

"Tiergeschichten" : eine Studie über visuelles Erzählen

Autor(en): **Kaiser, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Librarium : Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft = revue de la Société Suisse des Bibliophiles**

Band (Jahr): **34 (1991)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-388537>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«TIERGESCHICHTEN»

Eine Studie über visuelles Erzählen

INTER PARES

«*Let's pretend!*»

Lewis Carroll. Through the Looking-Glass.

Geschichten mit Tierfiguren («Tiergeschichten») sind erzählte Phantasiespiele. Sie kennen den Kampf ums Dasein und die Macht der Aggression, doch sie wollen und dürfen dem Miteinander einen größeren Spielraum ausgrenzen als die Natur gestattet. Im Bereich der sprechenden Tiere ist Kommunikation wichtiger als Konfrontation. Der Friede des Spiels¹, der für alle Teilnehmer die Form der Auseinandersetzung bestimmt, ist eine produktive Fiktion, die das Erfinden von Geschichten erleichtert. Illusionen über Tier- und Menschennatur sollen damit nicht verbreitet werden. Den Figuren wird lediglich ein Spielfeld eingeräumt, das mit eigenen Hoheitsrechten ausgestattet ist. Hier gelten die Gesetze der Masquerade. Gleiche Chancen für alle werden – zumindest für den Anfang der Geschichten – garantiert. Gleichheit und Brüderlichkeit sind Grundrechte, die das Zusammenleben gegensätzlicher Naturen und natürlicher Feinde möglich machen². Katze und Maus, Wolf und Füchsin leben «in Gesellschaft», Tiger und Elefant sind Genossen. Fuchs und Storch besuchen einander, auch wenn sie nur mit Mühe die Spielregeln einhalten (Phaedrus 1,26). Der Mensch ist eine Figur unter andern, er darf mitsprechen und mitspielen, hat aber kein Herrschaftsrecht^{2a}.

Wo die Tyrannei des Menschen aufhört, kann sich Partnerschaft entfalten. Wie es in einer Mühle aussehen kann, wenn die Herrschaft das Gebäude verlassen hat,

zeigt ein Bild Moritz von Schwinds³: Die nicht mehr von Menschen geleitete Mühle ist keine Industriëruine sondern ein utopisches Paradies, Schauplatz von Spiel und sinnvoller Arbeit. Katz und Ratz arbeiten miteinander, im Innern des Hauses regiert der Storch (den Suppenlöffel). Der Hund darf seinem Hobby nachgehen und – in sicherer Distanz zu empfindlichen Ohren – die Trommel schlagen. Die aufrechte Haltung bezeichnet nicht nur die Händigkeit der Figuren sondern auch ihre Verbundenheit in einer Gemeinschaft von Gleichen.

Voraussetzung der Gleichheit ist die gemeinsame Sprache. Verbale Kommunikation, der *Dialogus creaturarum* ist ein notwendiges Element der meisten Tiergeschichten. Auf ihrem Spielfeld kommuni-

Moritz von Schwind





(Nürnberger Äsop)



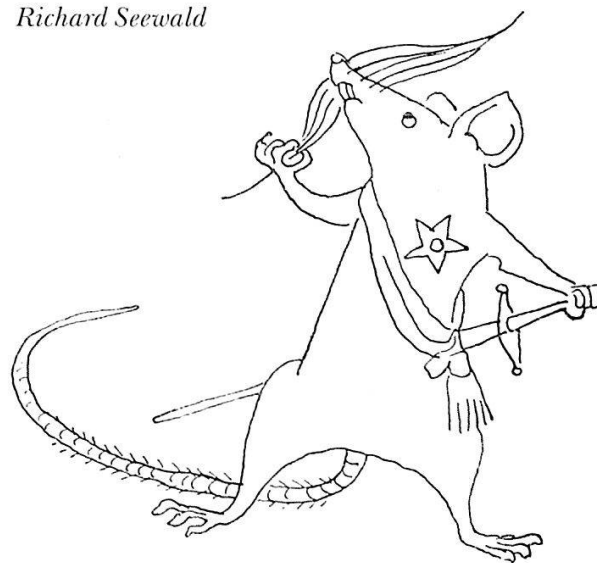
Grandville

ziert der Wolf mit dem Lamm: «Nous rimerons ce que disent entre eux les loups et les moutons» sagt einer, der es wissen muß (La Fontaine). Visuelles Erzählen hat die paradoxe Aufgabe, das Sprachereignis ohne Worte wiederzugeben. Die Bilder des Dialogs sind wortlos, wenn der Text nicht – wie in den Comics oder im Cartoon – integriert wird. Die Bühne der visuellen Erzählung ist ein Ort der Begegnung, wo sprechende Tierfiguren unhörbar agieren: wortlos aber nicht sprachlos, weil auch verbale Kommunikation in ihrem sichtbaren Aspekt erfaßt werden kann. Haltung und Gebärde bezeichnen den Sprechakt; aus der Gemeinsamkeit der Sprache ergeben sich die allen Figuren gemeinsamen Verhaltensformen⁴.

Gleichheit bedeutet Mitspracherecht, und gerade die «Kleinen» können und wollen das geltend machen. Reepicheep, der Anführer der sprechenden Mäuse (the talking mice) von Narnia, betont vor Menschen und «großen» Tieren seine Ebenbürtigkeit: «If anyone present wishes to make me the subject of his wit, I am very much at his service – with my sword – whenever he has leisure.» (C. S. Lewis, Prince Caspian). Die visuelle Erzählung kann die Worte nur voraussetzen, doch die aufrecht dastehende Maus mit dem gezogenen Schwert gibt deutlich zu verstehen, daß sie als satisfaktionsfähige Mitspielerin respektiert werden will. Emanzipation ist nicht Thema sondern Voraussetzung des Spiels: unabhängig von der Größe ist im

Josef Hegenbarth

Richard Seewald





Josef Lada

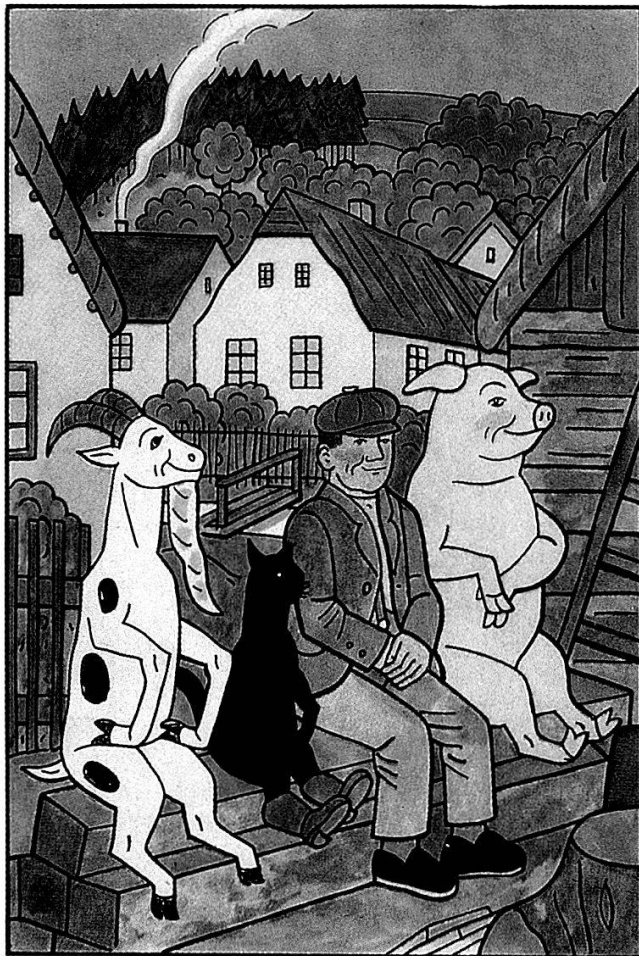


Bild der aufrechten, händigen Figur das Recht, mitzuspielen ausgedrückt.

Im Zeichen der Partnerschaft wird auch der Mensch in die Vereinigung gleichberechtigter Figuren einbezogen. Josef Lada – verbaler und visueller Erzähler in einer Person – zeigt in seinem Kater Mikesch das «Kleeblatt» Mikesch (Kater), Bobesch (Ziegenbock) und Paschik (Schwein) in trautem Verein mit Pepik, dem Schustersohn. Der Mensch teilt die



Gustave Doré

Sitzgelegenheit mit den Tieren. Die betont gleichförmige Haltung der aufrecht dasitzenden, händigen Figuren entspricht der Absicht des Erzählers: diese Figuren, die einander Geschichten erzählen, sind Partner. In der Gemeinschaft der Tiere ist der Mensch nicht der König der Kreaturen sondern eine Figur unter vielen. Wenn der «Marquis von Carabas» als Statist im Wasser steht und der gestiefelte Kater mit reichem Gebärdenspiel um Hilfe ruft, so ist auch aus dem Bild ablesbar, wer in dieser Partnerschaft das Sagen hat.



(Griechische Vase, 5. Jh. v. Chr.)



(Pfeifenkopf, Dakota)

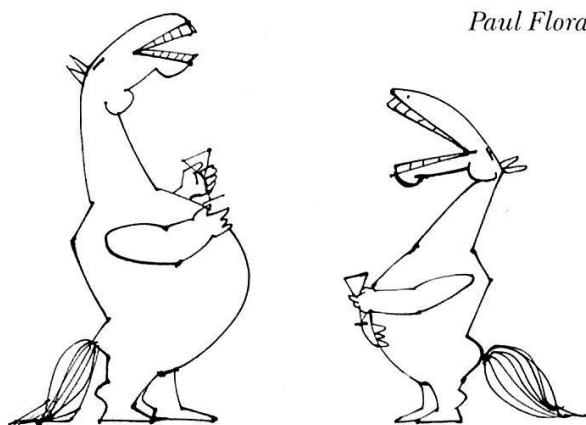
Die Überlegenheit der Tierfigur über den Menschen ist ein typischer Zug der Tiergeschichten, der in der visuellen Erzählung mit eigenen Themen aufgenommen wird. Hier können alte Vorstellungen von der Macht des Tiergeists über den Menschen im Figurenspiel anschaulich gemacht werden. Ein Pfeifenkopf der Dakota zeigt die Belehrung des Schamanen durch einen Bärengeist als Dialogspiel. Nach dem gleichen Muster hat ein griechischer Vasenmaler die Belehrung Aesops durch eine Füchsin dargestellt⁵.

Die von natürlichen Voraussetzungen unabhängige Parität der Mitspielenden erleichtert auch das Erfinden von Geschichten, in denen mit vertauschten Rollen gespielt wird. «Verkehrte Welt» ist ein Zeichen dafür, daß der Mensch auf diesem Spielfeld seine Vorrechte aufgeben muß. Der «primus» kann zum Prügelknaben werden: auf einem ägyptischen Ostrakon

(Ägyptisches Ostrakon)

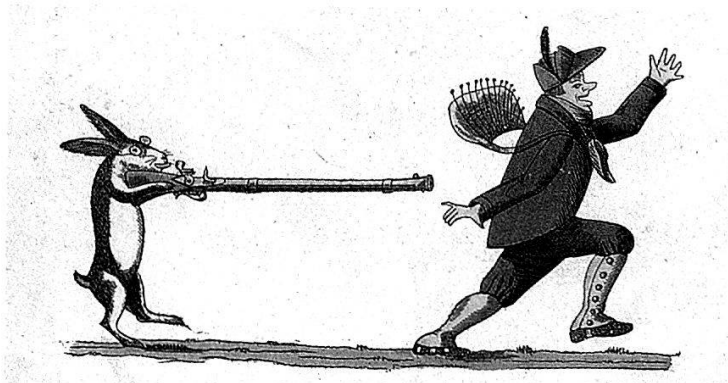


wird ein junger Mann unter den strengen Augen des Maus-Richters von einem Katzen-Büttel geprügelt. Im «Struwelpeter» wird der Jäger zum Gejagten (Die Geschichte vom wilden Jäger). Die Umkehrbarkeit der Funktionen von Tier und Mensch erlaubt Konsequenzen, die im Cartoon mit visuellen Mitteln radikal verwirklicht werden können. Erscheinungs-



Paul Flora

Heinrich Hoffmann



formen, die dem Menschen oder dem Tier vorbehalten sind, werden austauschbar: auf einer von Flora arrangierten Party⁶ treffen wir Figuren, die aus humanen und animalen Formen zusammengesetzt sind.

DIE SPIELGRÖSSE

*«Bigness is all a matter of opinion»,
said the Polar Bear.*

Mabel Dearmer. A Noah's Ark Geography.

«Groß» und «klein» sind Relationen, über die der visuelle Erzähler entscheidet. Spielgrösse und Naturgröße der Figuren sind nicht ohne weiteres identisch⁷.



John Tenniel

Größe wird nicht als naturgegeben vorausgesetzt sondern auf die Spielsituation bezogen⁸. Am berühmtesten Teetisch der Weltliteratur sitzen Menschen (Alice und der Hutmacher) und Tierfiguren (Märzhase und Haselmaus) nebeneinander. Gastgeber ist der Hase, dessen Rang vom visuellen Erzähler (Tenniel) nicht nur durch das Kleid sondern auch durch die Größe charakterisiert wird: der verrückte Hase⁹ und der verrückte Hutmacher sind von gleicher Statur. Sie bestimmen den Verlauf der «mad teaparty» und entsprechen sich auch in ihrer – maskenartigen – Kopflastigkeit.

Weil der Spielwert einer Figur von der Größe abhängig ist, hat Speckter in seinem Bilderbogen zum «Froschkönig» eine Figur konzipiert, die sich auch im Palast behaupten kann. Dieser Frosch ist kein widerlicher Winzling, den die Prinzessin «mit zwei Fingern» (Wilhelm Grimm) von sich fernhalten kann¹⁰, sondern ein dreister Kerl von beachtlichem Format, der sich mit Hand und Knie (sic) gegen die Tür stemmt. Bei Tisch versteht er es, sich breitzumachen, und demonstriert als unmanierlicher Freßsack die Kunst des starken Ellenbogens. Wie Gotthefs Joggeli mutet er seiner Künftigen allerlei zu, bevor er sich in seinem wahren Wesen enthüllt¹¹. Der visuelle Erzähler (Speckter) läßt den verwunschenen Prinzen auch in seiner Dunkelgestalt nicht bis zur Unansehnlichkeit schrumpfen¹² und kann deshalb im pantomimischen Spiel der Froschfigur zeigen, daß sich die Prinzessin mit einem vorerst zwar widerwärtigen aber ebenbürtigen Partner auseinandersetzen muß¹³. Der hohe Spielwert bestimmt die Wahl der «angepaßten» Figur in vielen visuellen Erzählungen des «Froschkönigs». Die schönste Geschichte erzählt Amanda Vesey¹⁴, die den Frosch als Hochstapler an einem edwardianischen Hof auftreten läßt¹⁵. Der grüne aber stattliche Schwindler kann, begün-

A. Vesey





n den alten Zeiten lebte ein König, dessen Tochter waren alle schön, die jüngste aber war die schönste. Nahe bei dem Schlosse lag ein großer dunkler Wald, dort war unter einer alten Linde ein Brunnen; an dem lebte sich oft das Königsthier und spielte mit einer goldenen Kugel.

Eines Tages aber rollte ihr die Kugel in das Wasser und verschwand in der Tiefe. Da fing sie bitterlich an zu weinen. Als bald rief eine Stimme neben ihr: „Was hast Du vor, Königstochter, Du schreiest so, daß sich ein Stein erbarmen möchte?“ Und als sie umschaute, erblickte sie einen Frosch, der seinen häßlichen Kopf aus dem Wasser streckte. „Ach,“ sagte die Königstochter, „ich weine über meine goldenen Kugel, die in den Brunnen gefallen ist.“ „Set still und weine nicht,“ antwortete der Frosch, „ich kann wohl Rat schaffen, allein was willst Du mir?“

Da versprach sie ihm ihre Kleider, Betten und Edelsteine, ja sogar die goldene Krone, die sie trug. Da sprach der Frosch: „Rein; wenn Du mich aber lieb haben willst und ich soll an Deinem Tischlein neben Dir sitzen, von Deinem goldenen Tellerlein essen, aus Deinem Bechertlein trinken und in Deinem Bettlein schlafen, so hole ich die Kugel.“ Da versprach ihm die Königstochter alles und er lauschte unter und brachte die Kugel. Die Mädchen sie wohl gefunden und alle damit froh. Am andern Tage, als sie mit dem Könige bei Tafel saß, da kam, plätsch, plätsch, plätsch, etwas die Stiermattrepp hinauf und tief vor der Thür: „Königstochter, jüngste, mach' mir auf!“ Als sie aber aufmachte, sah der Frosch vor der Thür. Da warf sie die Thür heftig zu und es ward ihr ganz angst. Als sie aber der König darum fragte, erzählte sie ihm alles und legte ihm, was sie dem Frosch versprochen habe. Da sagte der König: „Was Du versprochen hast, das mußt Du auch halten; geh' nun und mach' ihm auf!“ Sie öffnete die Thür und da knippte ihr der Frosch bis zu ihrem Stuhle nach. Darauf sprach er: „Geh' mich herauf zu Dir und laß' mir Dein goldenes Tellerlein naher, damit wir zusammen essen.“ Sie tat das zwar, aber man sah ihr an, daß sie es nicht gern tat. Der Frosch ließ es sich gut schmecken, endlich aber sprach er: „Ich habe mich satt gegeben und bin müde, nun trag' mich hinauf in Dein Kämmerlein und mach' Dein feines Bettlein auf, daß wir uns schlafen legen!“ Die Königstochter fing an zu weinen und fürchtete sich vor dem kalten Frosch, der König aber ward jählich und sprach: „Wär Dir gesollt in der Not, den Frosch nicht verachten.“ Da packte sie ihn mit zwei Fingern, trug ihn hinauf und legte ihn in eine Ecke. Als sie aber im Bett lag, kam er gekrochen und sprach: „Ich will schlafen, so gut wie Du, geh' mich herauf, aber ich lag's Deinem Vater!“ Da ward sie bitterlich böse und warf ihm aus allen Kräften wider die Wand: „Nun wirst Du Ruhe haben, da geräthiger Frosch.“ Als er aber herabfiel war er kein Frosch, sondern ein schöner Königssohn, der ward nun nach des Vaters Willen ihr lieber Gemahl. Da erzählte er ihr, er wäre von einer bösen Hexe verwünscht worden und niemand hätte ihn aus dem Brunnen erlösen können als sie allein. Am andern Tage aber kam ein Wagen mit acht weißen Pferden bespannt und hinten stand der treue Heinrich, der Diener des jungen Königs. Der treue Heinrich hatte sich aus Betrübniß, als sein Herr in einen Frosch verwandelt worden, drei eiserne Nägel an sein Herz legen lassen, damit es ihm nicht vor Traurigkeit zerbräche. Der Wagen aber sollte den jungen König und seine Gemahlin in sein Reich abholen.

Als sie eine Strecke Weges gefahren waren, hörte der Königssohn, daß es hinter ihm krachte, als wäre der Wagen zerbrochen. Als er aber fragte, sagte ihm der treue Heinrich: „Das sind die Nägel von meinem Herzen, daß da lag in großen Schmerzen, als Ihr als Frosch im Brunnen saßt.“ Die Gemahlin aber war nun abgesprungen, weil des treuen Heinrichs Herz zerbrach und sichtlich war.

Münchener Bilderbogen.
8. Auflage
(Alle Rechte vorbehalten.)

When the Royal Photographer came, the frog sat right in front of the family group.



A. Vesey

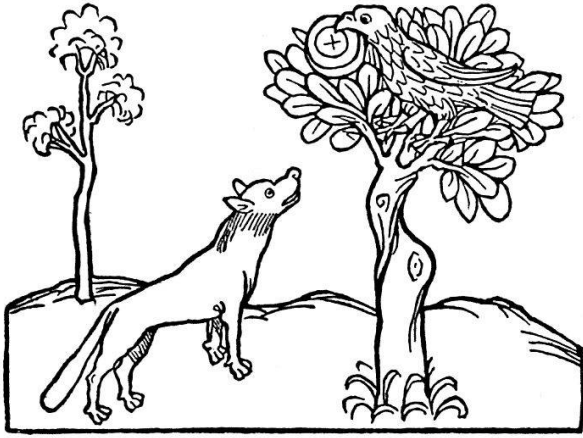
stigt durch das Entgegenkommen der märchengläubigen Königin-Mutter, den Begrenzungen des Sumpflebens entfliehen und sich seinen Lieblingswunsch – «to mix in High Society» – erfüllen.

Parität bestimmt auch die Figurengröße in den Konfrontationen des Fabel-

Grandville



bilds. Das Naturformat wird so modifiziert, daß die Gegenspieler – etwa Rabe und Fuchs oder Ameise und Grille – als ebenbürtige Figuren einander begegnen. Durch szenische Anordnung und das Kostüm macht Grandville (*La Fontaine I 1*) Ameise und Grille zu Figuren gleicher Größe und ungleicher Art. Die schäbig-elegante Grille mit dem modischen Hütchen und dem feinen aber dünnen Kleid steht auf schneebedecktem Boden vor der mit einem großen Schurz und der mächtigen Hausfrauenhaube ausgerüsteten Ameise, die im Schutz des Hauseingangs die Fremde abweist¹⁶. Das Kostüm erleichtert die Angleichung¹⁷, ist aber nicht ihre Voraussetzung. Im Ulmer Aesop ist der den Baum beinahe überdeckende Rabe, der «seinen» runden Käse fest im Schnabel hält, auch im Format ein großer Herr¹⁸. Erst das Spielverhalten wird darüber entscheiden, ob der beatus possidens auf dem Baum oder der gescheite Habenichts darunter Sieger sein wird. Auch in Grandvilles pantomimisch verfei-



(Ulmer Äsop)

nerter Darstellung (La Fontaine I 2) ist das Figurenformat betont ausgeglichen. Hier treffen nicht Groß und Klein aufeinander sondern zwei Rivalen. Gerade weil der natürliche Größenunterschied ausgeschaltet wird, kann das geistige Profil der Figuren herausgearbeitet werden: in dieser Begegnung messen sich realitätsbezogene Intelligenz und hochfliegende Einbildung, gesunder Menschenverstand und verkehrter Standesdünkel. Der Gegensatz der Figuren wird durch Annäherung an die Maskerade akzentuiert: die Brille¹⁹ auf der Nase des dekorierten Sängers ist ein verräterischer Zeuge für die Kurzsichtigkeit ihres Trägers. Die Brille

Grandville



des Kurzsichtigen und die Haltung des Fuchses, der sich als erwartungsvoller Zuhörer bereits zurechtgesetzt hat, zeigen, daß das Spiel entschieden ist. Durch die Kunst des visuellen Erzählers wird im Spielverhalten bereits der Ausgang angedeutet²⁰.

EINE TIERFIGUR (DER GESTIEFELTE KATER)

«*Le drôle.*»

Perrault. *Le maître Chat où le Chat botté.*

In den Erzählungen vor Perrault (Straparola, Basile) war der Kater noch ungestieft. Perrault hat die Figur verändert und damit auch ihre Geschichte. Basiles neapolitanische Katze fängt ihre Beute – einen Lachs oder einen Goldbarsch – durch einen schnellen Griff ins Wasser oder sie maust nach alter Katzensitte das, was die Jäger heruntergeholt haben. In den Volksmärchen wird die Wildheit der Katze mit Vergnügen betont. Katzen kratzen, das ist ein überzeugendes Argument für die Hirten, denen sie im Nacken sitzt. «Sie lief zum Hirten, sprang ihm in den Nacken und tschack! kratzte sie ihn einmal, daß das Blut floß» (Haltrich). Mächtige Tiere wie Ren, Hirsch und Elch macht sie sich durch bloße Drohung («so kratze ich dir die Augen aus») gefügig (Asbjörnsen). In einem Volksmärchen aus dem Languedoc behandelt der Kater seinen Meister nicht zimperlich, wenn es darum geht, einen Überfall vorzutäuschen: «Avant d'arriver à Paris, le chat attache sire Bernard à la pile d'un pont. Il le deshabille et l'égratigne jusqu'à ce qu'il fut couvert de sang» (Lou Compaire Gatet – Le Compère Chat).

Perraults Meisterkater ist zivilisierter als die meisten seiner Genossen. Mit der Entscheidung für einen gestiefteten Kater hat der Erzähler ein gutes Stück von der ursprünglichen Wildheit des Katzenjägers aufgegeben. Perraults Kater



Max Slevogt

Otto Speckter



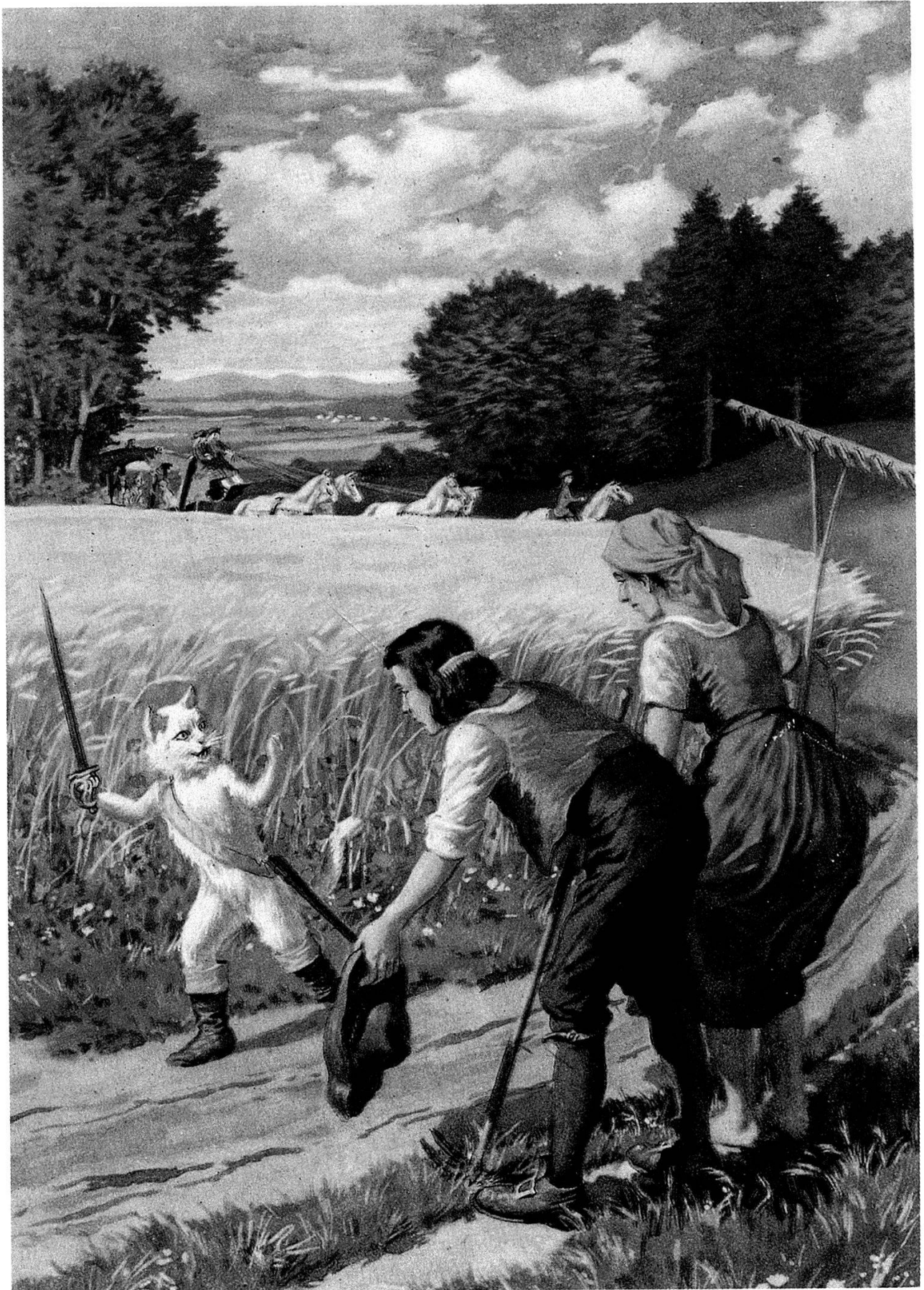
maust nicht mehr nach alter Väter Sitte sondern geht mit Sack und Schlinge auf die Jagd. Spaziergänge auf dem Dach sind für ihn alles andere als eine Selbstverständlichkeit «il gagna aussitôt les gouttières, non sans peine et sans péril, à cause des bottes qui ne valaient rien pour marcher sur les tuiles²¹.» Der Erzähler wählt mit Absicht eine Jagdmethode, die menschliches Verhalten kopiert, und ein Attribut (die Stiefel), das aus der Menschenwelt übernommen ist²². Sein Kater ist eben mehr als ein Mäusefänger. Wozu der Kater die Stiefel braucht, darf er nicht verraten. Ohne den Blick hinter die Kulissen freizugeben, lenkt er mit einer diplomatischen Ausrede von seinem eigentlichen Ziel ab: Er brauche die Stiefel, um durchs Gestrüpp streifen zu können

(Perrault, 1697)



LE MAISTRE CHAT,
O U
LE CHAT BOTTE'.
C O N T E.

(pour aller dans les broussailles). Er erwähnt eine Nebensache – die Stiefel als Teil der Jagdausrüstung – und verschweigt die Hauptsache: Die Stiefel sind ein Teil seiner Strategie. Wozu er sie braucht, zeigt am besten die älteste Illustration des Märchens. Die Titelvignette



O. Kubel

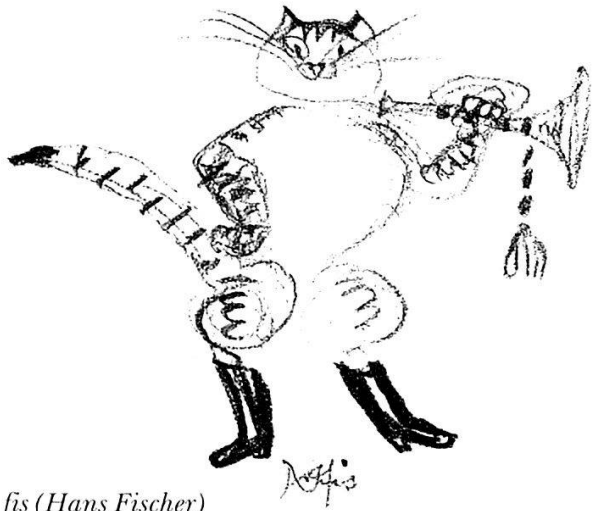
der Erstausgabe (1698), die bereits im Manuskript für «Mademoiselle» (1695) vor-
gebildet ist, zeigt den Kater in herrischer
Haltung breitbeinig aufgerichtet vor ein-
em Landarbeiter, der respektvoll den
Hut gezogen hat. Der aufrechte Stand, die
Sprache der Arme und Hände, der hoch-
gezogene Schwanz und die Kopfhaltung
bezeichnen einen Meister der Kommuni-
kation, der mit kleinen und großen Leu-
ten umgehen kann. Beweis dafür ist nicht
zuletzt der von Perrault zum ersten Mal in
das Märchen einbezogene Zaubererwett-

kampf, in dessen Verlauf die Verwand-
lungskunst des Riesen der Magie der
Worte, die der Kater klug zu gebrauchen
weiß, unterliegen muß. Perraults Kater ist
auch Katze – er geht noch als Grandsei-
gneur auf die Mäusejagd – aber «dane-
ben» ist er Kurier, Hochstapler, Diplo-
mat, Heiratsvermittler, Zeremonienmei-
ster, immer aber ein Diener, der seinem
Herrn in vielen Stücken überlegen ist²³.

Mit seiner Entscheidung für einen ge-
stiebelten Kater hat Perrault das Muster
der aufrechten Haltung so fest mit der



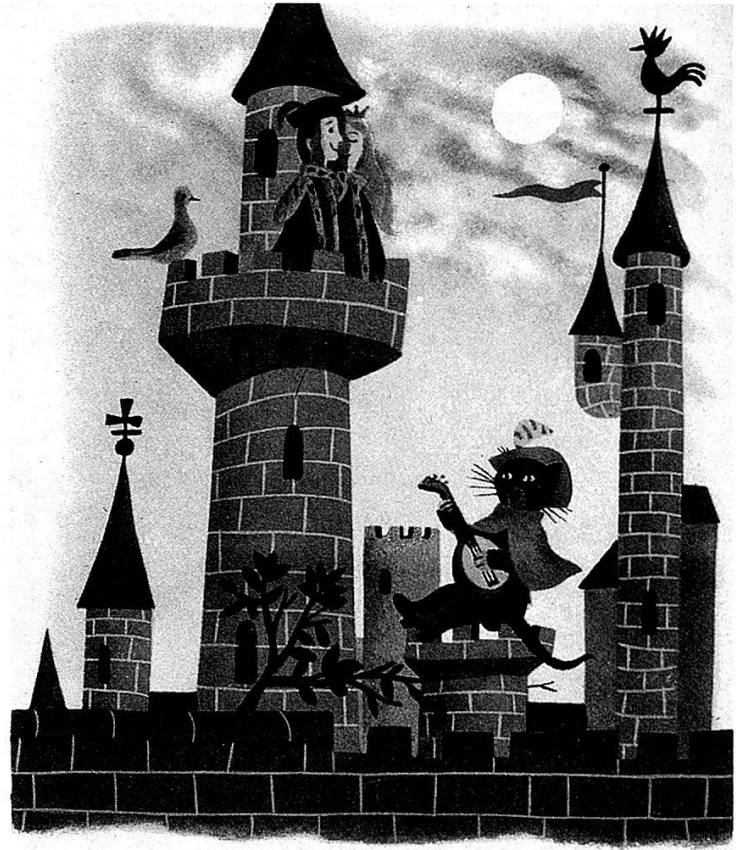
Otto Speckter



fis (Hans Fischer)

Tierfigur verbunden, daß die Erzählung in allen Situationen auf diesem Konzept beharren mußte²⁴. Dem festen Erscheinungsbild des Helden entspricht eine Handlung, die alle Erfolge konsequent aus der Kommunikationsfähigkeit dieses unvergleichlichen Dieners ableitet. Die Humanisierung der Gestalt und die Humanisierung des Verhaltens entsprechen sich.

Seit der Erstausgabe von Perraults «Contes» ist die Geschichte des Gestiefelten Katers im Bild nacherzählt worden²⁵. Die Paraphrasen von Schwind, Speckter und Hans Fischer (fis) sind bekannter als viele verbale Versionen. Ein typischer Zug dieser Bildgeschichten ist das Weitererzählen²⁶. Speckters Kater marschiert als ordensgeschmückter Würdenträger im Hochzeitszug, fis erfindet eine kleine Nachtmusik, die der Kater als Trompeter anführt. In Slevogts Erzählung übernimmt der Kater die Rolle des Standesbeamten. Kein Wunder, daß er auch die Rede auf das Brautpaar halten muß (Cruikshank). Gemeinsam ist allen Erfindungen das Konzept der aufrechten, händigen, kommunikationsfähigen Tierfigur. Es ist nur konsequent, wenn Speckters «Hinze» als ein zweiter «Murr» seine eigene Geschichte aufschreibt. Mit Hilfe eines Faust-Zitats kann er die zwei Naturen, die in der Tierfigur vereinigt sind, so beschreiben:



J. Miller

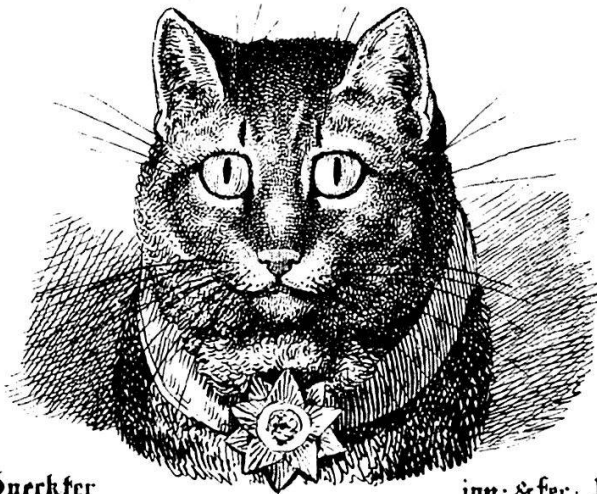
«Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust;
Die eine hält, in derber Kater-Lust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andere hebt gewaltsam sich vom Dust
Des Thiers zu Menschen-Ruhmes Bahnen.»

Max Slevogt





Der geliebteste
Kater.



Otto Speckter

inu. & fer. 1883.

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
Die eine hält, in derber Kater-Lust,
Sich an die Welt mit klammernden Organen,
Die andere hebt gewaltsam sich vom Düst
Des Thiers zu Menschen-Ruhmes Bahnen.

(Psternachricht.)

von Linze

Otto Speckter

«Fr. Füchsin: hat der Herr rothe Höslein
an und ein spitz Mäulchen?»
KHM 1812.

Tiere «in Kleid und Schuh» sind ein Phänomen des visuellen Erzählens. Verbales Erzählen berichtet selektiv²⁷ und kann das Aussehen der Figur der Imagination überlassen. In der visuellen Erzählung²⁸ wird das Figurenbild vom Erzähler bestimmt. «Kleider machen Leute»: sie fixieren die aufrechte Haltung²⁹ und bestätigen damit die Autonomie der Tierfigur.

Einkleidung («Investitur») ist wie in den Mysterien eine Form der Initiation. Mit den Stiefeln wird der Kater zum «Maître Chat». Babar übernimmt mit dem grünen Anzug – un costume d'une agréable couleur verte – und dem, was dazugehört – une chemise avec col et cravate, un beau chapeau melon, et enfin des souliers avec des guêtres – alle Fähigkeiten, die seine Rolle verlangt. Er geht aufrecht, ist händig, lernfähig im Studienbereich der Menschen und er beherrscht ihre

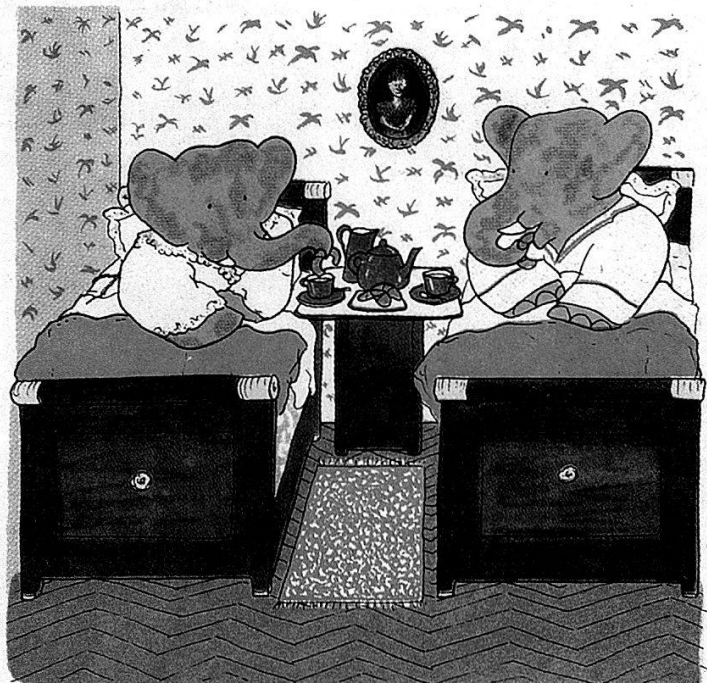
Jean de Brunhoff



Jean de Brunhoff

Sprache. Seine Autonomie ist erst in Frage gestellt, wenn er die Kleider verloren hat: auf der Kannibaleninsel werden dem «nackten», auf allen vieren gehenden Babar die Privilegien entzogen. Er landet im

Jean de Brunhoff





Beatrix Potter



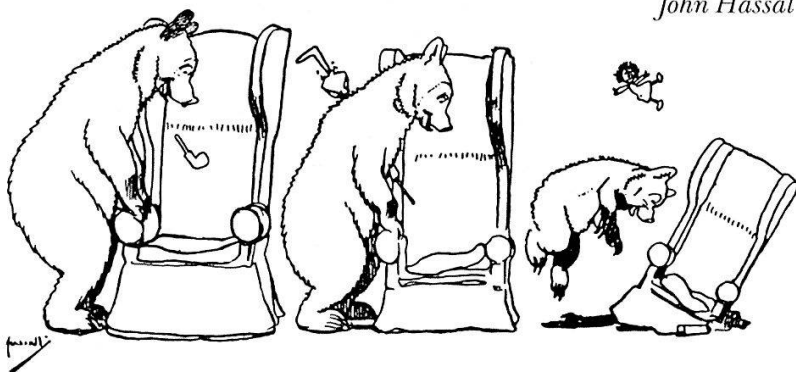
Janosch

Stall (Babar en Voyage). Nach der Flucht aus dem Zirkus sind Babar und Céleste erst im Haus der alten Dame wieder freie «Leute»: Nachthemd und Pyjama sind eindeutige Zeichen der Restitutio in integrum³⁰.

Die Wahl des rechten Kleidungsstücks ist eine wichtige Aufgabe des visuellen Erzählens. «Pars pro toto» ist ein Gestaltungsprinzip, das gerade für die Kostümierung entscheidend ist. Wie im Kinderspiel, wo die rote Mütze den Stationsvorstand und die Tabakspfeife den Papa bezeichnen, können Eigenart, Beruf oder Auftrag der Figur an einem Kleidungsstück abgelesen werden. Die Stiefel des Meisterkaters und Donalds Matrosenhose sind Kennzeichen einer ganz bestimmten Figur. Das Jäckchen, das Peter Rabbit im Garten von Mr. McGregor verloren hat (B. Potter), darf nicht auf die Dauer drüben bleiben, es gehört zur Per-

son. Der kleine Tiger und seine Holzente (Janosch) sind unzertrennlich; das Spielzeug macht deutlich, daß «Tiger» ein Kleiner bleiben soll, der den Alltag nicht als Mühe und Arbeit erleben muß, sondern als Spiel genießen darf. Der Londoner Märchenpapyrus³¹ zeigt Füchse als Hirten mit ihren typischen Stöcken und Instrumenten. Die Mutter der sieben Geißlein erscheint als Hausfrau in der Schürze (Felix Hoffmann u. a.), als Bauersfrau mit der Heugabel und dem Tragkorb (Ludwig Richter u. a.)³². Wer die Kunst versteht, kann seine Figuren mit einem Minimum bezeichnen³³. John Hassall gibt dem Bärentater eine Pfeife, der Bäarin einen Schirm, dem kleinen Bären eine Puppe und schafft so ein Familienbild (Goldilocks and the three Bears)³⁴.

Die Entscheidung zwischen Kostüm und eigenem Fell ist kein Entweder-Oder. Die Kunst besteht hier wie anderswo darin, aus wenig viel zu machen und das Kleid aus der Naturform abzuleiten. Donalds Entengefieder wird zur Matrosenhose, das weiße oder schwarze Fell des gestiefelten Katers ergibt eine Gala-Uniform für den begabten Diplomaten (O. Kubel, W. Trier u. a.). Wie bei den Improvisationen



John Hassall

Franz Poggi

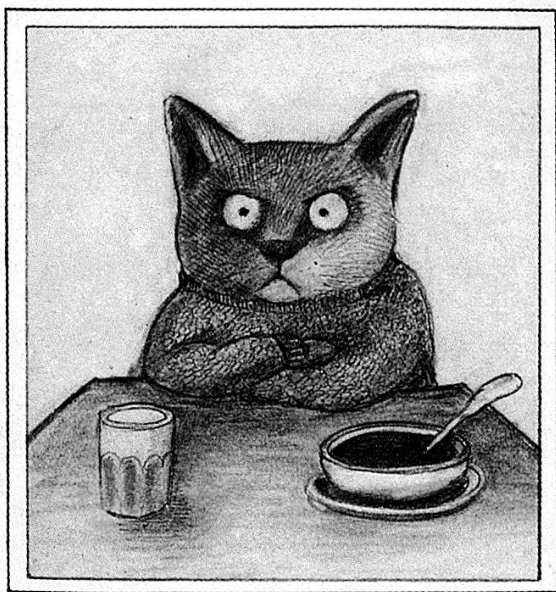




Walter Trier

der Maskerade zeigt sich die Meisterschaft in der Kunst der Umdeutung. B. Potter kostümiert ihre Stadtmaus aufs feinste, läßt aber die pummelige Landmaus («Timmy Willie») im eigenen Pelz auftreten, der passendsten Bekleidung für die Landpomeranze. Das strickende Schaf in «Through the Looking-Glass» ist mit

Tomi Ungerer



Haube und Brille ausgerüstet, aber die mollige Wolle, mit der es zugedeckt ist, stammt «sichtlich» aus dem eigenen Vlies (Tenniel)³⁵. Tomi Ungerer macht aus dem Katzenfell von Toby Tatze mit wenig Änderungen einen rassigen Pullover³⁶.

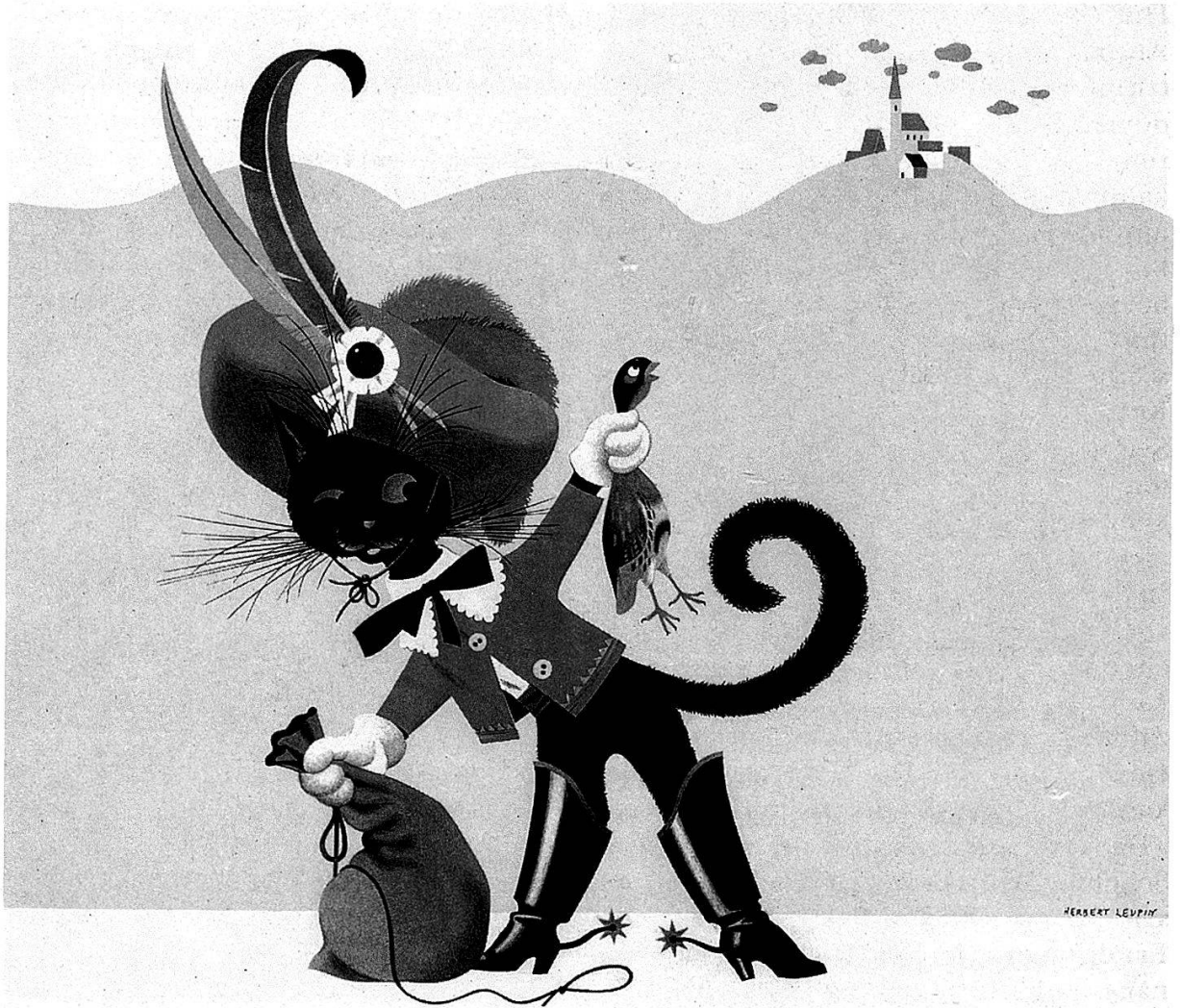
Das Ausmaß der Bekleidung ist vom Erzählwert abhängig³⁷. Die Stiefel sind das «Markenzeichen» des Chat botté, doch in den meisten visuellen Erzählungen ist der

Gustave Doré



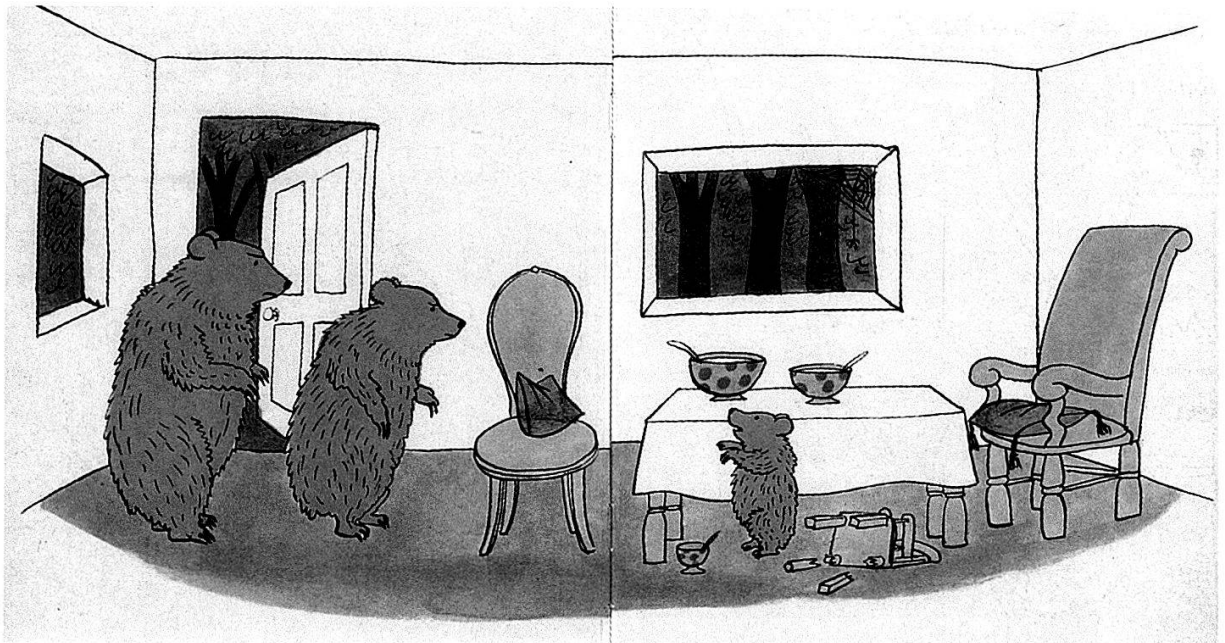
Fritz Baumgarten





Herbert Leupin

Elizabeth Shaw



Hut eine notwendige Ergänzung seiner Aufmachung. Das Requisit ist in den Auftritten vor König und Zauberer³⁸ besonders brauchbar: ein Hut macht die Reverenz erst vollkommen. Mit dem Hut³⁹ kann er aber auch den einfachen Leuten imponieren, und darauf hat er's abgesehen. Den phantastischsten Hut hat Herbert Leupin kreiert, ein Mixtum compositum aus Krempehut und Turban, geschmückt mit bunten Federn und einer Kokarde. Ein solches Gebilde dient der Selbstdarstellung und paßt zu einem Kater, der wie die Tierfiguren der Werbung «eine show abzieht»⁴⁰.

Art und Ausmaß der Bekleidung entsprechen einem Rollenkonzept. Die gleiche Geschichte – zum Beispiel das Märchen von Goldilocks und den drei Bären – kann mit ganz verschiedenen Figuren erzählt werden. Elisabeth Shaw erzählt die Geschichte einer Expedition ins Unbekannte⁴¹. Das kleine Mädchen folgt der «Herausforderung seines Dämons» (W. Scherf) und erkundet das Haus der – in seinen Augen und damit in den Augen der Erzählerin – riesigen Bären. Im Bärenhaus, wo der wilde Wald durch Fenster und Türen hereinschaut, leben die zottigen Tiere, die sich nur durch (aufrechte) Haltung und Gebärden als Figuren erweisen. Das gefährliche Abenteuer wird aus



Quentin Blake

der Sicht des Kindes dargestellt. Quentin Blake⁴² und Robert Crumb⁴³ erzählen die Geschichte aus der Sicht der Erwachsenen. Goldilocks ist das Muster eines de-

Robert Crumb



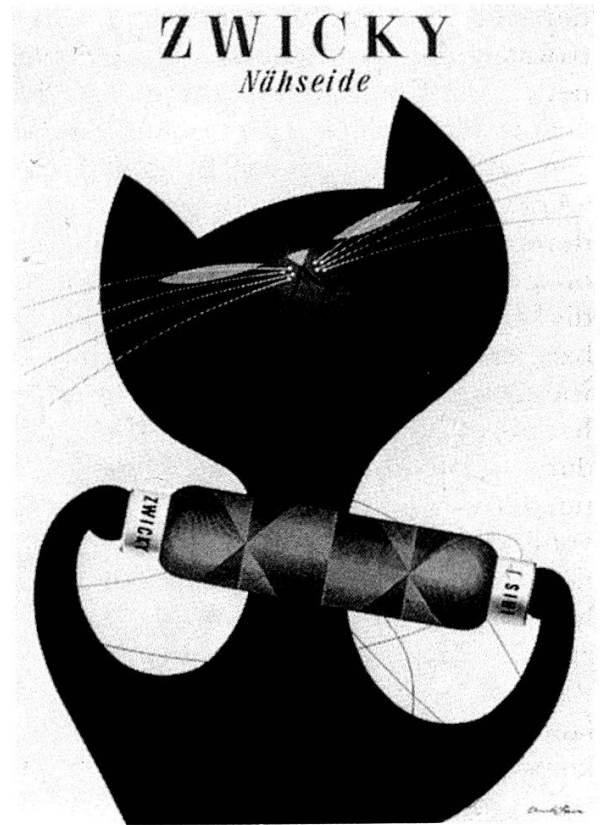
strukturen Teenagers, seine Erkundungsfahrt ein Einbruch in die wohlgeordnete Häuslichkeit, sein Abenteuer ein unverzeihlicher Exzess. Dementsprechend verschwindet die Animalität der Tierfiguren unter der bürgerlichen Kleidung⁴⁴. Hinter den Tierfiguren versteckt sich die gar nicht märchenhafte Familie Jedermann.

HÄNDIGKEIT

«Gieb mir einmal die Schere her!»
Der Wolf und die sieben jungen Geislein.
 KHM 1812⁴⁵.

Tierfiguren sind Synthesen, Natur und Kunst, Beobachtung und Erfindung wirken zusammen. Arteigenes und artfremdes Verhalten dürfen kombiniert werden, die Verfremdung des Natürlichen ist erlaubt oder geboten. Da in der visuellen Er-

Maurice Sendak



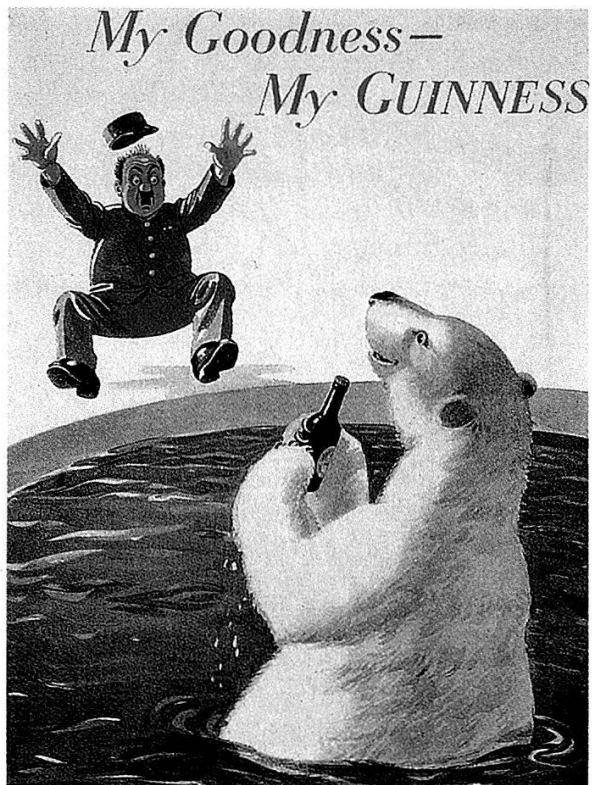
Donald Brun

zählung figurenbetont erzählt wird, kann der Erzähler das in den Aktionen des Textes versteckte Motiv der Händigkeit im Figurenbild aufgreifen und erweitern. So hat zum Beispiel Maurice Sendak (*Der arme Müllerbursch und das Kätzchen*) eine Gruppe händiger Katzen um den Müllerbursch versammelt, die allerlei Muster nichtverbaler Kommunikation vorführen. Ein Kätzchen kann – als Antityp des jungen Mannes – den «Arm» auf die Brüstung legen und das «Kinn» in die «Hand» stützen, ein anderes legt ihm die «Hand» auf die Schulter⁴⁶.

Händigkeit⁴⁷ und aufrechte Haltung gehören zusammen. Ein Kater, der Stiefel verlangt, gibt zu verstehen, daß er sich aufrecht halten kann wie unsereins. Wenn er die Stiefel «eigenhändig» anzieht (Speckter, Slevogt und viele visuelle Erzählerinnen und Erzähler), bestätigt er seine Andeutung, ohne einen Schritt gemacht zu haben. Händigkeit setzt aufrechte Haltung so sehr voraus, daß mit

der aufrechten Gestalt alle manuellen Aktivitäten glaubhaft gemacht werden können⁴⁸.

Für die Darstellung der händigen Tierfigur ist das Bewegungsmuster der «Arme» wichtiger als das Bild der Hände, deren Aussehen viele Tierfigurenbilder offen lassen. Visuelles Erzählen muß Händigkeit allerdings durch Gestalt oder Gebärde sichtbar machen und kann nicht – wie das verbale Erzählen – bei einer Behauptung stehenbleiben. Bezeichnend dafür ist die Änderung, die Tenniel in seiner Wonderland-Illustration an einer vom Autor entworfenen Tierfigur vorgenommen hat. Zu den vom Autor bereits illustrierten Szenen gehört die Begegnung zwischen Alice und dem Caterpillar (der Raupe). Das Gespräch mit dem schläfrigsamlangsamem Caterpillar kann erst zustande kommen, wenn dieser seine hookah aus



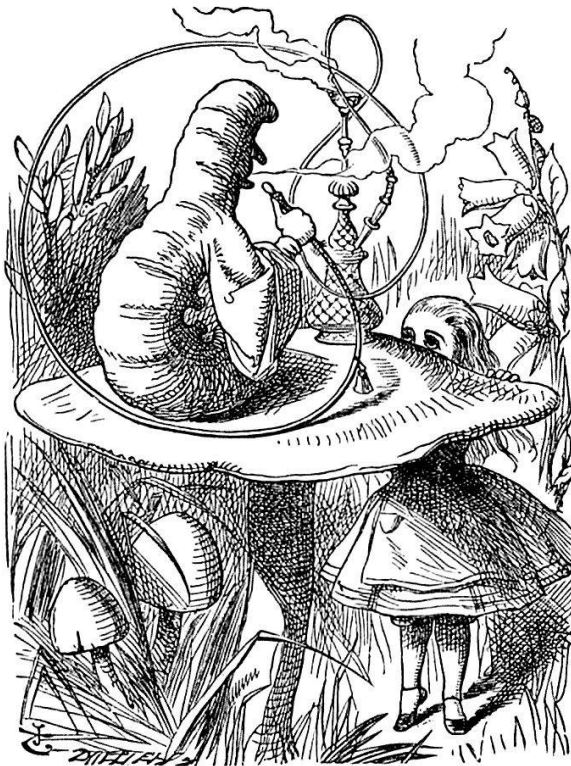
John Gilroy



Fritz Baumgarten



dem Mund nimmt: «the Caterpillar took the hookah out of his mouth» lautet die formelhaft wiederholte Wendung⁴⁹. Dreimal muß Alice warten, bis der Gemütsathlet den Mund von der Pfeife frei macht und schleppend zu sprechen beginnt. Die



Gebärdensprache des Pfeifenzereemoniells ist ein wichtiger Teil der Szene, doch der Autor wollte oder konnte die Konsequenzen für das Figurenbild in seiner eigenen Illustration nicht akzeptieren und versuchte auf eher dilettantische Weise, Arm und Hand als bloßes Muster in den Raupenkörper einzuzichnen. Tenniel hat als erfahrener visueller Erzähler diese Lösung abgelehnt und die Händigkeit der Raupe nicht nur durch den abgewinkelten



und nach vorn gestreckten Arm, sondern auch durch einen großzügig bemessenen Ärmel betont. Gerade dadurch war er in der Lage, den Caterpillar, der in Tenniels Zeichnung Zuhörer bleiben mußte, als sprechenden Partner einzuführen und so die Angaben des Textes in die visuelle Erzählung zu integrieren: «At last the Caterpillar took the hookah out of its mouth and addressed her in a languid sleepy voice.»

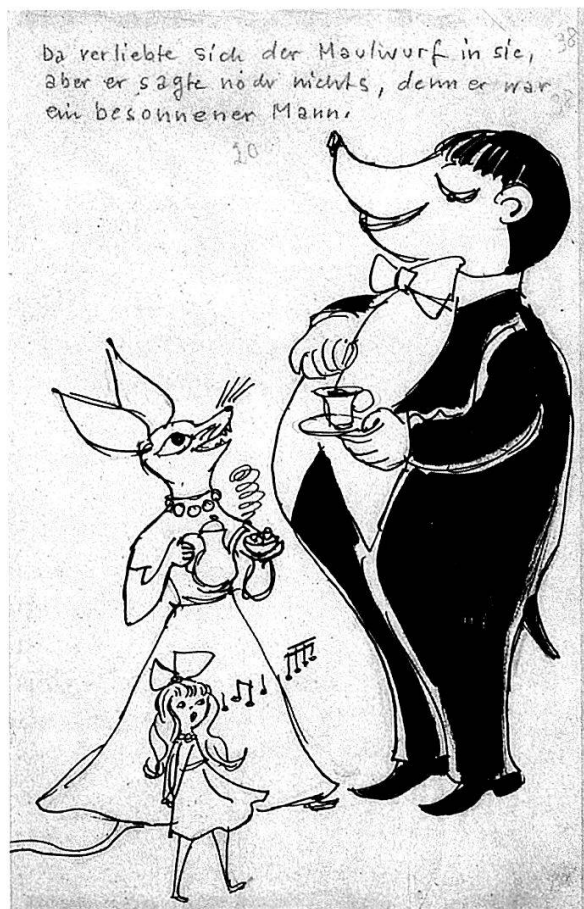
Ob die Darstellung der Händigkeit bis in die Fingerspitzen durchgeführt werden soll, liegt im Ermessen des Erzählers. Will er den «zivilisierten», das heißt humanen Aspekt der Aktion betonen, kann er seine Figuren mit Händen und Fingern versehen. Das ist zum Beispiel auf der Harfenplatte aus Ur (3. Jahrtausend) geschehen, auf der opfernde, musizierende und tanzende Tierfiguren gezeigt werden. Gerade beim musizierenden Tier kann aber auch der fiktive oder wunderbare Charakter des Geschehens betont werden, um das Paradox von «wilder» Natur und «gesittetem» Verhalten im Figurenbild sichtbar zu machen. So zeigt Slevogt das «Eselein» (KHM Nr. 144) mit unveränderten Eselsfüßen. Die Haltung des Eseleins in dem wie angegossen sitzenden Kostüm und die nüancierte Gebärdensprache genügen, um den Eindruck eines vollendeten Kavaliers und perfekten Musi-

kanten hervorzurufen. Vielleicht hat sich Slevogt nirgends den eleganten Porzellanfiguren der Bustelli-Zeit so angenähert wie in dieser Tierfigur.

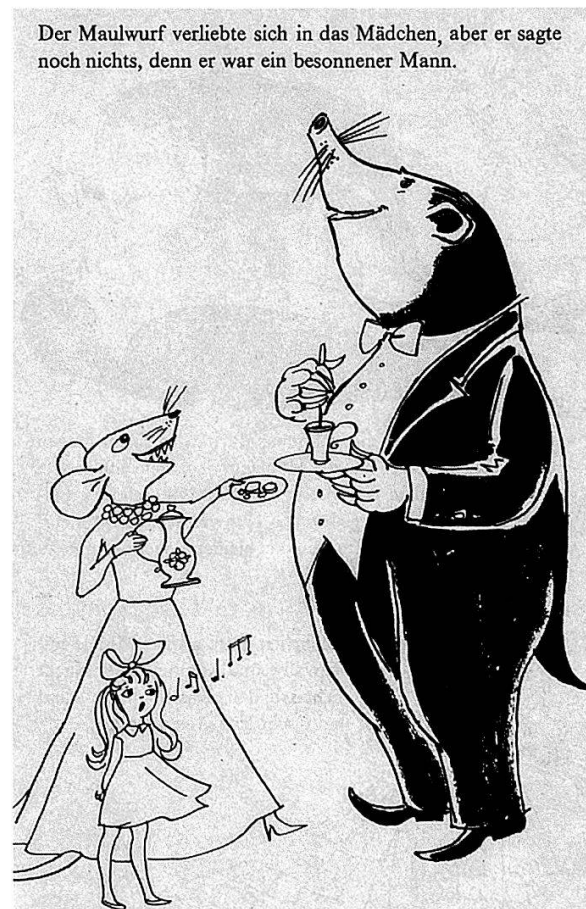
Die Entscheidung für oder gegen Hände kann davon abhängen, wie weit die Konsequenzen der Übertragung dem Betrachter zumutbar sind oder zugestanden werden müssen. Ludwig Richter zeigt in Bechsteins Märchenbuch die sieben Geißlein mit natürlichen Gliedern, im Leipziger Bilderbuch, das für ein Kinderpublikum bestimmt war, mit Menschenhänden. Trudy Wünsche hat im Manuskript einer Andersen-Illustration (Däumelinchen) die Figur des Maulwurfs mit Ponyfrisur und – etwas plumpen – Händen dargestellt. In der publizierten Ausgabe ist – vielleicht nach einem Wink von oben⁵⁰? – die Frisur verschwunden, die «Finger» sind zwar beibehalten, aber durch mächtige Klauen am oberen Ende erweitert



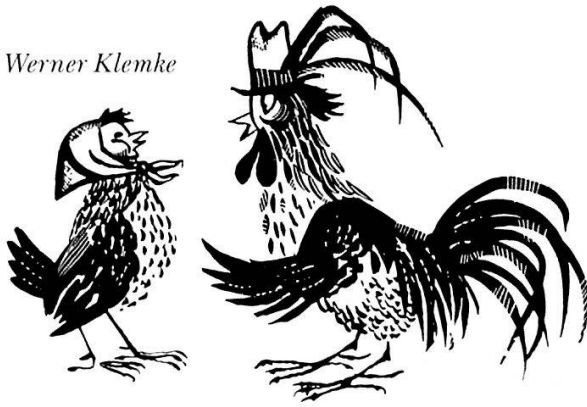
Max Slevogt



Trudy Wünsche



Werner Klemke



worden. Die Händigkeit des renaturalisierten Maulwurfs hat sich dadurch nicht verändert. Der befleckte Höhlenbewohner beschäftigt sich auch in der neuen Fassung manierlich mit dem Mokkatäßchen, ein Verhalten, das dem «besonnenen Mann» (Andersen) wohl ansteht.

Die Händigkeit der Tierfiguren kann als Spielelement begrüßt oder als unerwünschte Eigenschaft verdrängt werden. Manche Verdrängungsmanöver haben einen ungewollt komischen Aspekt. Martin Ursell läßt die Mutter der sieben Geißlein mit einem Einkaufskorb im Maul auftreten. Wenn die Geiß apportiert und zuerst mit dem leeren, dann mit dem gefüllten Korb erscheint, drängt sich die Frage auf, wer dem Tier, das eine Märchenfigur spielen soll, das Kunststück einstudiert hat. Die Angst vor dem «Unnatürlichen» zwingt auch begabte Erzähler zu leicht durchschaubaren Versteckspielen. In einem für Schulen bestimmten Bild des «Lumpengesindels» hat Hans Witzig die Peitsche des Hähnchens auf der dem Betrachter unzugänglichen Seite «angeklebt» und so die Anstößigkeit gemildert. Werner Klemke⁵¹ zeigt Hähnchen und Hühnchen mit hübschen Kopfbedeckungen aber ohne den Wagen. Das Ärgernis des Unnatürlichen läßt sich am leichtesten

Werner Klemke



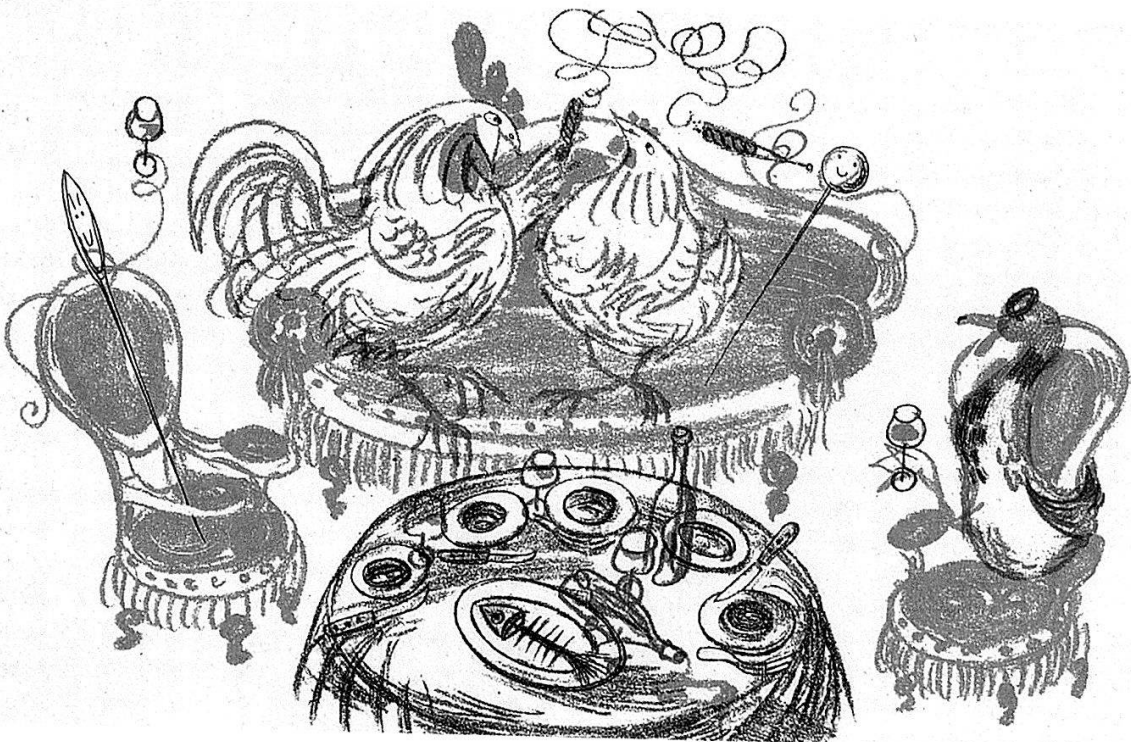
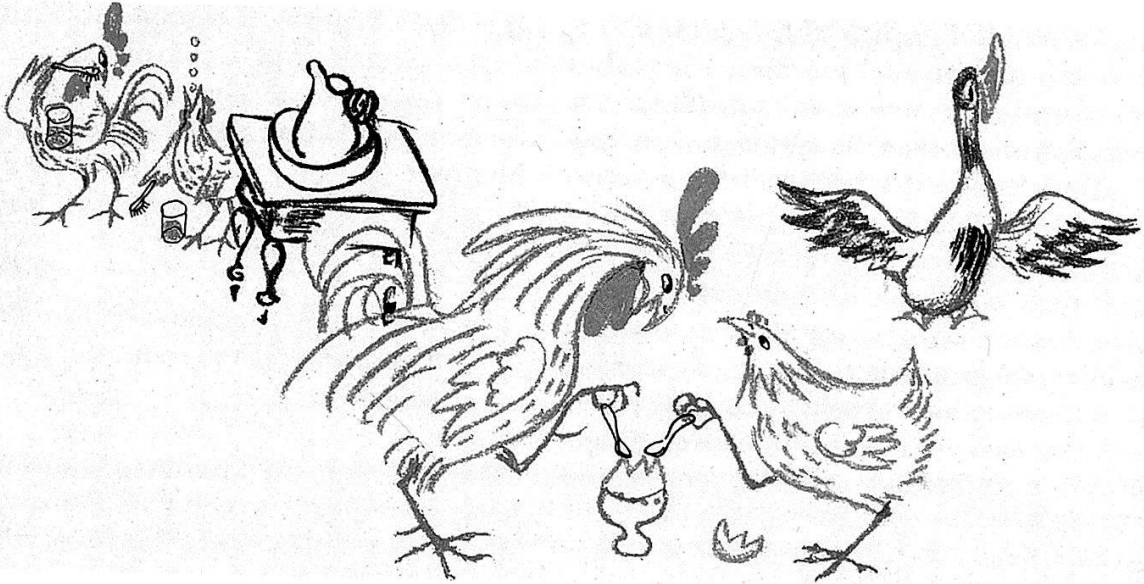
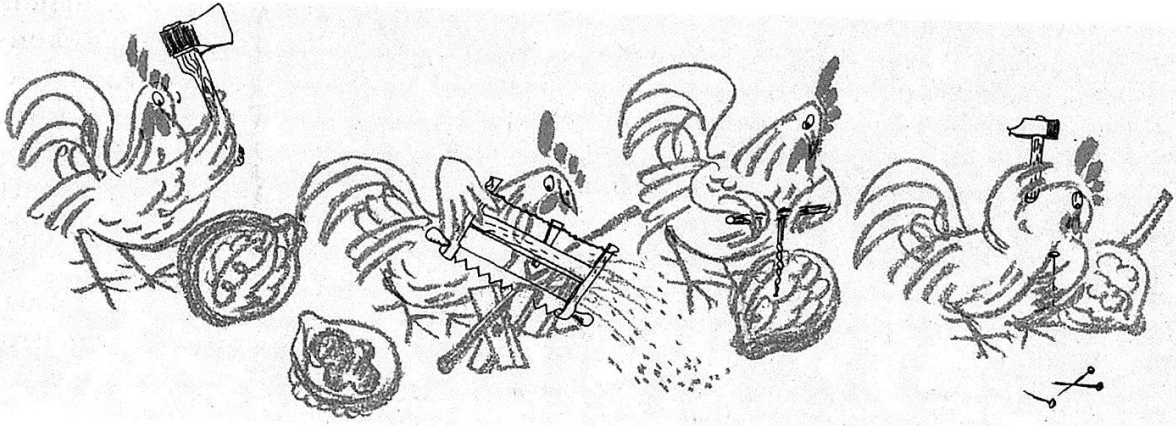
durch Vermeidung gefährlicher Themen umgehen. Ein charmantes «alleinstehendes» Mäuslein und eine naschhafte Katze illustrieren ein Märchen, dessen Hauptthema – Katze und Maus in Gesellschaft – vom Illustrator (W. Klemke) ausgespart wird. Lea Grundigs visuelle Erzählung⁵² beschäftigt sich gerade mit diesem Thema: sie zeigt, wie die ungleichen Partner das «Fettöpfchen» in die Kirche tra-

Lea Grundig

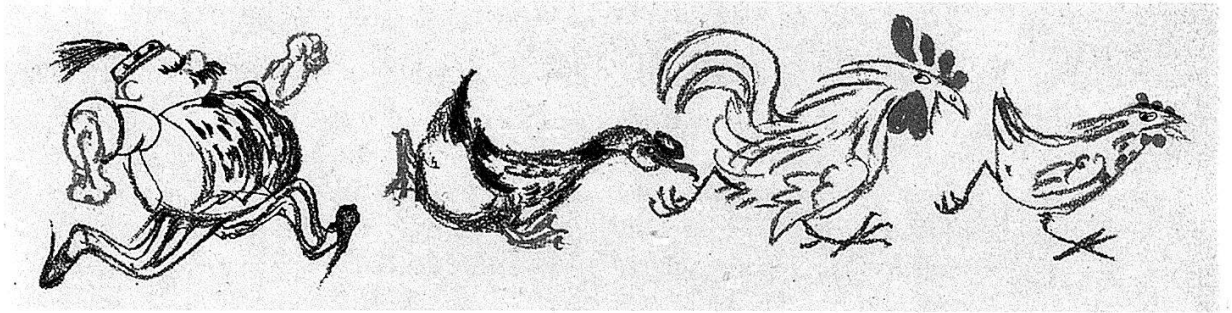


gen. Weil die Erzählerin die Geschichte ernst nimmt, kann sie diese in ihrer eigenen Sprache erzählen, ohne die Illustration als Randglosse oder Buchschmuck einem sakrosankten Text aufzudrängen.

Was für einen Spielwert die Händigkeit haben kann, wenn der Erzähler von ihr Gebrauch macht, zeigt Hans Fischers Bilderbuch (Das Lumpengesindel, 1945). Die liebenswerten Eigenschaften des Gesindels, für das der Erzähler ungeniert Partei nimmt, macht er in Aktionen sichtbar, die Händigkeit voraussetzen. Hähnchen ist kein Nichtstuer, der andere für sich arbeiten läßt⁵³: eigenhändig (eigenflügelig) baut er den kleinen Wagen aus Nußschalen: der kompetente Umgang mit Beil, Säge, Bohrer und Hammer kann



fis (Hans Fischer)



fis (Hans Fischer)

an seinen präzisen Bewegungen und an dem schönen Endprodukt abgelesen werden. Wir dürfen auch zusehen, wie Hähnchen und Hühnchen am Morgen nach dem Fest ordentlich die Zähne putzen. Das Frühstücksei wird nicht einfach «verzehrt» (verbale Erzählung) sondern elegant ausgelöffelt. Die «Orgie» des Vorabends ist durch die Einfälle der Regie zu einem eher attraktiven als abstoßenden Schauspiel geworden. Wie man «in Saus und Braus lebt» (verbale Erzählung KHM 10), läßt sich eben nicht nur durch umgekippte Weinflaschen und den – mit seinen hübschen Kringeln auch nicht gerade abstoßenden – Zigarrenqualm darstellen. Die Ente kann mehr als schnattern und schimpfen; sie setzt sich (eher) auf (als an) die Tasten und macht Musik für die Pärchen, die sich mit zart gebogenen Armen (Stopf- und Nähnel) und zierlich gestellten Füßchen (Hähnchen und Hühnchen) im Takt drehen. Bei soviel Sympathie für die Tierfiguren ist eines sicher: der «Fidlebürger» mit dem Schnauz, der die Flüchtenden verfolgt, wird sie nicht einholen. Wie es weitergeht, verrät das Schlußbild. Im Teich, der Hähnchens Nußschale freundlich aufgenommen hat, macht der Verfolger «plumps». Ober wieder aufgetaucht ist und den Schwur getan hat, kein Lumpēngesindel mehr in sein Haus aufzunehmen, verrät das Bild nicht⁵⁴. Da müssen wir schon im Text nachschauen.

Visuelles Erzählen macht Unsichtbares sichtbar, zeigt Inneres im Äußeren, «Ver-

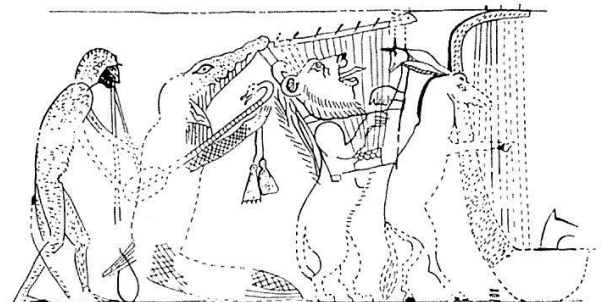
änderungen der Seele» als «Veränderungen des Körpers» (Lessing), objektiviert durch Gestalt und Gebärde. In diesem Spiel ohne Worte sind die Ausdrucksformen der Händigkeit ein wesentliches Element.

TIERKONZERTE

*«Nunc mimi more satis arguto canit ore,
Nunc parat informi pollice dulce melos.»
Asinarius.*

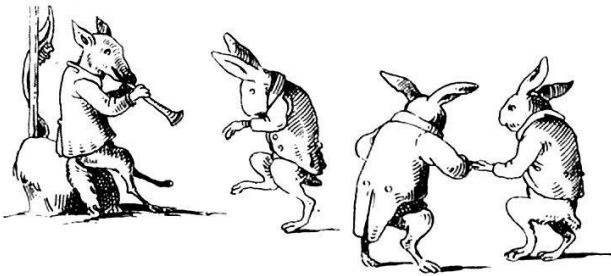
Im Tierkonzert kommt der utopische Charakter der Tiergeschichte am schönsten zum Ausdruck. Affe und Esel vereinigen sich mit dem Löwen und dem Krokodil in einer Instrumentalgruppe (Turiner Papyrus). Es geht laut zu – der Löwe singt! – aber friedlich. Was zum Bild hinzuge-dacht werden darf, ist das Publikum. Wo dieses aus Tierfiguren besteht, wird nicht einfach zugehört sondern getanzt. «Pfeift das Mäusele, tanzt das Läusele.» Der «Ball der Tiere» ist eines der typischen Ereignisse, bei denen musizierende und tanzende Tierfiguren in der visuellen Erzäh-

(Turiner Papyrus)





Moriz von Schwind

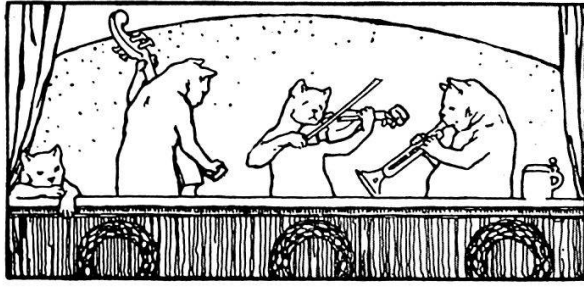


Franz Pocci

lungerscheinen. Ebenso wie die Ausgelassenheit hat der Ernst seine Feste. Begräbnis und Gottesdienst werden von Musik begleitet oder – visueller formuliert – «umrahmt». Wenn die Tiere den Jäger begraben, geht eine Katzenmusik dem Zug voraus (Moritz von Schwind). Heinrich Hoffmann erzählt vom Konzert im Walde



Heinrich Hoffmann



Otto Ubbelohde

(Prinz Grünewald und Perlenfein). Er schildert das Ereignis ganz im Geist des freisinnigen Bürgertums, das die Anbetung Gottes in der Natur zum Programmpunkt erhebt.

Gesellschaftliche Veränderungen verändern die musikalische Aufführungspraxis. Dieser Wandel spiegelt sich auch im Tierkonzert. Im Schloß der Weißen Katze (Madame d'Aulnoy) wird die Tafelmusik von einem singenden Gitarrenensemble aufgeführt. Die Übertragung der höfischen Erzählung in das Milieu des Volksmärchens führt zu einer Reduktion des Orchesterbestands. Wilhelm Grimm (Der arme Müllerbursch und das Käzchen) erzählt von einem Trio⁵⁵, das im Katzenschloß eine Musik macht, die eher

Fritz Butz



für Tänze in der Scheune geeignet ist. So hat es Otto Ubbelohde empfunden, der eine rustikale Bühne mit ländlichen Kränzen ausschmückt' und den Bierhumpen für die ausgetrocknete Kehle des Katzentrompeters nicht vergißt. Visuelle Erzählerinnen und Erzähler der Gegenwart modernisieren Instrumente und Monturen der «band»: Lea Grundig und Fritz Butz berücksichtigen die Perkussion, Reinhard



Lea Grundig

Michl⁵⁶ hat den Vokalpart wieder eingeführt, auf den im Pop- und Videozeitalter kein Kenner der Szene verzichten kann.

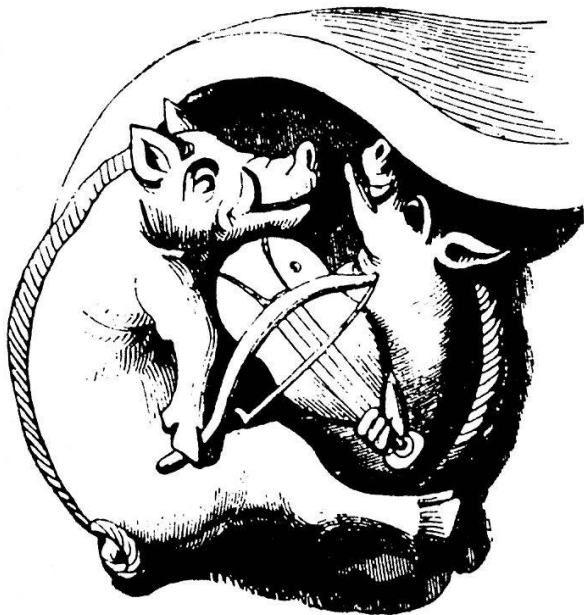
Tierkonzerte sind seit Jahrtausenden ein Thema des visuellen Erzählens. Die Muschelplatte aus Ur, Teil einer Harfe mit einem der ältesten Tierbilder, zeigt aufrechte Tierfiguren beim Opfern und Musizieren. Zu den Tiermusikanten gehört ein Esel an der Leier. Sein offener Mund läßt vermuten, daß der Künstler singt. Der Reiz der vom Bild vorgetragenen Fiktion besteht darin, daß ein bekannter Schreihals unterhaltsame Vokalmusik macht oder zu machen glaubt. Der Widerspruch verdoppelt sich durch das Instrumentalspiel: der Vierfüßler sitzt an einem Instrument, das von kundigen Fingern



Reinhard Michl

gespielt werden muß. Das Paradox kann auf zwei Arten ausgelegt werden. Geschichten können sich darüber lustig machen, daß die Kunstfertigkeit des Esels

Holzskulptur an einem Chorstuhl in Winchester)



(The Elephant's Ball, 1807)

nur in der Einbildung besteht (Der Kuckuck und der Esel⁵⁷) —, sie können aber auch berichten, wie die Kunst die Natur besiegt und das plumpe Tier in einen feinen Musikanten verwandelt. Für den visuellen Erzähler ist diese Aufgabe reizvoller. Seine Kunst wird am meisten herausgefordert, wenn er Tiere, die naturgemäß am



Einlegearbeit
auf einer Leier aus Ur)

Boden bleiben und über die zum Beherrschen des Instruments notwendige Feinmotorik nicht verfügen, in einer Spielsituation zeigen soll, die sie als Meister ihres Instruments ausweist⁵⁸. Der Esel an der Leier⁵⁹, das musizierende Schwein und «the cat with the fiddle» sind Protagonisten eines Spiels, das mit verschiedenen Tierfiguren und Instrumenten aufgeführt werden kann. Ideologische Deutungen und Wertungen sind gerade hier sekundär. Der Homo ludens schafft sich nach seinem Bilde ein Gegenüber, das sich auf wunderbare Weise vom Zwang der Naturgebundenheit befreit: *ars vincit naturam*.



Cassian Knaus nach Hans Holbein d. J.

Holbeins Randzeichnung (Lob der Torheit) illustriert das Sprichwort vom Esel an der Harfe (*ὄνος λύρας*), das Erasmus auf die plumpen Witze der predigenden Mönche anwendet. Sänger (Esel) und Instrumentalist (Mensch) sind getrennt, so daß es nahe liegt, das Bild als Denunziation des eingebildeten Künstlers zu verstehen. Es ist aber auch hier sinnvoll, zwischen Anlaß und Absicht der Illustration zu unterscheiden. Den Ausdruck von Stupidität wird man in Gesicht und Figur

des Eseleins vergeblich suchen, vielmehr scheint der zierlich gehobene Vorderfuß in Verbindung mit dem hochgeworfenen Kopf die Haltung eines Gesangsvirtuosen zu parodieren. Der Musikfreund wird im Verhalten der Tierfigur eher ein Meisterstück der Mimesis als die Selbstdarstellung eines Toren erkennen. Vielleicht hat Holbein mit seinen Mitteln einen Gedanken ausgedrückt, den Stanislaw Jerzy Lec so formuliert: «Ich wäre gespannt, ob irgendein Tier, das uns sieht, dächte: <Ecce homo!>.» Holbeins Esel ist wie andere Tierfiguren ein freundlicher Helfer des Menschen auf dem schmalen Weg der Selbsterkenntnis⁶⁰.

ANMERKUNGEN

¹ Er kann von den Erzählern motiviert werden, zum Beispiel mit dem Hinweis auf das goldene Zeitalter. Gelegentlich wird er auch als Ergebnis eines bewußten Gewaltverzichts dargestellt, der zum Beispiel für Festzeiten gelten soll (Reineke Fuchs).

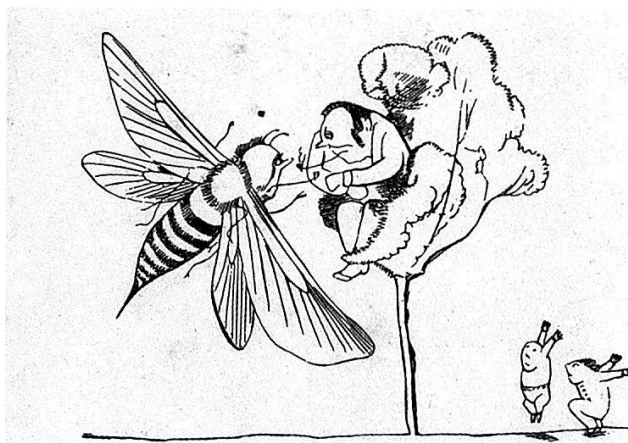
² Die Lust an der Provokation, der Wunsch, das Unmögliche möglich zu machen, bestimmen die Partnerwahl, zum Beispiel im Märchen vom treuen Gevatter Sperling: «Es war einmal eine *Hirschkuh*, die war mit einem *jun-gen Hirsch* ins Kindbett gekommen, da bat sie den *Fuchs*, Gevatter zu stehen. Der Fuchs aber lud noch den *Sperling* dazu, und der Sperling wollte noch den *Haushund*, seinen besonderen Freund, dazu laden (Jacob Grimm. H. Rölleke, Unbekannte Märchen von Wilhelm und Jacob Grimm, 20).

^{2a} Wenn der Mensch als *Herr* der Natur in die Tiergeschichte eingeführt wird, erscheint er als Übertier (KMH 72, Der Wolf und der Mensch) oder «wie Mr. Mac Gregor in <Peter Rabbit> nicht als Mensch sondern als Gott» (W. H. Auden). Auf die Konsequenzen dieser Auffassung für das visuelle Erzählen kann hier nicht eingegangen werden.

³ Illustration eines Gedichts aus «Des Knaben Wunderhorn» in Georg Scherers «Alten und neuen Kinderliedern» (1849). Nachdruck (ed. Hubert Göbels) in den Bibliophilen Taschenbüchern.

⁴ Vgl. *Librarium* I/III 1989, 59ff.

⁵ Die Szene ist kein Bestandteil der verbalen Überlieferung (vita Aesopi). Die Bedeutung des Schamanismus für die Griechen hat Karl Meuli aufgezeigt.

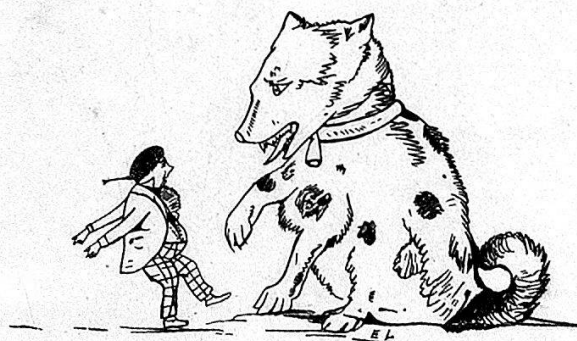


There was an Old Man in a tree, who was horribly bored by a bee;
When they said, "Does it buzz?" he replied, "Yes, it does!
It's a regular brute of a bee!"

Edward Lear

⁶ Paul Flora, Premiere. Zürich 1971. Die Parität der Figuren begünstigt Metamorphosen und Rollentausch. In Helme Heines Geschichte vom «Hund des Herrn Müller» führt Gleichberechtigung zur Angleichung, die, wie das Titelbild zeigt, in Verhalten und Gestalt zum Ausdruck kommt. Der listige Erzähler gibt verbal und visuell zu verstehen, daß mit der Emanzipation des «Haushundes» und der (Re-?)Animalisierung des «Herrn» auch ein Menschentraum seine Erfüllung findet. Zwei der in dieser Geschichte hervorgehobenen Gemeinsamkeiten werden schon in der Bibel verteidigt (vgl. Richter 7, 1–7. Markus 15, 17 par).

Edward Lear

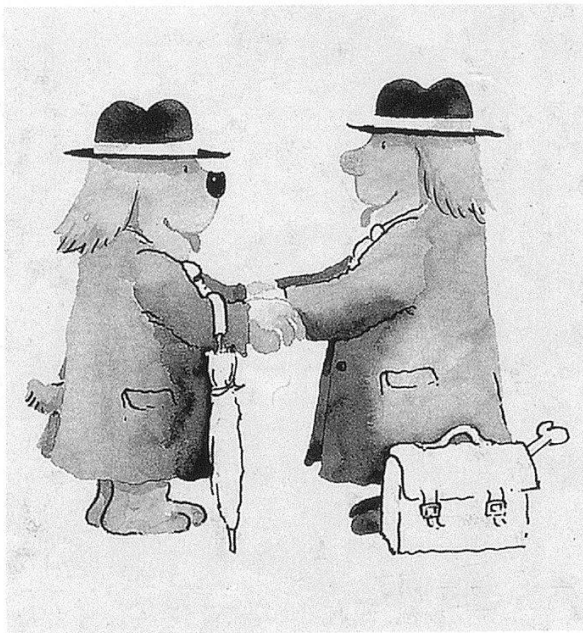


There was an Old Man of Leghorn, the smallest that ever was born;
But quickly snapped up he was once by a puppy,
Who devoured that Old Man of Leghorn.

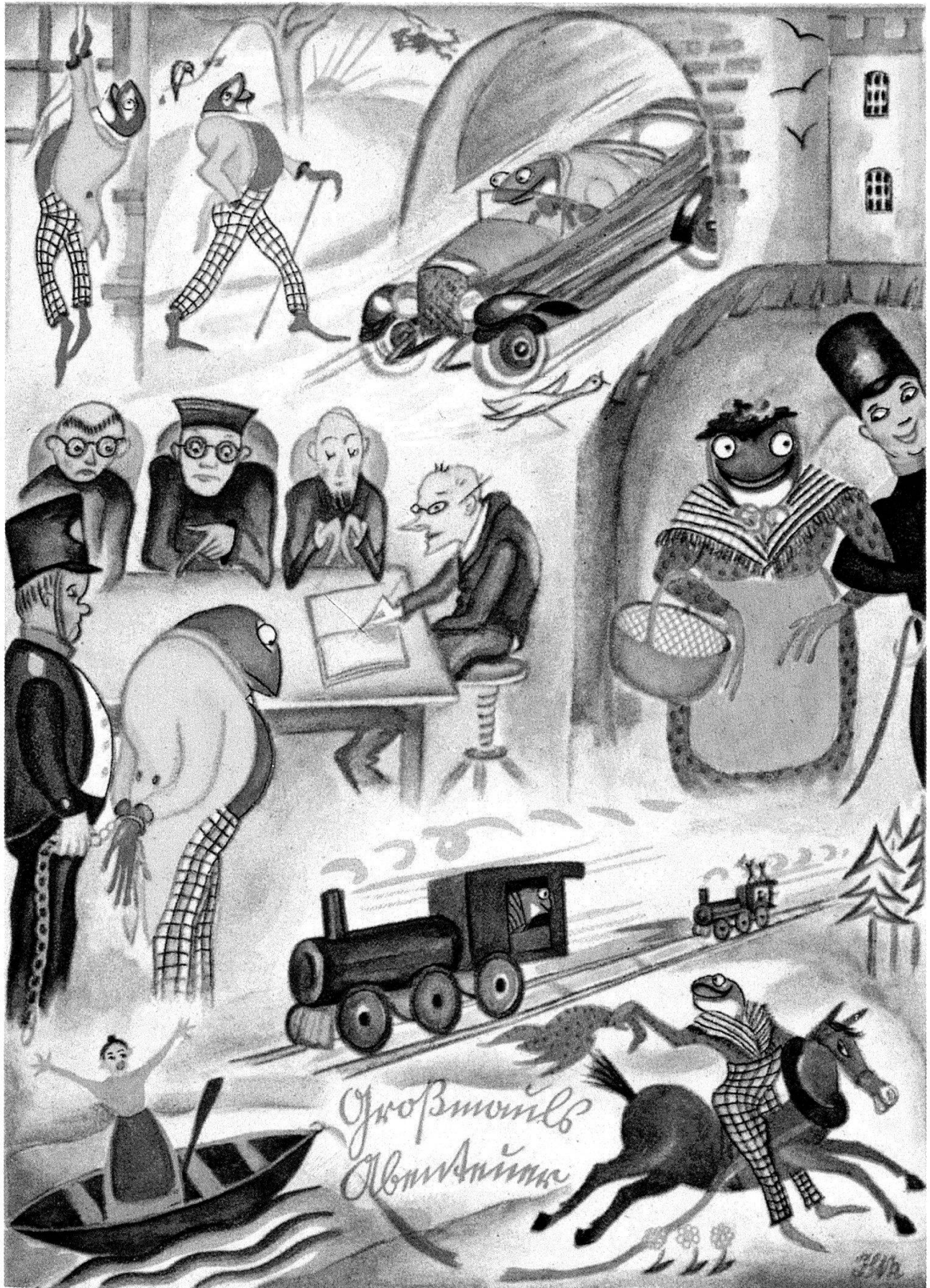


Helme Heine

Ilse Stams-Nitzschke



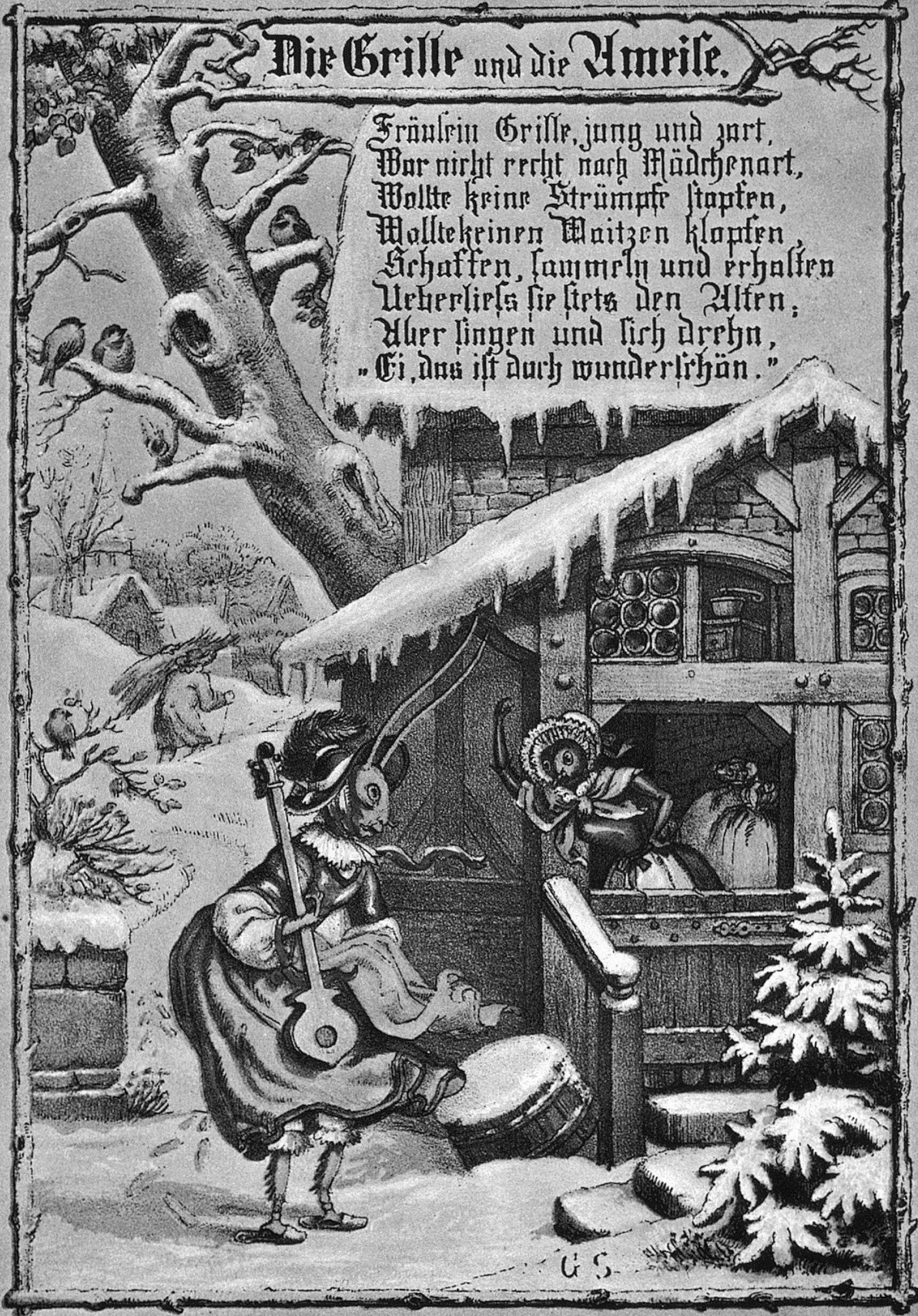
Babette Cole



Ilse Stams-Nitzschke

Die Grille und die Amrise.

Fräulein Grille, jung und zart,
War nicht recht nach Mädchenart,
Wollte keine Strümpfe stapfen,
Wollte keinen Weizen klopfen,
Schaffen, sammeln und erhalten
Ueberließ sie stets den Alten;
Aber singen und sich drehn,
„Ci, das ist doch wunderschön.“



Gez. v. G. Süss.

Verlag v. Fr. Bartholomäus in Erfurt.

Druck v. W. Loellot in Berlin.



Pauline Baynes

⁷ Für *Edward Lear's* verbal und visuell erzählte «Nonsense»-Geschichten ist die freie Wahl der Spielgröße Voraussetzung.

⁸ Gelegentlich begünstigt der Szenenwechsel die Anpassung. Der Kröterich (the Toad) aus Grahames «Wind in the Willows» ist neben Maulwurf und Ratte ihresgleichen, im Auto und unter Menschen «wächst» er.

⁹ Über die Zeichen der Verrücktheit in der visuellen Erzählung vgl. Michael Hancher in seiner ausgezeichneten ikonologischen Untersuchung «The Tenniel Illustrations to the <Alice> Books» 1985 (ch. V).

¹⁰ «Sie packte den Frosch mit zwei Fingern und trug ihn hinauf in ihre Kammer.» KHM 1812 (Wilhelm Grimm?). Urfassung: «... da nahm sie den Frosch und trug ihn in ihre Kammer ...» (Heinz Rölleke, Die älteste Märchensammlung der Brüder Grimm, S. 146). Eine Synopse der wichtigsten Textfassungen bei Lutz Röhrich, «Wage es den Frosch zu küssen» (1987), S. 76ff. Arthur Rackham zeigt eine präraffaelitische Schönheit im riesigen Treppenhaus mit dem zwischen gekrümmten Fingern eingeklemmten Frosch, dem nichts anderes übrig bleibt als zappelnd und würgend die Turtur zu überstehen.



Pauline Baynes

¹¹ Daß die Tierfigur als Dunkelgestalt ganz andere Gefühle auslösen kann als Ekel und Abneigung, gilt nicht nur von der Bête und der Chatte Blanche sondern auch vom Froschkönig. «Als es dunkel wurde und die Jungfrau aus ihrer Ohnmacht erwachte, hörte sie, wie der Frosch draußen im Teiche (!) wunderschöne Weisen sang ... Er hatte aber ihr Herz gerührt mit seinen süßen Liedern, und sie nahm ihn mit in das Bett und deckte ihn warm zu. «(Der verwunschene Frosch: C. und Th. Colshorn, Märchen und Sagen).

¹² Die Dunkelgestalt ist nicht immer ein winziger Frosch und die Vereinigung im Bett nicht immer so kinderstubenrein wie in den Grimmfassungen. Walter Scherf (Lex. ZM 134f.) zitiert den schönen Passus aus dem Märchen von «Ode un de Slang» (Müllenhoff): «<... un nu willst du gaar noch bi mi int Bett? Awerst bistu verfraren, arm Ding, so kumm man herin un warm di. Un do neem se de Slang bi sik int Bett. As de Slang awerst eerst bi ehr leeg, do



Fritz Kredel



Fritz Kredel

verwandelt se sik. ...» Speckter könnte das Märchen gekannt haben!

¹³ Über Speckters Bilderbogen hat eine kompetente Kollegin das Beste gesagt: «Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich. Ein Werkstattbericht von Binette Schroeder.» IJB/Report 4, 1989.

¹⁴ *The Princess and the Frog*. London 1985.

¹⁵ Die in den Märchenwitzen wirksame Tendenz der «Entmythologisierung und Profanierung» (Katalin Horn) ist bereits bei den Erzählern vorhanden. Sie kann in den visuell erzählten Geschichten vielleicht drastischer zum Ausdruck gebracht werden.

Maurice Sendak



¹⁶ Gustav Süss hat Grandvilles Szenenbild übernommen und abgewandelt (Fernow, *Tante Fabula*). Das Häuschen der «deutschen» Ameise ist gemütlicher. Abbildung: Klaus Döderer, *Fabeln*, 133.

¹⁷ Doré erreicht die Anpassung durch «Rückübersetzung». Er stellt einer bösen Hausfrau und ihren lieben Kindern eine edle Wandermusikantin gegenüber und produziert so ein rührendes Bild für ein Publikum, das wie Jenny Treibel Sentimentalität mit Edelmüt verwechselt. Der Triumph des naturalistischen Prinzips ist allerdings mit der Preisgabe der Tierfabel teuer erkauft. Das konstante Ausweichen vor Entscheidungen, die durch



Wanda Gag

die Fiktionalität der Figuren und Szenen gefordert werden, macht Dorés *La Fontaine*-Illustrationen leicht konsumierbar und leicht langweilig.

¹⁸ Am auffallendsten ist die Größenparität von Fuchs und Rabe in der *Ademar*-Handschrift (11. Jahrhundert). Die Bilder folgen dem Muster der spätantiken Illustration (*Worringer*). – Fritz Kredel zeigt (in der Insel-Ausgabe) den Frosch als Parasiten auf dem Tisch. Das Szenenbild geht im wesentlichen auf Walter Crane zurück (vgl. auch *Librarium* I/II 1989, 71). Später hat Kredel die Spielgröße des Froschs so konzipiert, daß er Speckters Formulierungen mühelos übernehmen konnte. Wanda Gag (eine großartige – aber in Deutschland gern übersehene – Grimm-Illustratorin) hat die Naturgröße beibehalten, aber durch betonte Humanisierung der Verhaltensformen den Spielwert der Froschfigur erhöht.

¹⁹ In ähnlicher Funktion wird das Requisit in der Illustration zu *La Fontaine* VI 17 (*Le*

chien qui lâche sa proie pour l'ombre) verwendet. Hier hat der törichte Hund, «der ironischerweise mit der Brille des kurzsichtigen Besserwissers ausgestattet ist» (Ulrike Bodemann), seine Beute bereits verloren. Im Fabelbild zu La Fontaine VII 16 (*La tête et la queue du serpent*) hat Grandville den kurzsichtigen Schwanz, der die Schlange in den Untergang führt, mit einem Zwicker ausgeüset. Das Requisit hat (wie oft) eine Doppelfunktion: Personifizierung und Charakterisierung. Auf die Bedeutung von Kostüm und Requisit für Erfindung und Gestaltung anthropomorpher Figuren (besonders in der Werbegraphik) kann hier nur hingewiesen werden.

²⁰ Das in der Fabelillustration dominierende *Ein-Bild* stellt hohe Anforderungen an die Kunst des visuellen Erzählens. Weil das Spiel nur in einem Ausschnitt gezeigt werden kann, ist die *Wahl des rechten Augenblicks* von entscheidender Bedeutung. Der Auftritt der Figuren muß dann auf diese *Spielsituation* bezogen und abgestimmt werden. Grandville hat nicht nur den *Standort* sondern auch *Gestik* und *Mimik* seiner Figuren genau festgelegt. Voraussetzung für seine *Choreographie* ist die aufrechte Haltung der Spieler. Erst im Rahmen dieses Erscheinungsbilds kann auch der Spielwert von *Kleidung* und *Requisiten* zur Geltung gebracht werden. Wie eine gute Regie Kleidung und Kulisse auswerten kann, hat Jean Effel (Grandville redivivus) in seinen Bildern zu La Fontaine gezeigt.

²¹ Die «Katze» hat ihre Sternstunde – das heißt ihre Sternsekunde – beim Sprung auf den zum Mäuslein geschrumpften Oger. Die Stiefel sind hier keine Hilfe. Mit welchen Einfällen die Behinderung in der visuellen Erzählung reduziert, ausgeschaltet oder – in seltenen Fällen – betont wird, kann hier nicht dargestellt werden. Slevogt zeigt nur das Nachspiel: der (aufgerichtete) Kater hält das erlegte Mäuslein am Schwanz fest und läßt die Trophäe «baumeln».

²² So wie sich hinter dem «Marquis de Carabas», dem «sire Bernard», dem «Conte Piro», dem Chan Bukutschichan («Bukutschichan»), dem «Sultan Darai» und wie die glänzenden Namen noch heißen ein Knabe bzw. der Jüngste, ein Bettler oder der «Lause-Hadschi» verbirgt, das heißt eine zunächst nicht gerade glanzvolle Seite unseres Wesens, ist der Kater (die Katze, der Fuchs, die «Gazelle») als Partner in dieser Beziehung ein als Figur konzipierter verborgener Teil von uns selbst. Das Erfinden anthropomorpher Tierfiguren ist also ein legitimes Recht sowohl des visuellen als auch des verbalen Erzählens. (Die Tiernamen sind «Decknamen», Tierfiguren sind «Deckadressen».)

²³ Maître Chat ist der seinem Herrn überlegene Diener. Die Figur gehört in eine von antiken Autoren begründete Motivtradition. Nur das Vorurteil gegenüber dem «Tier» verhindert, daß er als eine der glänzendsten Figuren in diese Gemeinschaft der Unterprivilegierten aufgenommen wird. Von Elisabeth Frenzel (*Motive der Weltliteratur: Der überlegene Bediente*, 38ff.) wird der Gestiefelte Kater nicht einmal erwähnt. Über Perraults «Contes» und die Literaturwissenschaft: «Ce texte illustre est un des moins étudiés et des moins connus de notre littérature» (Marc Soriano).

²⁴ Wilhelm Grimm (KHM 1812, Nr. 33) hat Perraults Konzeption übernommen und in Einzelzügen den humanen Charakter der Figur verstärkt. Was bei Perrault angedeutet ist, wird ausgesprochen. Der Kater wünscht sich Stiefel, damit er «ausgehen und sich unter den Leuten sehen lassen kann». Er geht «auf zwei Beinen, wie ein Mensch, zur Tür hinaus». Es wird erzählt, daß der Kater die Stiefel an- und auszieht. Im Schloß «steht» er beim Herd in der Küche (vgl. Speckter) und hört gut zu, wenn das Personal interessante Neuigkeiten hat. Eigenhändig öffnet er die Tür des königlichen Wagens. – Die handschriftlichen Zusätze Wilhelm Grimms (Transkription in Röllekes

Max Slevogt (Ausschnitt)





Grandville

Ausgabe) zeigen, daß er den komödiantischen Charakter der Figur verstärken wollte. Tiecks Märchenspiel wird in den Anmerkungen (KHM 1812) erwähnt.

²⁵ Kommentiertes Abbildungsmaterial bei W. und M. Woeller, *Es war einmal ...*, Illustrationsgeschichte des Märchens, 1990, S. 141ff.

²⁶ Das (visuelle) Weitererzählen ist eigentlich eine Fortsetzung der (visuellen) Paraphrase.

²⁷ Das Kostüm oder ein Kostümteil kann zum Beispiel als Verkleidung benötigt werden. Der Löwe mit dem Sombrero (Märchen aus der Karibik, Nr. 62, «Das Waldmädchen») braucht die Kopfbedeckung, um nicht erkannt zu werden. Schockiert – aber mit Vergnügen – hören wir, daß der sonderbare Taufpate an den Altar tritt, ohne den Hut abzunehmen: der Pfarrer darf nicht merken, wer daruntersteckt. (Die aufrechte Haltung ist auch hier vorausgesetzt.)

²⁸ «Daß auch Bilder und Bilderfolgen Geschichten erzählen, und zwar in einer anderen Sprache als der Text, wird erstaunlich oft übersehen» (Jens Thiele). Von der Erzählforschung ist das Thema allerdings kaum wahrgenommen worden, und in der EM (Enzyklopädie des Märchens) glänzt die Ikonologie durch Abwesenheit.

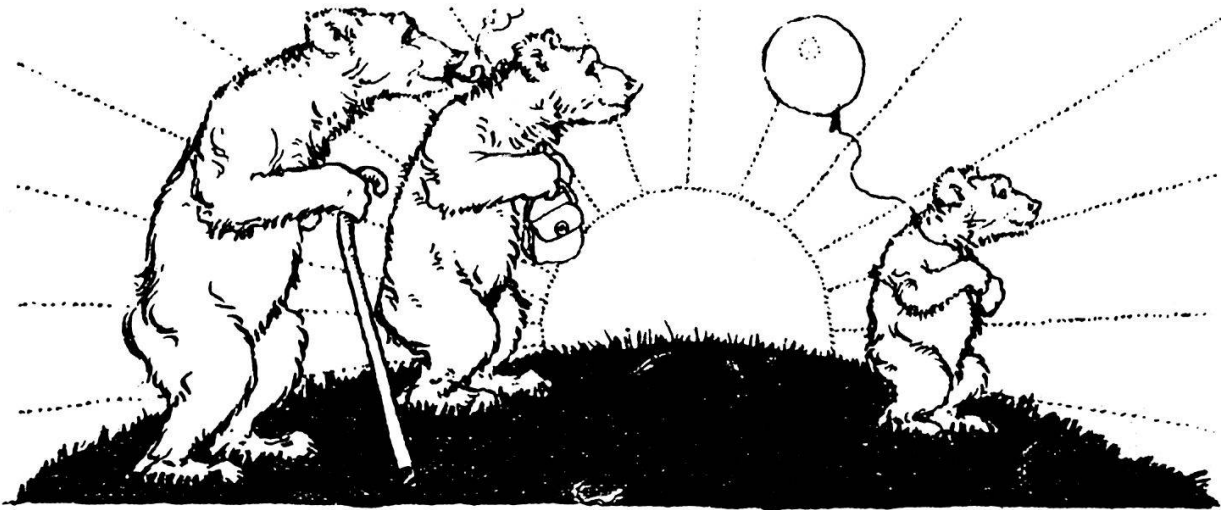
²⁹ «Always walk upon your hind legs»: mit dieser bezeichnenden Verhaltensregel wird «Pigling Bland» (B. Potter) auf den Markt geschickt.

³⁰ Peter Rabbit ist ohne seine Kleider nicht mehr derselbe (B. Potter: *The Tale of Benjamin Bunny*). Sobald er seine Kleider wieder anhat, geht es mit ihm aufwärts. «He is back again» (Alison Lurie).

³¹ Vgl. *Librarium* I/II 1989, 56.

³² Vgl. *Librarium* I/II 1989, 72ff. und 86ff.

³³ Die Autonomie der Figur wird primär durch die Haltung ausgedrückt. Daß die Regie



Willy Pogány

über Kleidung und (andere) Requisiten frei verfügen kann, zeigt paradigmatisch Grandvilles Illustration zu La Fontaine V5 (*Le renard ayant la queue coupée*): Zwei Spieler (Fuchsfiguren) sind (partiell) bekleidet, eine weitere Figur ist mit Käppchen und Brille ausgerüstet (offensichtlich ein «älterer Herr»). Vier Figuren sind unbekleidet, aber durch Haltung und Mimik in das Spiel des Ensembles einbezogen. Grandville realisiert mit choreographischer Meisterschaft ein Figurenkonzept, das der naturalistische Illustrator verwerfen muß. Doré hat die Fuchsmute vergrößert und den vierbeinigen Stand wiederhergestellt. Seine renaturalisierten Füchse sind die schlechteren Spieler in der «Comédie à cent actes divers» (La Fontaine V1).

³⁴ Willy Pogány (The Three Bears) gibt dem Vater Bär einen Spazierstock in die «Hand», der Mutter das Handtäschchen und dem Bärenkind einen Luftballon.

³⁵ Maria Braun verwandelt den Rückenpanzer der Schildkröte in einen prächtigen Umhang (L. Tetzner, Märchen der Welt: Die Nußdiebe).

³⁶ No Kiss for Mother, 1973 (Kein Kuß für Mutter, 1974). – Auch in der verbalen Überlieferung kann das Fell als Kleid verstanden werden. Das Motiv wird zum Beispiel ausgewertet, wenn auf die Doppelnatur einer Figur hingewiesen werden soll. Im ostjakischen Märchen von der Mos-Frau hängt der Bär nach der Heimkehr sein Fell an einen Haken im Innern der Hütte. Weil Kleidung Eigenes und Fremdes zugleich ist, kann die Beseitigung des Fells für die Entzauberten negative oder positive Folgen haben. Auch der abgelegte Balg des «Erlösten» kann gelegentlich als Kleidung interpretiert werden.

³⁷ Felix Hoffmann zeigt den Bock auf der Pilgerfahrt (C. Meinhof, Afrikanische Märchen, Nr. 57) mit Stock und Flasche, aber ohne Kleider. Maria Brauns Bock hat einen Pilgerstock, trägt den Pilgerhut und ist bekleidet: ein «katholischer» Bock auf der Wallfahrt. Moslems werden sich den Mekkapilger wieder anders vorgestellt haben und vorstellen.

³⁸ In der Stuttgarter Ausgabe (Märchen nach Perrault neu erzählt von Moritz Hartmann, illustriert von Gustav Doré) ist der Hut in der Oger-Szene leider entfernt und die Reverenz dadurch verdorben worden. Daraus er-

Maria Braun



Geißlein den Kopf heraus, und als sie weiter schnitt, so sprangen nacheinander alle sechs heraus und waren noch alle am Leben und hatten nicht einmal Schaden gelitten, denn das Ungetüm hatte sie in der Eile ganz hinuntergeschluckt. Das war eine Freude! Da herzten sie ihre liebe Mutter und hüpfen wie ein Schneider, der Hochzeit hält. Die Alte aber sagte: „Jetzt geht und sucht Wackersteine, damit wollen wir dem bösen Tier den Bauch füllen, solange es noch im Schlafe liegt.“

Da schleppten die sieben Geißerchen in aller Eile die Steine herbei und steckten sie ihm in den Bauch, soviel sie hineinbringen konnten. Dann nähte ihn die Alte in aller Geschwindigkeit wieder zu, daß er nichts merkte und sich nicht einmal regte.

Als der Wolf endlich ausgeschlafen hatte, machte er sich auf die Beine, und weil ihm die Steine im Magen so großen Durst erregten, so wollte er zu einem Brunnen gehen und trinken. Als er aber anfang zu gehen und sich hin und her zu bewegen, so stießen



Bernhard Nast



Maria Braun



gibt sich eine Verschiebung des Handlungsverlaufs, die von Hans Ries interpretiert worden ist (Jugendliteratur 1983, Nr. 3, 5). Bei Speckter wird (im 9. Bild) die Reverenz des Katers durch das kavaliersmäßige Zurückstoßen des Stocks unterstrichen. Speckter ist wie Schwind ein Meister der Regie.

³⁹ Eine eigentliche Hutparade zeigt die prächtige Bildgeschichte in Orlando Hodgons' Ausgabe von Puss in Boots (Iona und Peter Opie, *The Classical Fairy Tales*, p. 111). Auch Cruikshank hat die Kopfbedeckung meisterhaft in die Erzählung integriert.

⁴⁰ Sein Kater ist auch die Figur mit dem schönsten Stiefelglanz. Strahlender geht's nicht.

⁴¹ «Das Bärenhaus» 1973. Vgl. Walter Scherf, *Die Herausforderung des Dämons* 1987, 139ff.

⁴² Roald Dahl's *Revolting Rhymes with illustrations by Quentin Blake*, 1982.

⁴³ *Goldilocks and the Three Bears*, in *Weirdo* Nr. 11, 1984.

⁴⁴ Auf den sozialen Aspekt der Kleidung kann hier nicht eingegangen werden. Es sei aber darauf hingewiesen, daß Lysers Erklärungen seiner Swienegel-Illustrationen auch interessante Bemerkungen über die Kleidung enthalten. Die Kommentare der Illustratorinnen und Illustratoren zu eigenen und fremden Arbeiten werden (zu) wenig beachtet und so gut wie gar nicht gesammelt. Doch «die Kritik ex cathedra soll man jenen überlassen, die auf hohen Stühlen sitzen» (Brian Frey).

⁴⁵ Die Endfassung (1857) enthält nur das Summarium: «Da mußte das Geißlein nach Hause laufen und Schere, Nadel und Zwirn holen.» Bernhard Nast verwandelt es in eine Spielszene und zeigt die Übergabe der Schere als Parodie eines Stafettenlaufs: die alte Geiß steht in Startposition und wartet auf den kleinen Läufer, der die Schere mit der einen «Hand» übergibt, während er mit der andern die Nadel und in der «Armbeuge» die Garnrolle festhält.

⁴⁶ Durch die Koordination der Gestik von Mensch und Tier wird angedeutet, daß es im Katzenpalast nicht mit rechten Dingen zugeht. In der verbalen Erzählung ist figurenbezogene Darstellung der Händigkeit seltener. Wenn Hauff im Zwerg Nase das Aussehen der Tierfiguren im Haus der Hexe schildert, verfolgt er eine ganz bestimmte Absicht: Die «Meerschweinchen in menschlichen Kleidern» mit umgebundenen «Küchenschürzen» und «Rührlöffeln und Tranchiermessern im Gürtel» und die Eichhörchen in «weiten türkischen Beinkleidern» mit den «grünen Mützchen von Samt» passen ins Hexenhaus, das als geheimnisvolle Kochschule hier

vorgestellt werden soll. In der verbalen Erzählung sind solche Figurenbeschreibungen bezeichnend für das Kunstmärchen.

⁴⁷ Vgl. *Librarium*, a. a. O. 53ff.

⁴⁸ In ihrem blitzgescheiten «Kompendium» der Osterhasenkunde («Alles über Osterhasen», 1968) unterscheidet Wiltrud Roser drei Arten von Osterhasen. Nr. 1: «der ganz echte Osterhase» lebt naturverbunden; Nr. 2: «der fleißige Osterhase» trägt Kleider und ist schulpflichtig (keine Aufstiegschancen ohne Diplom); Nr. 3: «der Osterhase mit der Reisetasche» ist polymorph motorisier. Auch der naturverbundene «ganz echte Osterhase» ist händig und hat beim Rennen und beim Fresen eine Vorliebe für aufrechte Haltung («Der Osterhase sitzt beim Fresen ganz gerade» heißt es im verbalen Teil). Rosers Bilderbuch zeigt ein Verständnis für die Phänomene, das man in volkskundlichen Publikationen oft vergeblich sucht. Es ist relativ unwichtig, nach dem Ursprung dieser Tierfigur zu fragen angesichts der riesigen Aufgabe zu zeigen, was aus ihr geworden ist. Der Osterhase ist wie die Tierfiguren der Werbung primär eine Gestalt der visuellen Überlieferung: "Ὀψις ἀδῆλων τὰ φαινόμενα (Anaxagoras). Das Material steht in vielen Sammlungen zur Verfügung (vgl. zum Beispiel Ruth Faßbind-Eigenheer und Rosemarie Tschirky, *Mein Name ist Hase – ich bin im Bild*, 1990).

⁴⁹ Das in drei Etappen verlaufende Gespräch wird jeweils durch diese «epische» Formel eingeleitet. Einige Illustratoren betonen das Sprechen der Raupe durch ergänzende

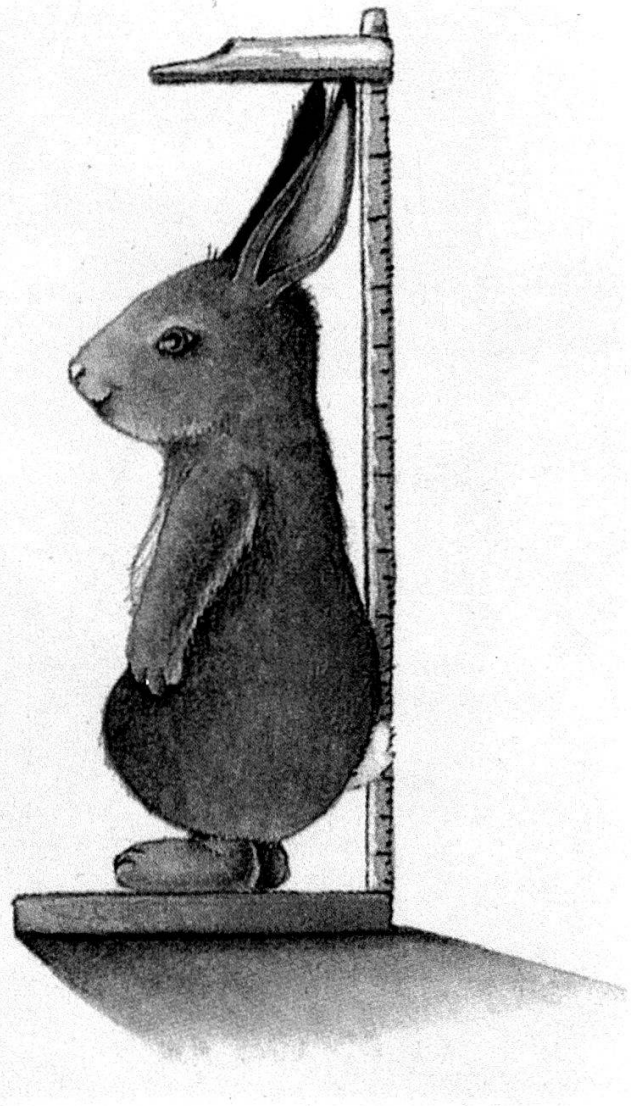


Wiltrud Roser

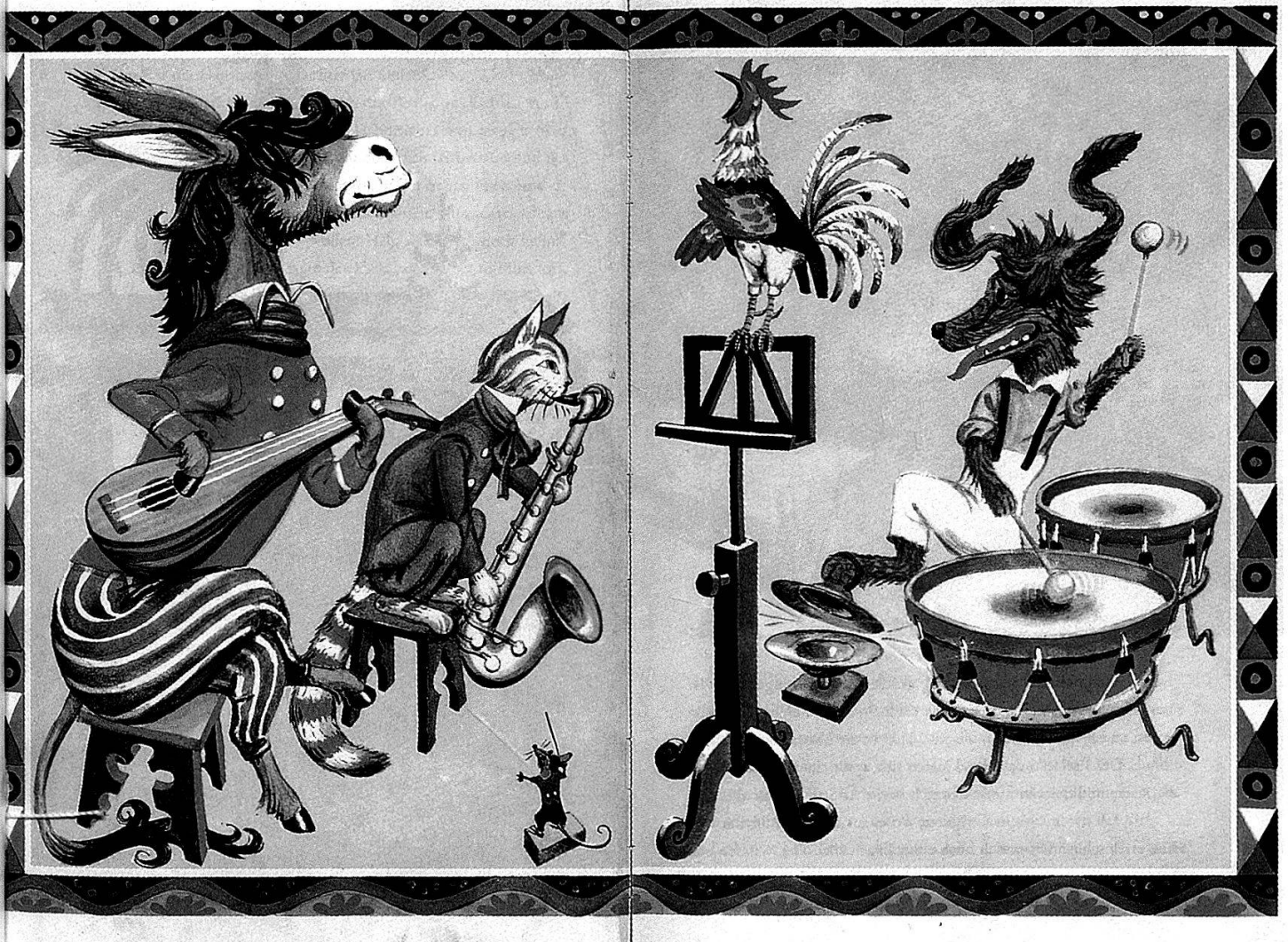
Agnès Mathieu



Koser-Michaëls







Heinrich Strub

Gesten (Handzeichen), zum Beispiel Harry Rountree, George Soper, Mervyn Peake und Frans Haacken. Nur Zuhörer(in) ist Rackhams rauchender Caterpillar (ein perükentragender Schulmeister mit riesigen Brillengläsern) und die Gouvernante von Koser-Michaëls. Daß die Raupe einiges zu sagen hat, das für uns und für Alice von Bedeutung ist, können diese Figurenbilder nicht zum Ausdruck bringen. Das «Charakterbild» der Raupe «schwankt» in der visuellen Erzählung: Für die einen ist der Caterpillar ein mürrischer Philister, für die andern (auch für den Verfasser dieses Beitrags) ein – zugegeben «schwieriger» – Gesprächspartner mit Guru-Qualitäten. Vielleicht haben beide Parteien recht.

⁵⁰ Die Ausgabe wurde vom Schweizerischen Jugendschriftenwerk Zürich herausgegeben (SJW-Heft Nr. 623).

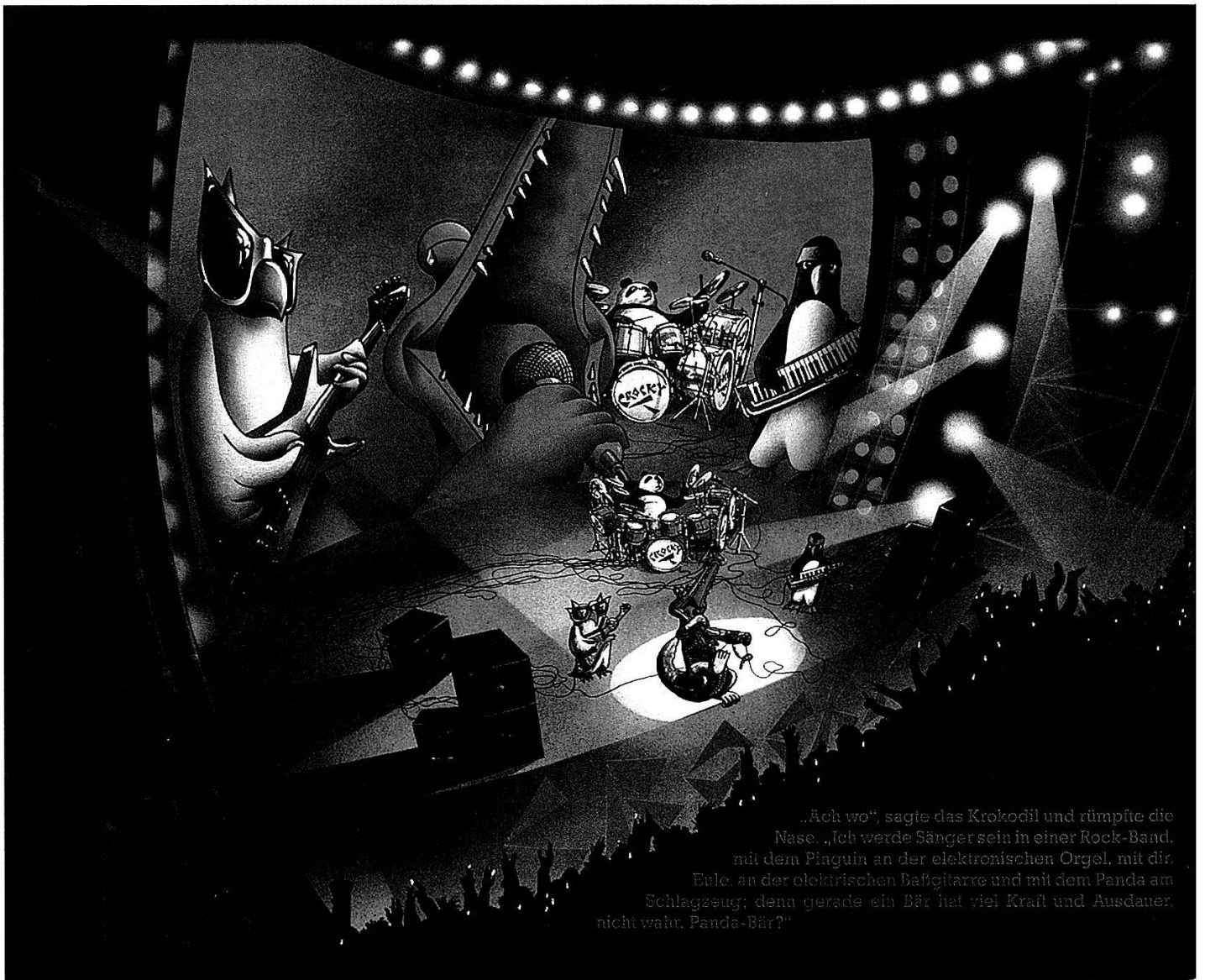
⁵¹ Die Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm, Berlin 1963.

⁵² Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, Berlin 1954.

⁵³ Janoschs «Hähnchen» ist ein Gockel, der seinen Beruf verfehlt hat und den halben Tag verschläft. Schabernack und Lumpenpack passen zusammen.

⁵⁴ Hegenbarth zeigt als Schlußbild eine zum Schwur erhobene Hand. Er erzählt «strenger» als fis, sehr textbezogen. Bewundernswert ist der Reichtum an Figurenbildern, die mit den etwa gleichzeitigen Tierplastiken von Gerhard Marcks verglichen werden dürfen (Das Lumpengesindel. Mit farbigen Zeichnungen von Josef Hegenbarth. 1950).

⁵⁵ Wilhelm Grimm hat die lustigen Musikanten (KHM 106) aus einer Erzählung des achtjährigen (!) Herman übernommen. Sie erscheinen in der vierten Auflage des KHM als Duo (Baß und Trompete), das Wilhelm später durch Hinzufügung des Geigers zum konventionellen Trio ausgebaut hat.



„Ach wo“, sagte das Krokodil und rümpfte die Nase. „Ich werde Sänger sein in einer Rock-Band, mit dem Pinguin an der elektronischen Orgel, mit dir, Eule, an der elektrischen Bassgitarre und mit dem Panda am Schlagzeug; denn gerade ein Bär hat viel Kraft und Ausdauer, nicht wahr, Pande-Bär?“

Jörg Müller



E. H. Shepard

⁵⁶ J. und W. Grimm, Zaubermärchen, ed. E. und W. Scherf, 183.

⁵⁷ «Ah, die Natur schuf mich im Grimme! / Sie gab mir nichts als eine schöne Stimme.» (Matthias Claudius. Der Esel.)

⁵⁸ Obwohl die Bremer Stadtmusikanten in der maßgebenden verbalen Erzählung (KHM 27) kein Instrument «in die Finger» bekommen, verzichten nur wenige visuelle Erzähler auf das Tierkonzert. Der gewissenhafte Heiri Strub gibt zu verstehen, daß er einen Wunschtraum der Vier visualisiert, Hans Fischer (fis) läßt sie «so tun als ob», aber die meisten Erzählerinnen und Erzähler (er)finden einen Anlaß für das Konzert. In den «neuen Stadtmusikanten» sind die Konzertphantasien Jörg Müllers (U- und E-Musik) ein besonders reizvoller Teil

Das Tanzfest.



Sie kamen nun in dichten Haufen
Aus Stadt und Land herbei gelaufen.
Ein großer Tanz auf weitem Plan,
So fing des Königs Festtag an.
Die Thiere machten mit Geschick
Die aller schönste Tanzmusik;
Da wurd' gewalzt, gehopft, gesprungen,
Und immerdar dabei gesungen:

„Kinder im Reigentanz,
Zeiget euch, neiget euch!
Farbiger Blumentranz
Finde dich, winde dich!

Kinder von nah und fern!
Wie das klingt, wie das springt!
Seht, wie hier Stern um Stern
Weiter geht, weiter dreht!“





Helen Page

der visuellen Erzählung (Jörg Müller/Jörg Steiner, *Aufstand der Tiere oder Die neuen Stadtmusikanten*). Vgl. *Librarium*, 1989, 57.

⁵⁹ Vgl. Martin Vogel, *Onos Lyras, Der Esel mit der Leier*, 1973. – In Heinrich Hoffmanns *Waldkonzert* (Prinz Grünwald und Perlenfein: *Der Sonntag im Walde*) ist der Esel Dirigent: «Der Esel zeigte sich im Glanze, Er dirigierte schön das Ganze.» Daß sich der Herr Dirigent auch auf U-Musik versteht, zeigt das Bild vom Tanzfest. Christof Streidl hat darauf hingewiesen, daß sich Heinrich Hoffmann mit dem «lieben Eselein» selbst ein Denkmal gesetzt hat.

⁶⁰ Der direkte Kontakt mit der Tierfigur ist nur Kindern erhalten geblieben. Spielzeugfiguren sind Partner. Der Kommunikationswert von aufrechter Haltung und Händigkeit kann hier noch direkt erlebt werden. Ein Teddy kommuniziert mit uns und wir mit ihm, weil er sitzen, stehen, umarmen und sich umarmen lassen kann. Daß die Erwachsenen aus dieser Welt nicht ganz ausgeschlossen werden, verdanken sie den (wortlosen oder ausgesprochenen) Einladungen zum Mitspielen, aber auch der Übersiedlung dieser Figuren in den Bereich der Literatur. «Winnie-the-Pooh» und seine Kollegen sind nicht nur Freunde von Christopher Robin.



Kathleen Hale