm-foerderges@landesmuseum-stuttgart.de)

Öffnungszeiten: Di.: 10:00-13:00 Uhr / Mi.-So.: 10:00-17:00 Uhr

#### Ausstellungen:

bis 07.01.01	Tiroler Krippenberg
bis 14.01.01	Sibirien ist nicht nur kalt
bis 14.01.01	Castel del Monte

#### Vorträge:

09.12.00, 14:30 Uhr	Frauen im Zweiten Weltkrieg (Prof. Dr. Margarete Dörr, Oberstenfeld)
11.12.00, 19:00 Uhr	Schlittenfahren – ein höfisches Vergnügen dem Volk zur Schau (Dr. Fritz Fischer)

### Limesmuseum Aalen

Zweigmuseum des W.L. / Sankt-Johann-Str. 5 / 73430 Aalen / Tel.: 07361-961819 / Fax.: 07361-961839

eMail: [limesmuseum@t-online.de](mailto:limesmuseum@t-online.de)

Internet: [http://www.aalen.de/aalen/inhalt/kultur/m\\_lim.htm](http://www.aalen.de/aalen/inhalt/kultur/m_lim.htm)

Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-12:00 Uhr und 13:00-17:00 Uhr

#### Ausstellung:

10.12.00 - 07.01.01 „Die Römische Krippe“

### Schloßmuseum Aulendorf

Zweigmuseum des W.L. / Schloß Aulendorf / Hauptstr. 35 / 88326 Aulendorf

Tel.: 07525-934203 / Fax.: 07525-934210

Öffnungszeiten: Di.-Fr.: 13:00-17:00 Uhr, Sa. & So.: 10:00-17:00 Uhr

#### Ausstellung:

bis 07.01.01 Spielen zu Königs Zeiten – Spielsachen einer Stuttgarter Kaufmannsfamilie

## Museum für Volkskultur in Württemberg

Außenstelle des W.L. / Schloß Waldenbuch / 71111 Waldenbuch / Tel.: 07157-8204  
Öffnungszeiten: Di.-Sa.: 10:00-17:00 Uhr, So.: 10:00-18:00 Uhr

### Ausstellung:

03.12.00 - 07.01.01 Neapolitanische Krippe

## Telgte

---

### Museum Heimathaus Münsterland und Krippenmuseum Telgte

Herrenstraße 1-2 / 48291 Telgte / Tel.: 02504-93120 / Fax.: 02504-7919  
eMail: museum@telgte.de  
Öffnungszeiten: Di.-So.: 10:00-18:00 Uhr

### Ausstellungen:

bis 28.01.01                      Weihnachten im Bild – Der weihnachtliche  
Festkreis im Spiegel der Graphik

bis 27.01.01                      Und es begibt sich in unserer Zeit. Die 60.  
Krippenausstellung

### Veranstaltungen:

05.12.00                      Der Nikolaus kommt

30.12.00                      Eierkuchenbacken

## Tüchersfeld

---

### Fränkische Schweiz-Museum

Tüchersfeld / 91278 Pottenstein / Tel.: 09242-1640 / Fax.: 09242-1056  
Öffnungszeiten: November - März, So.: 13:30-17:00 Uhr (Gruppen gegen Voranmeldung jederzeit)

### Veranstaltung:

09.12.00, 13:00 Uhr      Adventsmarkt



---

## **Bildnachweise und -rechte**

### **Seiten 51, 53, 56:**

Bayerisches Nationalmuseum München: Inventar-Nummern 1947/21,71, 1947/21,430 und 1947/ 21,443.

Wir danken dem Bayerischen Nationalmuseum für die freundliche Abdruckgenehmigung.

### **Seiten 62, 73, 76, 79:**

Alle Rechte der Abbildungen liegen bei der Augsburger Puppenkiste. Wir danken der Puppenkiste für die freundliche Abdruckgenehmigung.



ISSN-Nr.: 0948-4299