

## **inhalt**

## **beiträge**

### **Hans-Jörg Uther**

Verwandlung und Erlösung – Ehen  
zwischen Menschen und Tieren..... **2**

### **Oliver Geister**

Vom unsichtbaren Königreiche – Wie  
Märchen im Krieg für Propaganda  
missbraucht wurden ..... **10**

### **Sigrid Schmidt**

Aschenputtel in Namibia ..... **22**

### **Małgorzata Kosacka**

Märchen, wo bist du? Zur Verbindung  
von Oper und Märchen am Beispiel des  
*Großen Theaters „Stanisław Moniuszko“*  
in Posen ..... **31**

### **Mensah Wekenon Tokponto**

Yogbo oder die Maßlosigkeit: Eine  
kulturanthropologische Untersuchung  
zu einer einzigartigen Erzählfigur in den  
mündlich tradierten Märchen der Fon  
in Benin (Westafrika) ..... **42**

### **Sabine Wienker-Piepho**

„Das geht auf keine Kuhhaut“ ..... **53**

### **Helga Zitzlsperger**

Seltsame Urtiere und ihre Mythen –  
die Meeresschildkröten ..... **55**

## **märcheneinblick**

Das Märchen vom Schlaraffenland  
(Bechstein) ..... **60**

## **märchenrätsel**

## **impressum**

**inhalt**

Hinweise zu **Veranstaltungen** finden sich ausschließlich auf der Homepage unter:  
[www.maerchen-stiftung.de](http://www.maerchen-stiftung.de)

Hans-Jörg Uther

## Verwandlung und Erlösung – Ehen zwischen Menschen und Tieren

Disenchantment from the animal form has particularly challenged the imagination of storytellers. The focus of fairy tales is on animal-shaped heroes or heroines who outgrow themselves by taking on tasks, find themselves and become disenchanted. European fairy tales such as "The Frog Prince", "Hans My Hedgehog", "Snow White and Rose Red" and, above all, "Cupid and Psyche" are still among the classics of the fairy tales today.

In Volkserzählungen ist vieles möglich, das uns in der Realität versagt bleibt. Märchen hat man deshalb auch als eine Wunschkichtung bezeichnet. So spiegeln die Geschichten nicht nur Konflikte des Zusammenlebens wider oder basieren auf ethischen Wertvorstellungen der Mehrheitsgesellschaft. Hin und wieder sind thematische Grenzüberschreitungen zu entdecken. Dies gilt besonders für den Komplex Mensch/Tier. Während Ehen zwischen Menschen und Tieren ebenso wie Geschlechtsverkehr von Menschen mit Tieren (Sodomie) in der Wirklichkeit tabuisiert und der öffentlichen Diskussion entzogen sind und außerdem als eine „geschlechtliche Verirrung“ gelten, kennen Märchen durchaus die Heirat mit einem in ein Tier Verwandelten. Aber es gibt darin keine Schilderungen sodo-

mitischer Handlungen. Das heißt, es gibt keine Eheschließung eines Menschen mit einem Tier. Immer sind es ‚wirkliche‘ Ehen von Mann und Frau. Die Rückverwandlung zur menschlichen Gestalt tritt in allen Fällen vor dem Beilager ein. Ein Beispiel: Der Löwe im Märchen vom singenden, springenden Löweneckerchen (KHM 88) nimmt nur tagsüber Tiergestalt an. Die Königstochter im Märchen vom Froschkönig (KHM 1) hat zwar dem Frosch versprochen, ihn in ihrem Bett

schlafen zu lassen, aber von Heirat ist erst dann die Rede, nachdem der Frosch in einen jungen Mann verwandelt worden ist. Oder Hans mein Igel im gleichnamigen Märchen (KHM 108) legt zuvor seine Igelhaut ab, ehe er sich zu seiner auserwählten Königstochter ins Bett begibt. Alle Ereignisse werden sublim geschildert, ohne Details



Abb.: Das singende springende Löweneckerchen. Karl Fahringer (1902).

und nur handlungsbezogen. So mag jeder seiner Phantasie freien Lauf lassen.

In ähnlicher Weise kennen internationale Märchentypen eine Vielzahl ehelicher Verbindungen zwischen Menschen und Jenseitigen wie Feen, Wassergeistern und tiergestaltigen Wesen, die menschenähnliche Züge aufweisen. Solche ambivalenten Jenseitsbräute sind beispielsweise die sogenannten Schwanenjungfrauen. Sie begegnen vornehmlich in Mythen, Sagen und eben Märchen. Dieses Schwanenjungfraumotiv hat eine feste Erzählstruktur und unterscheidet sich nur durch den Ausgang der Handlung: Ein junger Mann raubt einer badenden Schwanjungfrau das

Federkleid und zwingt sie, seine Braut beziehungsweise seine Frau zu werden. Als sie später das von ihrem Mann versteckte Federkleid wiederfindet, streift es sie sich rasch über und fliegt fort, um nicht wiederzukehren. Das ist die typische Sagenform, die also keinen glücklichen Ausgang kennt. Denn Sagen und Mythen weisen eine pessimistische Grundhaltung auf.

Ganz anders verhält es sich in Märchen: Den meisten Märchen liegt eine



Abb.: Hans mein Igel. Otto Ubbelohde (um 1907).

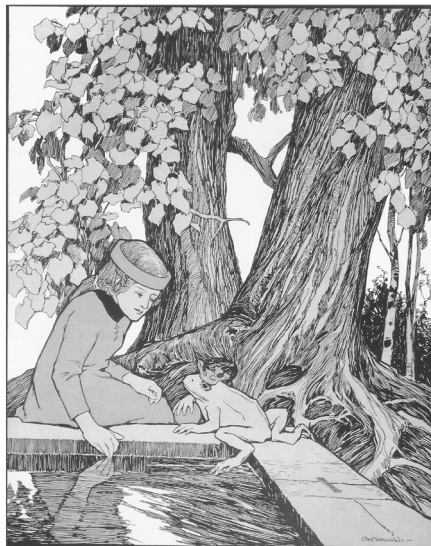


Abb.: Das Märchen vom Froschkönig. Otto Ubbelohde (um 1901).

der Entzauberung ist so bedeutend, dass sich darunter etwa ein Drittel der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm einordnen lassen kann. Andere vergleichbare Märchen sind etwa *Brüderchen und Schwesterchen* (KHM 11), *Das singende springende Löweneckerchen* (KHM 88), *Hans mein Igel* (KHM 108), *Die Alte im Wald* (KHM 123), *Der Eisenofen* (KHM 127), *Das Eselein* (KHM 144), *Schneeweißchen und Rosenrot* (KHM 161) oder *Das Haus im Walde* (KHM 169). Schon

optimistische Einstellung zugrunde, und daher gibt es ein Happy End. Nach mühevollen Abenteuern, oft verbunden mit einer Suchwanderung, gelingt es dem Helden, die Geliebte wiederzufinden. Manchmal haben sich auch Mischformen herausgebildet. Da ist es der Geliebten dann gestattet, ihre auf der Erde bei ihrem Mann wohnenden Kinder zeitweilig zu besuchen. Im Ganzen ist die Beziehung Mensch/Tier Ausgangspunkt für eine manchmal komplizierte und mehrsträngige Handlung, die als Zielpunkt die Erlösung des Tiers kennt, also die Rückverwandlung in einen Menschen. Dieses Kriterium der Erlösung und damit auch

das erste Märchen der Sammlung handelt von einem Froschkönig, dem die Königstochter leichtfertig das Eheversprechen gegeben hatte. Einige der auch in mündlichen Überlieferungen bekanntesten Erzähltypen möchte ich im Folgenden näher vorstellen.

(1) Die zentrale Ausprägung des Themas liegt im seit der Antike bekannten Märchen von Amor und Psyche vor. Der Königstochter Psyche gelingt es, Amor, den Sohn der Göttin Aphrodite, zu bezaubern. Er soll Psyche bestrafen, verliebt sich aber in sie. Nachts kann sie ihn lieben, ohne dass sie ihn in seiner menschenähnlichen Gestalt erblickt. Eines Tages nimmt sie ihn jedoch in seiner Gestalt wahr, worauf Amor sie als Folge dieses Tabubruchs verlässt. Psyche begibt sich in den Dienst der Göttin Aphrodite und hofft auf Verzeihung durch gefährliche Aufträge,

die sie übernimmt. Amor ist von ihrer Bereitschaft gerührt. Er gewinnt die Hilfe des Gottes Jupiter. Psyche wird in den Kreis der Unsterblichen aufgenommen, und die Liebenden sind wieder vereint. Von dieser Urfassung aus dem *Goldenen Esel* des römischen Dichters Apuleius (geb. 124 nach unserer Zeit) ausgehend, entstehen seit dem Mittelalter zahlreiche Variationen. Träger der schriftlichen Tradition sind beispielsweise die italienischen Novellisten Boccaccio und Basile. Auch die Schöpferinnen französischer

Feenmärchen des späten 17. und des 18. Jahrhunderts greifen den Stoff auf und verändern die Handlungsstruktur, was denn auch für spätere mündliche Fassungen typisch ist. An die Stelle des Gottes als Partner der Sterblichen tritt ein wildes Tier. Eine junge Frau geht die Ehe mit einem mysteriösen Wesen ein, deren Dauer mit der Einhaltung eines Verbots verbunden ist. Das Tier ist etwa ein Löwe, eine Schlange oder ein Bär. Die Frau übertritt das Verbot, und der Gatte verschwindet. Sie begibt sich auf die Suche nach

ihm. Dabei steht sie furchtbare Qualen aus, vereinigt sich aber schlussendlich mit ihm. Das heißt, ihre Ausdauer führt zu seiner Erlösung. Die Tiergestalt kann er ablegen.

In Europa ist seit dem Ende des 18. Jahrhunderts folgende Version populär geworden, die unter dem Titel *Beauty and the Beast* oder *Die Schöne und*

*das Tier* als Buchmärchen, im Kinder- und Jugendbuch und in filmischen Bearbeitungen verbreitet worden ist:

Ein reicher Kaufmann hat drei Töchter. Die beiden älteren sind negativ, das heißt hier sind sie als hochmütig und böse charakterisiert. Sie verlangen von ihrem Vater, er solle ihnen von einer Reise große Reichtümer mitbringen. Die jüngste Schwester bittet nur um eine Rose. Der Kaufmann verirrt sich im Schnee, wird auf wunderbare Weise in einem menschenleeren Schloss aufgenommen,



Abb.: Amor und Psyche. Charles Lamb (1811).

erblickt am anderen Tag einen Rosenstrauch, pflückt eine Rose und hat damit unwissend sein Leben verwirrt. Denn der Schlossbesitzer, ein Tier, fordert seinen Tod oder, stellvertretend, den Tod einer seiner Töchter, falls eine davon dieses Opfer auf sich nehmen wird. Es ist zu erahnen, wie die Handlung weitergeht. Nur die Jüngste erklärt sich bereit, für ihren Vater einzutreten. Sie begleitet ihn in das Schloss, gewinnt das gutmütige Tier lieb, will aber nicht die Ehe mit ihm eingehen. Die Jüngste führt im Schloss ein angenehmes Leben, ja darf sogar den Vater besuchen. Als sie eines Tages im Zauberspiegel sieht, dass es ihm nicht gutgeht, besucht sie ihn erneut. Dabei hat sie nicht mit der Niedertracht ihrer Schwestern gerechnet. Sie sind neidisch auf das Glück ihrer Schwester und wehren ihr unter Vorwänden die Heimkehr zu dem Tier, die sie doch so fest versprochen hatte. Im Traum sieht die Jüngste – im Märchen heißt sie die Schöne – das sterbende Tier. Sie bereut, dass sie die Rückkehr versäumt hat, und verschwindet in einer Art Luftreise aus dem väterlichen Haus. Dem Vater sagt sie kein Wort davon und gelangt wieder zu ihrem Tier. Das Tier befindet sich in einer schlechten körperlichen Verfassung, so wie es ihr geträumt hatte. Zugleich weiß sie auch, dass sie mehr als nur Freundschaft zu dem Tier verbindet. Sie kann das Tier wiederbeleben, verspricht, bei ihm zu bleiben und es zu heiraten. Dieses Versprechen führt dazu, dass das Tier in einen schönen und klugen Königssohn verwandelt wird. Die bösen Schwestern hingegen müssen, in Steine verwandelt, dem Glück ihrer Schwestern zuschauen.

Die Symbolik des Märchens ist leicht zu entschlüsseln. Die Sympathie der Leser und Zuhörer gehört der jüngsten und

verkannten Schwester. Ihr stehen als extreme Kontrastfiguren die beiden älteren Schwestern gegenüber. Die Jüngste liebt ihren Vater über alles. Sie hilft, wo sie es vermag. Die Bosheit ihrer Schwestern entdeckt sie nicht. Für ihren Vater will sie das Opfer auf sich nehmen, um ihn zu retten, will das Tier aber nicht heiraten. Unbewusst liebt sie ihren Vater. Ohne nachzudenken, ist es daher für die Jüngste selbstverständlich, dem kranken Vater beizustehen und dafür das Tier zeitweilig zu verlassen. Zwar geschieht dies gegen das Versprechen, zum Tier zurückzukehren, aber im Vordergrund steht die Figur des Vaters. Erst während ihres Aufenthalts im väterlichen Haus wird ihr bewusst, dass sich inzwischen ein Wandel vollzogen hat, ohne dass das Märchen dies ausspricht.

Hat die Tochter als eine selbstbewusste Entscheidung sich zugunsten ihres Vaters zu dem Tier begeben, so trifft sie jetzt eine weitere wichtige und selbständige Entscheidung. Vom Vater weg begibt sie sich zu dem Tier, das von ihr, ohne dass es ihr bewusst war, geliebt wird. Die kindliche Bindung an den Vater, so bewundernswert und hilfreich sie zu Beginn gewesen ist, muss eine Wandlung erfahren. Nur die Ausschließlichkeit der kindlichen Tochter-Vater-Beziehung ermöglicht eine tiefe seelische Bindung. Die junge Frau ist nun endlich vom Kind zur Frau gereift und bereit zu einer partnerschaftlichen Liebesbeziehung. Diese Entwicklung hat sich in drei Schritten vollzogen: (1) Verletzung eines Tabus, (2) Katastrophe und (3) Wendung zur Selbstfindung. Die junge Frau erkennt, dass die Katastrophe des Partners auch ihre eigene ist.

(2) Ebenfalls zum Amor-und-Psyche-Komplex zählt das Märchen *Hans mein*

*Igel*, ein vor allem in Europa weitverbreiteter Erzähltyp. Charakteristisch ist eine zu Beginn der Handlung geschilderte Verwandlung eines Menschen in ein Tier. Die Transformation betrifft stets Unschuldige, die aufgrund einer Verwünschung als Tier geboren oder in ein Tier verwandelt werden.

Hören wir einmal in die Fassung der Brüder Grimm (KHM 108) hinein:

„Es war einmal ein Bauer, der hatte Geld und Gut genug, aber wie reich er war, so fehlte doch etwas an seinem Glück: er hatte mit seiner Frau keine Kinder. Öfters, wenn er mit den andern Bauern in die Stadt ging, spotteten sie und fragten, warum er keine Kinder hätte. Da ward er endlich zornig, und als er nach Haus kam, sprach er 'ich will ein Kind haben, und sollt's ein Igel sein.' Da kriegte seine Frau ein Kind, das war oben ein Igel und unten ein Junge.“ Die Eltern sind traurig über diese Missgeburt und wollen sie loswerden. Dieses Halbwesen wandert nun in die Welt hinaus, wie etwa auch das Eselein aus einem weiteren Grimm-Märchen (KHM 144). In der Fremde kommen die Tiergestaltigen zu Reichtum, helfen Königen aus einer Notsituation und erhalten dafür das Versprechen, deren Tochter zu heiraten. Dank ihrer Fähigkeiten erwerben sie eine große Herde von Nutztieren wie zum Beispiel Schweine, die sie ihren Eltern übereignen. Die Heirat mit den Königs-

töchtern geschieht allerdings nicht ohne weiteres, weil der König zunächst die Erledigung von Aufgaben fordert. Auch wenn die Aufgaben schier unerfüllbar scheinen: Wir wissen schon im voraus, dass die Lösung der Bewährungsproben gelingt. Die Freier in Tiergestalt machen ihr Glück und ehelichen die Königstöchter. Danach dürfen sie ihre Tierhaut ablegen und werden zu schönen jungen Männern. Das Udenkbare und in der Wirklichkeit Unvorstellbare, dass ein Tier oder ein tierähnliches Wesen eine Königstochter begehrt und auch erhält, macht gerade ein Märchen aus Siebenbürgen deutlich. Dort ist der Tiergestaltige kein Igel, sondern ein Borstenkind:

„Da geschah es, dass eines Abends die beiden Eheleute untereinander sprachen: Der König habe ausgeschrieben, er wolle seine einzige Tochter nur dem zum Weibe geben, der drei Aufgaben löse; aber noch habe kein Königssohn die Aufgaben lösen können. Siehe, da richtete sich nur einmal ihr Borstenkind pfeilgerade empor und sprach: »Vater, führet mich zum König und verlangt für mich seine Tochter!« Der Mann aber erschrak über diese Kühnheit so sehr, daß ihm der Atem eine Zeitlang stehenblieb. »Wo denkst du hin, mein Sohn, was würde mir der König tun, wenn ich es wagte, so ein Verlangen zu stellen!« Aber das Borstenkind ließ nicht ab und schrie und grunzte dem Manne



Abb.: Hans mein Igel. Franz Stassen (1921).

tagtäglich in die Ohren: »Vater, kommt zum König, ich kann das nicht länger aushalten, kommt nur, es wird Euch nichts geschehen!«

Der weitere Verlauf ist absehbar. Das Borstenkind bewältigt die unlösbar scheinenden Aufgaben. Es lässt des Königs Schloss zu Silber werden, gegenüber eines aus Gold erstehen und zwischen beiden eine Brücke aus Diamantkristall. Keine Aufgabe bleibt ungelöst. So muss der König nun die Hand der Tochter hergeben. Das missgestaltige Tierkind hat ungewöhnliche Kräfte in sich, und daher schafft er den sozialen Aufstieg vom Verachteten zum Nachfolger des Herrschers auf den Thron. Doch das Märchen ist noch nicht zu Ende! Voller Furcht begibt sich die Königstochter zu ihrem Mann ins Schlafzimmer und wird gewahr, wie ihr Mann das Tierkleid ablegt und sich in einen schönen Königssohn verwandelt. Am nächsten Morgen jedoch legt er wieder seine Tierhaut an und begibt sich grunzend zur Herde. Erst nach längerem Zusammenleben

mit der tapfer ausharrenden Königstochter ist die endgültige Erlösung des Tiergestaltigen erreicht. In manchen Fassungen muss noch die Tierhaut verbrannt oder der Held verprügelt oder gar enthauptet werden, bis die Verwandlung vollzogen werden kann. Die Erlösung aus der Tiergestalt hat besonders die Phantasie des erzählenden Menschen herausgefordert.

Wird der Erlösungsversuch etwa zu früh unternommen, scheitert er, und der Tiergestaltige verlässt seine Frau wegen der Tabuverletzung und wird erst nach einer langen Suchwanderung von ihr wieder gefunden.

Während im Märchentyp „Amor und Psyche“ die jüngste Tochter im Mittelpunkt des Geschehens steht, ist es im Märchen „Hans mein Igel“ der tiergestaltige Held, der durch die Übernahme von Aufgaben über sich selbst hinauswächst und zu sich selber findet.

(3) Als weiteres Beispiel möchte ich das Märchen vorstellen, welches die Brüder Grimm an den Anfang ihrer Sammlung gestellt haben. Es ist die bekannte Geschichte vom Froschkönig, in den Augen der Brüder „eines der allerältesten und schönsten Märchen“. So alt ist die Geschichte allerdings nicht. Vollständig bezeugt ist sie erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts. Einige Motive sind jedoch älter. Erinnern Sie sich? Da heißt es bei den Brüdern Grimm: Der jüngsten

Königstochter fiel beim Spielen ihre goldene Kugel in den Brunnen. Ein Frosch holt die Kugel aus dem Brunnen gegen das Versprechen, er dürfe dann von ihrem Teller essen, aus ihrem Becher trinken und in ihrem Bett schlafen. Als der Frosch die Königstochter an ihr Versprechen erinnert, will sie das Versprechen nicht mehr wahrhaben. Aber der König unterstützt

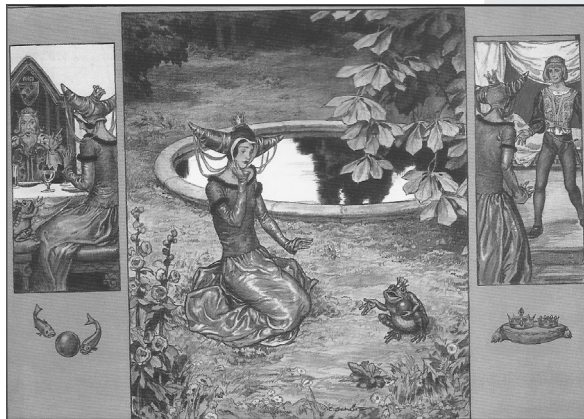


Abb.: Das Märchen vom Froschkönig. Erich Schütz (1925).

die Forderung des Tiers. Aus Wut wirft die Königstochter den Frosch an die Wand, woraufhin der Verzauberte zu einem schönen Prinzen wird.

Die Ehe mit einem Tier ist zwar nicht thematisiert, aber in dem Thema der erlösenden Liebe haben wir den Kern der Tierbräutigammärchen auch hier realisiert – allerdings mit Einschränkungen. Denn die Königstochter überwindet ihren Ekel und gehorcht der Aufforderung des Vaters, ihr Versprechen gegenüber dem Tier einzulösen. Aber dann kümmert sie sich nicht aus Liebe oder Mitleid um das Tier, sondern wirft es, wie beschrieben, aus Wut gegen die Wand. So hat der Erlösungsvorgang nicht etwas Bezauberndes, sondern etwas Brutales oder auch Zufälliges. Die Erlösung und Verwandlung in einen Menschen ermöglicht es der Königstochter, den Partner zu gewinnen. So erringt sie, ohne eigenes Verdienst, das Glück. Die Begegnung zwischen Königstochter und Tierbräutigam scheint bei den Brüdern Grimm enterotisiert, während spätere Fassungen die sexuelle Komponente mit der Warnung vor sexueller Begegnung stärker hervorarbeiten und die Kindlichkeit der Königstochter weniger betonen.

Heute zählt das Froschkönig-Märchen zu den sogenannten Lieblingmärchen. Die Szenerie begegnet häufig auch in der Werbung, im Comic und im Cartoon. Dabei resultiert die Komik auf einer bewusst herbeigeführten verfremdenden

Handlung. Die Pointe besteht in einer Umkehrung der Handlung. Froschkönig-Witze machen oft die unbewusst erotischen Vorgänge des Märchens bewusst, wenn das Märchen lediglich in knappen Umrissen wiedergegeben wird.

Einige Beispiele: In einem Cartoon sitzt der Frosch auf der Bettdecke, macht eine einladende Geste und spricht zu der etwas verschreckt dreinblickenden Königstochter: „Keine Sorge, Prinzessin, von einem Kuss kriegt man noch keine Kaulquappen.“ In einem anderen Bildwitz verkündet der Frosch: „In Wirklichkeit bin ich ein verhexter Beamter. Wenn Du mich küsst, bist Du bis an Dein Lebensende abgesichert.“ Angespielt wird auf das allgemein verbreitete Vorsorgedenken. Auch Lockangebote gibt es für die Prinzessin, wie auf einer Postkarte aus den 1980er Jahren: „Küss mich, über das Finanzielle reden wir später!“

Kaum verwunderlich, gibt es auch Bildwitze mit umgekehrten Geschlechterverhältnissen: Der verwandelte Prinz ist nicht gerade das Idealbild eines Traummannes. Bekannt

in diesem Zusammenhang ist eine Bilderfolge geworden, die den Ablauf in sechs Bildern schildert, (hier das zentrale Bild daraus). Als Folge des Wurfs gegen die Wand erscheint ein Mensch mit weit abstehenden Ohren. Dessen Gesichtszüge ähneln dem englischen Prinzen Charles, der viele Jahre später zum König gekrönt worden ist und bedauerlicherweise



Abb.: Karikatur zum Froschkönig-Märchen. Theaterplakat (2005).

mit abstehenden Ohren ausgestattet ist. Schreiend läuft die Königstochter davon, als sie ihn erblickt. In politischen Karikaturen verkörpert der dicke fette Frosch zumeist ein politisches Versprechen auf eine bessere Zukunft. Der Frosch muss vom Wähler oder Politiker nur geküsst werden, um sich dann in einen sympathischen Minister zu verwandeln.

Märchen führen uns drei Ebenen vor, auf denen Tiere als Handlungsträger eine wesentliche Rolle spielen. Wir haben es erstens mit Tieren wie Schwein oder Igel zu tun, die tatsächlich vorkommen; zweitens mit Wundertieren, etwa den Halbwesen Mensch/Tier, die auch als Reittier dienen können; und drittens mit Tieren, die in Menschen rückverwandelt werden. Deren Erlösung aus der Gestalt eines Tierbräutigams oder eines Tiermannes geschieht stets durch die aufopferungsvolle Suche der Frau nach ihrem verschwundenen Mann und/oder durch ihre Liebe. Gerade die letzte Form der Verwandlung von Tieren in Menschen ist für europäische Märchen charakteristisch. Im Unterschied zu Erzählungen indigener Völker, in denen die Verwandlung bestehen bleibt, wird diese in europäischen Märchen als ein vorübergehendes Stadium betrachtet.

Zu bewerten ist dies als eine negative Art des Vorkommens, die durch entsprechendes gutes Verhalten, durch die Hilfe anderer also, aufgehoben werden kann. Nicht ganz zufällig schildern Märchen die Verbindung eines Menschen mit einem Tier auch als Folge eines Pakts. So verspricht ein Vater dem Tier das Erste, was ihm bei der Heimkehr begegnet, um selbst dem angedrohten Tod zu entgehen. Dabei ahnt er nicht, dass dieses Versprechen seine engsten Verwandten schädigt. Die Verbindung eines Menschen mit einem Tier kommt somit unter Druck zustande, ist eine Erpressung. Die Ehen von Menschen mit Tieren in Märchen indigener Völker hingegen kennen diese negativen Schilderungen nicht. Sie sind auch nicht von der Vorstellung durchdrungen, dass Sodomie etwas Perverses sein muss. Die Verwandlung des Tiers in einen Menschen ist daher nicht erforderlich. Er kann auch als Tier in einer eheähnlichen Verbindung mit einem Menschen agieren. Die Tierhehe ist etwas Natürliches. In einer naturnahen Auffassung betrachtet der Mensch das Tier als seinen wichtigsten Partner, ohne den ein Leben nicht möglich ist. Menschliche wie tierische Welt gehen nahtlos ineinander über.

Sämtliche Abbildungen: Bildarchiv Uther, Göttingen  
Vortrag bei den Reichelsheimer Märchen- und Sagentagen im Oktober 2024. Der Vortragsstil wurde beibehalten.



*Hans-Jörg Uther (\*1944) ist als Erzählforscher u. a. bekannt geworden durch seine über vierzigjährige Mitarbeit an der "Enzyklopädie des Märchens", der EM, sowie als Bearbeiter des Typen-Index' von Aarne und Thompson, der jetzt nach ihm international als ATU abgekürzt wird. Auch als Mitherausgeber der Zeitschrift FABULA hat er die historisch-komparatistische Märchenforschung entscheidend mitgeprägt. Mit zahlreichen Preisen geehrt lebt er heute in Göttingen und hält weiter Vorträge in aller Welt. Auch sind seine Seminare zu zentralen Themen der Fachrichtung, die er bei der Kahn-Stiftung und der Europäischen Märchengesellschaft anbietet, sehr nachgefragt.*

Mail-Kontakt: [hans.uth@adwgoe.de](mailto:hans.uth@adwgoe.de)

Oliver Geister

## Vom unsichtbaren Königreiche – Wie Märchen im Krieg für Propaganda missbraucht wurden

In 1941, the propaganda company of the German army in occupied France printed a book with three fairy tales by Richard Volkmann-Leander. He had written these fairy tales seventy years ago, in 1871, when he was stationed as a soldier in France. At first glance, the fairy tales do not seem to be particularly ideological compared to how fairy tales were otherwise exploited for propaganda purposes during National Socialism. On closer inspection, however, it becomes clear that this is precisely the hidden propaganda intention. The more the German population suffered from the consequences of the war, the more fairy tale books like this served to distract from this suffering and to enable an escape from everyday life.



Abb.: Buchcover *Vom unsichtbaren Königreiche*.

Von der Herausgeberin des *Märchenspiegels* Sabine Wienker-Piepho bekam ich ein kleines Büchlein zugeschickt mit der Bitte, es zu untersu-

chen. Es trägt den Titel *Vom unsichtbaren Königreiche* und enthält drei Märchen von Richard von Volkmann-Leander. Der Autor lebte von 1830 bis 1889 und zählt zu den bekanntesten deutschen Chirurgen des 19. Jahrhunderts. Volkmann-Leander ist aber auch als Dichter in Erscheinung getreten und sein 1871 erschienenes Märchenbuch *Träumereien an französischen Kaminen* war überaus erfolgreich und verbreitete sich in unzähligen Auflagen. Aus diesem Werk stammen die drei Märchen des hier vorliegenden Märchenbuchs, das 1941 „von der Propaganda-Kompanie einer Armee“ in Paris herausgegeben wurde, also während der deutschen Besatzung in Frankreich während des zweiten Weltkriegs.

Sieht man sich das Büchlein genauer an, so staunt man zunächst: Die drei Märchen *Goldtöchterchen*, *Die drei Schwestern mit den gläsernen Herzen* und *Vom unsichtbaren Königreiche* sind auf den ersten Blick ideologisch völlig unverfängliche Kunstmärchen aus dem 19. Jahrhundert. Sie sind in der Schrift-

art Antiqua gesetzt und nicht in dem ursprünglich von den Nationalsozialisten bevorzugten Schrifttyp Fraktur. Seit Anfang 1941, als Hitler einen Großteil Europas besetzt hielt, entsprach das der damals aktuellen Linie der NSDAP. Die Frakturschrift, auch als „deutsche Schrift“ bekannt, sollte nach und nach von der im Ausland stärker verbreiteten Antiqua-Schrift abgelöst werden. Da das Märchenbuch Mitte 1941 in Paris gedruckt wurde, ist nachvollziehbar, dass hier der moderner anmutende Antiqua-Schrifttyp Verwendung fand, obwohl es auf eine deutsche Zielgruppe hin ausgerichtet ist. Hervorzuheben ist zudem, dass das 60 Seiten umfassende Märchenbüchlein auf Seitenzahlen verzichtet, aber durchgehend farbig illustriert ist mit hübschen Zeichnungen von Marlies Klein.

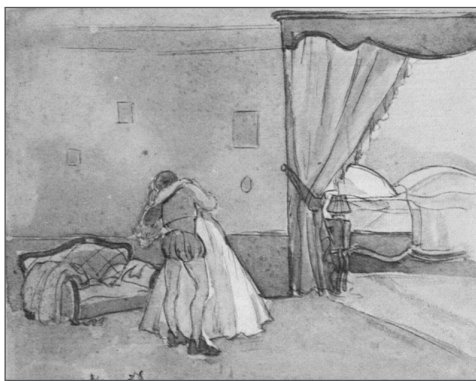


Abb.: Liebespaar-Zeichnung von Marlies Klein.

Wieso wird ein solches Buch herausgegeben von der „Propaganda-Kompanie einer Armee“ in der Reihe der Soldatenzeitschrift „Westfront-Illustrierte“, wie auf dem Titelblatt aufgeführt wird? Handelt es sich um bloßen Märchenkitsch für Soldaten? Oder: Was versprach man sich genau von der Herausgabe dieser Publikation? – Diese Fragen sollen mir als Anlass dienen, einen Aspekt der Geschichte

des Märchens im „Dritten Reich“ näher zu beleuchten, der in meinem Buch *Märchen in dunklen Zeiten* (Geister 2021a) unterrepräsentiert geblieben ist: Der Wandel der „Propaganda mit Märchen“ seit Kriegsbeginn. Auf den ersten Blick scheint es eine subtilere Art von Propaganda mit Märchen und Märchendichtern zu sein, so wie es dieses Büchlein exemplarisch repräsentiert. Denn abgesehen von seinem Herausgeber-Organ, der „Propaganda-Kompanie“, scheint es ein unverfängliches Buch zu sein. Bei näherem Hinsehen erfüllt es aber, wie ich zeigen möchte, eine wichtige propagandistische Funktion innerhalb des nationalsozialistischen Terror-Regimes.

### Techniken der Verführung mit Märchen während des „Dritten Reichs“

Bevor ich auf das Büchlein näher eingehe, werde ich die grundlegenden Techniken der Verführung mit Märchen, also die Art und Weise, wie man Märchen während des Nationalsozialismus als Propagandainstrument instrumentalisiert und missbraucht hat, kurz skizzieren. Sie lassen sich mit den drei Schlagworten Märchenauswahl, Uminterpretation und Um-Schreibung beschreiben und systematisieren (vgl. Geister 2021b, 2023, S. 124f.).

Im Hinblick auf die *Märchenauswahl* wurden grundsätzlich Märchen bevorzugt, die die damals erwünschten Werte und Tugenden vermittelten, wie z. B. Mut, Entschlossenheit und Kampfesbereitschaft, aber auch, vor allem im Hinblick auf die Mädchenerziehung, Aufopferungswille und unbedingte Treue. Paradigmatisch wird das bereits am Ti-

telbild des Märchenbands *Menschen kämpfen* deutlich, in dem ausschließlich Märchen der Brüder Grimm zu finden sind. Zudem bemühte man sich, Märchen für die damaligen Lernziele der Rassenkunde nutzbar zu machen. Dafür eignete sich hervorragend das antisemitische Märchen *Der Jude im Dorn* (KHM 110), das in der staatlichen Schülerzeitschrift *Hilf mit!* gezielt verbreitet wurde (Nr. 11, August 1936, S. 350f.; vgl. Geister 2021[a], S. 40). Selbst auf akademischer Ebene etablierte sich mit der sogenannten „arischen Märchenforschung“ ein neuer Forschungsschwerpunkt, vertreten zum Beispiel durch Matthes Ziegler, Edmund Mudrak oder Karl von Spieß (vgl. Spieß 1938).



Abb.: Buchcover *Menschen kämpfen*.

Neben der Märchenauswahl erfolgte aber auch vielfach eine spezielle Form

der *Uminterpretation*, um Märchen für die nationalsozialistische Erziehung gezielt zu instrumentalisieren. Völkische Märchendeutungen kursierten schon lange vor 1933, etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts (vgl. Sievers 1999). Ab 1933 nahmen sie jedoch explosionsartig zu. So wurde das Rotkäppchen zum Beispiel als das „arme deutsche Volk“ gedeutet, das vom Wolf bedroht und schließlich vom Jäger „Adolf Hitler“ befreit wird. Diese abstruse Interpretation referiert der Pädagoge Werner Lennartz kurz nach dem Krieg in der *Pädagogischen Rundschau* (Lennartz 1948, S. 332). Natürlich steht der bedrohliche Wolf für „den Juden“, ebenso wie der Wolf, der den „sieben jungen Geißlein“ an den Kragen will, nachdem die Mutter, „der deutsche Genius“, das Haus verlassen hat (vgl. Rinser 1991, S. 305). Inwiefern solche Interpretationen bei der damaligen Jugend verfangen, lässt sich nicht exakt ermitteln, aber allein, dass es sie in einer solchen Fülle gibt, ist sehr bezeichnend.

Die dritte Verführungstechnik bezieht sich darauf, dass Märchen aus ideologischen Erwägungen heraus zum Teil verändert und vereinzelt sogar völlig neue Kunstmärchen geschaffen wurden, um damit im nationalsozialistischen Sinne wirksam zu werden (vgl. Geister 2021a, S. 61f.). Das legendenartige Märchen *Das naseweise Menschlein* zum Beispiel schildert den Kampf gegen den bösen Prolus, der sein Volk dazu brachte, keine Kinder mehr zu bekommen (vgl. Piontek 1938). Der Niedergang des einst schönen Landes Germilien kann erst gestoppt werden, als ein „einfacher Mann aus dem Volk“ erscheint und als neuer Führer sein Volk wieder auf den rechten Weg bringt. Am Ende wird das gute Volk vom „Schatten des Prolus“ erlöst und es vermehrt sich wieder.

Bezeichnenderweise ist das Kinderkriegen auch die zentrale Botschaft eines anderen ideologisch stark aufgeladenen Märchens mit dem Titel *Frau Holles Wiegen gang* (Lenné 1935/36). Frau Holle erscheint hier in ihrer Funktion als germanische Fruchtbarkeitsgöttin, wie sie von den Grimms in den *Deutschen Sagen* und in der *Deutschen Mythologie*, nicht aber im gleichnamigen Märchen KHM 24 beschrieben wird. Als sie von ihrem Gatten Wode, dem Weihnachtsmann, erfährt, dass es sehr schlecht um den deutschen Nachwuchs steht, zieht sie über das Land und versetzt die alten, verstaubten Wiegen auf den Dachböden ins Schaukeln, um so bei den jungen Frauen einen unbewussten Kinderwunsch anzufachen. Eigentlich ist jetzt alles erledigt, doch Wode bleibt skeptisch und fordert von seiner Gattin einen Beweis dafür, dass ihre List auch erfolgreich war. Den liefert sie ihm, indem sie ihm zeigt, wie aus ihrem Frau-Holle-Teich die kleinen noch ungeborenen Kinder aufsteigen und am Himmel ein riesengroßes Hakenkreuz bilden, bevor sie sich zu den werdenden Müttern beamen (vgl. Geister 2023, S. 133f.).

In Anbetracht einer so plumpen Märchen-Propaganda, wie sie in diesen Texten zum Ausdruck kommen, kann man rückblickend nur staunen, dass solche lächerlichen Geschichten überhaupt in offiziellen Parteizeitschriften in hoher Auflage

abgedruckt wurden. Sie unterscheiden sich nämlich im Grunde kaum von echten Märchen-Satiren, wie zum Beispiel die vom *Rotkäppchen im Dritten Reich*. Rotkäppchen, „ein kleines BDM-Mädel“, wird nach ihrem wenig erfolgreichen Besuch bei ihrer Großmutter im „Mütterheim der NSV“ vom „Kreisjägermeister“ aus dem „rassefremd schnarchenden“ Wolf befreit. Als diese Rotkäppchen-Parodie 1937 in der Faschingsausgabe der *Münchner Nettesten Nachrichten* erschien, wurde die Zeitung sofort verboten und die Herausgeber zur Gestapo zitiert (vgl. Ritz 2013, S. 147f., S. 274f.).

### Die Märchen Vom unsichtbaren Königreiche

Verglichen mit den hier dargestellten Propagandatechniken erweist sich das Märchenbüchlein *Vom unsichtbaren Königreiche* auf den ersten Blick als unschuldig und geradezu harmlos. Doch es fügt sich, wie sich zeigen wird, gut in die bestehenden Techniken der Verführung ein und ergänzt diese um eine weitere Komponente.

Die drei im Buch enthaltenen Märchen stammen aus Richard von Volkmann-Leanders 1871 erschienenem Märchenbuch *Träumereien an französischen Kaminen* (Volkmann-Leander 1978). Im ersten Märchen *Goldtöchterchen* geht es um ein kleines Mädchen, das von seinen Eltern liebevoll Goldtöchterchen genannt wird. Eines Tages beschließt es, sein Zuhause zu verlassen und auf eine Entdeckungs-



Abb.: Buchauszug *Goldtöchterchen*.

reise zu gehen. Es erlebt viele Abenteuer und begegnet verschiedenen Tieren, bis das Kind schließlich von Engeln wieder zurück nach Hause gebracht wird. Dort nehmen es die traurig zurückgebliebenen Eltern überglücklich in Empfang.

Das zweite Märchen *Die drei Schwestern mit den gläsernen Herzen* erzählt die Geschichte von drei Königstöchtern, die alle Herzen aus Glas haben. Da diese sehr zerbrechlich sind, müssen sie besonders vorsichtig sein, um ihr Herz nicht zu beschädigen. Trotz ihrer Vorsicht erleiden die beiden älteren Schwestern Unfälle, die ihre Herzen beschädigen. Die jüngste der Schwestern findet schließlich einen Prinzen, der behutsam genug ist, um ihr zerbrechliches Herz zu schützen. Auch wenn nur sie ihr Liebesglück findet, ist den beiden älteren Schwestern am Ende ebenfalls ein glückliches Leben beschieden.

Das titelgebende dritte Märchen *Vom unsichtbaren Königreich* erzählt von einem Königreich, das für das bloße Auge unsichtbar ist. Die Hauptfigur ist der Traumjörg, der sich auf eine abenteuerliche Reise ins Reich der Träume begibt, um dort ein geheimnisvolles Königreich samt einer schönen Prinzessin zu finden. Auf seinem Weg dahin sind freilich einige Prüfungen zu bestehen. Schließlich gelangt er aber in das unsichtbare Königreich und lernt, dass wahre Liebe und Macht oft verborgen sind und nur mit dem Herzen gesehen werden können.

Welche propagandistische Funktion kommt einem solchen Märchenbuch zu, weshalb es von der „Propaganda-Kompanie“ der Westfront-Illustrierten herausgegeben wird? – Um das zu klären, ist es wichtig, sowohl den Entstehungszeitpunkt als auch den Erscheinungsort zu berücksichtigen. Das Buch erschien 1941

in Paris, also im besetzten Frankreich während der heißen Kriegsphase. In diesem Kontext ist die Märchen-Publikation einzuordnen, und sie zielt im Unterschied zu den oben genannten Beispielen und Verführungstechniken auf eine etwas anders geartete Zielgruppe. Die Märchenpropaganda in der Vorkriegsphase zielte vor allem darauf ab, die heranwachsenden Jungen zu mutigen, entschlossenen und kampfbereiten Soldaten zu erziehen. Die Mädchen hingegen sollten auf ihre aufopferungsvolle Mutterrolle vorbereitet werden und für „reinrassigen“ Soldatennachwuchs sorgen. Nun im Jahre 1941, das Vorwort von Helmut Jahn ist auf den Juni datiert, ist der von Deutschland angezettelte Krieg bereits in vollem Gange. Ein Großteil Frankreichs sowie weite Teile Mitteleuropas sind von Deutschland besetzt, und Hitler gilt schon bald (ab etwa 1943) als „GröFaZ“, als der angeblich „größte Feldherr aller Zeiten“, was wohl eher als eine spöttische und weniger als eine ehrfurchtsvolle Bezeichnung gemeint war. Der immer stärker expandierende Krieg hat gravierende Auswirkungen auf die allermeisten deutschen Familien, denn nahezu alle Männer im wehrfähigen Alter wurden eingezogen und von ihren Frauen und Kindern getrennt.

### **Auch harmlose Märchen eignen sich für Propaganda ...**

In seinem Vorwort erläutert der Herausgeber Helmut Jahn die Umstände, unter denen die drei hier abgedruckten Märchen von Richard von Volkmann-Leander entstanden sind. Der Autor war Generalarzt im preußischen Heer und schrieb die Märchen „während der Be-

lagerung von Paris für seine Kinder und schickte sie mit der Feldpost nach Hause“ (Jahn, in: Volkmann-Leander 1941, o. S.). Dieser Umstand dient Jahn als Rechtfertigung dafür, dass diese lieblichen, ja fast kitschigen Märchen in der Reihe der Soldatenzeitschrift *Westfront-Illustrierte* erscheinen dürfen. Denn er stellt gleich darauf klar: „Mit diesem Nachweis ihrer ‚soldatischen Herkunft‘ erfüllen die Maerchen zugleich die Voraussetzung für ihre Aufnahme in die Kleine W. I.-Reihe“ (ebd.). Der Herausgeber zieht im folgenden Teil seines Vorworts eine historische Parallele zwischen der gegenwärtigen Besetzung von Paris und der damaligen Belagerung von 1870–1871, die den deutsch-französischen Krieg siegreich beendete, was zur Gründung des Deutschen Kaiserreichs führte.

Wie die Maerchen selbst so ist auch diese Neuausgabe in Frankreich entstanden. Soldaten, die wie der Dichter auf den Schlachtfeldern im Westen kaempften, sind die Hersteller des Buches, das in Paris gedruckt worden ist. Sie übertrugen der Zeichnerin Marlies Klein deren Illustrationen zu Kurzgeschichten, Märchen und Novellen in der Soldatenzeitschrift „Westfront-Illustrierte“ (W. I.) den Kameraden der Armee überaus gut gefallen hatten, die Ausstattung des Baendchens (ebd.).

Das propagandistische Ziel dieses Märchenbüchleins ist offenkundig: Richard von Volkmann-Leander, der in Frankreich im 19. Jahrhundert siegreich kämpfende Soldat, sendet über die Feldpost schöne Märchen nach Hause zu seinen Kindern. Das können und sollen die deutschen in Frankreich stationierten Soldaten mit diesem Büchlein nun auch tun. Richard von Volkmann-Leander dient den Soldaten des „Dritten Reichs“ damit als Rollenmodell. Den Soldaten wird dieses hübsch ausgestattete Märchenbüchlein zur Ver-

fügung gestellt, damit sie es zu Frau und Kindern in die Heimat schicken können. Dass die ausgewählten Märchen von ihrem Inhalt her nicht in irgendeiner Weise nationalistisch oder ideologisch sind, erfolgt in bewusster Absicht.

Denn in Volkmann-Leanders Märchensammlung *Träumereien an französischen Kaminen* wären durchaus auch Märchen zu finden gewesen, die nicht frei von Rassismus sind; das Märchen *Der kleine Mohr und die Goldprinzessin* zum Beispiel, bei dem die dunkelhäutige Hauptfigur als „kohlschwarz“ bezeichnet wird und mit negativen Reaktionen im Hinblick auf seine Hautfarbe konfrontiert wird. Dieses Märchen hätte eine Vorlage bieten können, um die Leserinnen und Leser auf die vermeintliche Überlegenheit des sogenannten „arischen, weißen Herrenmenschen“ hinzuweisen. Auf Märchen wie diese hat man verzichtet und offensichtlich nicht das Ziel verfolgt, die Überlegenheit der weißen Rasse zu verdeutlichen oder mit Hilfe von Märchen die Aggression und Kriegslust gegen einen Feind zu schüren. In dieser Phase war der Propaganda-Kompanie etwas anderes wichtig. Die Märchen sollten nicht direkt propagandistisch infiltrieren, sondern vor allem als Ablenkung und Unterhaltung dienen. Sie sollten eine Flucht aus dem immer härter werdenden Alltag ermöglichen, in einer Phase des Krieges, die nicht nur für die Gegner der Deutschen, sondern auch für die deutsche Bevölkerung immer entbehrungsreicher und härter wurde.

Allein das Vorwort erfüllt die Funktion, die explizite Propagandaabsicht deutlich zu machen mit dem Hinweis, wie wichtig es ist, für das Deutsche Wesen zu kämpfen. Das geschieht, indem am Schluss des Vorworts Helmut Jahn den Märchen-

dichter Richard Volkmann-Leander selbst zu Wort kommen lässt. Der Herausgeber zitiert aus dessen 70 Jahre zuvor veröffentlichtem Geleitwort seines Märchenbuchs. Dort wünscht er sich, sein Buch möge

hinausgehen in die Welt zur Erinnerung an die große, glorreiche Zeit, mit der es für sich nur den einen, bescheidenen Zusammenhang in Anspruch nehmen darf, dass es herausgewachsen ist aus der Liebe zu dem, um was wir gekämpft und gestritten: aus der Liebe zu deutscher Art und zu deutschem Wesen.

### Märchenbücher für den Krieg

Wurde der primäre Zweck dieses Büchleins bisher so gedeutet, dass es dafür bestimmt war, als Geschenk aus dem fernen Paris in die Heimat geschickt zu werden, so ist sicherlich auch der im Ausland kämpfende Soldat selbst ein wichtiger Adressat dieses Märchenbuchs. Denn je länger der Krieg andauerte, desto jünger wurden die Soldaten, die oft noch gar keine eigene Familie gegründet hatten. Unverfängliche Märchen wie die *Vom unsichtbaren Königreiche* hatten den Zweck zu erfüllen, sich mit ihrer Hilfe zumindest kurzzeitig dem Elend des Krieges zu entziehen und in eine heile Welt zu flüchten. Das betraf nicht nur Kunstmärchen wie die von Volkmann-Leander, sondern auch ausgewählte Märchen der Brüder Grimm. Diese eskapistische Funktion von Märchen wurde propagandistisch gezielt vorbereitet. Bekannt war dieses Sujet bereits während des ersten Weltkriegs und wurde dann später von den Nationalsozialisten dankbar aufgenommen und wiederverwertet.

Ein frühes Beispiel zu Beginn des Zweiten Weltkrieges findet sich in der Weihnachtsausgabe des Winterhilfswerks von

1939 *Ewiges Deutschland. Ein deutsches Hausbuch*. Dort findet man das Gedicht *Schützengrabenlektüre* von Alfons Petzold (1882–1923):

Bitte, schickt mir Grimms Märchen ins Feld!  
Wie seltsam mich diese Worte trafen.  
Es war mir, als würde der Krieg einschlafen  
Und Friede umsäumen die ganze Welt.  
(Petzold 1939).



Abb.: Seitenauszug *Schützengrabenlektüre*.

Das Gedicht stammt aus dem Jahr 1915 und vermittelt die Botschaft, dass Märchen dabei helfen, die zu erleidenden Gräuel des Krieges erträglicher zu machen. Dass der zum österreichischen Heimatdichter avancierte Autor Alfons Petzold selbst gar nicht am Ersten Weltkrieg teilgenommen hat, sei nur am Rande erwähnt. Für die Propagandaabteilung des „Dritten Reichs“ war das offensicht-

lich kein Problem. Das Entscheidende war für sie die Botschaft: Im Krieg können Märchen eine nützliche narkotische Wirkung haben.

Je länger der Zweite Weltkrieg andauerte, desto mehr Soldatennachschub war nötig. Deshalb druckte man während des Krieges kleine Märchenbücher, um diese den immer jüngeren Männern mit ins Feld zu geben. Zum Beispiel das Büchlein *Brüder Grimm: Sechs Märchen*. Herausgegeben wurde es 1943 als *Feldpostausgabe*. Es kommt trotz seines kleinen Formats (ca. 6x9 cm) auf immerhin 160 Seiten und enthält die Texte *Der treue Johannes*, *Das Mädchen ohne Hände*, *Das singende und springende Löweneckerchen*, *Die Nixe im Teich*, *Jorinde und Joringel* und *Die zwei Brüder*.

Inhaltlich beschwören viele dieser Märchen zwar den Wert der Treue, sie

transportieren aber ansonsten keine in irgendeiner Hinsicht problematische oder verfängliche Ideologie im Sinne des Nationalsozialismus. Der propagandistische Zweck war auch hier ein anderer. Den jungen Soldaten wurde mit diesem Märchenbuch zugebilligt, sich zumindest kurzzeitig in ihre ehemals heile Kindheit zurückzuträumen. So war es für die jungen Soldaten einfacher, das Elend des Krieges zu ertragen.

### Märchenhefte für den Kampf an der Heimatfront!

Auch an die noch nicht-wehrfähigen Kinder wurde gedacht. Das *Winterhilfswerk* gab 1941 die Märchenheftsammlung *Alte deutsche Märchen* heraus. Das waren kleine Märchenbüchlein im Format von 5x7 cm mit bunt bebilderten und unverfänglichen Märchen wie *Der Froschkönig*, *Schneewittchen* oder *Der gestiefelte Kater*. Dazu hieß es in einer Zeitungsmeldung vom 13. November 1941: „Das Glück der Kinder ist es, wenn man ihnen ‚Geschichten erzählt.‘“ Der Artikel schließt mit den Worten:

„Wer diese kleinen Heftchen erwirbt, der sichert sich für einen geringen Preis einen wahren Hausschatz und trägt außerdem dazu bei, unser deutsches Volk gesund, stark und lebensfähig zu erhalten.“ (General-Anzeiger für Bonn und Umgegend vom 13.11.1941, S. 3).

So harmlos diese Heftchen auf den ersten Blick auch erscheinen mögen, auch sie entfalten eine deutliche propagandistische Wirkung. Denn man sammelte mit diesen Büchlein dringend benötigte Spenden, um die Kriegsleiden der Bevölkerung abzumildern. Das wird durch ein in derselben Tageszeitung ab-



Abb.: Cover des Büchleins *Brüder Grimm: Sechs Märchen* von 1943.

gedrucktes Gedicht mit dem Titel *Bunte Märchenwelt* deutlich ausgesprochen:

Wie naht ihr euch, ihr lieblichen Gestalten  
des deutschen Märchens – zierlich, bunt  
und fein?

Da muß ich euch wohl eine Rede halten,  
denn ohne Anlaß stellt' ihr euch nicht ein!  
Ich seh's, ihr kommt, um diesmal mitzustreiten  
fürs Winterhilfswerk, das umlärm't vom Krieg,  
hier in der Heimat soll den Weg bereiten



Abb.: Buchcover der Hefte 3, 5 und 6.

zu einem neuen, großen Opfersieg [...]“  
(General-Anzeiger für Bonn und Umgegend  
vom 15.11.1941, S. 3).

In einer weiteren Strophe dieses Propagandastücks wird – wie bei Volkmann-Leander – ein Hohelied auf die „deutsche Art“ gesungen:

Denn ihr seid mehr als Märchen und Geschichten,  
ihr seid der Kinderhimmel deutscher Art,  
euch konnte nur das ganze Volk erdichten,  
ihr seid und bleibt die ganze deutsche Gegenwart! [...] (ebd.)

Diese *Alten deutschen Märchen* des Winterhilfswerks sollten die Kinder also zugleich stolz auf ihre deutsche Kultur machen. Dass in diese Serie auch *Der gestiefelte Kater* aufgenommen wurde, ist bemerkenswert. Denn die Brüder Grimm hatten dieses Märchen aufgrund seiner Ähnlichkeit zu Charles Perraults *Le Maître chat ou le Chat botté* schon nach der Erstauflage von 1812 wieder ausgeschieden. Ihnen war *Der gestiefelte Kater* nicht deutsch genug; ein Argument, das für die Herausgeber dieser Reihe seit der deutschen Besetzung Frankreichs offensichtlich hinfällig geworden war.

### Das Unsichtbare sichtbar machen

Die hier aufgeführten Beispiele zeigen, dass die Techniken der Verführung mit Märchen durchaus vielfältig waren und sich seit dem Ausbruch des Krieges zum Teil überlagerten und wandelten. Im Mai 1940 war der Krieg auch in Deutschland angekommen und seitdem wurden regelmäßig Städte innerhalb Deutschlands bombardiert. Im Sommer 1941, als das Märchenbuch *Vom unsichtbaren Königreiche* von Richard Volkmann-Leander

erschien, bestimmte der Krieg bereits den Alltag fast aller Deutschen – sowohl an der Front als auch an der Heimatfront. Dadurch erhielten Märchenbücher wie dieses eine neue, zunehmend wichtiger werdende eskapistische Funktion. Märchen wurden von der Nazi-Propaganda nun nicht mehr ausschließlich dafür eingesetzt, um die Überlegenheit des deutschen Volkes und seiner Kultur zu betonen, um Rassenhass zu schüren oder ganz allgemein gesprochen: mit ihrer Hilfe zu bestimmten nationalsozialistischen Tugenden zu erziehen. Nun sollten Märchen den Deutschen auch eine Flucht aus dem immer schlimmer werdenden Kriegs-Alltag ermöglichen. Mit Blick auf den Titel von Volkmann-Leanders Buch könnte man sagen, dass das „Königreich“, wenn es für eine wünschenswerte, heile Welt und ein friedliches, liebevolles und heimeliges Zuhause steht, nun tatsächlich „unsichtbar“, also für die Menschen verschwunden ist. Allein im Märchen blieb es noch erreichbar.



Abb.: Eine Landschaft im Buch *Vom unsichtbaren Königreiche*.

Die Realität aber sah anders aus, und die verheerenden Folgen des Krieges sind bekannt: Unzählige Tote und Verwundete. Schätzungen zufolge starben bis zu 65 Millionen Menschen. Allein die Namen der Opfer einzeln nacheinander zu verlesen, würde länger als 6 Jahre dauern, also länger, als der gesamte Krieg gedauert hat.

Am Schluss sollen zwei Anekdoten stehen, die zugleich die Grenzen der Märchenpropaganda aufzeigen und deutlich machen, dass Propaganda nicht zu einhundert Prozent steuerbar ist. Die erste Anekdote stammt von der Märchenerzählerin Charlotte Rougemont (1901–1987). Nachdem ihr Elternhaus im Juli 1943 durch einen Bombenangriff zerstört wurde, zog sie nach Flensburg und übte von dort fortan das Märchenerzählen professionell aus. In den letzten Kriegsjahren erzählte sie nicht nur für Kinder, sondern vor allem für schwer verwundete Soldaten in verschiedenen Lazaretten in Norddeutschland. Sie schildert, wie ihr einer der Soldaten nach einer Erzählstunde von folgendem Erlebnis berichtete:

Ich bin mal in ein Dorf gekommen, voriges Jahr, mitten in Rußland. Ich war da ganz allein. Alle Einwohner geflohen. In einem Haus lag auf dem Küchentisch ein Buch – Grimms Märchen! Auf deutsch! Weiß der Himmel, wie es dahin kam. Versteh' ich heut noch nicht. Ich hab' mich, so wie ich war, an den Tisch gesetzt und gelesen und gelesen und gelesen – ich glaube, das ganze Buch durch. Wahrhaftig, hab' ich getan! – Wir hatten furchtbare Kämpfe hinter uns. Ich kam gerade davon her. Nicht zu beschreiben. Ich war gar kein Mensch mehr. Ich denk', ich verlier' den Verstand. Wissen Sie, was ich glaube? Das Buch – daß ich das da gefunden habe, das war gut. Da bin ich wieder normal geworden. Wieder wie'n Mensch (Rougemont 1972, S. 37, Hervorhebung i. O.).

Die zweite Anekdote stammt vom Märchenforscher Carl-Heinz Mallet (1926–2002). Als er in den Krieg ziehen musste, waren es die Märchen, die ihn retteten, erzählt er:

Ich bin in einer Zeit aufgewachsen, in der ich gehalten war, den Marschallstab im Tornister zu tragen. Stattdessen trug ich meine Lieblingsmärchenhelden in meinem Gepäck: den tapferen Schneider, den Meisterdieb und dazu noch ein paar Märchensoldaten – kein einziger ein Held, mancher ein Deserteur, und alle ohne sonderlichen Respekt vor niedriger wie hoher Obrigkeit. [...] Ich bin sicher, dass Märchenhelden wie diese ein Elixier gegen jegliche Art von Untertanengeist und geistige Enge sind. Mir jedenfalls haben sie geholfen, Diktatur und Krieg heil zu überstehen (Mallet 1997, S. 165).

Auch das, was Mallet hier berichtet, zeichnet Märchen aus. So sehr die Natio-

nalsozialisten auch versuchten, Märchen für ihre Propaganda zu instrumentalisieren und das Volk mit Märchen zu verführen und zu umnebeln, sie konnten das Denken und Fühlen der Menschen nie hundertprozentig kontrollieren. Trotz der entmenslichenden „Erziehung zur Todesbereitschaft“, wie sie ranghohe Nazis wie Hans Schemm forderten (vgl. kritisch dazu: Ziemer 1941), für die unter anderem auch Märchen erhalten mussten, bewahrten sich einige Menschen – gerade mit Hilfe von Märchen – im Schatten von Diktatur und Krieg ihr Menschliches. Vielleicht können und sollten Märchen verstärkt dazu genutzt werden, dieses Menschliche erlebbar zu machen; und vielleicht können sie sogar dabei helfen, Unsichtbares sichtbar zu machen. Aber wie genau, das ist eine andere Geschichte, die noch erzählt werden muss ...

## Literatur

- Alte deutsche Volksmärchen. 10 Hefte. Hrsg. vom Winterhilfswerk des deutschen Volkes. O. O., o. J. (1941).
- Geister, Oliver [a]: Märchen in dunklen Zeiten. Geschichte des Märchens im „Dritten Reich“. Münster 2021.
- Geister, Oliver [b]: Vom Umgang mit Märchen im Nationalsozialismus. Hänsel und Gretel in der Diskussion vor und nach 1945. In: *Märchenspiegel* 1/2021. Jg. 32. S. 23–35.
- Geister, Oliver: Techniken der Verführung. Märchenerziehung im Nationalsozialismus. In: *Märchen und Politik – Märchen und Migration. Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen*. Hrsg. v. Harlinda Lox und Angelika B. Hirsch. Kiel 2023. S. 124–140.
- General-Anzeiger für Bonn und Umgegend vom 13.11.1941.
- General-Anzeiger für Bonn und Umgegend vom 15.11.1941.
- Grimm, Brüder: Sechs Märchen. Feldpostausgabe. Berlin o. J. (1943).
- Hilf mit! Illustrierte deutsche Schülerzeitung. Nr. 11 (August 1936).
- Krügel, Gerhard: Menschen kämpfen. Märchen von Tapferkeit und Treue. 5. Aufl. Frankfurt a. M. 1942.
- Lennartz, Werner: Von der erzieherischen Kraft des Märchens. In: *Pädagogische Rundschau. Monatsschrift für Erziehung und Unterricht*. 2. Jg. 1948. S. 330–336.
- Lenné, Margart: Frau Holles Wiegengang. In: *N. S. Frauenwarte. Die einzige parteiamtliche Frauenzeitschrift*. Heft. 13. Jg. 1935/36. S. 414–415.
- Mallet, Carl-Heinz: Märchen als heimliche Erzieher. Märchenfiguren als Vor- und Leitbilder. In: Wardetzky, Kristin und Helga Zitzlsperger (Hrsg.): *Märchen in Erziehung und Unterricht heute*. Bd. 1: Beiträge zu Bildung und Lehre. Rheine 1997.
- Petzold, Alfons: *Schützengrabenlektüre*. In: *Ewiges Deutschland. Ein deutsches Hausbuch*. S. 191.
- Piontek, U.: Das naseweise Menschlein. Ein ganz neuzeitliches Märchen. In: *Ewiges Deutschland. Monatschrift für den deutschen Volksgenossen*. 3. Jg. Juni 1938. S. 24–26.

Rinser, Luise: Den Wolf umarmen. Frankfurt a. M. 1991.

Ritz, Hans: Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens. 15., abermals erweiterte Auflage. Kassel 2013.

Sievers, Kai-Detlev: Völkische Märcheninterpretation. Zu Joachim Kurd Niedlichs Mythen- und Märchen-deutungen. In: Schmitt, Christoph (Hrsg.): Homo narrans. Studien zur populären Erzählkultur. Festschrift für Siegfried Neumann zum 65. Geburtstag. Münster 1999. S. 91–110.

Spieß, Karl von: Was ist ein Volksmärchen? In: Jugendschriften-Warte. 43. Jg. H. 6 (Juni 1938). S. 37–39.

Volkman-Leander, Richard von: Träumereien an französischen Kaminen. Märchen. Neu illustriert von Arnhold Johnne und Oskar Reiner. Frankfurt a. M. 1978.

Volkman-Leander, Richard von: Vom unsichtbaren Königreiche. Drei Märchen gezeichnet von Marlies Klein. Mit einem Vorwort von Helmut Jahn. Paris 1941.

Ziemer, Gregor: Education for death. The making of the Nazi. London, New York und Toronto 1941.



*Oliver Geister, Dr., M. A., ist Mitglied der Europäischen Märchen-gesellschaft und studierte Germanistik, Pädagogik, Soziologie und Musikwissenschaft. Er lebt und arbeitet in Münster als Lehrer und Hochschullehrer und bietet an der Universität Münster re-gelmäßig Seminare zum Thema „Märchen und Pädagogik“ an. 2012 gründete er die „Wolbecker Märchenwerkstatt“, in deren Rahmen märchenpädagogische Konzepte erprobt und durch-geführt werden.*

*Mail-Kontakt: [ogeister@uni-muenster.de](mailto:ogeister@uni-muenster.de)*

Es ist von Belang, mit welchen Erzählungen wir andere Erzählungen erzählen.  
Es ist von Gewicht, welche Knoten andere Knoten knoten,  
Mit welchen Gedanken wir Anderer Gedanken denken,  
Welche unserer Beschreibungen Beschreibungen beschreiben  
Welche Verbindungen Verbindungen verbinden  
Vor allem ist von Belang, welche Geschichten Welten machen  
Und welche Welten Geschichten machen.

---

Quelle: Die Verfasserin ist die 1944 geborene US-Historikerin und Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway: Unruhig bleiben, 2018, S. 23 (Neuübersetzung S. Wienker-Piepho 2024)

Sigrid Schmidt

## Aschenputtel in Namibia

Cinderella (ATU 510A) is the most popular fairy tale of the Nama and Damara in Namibia. The 26 variants are frequently intermingled with other tales of mistreated heroines: One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes, Love Like Salt and The Three Oranges. The majority of texts does not correspond to published forms but has episodes or motifs only known from oral tradition in France. Most likely the tales were brought to South Africa by the Huguenot refugees about the year 1700. Since then they have been fully adapted to African life. Versions of present-day story-tellers show present-day thinking and feeling.

**A**schenputtel gehört in Europa zu den beliebtesten Zaubermärchen. Darum war der amerikanische Forscher W. Bascom so erstaunt, dass er in ganz Afrika nur vier Varianten finden konnte (1972, 69). Doch nun sind allein von den Nama und Damara aus Namibia 26 Varianten bekannt (ATU 510A), und zieht man noch die verwandten Märchen von misshandelten jungen Mädchen heran, *Einäuglein-Zweiäuglein-Dreiäuglein* (ATU 511) mit 11 und *Lieb wie Salz* (ATU 923) mit 19 Varianten, dann übertrifft diese Gruppe mit 56 Varianten alle anderen Märchen. Warum kann ein Märchen so beliebt sein und noch dazu ein internationales, also importiertes? Die Faustregel: Der Stoff kann international sein. In der lebendigen Volkstradition wird er zunächst an die eigene Umwelt angepasst, an geographische, kulturelle und soziale Gegebenheiten. Die einzelnen Erzähler gestalten ihn dann bei jedem Erzählen neu.

Aschenputtel hat eine lange Geschichte. Die älteste Version wurde um 850 von einem chinesischen Schriftsteller aufgezeichnet, der sie von seinem aus dem

Süden, wohl Vietnam, stammenden Diener hörte (Waley 1947, 229). Über Italien wanderte Aschenputtel nach Frankreich. Zwei Fassungen wurden für die Weiterentwicklung maßgebend: die französische von Charles Perrault und die deutsche der Brüder Grimm. Die Hauptunterschiede: Cendrillon hat gläserne Pantoffeln, die Patin verhilft, einen Kürbis in eine Kutsche und Mäuse und Ratten in prächtige Pferde zu verwandeln. So wird das Märchen in Frankreich und England erzählt. In Deutschland, Skandinavien und den Niederlanden ist die tote Mutter die Helferin und ihr Grab Zufluchtsort. Dementsprechend gibt es im englisch-sprachigen Teil von Südafrika Cinderella und im afrikaans-sprachigen Aspoestertjie.

Namibia (früher Südwest-Afrika) hat seit dem 19. Jahrhundert enge Verbindungen zu Südafrika, war von 1948–1990 ganz von Südafrika abhängig. Seine Bewohner gehören recht verschiedenen Völkern an: die Bantu-Völker der Herero und Ovambo und die älteren Völker, die Nama, Damara und Buschleute (San). Die Bantu-Völker lebten von Viehzucht und Ackerbau, die Altbewohner

von Viehzucht und Jagd. Seit Jahrzehnten leben auch sie als moderne Menschen in Stadt und Land, und bis vor kurzem war ein Damara ein tüchtiger Präsident von Namibia. Ich habe nur unter den Nama und Damara alte Überlieferungen gesammelt.

Wenn nun Aschenputtel etwas näher betrachtet werden soll, dann geht es mir darum, möglichst viel von den Erzählerinnen – es ist mir fast ausschließlich von Frauen erzählt worden – zu erkennen. Ein genaueres Studium offenbart, in welchem sonderbarem Netzwerk dieses Märchen in Namibia verflochten ist.

### Aschenputtel

1997 erzählte mir Frau Martha Heises, 47 Jahre alt, in Khorixas:

Dies ist die Geschichte von "Tsau!nâ#nûbis", das heißt: das Mädchen, das in der Asche saß (Aschensitzerin). Ihre Mutter war die erste Frau ihres Vaters. Aber ihre Mutter war jung verstorben. Dann hatte ihr Vater eine andere Frau geheiratet. Diese neue Frau, ihre Stiefmutter, hatte vier Kinder, vier Töchter. Die Stiefmutter behandelte ihre eigenen Kinder sehr gut. Aber sie behandelte Aschensitzerin sehr, sehr schlecht. Das Mädchen bekam nichts zu essen. Sie musste die Krümel aufsammeln, die vom Tisch fielen, und wenn sie das Geschirr wusch, dann leckte sie es vorher ab, weil sie so hungrig war. Sie musste sehr, sehr schwer arbeiten und hatte überhaupt keinen Platz für sich. Abends nach der Arbeit rieb sie ihren ganzen Körper mit Asche ein und verbrachte die ganze Nacht auf der Asche.

Eines Tages beschloss der Sohn des Königs, ein großes Tanzfest zu geben.

Er sagte zu seinen Dienern: „Geht herum zu allen Farmen und ladet die Leute ein. Sagt ihnen, dass sie herkommen sollen, denn ich will eine große Party geben!“ Seine Diener liefen überall umher und sagten den Leuten, was ihr Herr ihnen befohlen hatte. Am Abend, als der Tanz stattfinden sollte, wusch die Frau ihre Töchter, sie zogen hübsche Kleider an und schmückten sich. Ehe sie losgehen wollten, sagte das andere Mädchen: „Ich möchte auch zu dem Tanz gehen!“ – „Du?!“, schrie die Stiefmutter. „Du?! Was willst du da bei so einer Feier? Du bist doch so furchtbar schmutzig! Du wirst da bloß die andern Leute schmutzig machen! Und du hast Läuse! Nein, nein!“ So rief sie und ging mit ihren Töchtern fort. „Was soll ich nun machen?“, fragte sich das Mädchen. „Oh, ich will zum Grab meiner Mutter gehen!“ Nun lief sie zum Grab der Mutter, sie setzte sich auf das Grab und weinte. Sie weinte, weinte, weinte. Nun kam ihre Mutter aus dem Grab heraus, und sie fragte sie: „Was ist denn los mit dir?“ – „Ach die andern Leute sind zum Tanz gegangen. Ich wollte auch gehen. Aber sie sagten: ‚Nein, du darfst nicht. Du bist so voll von Läusen. Und du bist so schmutzig!‘ Da haben sie mich nicht mitgenommen!“ Nun wusch ihre Mutter sie, rieb sie gut ab, bis sie wunderschön aussah. Sie zog ihr goldene Kleider an und goldene Schuhe, sie steckte ihr Ringe an und eine Uhr, all das. Und sie gab ihr auch eine goldene Eselskarre. Das Mädchen funkelte nur so von Schönheit. Dann sagte ihre Mutter: „Gut, mein Mädchen. Nun geh zum Tanz!“ – Das sagte ihre Mutter, ihre tote Mutter! – „Aber du musst schon früh zurückkommen! Bleib nicht zu lang! Du musst immer nachsehen, wie spät es ist. Und du musst dann hier zurück bei mei-

nem Grab sein!" Und fort war das Mädchen zum Tanz.

Nun sah der Sohn von dem König: „Ja! Hier kommt ein schönes Mädchen! Ja, das ist die richtige für mich! Mit der will ich tanzen!" Er ging zu ihr und forderte sie zum Tanz auf. Sie sah so wunderschön aus und sie war auch so schön „gemumt" [mit dem Deo Mum behandelt], sie hatte sich damit besprüht, dass sie so angenehm duftete. Und sie tanzten, tanzten, tanzten. Sie sagte ihm, dass sie früh nach Hause gehen müsste. Da ließ er die Tür zusperren und Leim auf das Fensterbrett streichen. Wenn jemand versuchen würde, aus dem Fenster zu springen, dann sollten zum mindesten seine Schuhe festgehalten werden. Das Mädchen sah nach, wie spät es war und sie sah: Jetzt ist es aber Zeit, dass ich nach Hause muss. Sie sprang aus dem Fenster und rannte fort. Aber ihre beiden Schuhe waren an dem Leim festgeklebt. Der Königssohn nahm die Schuhe auf und rief: „Oh Herr, ich möchte das Mädchen heiraten, dem diese Schuhe gehören! Ich möchte das Mädchen heiraten, dem diese Schuhe gehören!" Dann befahl er seinen Dienern: „Nehmt diese Schuhe und geht damit zu allen Häusern! Ihr müsst herausfinden, wem sie gehören! Ich möchte das Mädchen finden!" Und sie gingen überall umher und die Leute probierten sie an und probierten sie an und probierten sie an, aber sie passten niemandem. Und die Stiefmutter und ihre vier Töchter kamen auch an den Königshof, denn alle vier Töchter wollten auch den Königssohn heiraten. Aber die Schuhe passten nicht, ihre Füße waren zu groß. Da nahm die Mutter eine Axt und schnitt ihnen Teile von ihren Füßen ab, damit die Schuhe passen würden. Aber der Königssohn sah, dass da

Blut in den Schuhen war. „Nein," sagte er, „die Schuhe sind ja voll von Blut! Ich möchte nur eine saubere Ehefrau haben! Nein! Ihr habt Teile von euren Füßen abgeschnitten. Oh nein!" Dann ging er zu Aschensitzerin. „Nein!" riefen sie, „geh nicht da hin! Das ist ein dreckiges Ding! Das ist Lausejacke!" – „Ich gehe dort hin!" Er nahm ihren Fuß auf. Da sprang der Schuh ganz von allein an ihren Fuß! Er sprang auf ihren Fuß. „Ja", sagte er, „da ist die richtige! Das ist die, die ich heiraten will! Ich möchte nur dich heiraten!" – „Wart einen Augenblick! Ich bin gleich wieder da!" Sie rannte zum Grab ihrer Mutter und erzählte ihr, was sich inzwischen ereignet hatte. Da rieb sie ihre Mutter wieder ganz sauber und zog ihr schöne Kleider an. Als sie zum Königssohn zurückkam, erkannte er sie: „Ja, das ist sie, das ist sie! Das ist das Mädchen, mit dem ich getanzt habe!" Und sie feierten ein großes Hochzeitsfest. Das ist das Ende der Geschichte. (Schmidt 2009, Band 10 Nr. 42)

Auf den ersten Blick erscheint dieser Text wie eine etwas skurrile Nacherzählung des Grimmschen Märchens. Doch ist er ganz an das namibische Leben angeglichen. Selbst der Königssohn ist kein Widerspruch. Denn das Nama-Wort *gao-aob*, das für „König" steht, umfasst auch alle Führungspersonlichkeiten von Stämmen; auch heute haben wir darum offiziell in Namibia etliche Könige. Man stellt sie sich wie wohlhabende Farmer vor. In dieser Farm-Welt lebt das arme Mädchen. Zum Ball fährt es auch in dem einfachsten Gegenstück zu einer Kutsche, der Eselskarre, weil von Eseln gezogene Karren zur Zeit des Erzählens immer noch auf dem Lande viel gebraucht wurden. Zur Märchenstruktur gehören Kontraste. Die Erzählerin benutzt sie extrem, denn

so wenig wie ihre Heldin bekommen die übrigen Aschenputtel nicht zu essen. Desto goldener malt sie dann ihr Erscheinen beim Ball aus. Gewöhnlich hat Gold im Nama-Märchen keine Bedeutung, weil in den alten Zeiten unter diesen Viehzüchtern Gold gar nicht als Schatz bekannt war; nur Vieh bedeutete Reichtum. Heutzutage ist Gold auch hier Symbol des Reichtums, ist wünschenswert. Die Erzählerin betont die Uhr, die das arme Mädchen von der toten Mutter erhält, wahrscheinlich hatte sie damals selbst noch keine. Wüsste sie sich eine? Ihre Enkelin schaut heutzutage wohl selbstverständlich auf ihr Handy. Andererseits stattete sie ihre Heldin hochmodern mit dem Deodorant Mum aus!

Die namibischen Märchen betonen den Kontrast zwischen dem schmutzigen Aschenputtel des Alltags und dem reinen, strahlenden Aschenputtel beim Ball, der Erscheinungsform, die sich als ihre wahre und bleibende erweist. Deshalb ist häufig geschildert, wie sie vor diesem Wandel gründlich gewaschen wird, wie in einem Übergangsritual. In dieser Variante ist es die tote Mutter, die sie abreibt. In einer anderen Variante erscheint ein großes Haus anstelle des Grabes mit einem Badezimmer, in dem die Heldin erst ein Bad nimmt. Wenn man bedenkt, dass zur Zeit des Erzählens nur wenige Nama und Damara ein extra Badezimmer hatten, wird wohl auch das Wunschdenken der Erzäh-

lerinnen die Texte beeinflusst haben.

Ein wesentlicher Unterschied zum Grimm-Text ist die Art, wie die tote Mutter ihrer Tochter hilft. Im Grimm-Text sprechen und handeln die Tauben auf dem Baum, der aus ihrem Grab gewachsen ist, im namibischen Märchen kommt die tote Mutter persönlich aus dem Grab hervor, als ob sie ganz lebendig wäre.



Abb.: Illustration zu Aschenputtel von Hermann Vogel (1884).

### Lieb wie Salz

Frau Josefina Hagen hatte dieses Märchen von ihrem Vater gelernt. Sie erzählte es zunächst genau, wie die seit dem Mittelalter bekannte Geschichte erzählt wird und wie sie in Südafrika auch in Buchform recht beliebt war:

Ein König fragt seine Töchter, wie lieb sie ihn hätten. Die älteren Töchter sagten, sie liebten den Vater wie Honig oder Süßes. Das gefiel ihm sehr. Als jedoch die jüngste angab, sie liebe ihn wie Salz, war er so erbost, dass er Diener mit ihr fortgeschickte, die sie töten sollten. Aber die Diener brachten das nicht übers Herz, sie ließen sie lieber in der Einsamkeit zurück. Das Mädchen ging aus und suchte sich Arbeit. Damit sie nicht als Königstochter erkannt wurde, zog sie sich recht ärmlich an. Frau Hagen schilderte die Szene auf diese Weise:

Und das Mädchen lief und lief. Und eines Tages führte der Herr sie zum Ort, wo der König lebte, zu einem großen König. Da hockte sie nun in einer Ecke, weil

sie ja niemanden dort kannte. Sie saß dort und saß dort. Schließlich entdeckte der König sie. „Wer sitzt denn da herum? Was fehlt denn diesem Menschenkind?“ – „Nein, wir kennen sie auch nicht. Wir wissen auch nicht, wo sie herkommt. Sie sagt, dass sie keine Angehörigen hat. Sie hätte sich verlaufen.“ Da befahl der König: „Bringt sie mal zu mir her!“ Sie kam herbei. „Wo kommst du denn her?“ fragte der König. – „Oh, ich komme von sehr weit her.“ – „Und wo gehst du hin?“ – „Nein, das weiß ich nicht. Ich irre so umher. Mein Vater hat befohlen, dass ich getötet werden soll, weil ich gesagt hatte, dass ich ihn so lieb hätte wie Salz. Aber dann bekamen die Männer mit mir Mitleid und sagten zu mir: ‚Lauf und suche dir irgendwo eine Stelle, wo du bleiben kannst.‘“ – „Gut,“ sprach der König, „dann will ich dir Arbeit geben. Du kannst hier im Haus arbeiten. Und eine Kammer zum Schlafen sollst du auch haben!“

Nun arbeitete sie dort in der Küche, und sie bekam eine Kammer, ein kleines Kämmerchen zum Wohnen. Wenn sie zur Küche ging, dann trug sie immer etwas Salz in ihrer Kleidertasche, und wenn sie dann am Herd vorbeikam, warf sie heimlich, dass keiner es sah, etwas von dem Salz ins Feuer. Dann knisterte das Salz „gup, gup, gup, an-ti, an-ti, an-ti“ und sprang umher. „Nein!“ riefen dann alle, die es hörten, „das Mädchen ist ja voll von Läusen! Sie sitzt ja ganz voll davon! Sie braucht nur am Feuer vorbei zu gehen, dann fallen schon die Läuse hinein!“ Darum nannten alle sie nun Lausejäckchen, Lausejäckchen wurde nun ihr Name.

Wenn sie aber in ihr Kämmerchen kam, dann half ihr der Herrgott. Denn sobald sie eintritt, dann blinkt und strahlt die Kammer von lauter schönen Dingen. Ja. Dann wäscht sie sich und zieht sich sau-

ber an. Niemand sieht das, die Kammer ist fest zu. Sie ist verschlossen, und sie ist da ganz allein. Aber eines Tages beobachtete ein Diener von dem jungen Häuptling, von dem Sohn des Häuptlings, doch das Mädchen. Da flüsterte er seinem jungen Herrn zu: „Oh, mein Herr! Du musst dir mal das Lausemädchen ansehen! Die Leute sagen alle, dass sie voll von Läusen sitzt. Aber guck mal in ihre Kammer, was da los ist!“ Abends ging er dort hin und lugte hinein. Und was staunt er! „Eeeh! Das ist ja ein wunderhübsches Mädchen! Das ist ja ein Prachtstück! Die hat doch keine Läuse. Das muss sie nur vortäuschen. Sie wirft wohl etwas anderes ins Feuer. Oh, ich will meinen Vater bitten, dass ich dieses Mädchen heiraten darf!“

Er lief zu seinem Vater und sagte: „Vater, ich möchte dieses Mädchen hier heiraten!“ – „Was für eines?“ – „Die, die hier bei dir arbeitet!“ – „Oh, mein Kind!“ rief da der Vater. Du kannst doch nicht so ein Frauenzimmer nehmen! Das Gesicht ist zwar ganz hübsch, und sie betrügt sich auch recht anständig. Aber du siehst doch, das Frauenzimmer ist voll von Läusen! So eine kannst du einfach nicht heiraten!“ – „Vater, wir wollen heute Abend mal beide heimlich zu ihrer Kammer gehen, und dann gucken wir hinein. Und wenn Vater sie ein bisschen betrachtet hat, dann wird Vater sicher nicht lange zögern und sie mir geben!“

Das Mädchen ist fertig mit der Arbeit und ist nach Hause gegangen. Sie sitzt in ihrer Kammer. Nun gut, nun kommen sie, der Häuptling und sein Sohn. Sie horchen und lugen durch die Ritzen beim Fenster. Und nun sehen sie: Oh, drinnen die Kammer strahlt nur so! Alles ist prächtig und groß. Ein Badezimmer ist da und alles, was zu einem großen Haus gehört. Das ist nicht mehr das Kämmerchen, das sie

dem Mädchen gegeben haben, es ist etwas ganz anderes! Der liebe Herr Jesus, der hat das für sie getan. Als der Vater das gesehen hatte, sagte er gleich: „Nein, mein Kind, das Mädchen soll nicht länger in der Küche arbeiten. Ich werde ihr ein schönes Plätzchen zum Wohnen geben. Ja, das Mädchen musst du heiraten. Sie ist ja ein unglaublich schönes Mädchen, die musst du heiraten. Sie ist ja ein unglaublich schönes Mädchen!“ Sie nahmen sie von der Küchenarbeit fort und sie bekam ein schönes Plätzchen zum Wohnen. Und jetzt blieb sie den ganzen Tag über ganz sauber. Nun besuchte der Sohn des Häuptlings sie und fragte sie, ob sie ihn heiraten wolle. Da stimmte sie zu: „Ja!“

Der Schluss folgt dann wieder der bekannten Form. Die Eltern werden zur Hochzeit geladen und erhalten Essen ohne Salz. Als der Vater das moniert und den Wert von Salz gelernt hat, gibt sich die Tochter zu erkennen, und der reumütige Vater versöhnt sich mit ihr. (Schmidt 1999, Band 7 Nr. 30)

Diese Episode, die schildert, wie das Mädchen Läuse vortäuscht, indem sie Salz ins Feuer streut, ist zentral für die namibischen Märchen. Denn der Name Urijakis, die wörtliche Übersetzung von „Lausejacke“, gilt allgemein als der Name für Aschenputtel, wenn Nama und Damara das Märchen in ihrer Sprache erzählen. Aber diese Episode kommt nicht in den vielen bekannten Buchfassungen vor, selbst in Frankreich, wo das Märchen sehr beliebt ist! Die französische Märchenforschung bringt jedoch in ihrem Katalog sechs Beispiele für „Pouilleuse“, Lausemädchen, aus der Volkstradition! Ein mündlich tradiertes französisches Volksmärchen als Kernstück eines namibischen Volksmärchens? Es ist eines von den ca. zwei Dutzend nachweisba-

ren französischen Volksmärchen, die um 1700 mit den Hugenotten-Flüchtlingen ins südafrikanische Kapland gebracht sein müssen und dort von der bunt gemischten Bevölkerungsgruppe aufgenommen wurden (Schmidt 2101). Mit den großen Wanderungen der Nama im 19. Jahrhundert wanderten auch diese Märchen nach Norden bis Namibia und passten sich auch hier immer weiter an. Allgemein bekannte Märchen bewahrten aber typische französische und, weil viele Hugenotten aus dem südlichen Frankreich stammten, auch Mittelmeer-Elemente.

### Die drei Orangen

Von den 26 namibischen Aschenputtel-Texten haben drei eine Fortsetzung. Wie bei *Brüderchen und Schwesterchen* und *Die schwarze und die weiße Braut* versucht die Stiefmutter die junge Ehefrau zu töten und ihre eigene Tochter dafür einzusetzen. Frau Josefina Hagen erzählte 1987 in Stampriet eine Variante von Einäuglein, Zweiäuglein und Dreiäuglein:

Die Stiefmutter und die Stiefschwester ärgerten sich nun mächtig, dass der Häuptlingssohn das Mädchen geheiratet hatte und keine von ihnen. Eines Tages sagte die Mutter zu ihrer ältesten Tochter: „Einauge! Du musst deine Schwester besuchen gehen! Dann musst du mal recht freundlich tun und ihr den Kopf streicheln. Und während du ihr den Kopf so streichelst, musst du hier diese Stecknadel fest in den Kopf drücken. Dann ist sie tot, und dann hat der Häuptlingssohn sie nicht mehr!“

Einauge ging und machte es so, wie ihre Mutter ihr gesagt hatte. Während sie beide draußen vor der Tür saßen, fing sie an, die Schwester zu streicheln und

zu hätscheln und tätschelte sie. Und auf einmal drückte sie ihr mit aller Kraft die Stecknadel in den Kopf. In dem Augenblick wurde die junge Frau zu einem kleinen Vogel, und der Vogel flog hinaus, er flog fort ...

Der Diener von dem Häuptling arbeitete jeden Morgen im Garten. Während er so im Garten arbeitete, kam ein kleiner Vogel geflogen, setzte sich in der Nähe auf einen Baum und rief: „Martin, Martin, wie geht es dir und deinem Herrn?“

Der Diener horchte. Hier ist doch jemand! Hier ist doch jemand! Da lief er zu seinem Herrn und erzählte ihm: „Häuptling, hier kommt immer ein Vögelchen, und das ruft immer ‚Martin, Martin, wie geht es dir und deinem Herrn?‘“ – „Ei“, sprach der Häuptling, „den Vogel müssen wir fangen. Nimm mal Leim und streiche den da auf den Baumzweig, auf den sich der Vogel immer setzt!“

Der Diener machte es so und der Häuptling versteckte sich daneben in einem dichten Busch. Wieder kam das Vögelchen geflogen.

„Martin, Martin, wie geht es dir und deinem Herrn?“

rief es und setzte sich auf den Zweig. Dann wollte es wieder fortfliegen. Aber da fing Martin es und sagte: „Hier ist das Vögelchen, mein Herr!“ Und er überreichte es dem Häuptling. Der nahm es und sagte: „Oh. Was ist das für ein hübsches Vögelchen!“ ... Der Häuptling begann nun, so wie ihr Weißen es mit den Vögelchen und anderen Tierchen macht, mit ihm zu spielen. Und wie er so über das Köpfchen strich, fühlte er die Stecknadel. „Ei“, sagte er, „was ist denn das hier bei dem Vögelchen?“ Er zog die Nadel heraus. Und in dem Augenblick stand seine Frau neben ihm! Da war sie wieder bei ihm ... Als der Häuptling dann gehört

hatte, was mit seiner Frau geschehen war, rief er seine Diener und ließ sie Einauge fangen und zur Strafe töten ... Die junge Frau aber lebte nun wieder als Frau des Häuptlings. Und da ist die Geschichte zu Ende. (Schmidt 1991, Band 1 Nr. 4)

Diese Episode gehört sonst zum Märchen *Die drei Orangen*. Das ist im Mittelmeerraum und Vorderasien sehr beliebt, aber im weiter nördlicheren Europa fast unbekannt. Die Vogelepisode mit dem Motiv der Zaubernadel charakterisiert den Subtyp B, der hauptsächlich in Spanien, Frankreich und Italien verbreitet ist. Im südlichen Afrika ist das Märchen nicht in einer einzigen vollständigen Fassung bekannt. Doch in Namibia ist diese Episode acht Mal aufgezeichnet worden. Es verblüfft, dass sie neben Aschenputtel ebenso häufig in Einäuglein-Zweiäuglein-Dreiäuglein erscheint, dazu auch in einer Schneewittchen-Variante. Alle Heldinnen sind misshandelte junge Frauen, die auf gleiche Weise die Erzählerinnen und Zuhörerinnen bewegen. In diesem Text ist die böse Stiefschwester Einauge genannt. Zwei Varianten mischen gar das Aschenputtel-Märchen mit Einäuglein-Zweiäuglein-Dreiäuglein. Das zeigt, wie diese Märchen in einem Netzwerk verflochten sind und wohl schon seit langen Zeiten waren.

### Die tote Mutter

Im Grimmschen Märchen geht Aschenputtel zum Grab der Mutter, und es sind die Tauben, die auf dem magischen Haselstrauch reden und handeln. Wir können die Tauben als Tiergestalt der Mutter ansehen. Im namibischen Märchen kann die tote Mutter wie eine lebendige Frau aus dem Grab kommen,

sie gibt nicht nur Rat und Anordnungen, sondern packt tatkräftig zu, wenn sie Aschenputtel blitzblank schrubbt. Während bei Grimm die prächtigen Kleider vom Baum fallen, händigt die namibische tote Mutter die Kostbarkeiten persönlich aus. Der Aufenthaltsort der toten Mutter wird verschiedentlich recht weltlich geschildert. Am Grab erscheint ein großes Haus mit Badezimmer. Dieses Haus der Jenseitswelt ist Kernstück für eine Reihe von Texten des Aschenputtel-Komplexes.

In einer Variante von *Lieb wie Salz* lassen die mitleidigen Diener das Mädchen auf der Eselskarre zurück, mit der sie nun ins Ungewisse fährt. Und während sie so fuhr, sah sie ein Häschen. Das lief immer vor der Karre. „Nanu, was ist denn das für ein Hase?“, dachte sie. „Was ist das nur für ein Hase?“ Es war niemand anderes als ihre verstorbene Mutter, die sie in dieser Gestalt führte. Der Hase brachte sie zu einem einsamen Haus. Dort wohnen sie zusammen. Drinnen gab es für sie Kleider, und der Garten war voll von Gemüse und Obst. Der Hase erkundete, dass jenseits des Hügels das Haus des Königs war und riet, dort Arbeit zu suchen. Dort fand sie dann ihr Glück.

Wie prächtig es in diesem Haus zugeht, schildert eine andere Erzählerin lebhaft:

Nun waren alle Menschen gestorben, und das Mädchen war ganz allein. Nur der Hund und das Häschen sind da, die das Vieh gehütet hatten. Da sagt nun das Mädchen zu dem Hund und dem Häschen: „Ja, ihr seht: alle Leute sind tot. Kommt! Nun müssen wir trekken und uns andere Arbeit suchen. Ihr müsst das Vieh treiben!“ Sie trieben nun das Vieh an. Aber das Haus zog mit ihnen mit! Das Haus zog mit ihnen mit! Nun kamen sie bis an eine Stelle. Da blieb das Haus so hinter einem Hügel stehen, so,

dass die Weißen (auf der anderen Seite) sie nicht sehen konnten. (Sie arbeitet bei den Weißen als schmutziges Lausemädchen.) Wenn sie dann nachmittags nach Haus kam, dann wenn in der Küche alles in Ordnung war, dann wusch sie sich, zog die schönsten Kleider an, setzte sich ans Klavier und spielte. Dann kommen Häschen und Hündchen und tanzen dazu, fassen sich an und tanzen beide. (Schmidt 2009, Bd. 10 Nr. 18)

Das wunderbare Haus, in welchem dem verlassenen Mädchen geholfen wird, das Haus der toten Mutter in Tiergestalt, liegt „jenseits des Hügels“ oder sonst in einer einsamen Gegend. Sie findet zunächst Zuflucht in einer jenseitigen Welt. Die gleiche symbolische Bedeutung wie das Haus in der Einsamkeit hat die armselige kleine Kammer, in der das Lausemädchen in der oben geschilderten Variante lebt. Auch im Alltag kann es solche Refugien für misshandelte Menschenkinder geben. Sobald Lausemädchen in die Kammer eintritt, wird das Kämmerlein zur Luxuswohnung.

Ein wunderbares Haus im tiefen Wald wurde auch Zufluchtsort für das arme Margretlin. Stiefmutter und Stiefschwester Annelin hatten sie ausgesetzt. Dort im Wald nimmt sie das Erdkühlein auf. Margretlin lebt von der Milch, die sie sich vom Erdkühlein melkt, und trägt „köstliche“ Garderobe. Als das Erdkühlein fort zum Grasen ist, hält Gretlin sich nicht an Erdkühleins Verbot und lässt die ebenfalls in die Waldecke verirrte Stiefschwester eintreten. Die berichtet dann zu Hause von dem wie eine Fürstin gekleideten Gretlin, sie kommt zusammen mit der Stiefmutter und dem Metzger zurück in den Wald. Erdkühlein wird geschlachtet, Margretlin pflanzt Schwanz, Horn und „Schühlein“ ein. Daraus wächst der wun-

derbare Baum, dessen Äpfel niemand anderes pflücken kann als sie (Woeller 1987, 54–62).

Jeder fragt sich wohl: Was ist denn dieses Erdkühlein? Einesteils ist es eindeutig als eine milchgebende Kuh dargestellt, andererseits wie eine liebevolle Mutter. Erdkühlein ist beides. Es ist wie am deutlichsten in der Hasen-Variante eine Erscheinungsform der toten Mutter; keine Geistform, sondern aus Fleisch und Blut, wie auch die lustig-tanzenden Hund und Hase in der anderen Geschichte. Eine Verkörperung der tiefen Mutterliebe.

Dieses Erdkühlein-Märchen ist wahrscheinlich das älteste deutsche Märchen. Es wurde um 1560 von Martin Montanus in Straßburg im Elsass gedruckt. Es wird wohl einst auch aus dem östlichen Frank-

reich nach Südafrika gewandert sein, um dort zum beliebten Märchen zu werden. Aus der mündlichen deutschen Volksüberlieferung sind seit Montanus so gut wie keine weiteren Belege vorhanden. In Europa wurde es bald vergessen (weil die Tier-Mensch-Verbindung dieser mütterlichen Gestalt nicht mehr mitempfunden werden konnte?)

Der ganze Märchenkomplex von der toten Mutter, die aus dem Grab oder als Tier und wunderbarer Baum hilft oder ihr verwundetes Kind zur Heilung in ihre Jenseitswelt mitnimmt, strahlt den Trost aus, dass Mutterliebe über das Grab hinaus helfen kann. Es ist ein weltweites Anliegen. Darum konnte dieser internationale Erzählkomplex in so großem Umfang aufgenommen und zum durch und durch namibischen Märchen werden.

## Literatur

Bascom, W., 1972. Cinderella in Africa. *Journal of the Folklore Institute* 9, 54–70.

Schmidt, S., 1991. Aschenputtel und Eulenspiegel in Afrika. Entlehntes Erzählgut der Nama und Damara in Namibia. *Afrika erzählt* 1. Köln: Köppe.

Schmidt, S., 1999. Hänsel und Gretel in Afrika. Märchentexte aus Namibia im internationalen Vergleich. *Afrika erzählt* 7. Köln: Köppe.

Schmidt, S., 2009. The Forgotten Bride. *International Tale Types in Namibia. Texts and Discussions*. Afrika erzählt 10. Köln: Köppe.

Schmidt, S., 2019. Vom Aschenputtel zum Lausejäckchen – Der Wandel vom europäischen zum afrikanischen Volksmärchen. *Märchenspiegel* 3/2019, 2–16, Jg. 30.

Schmidt, S., 2021. Internationale Märchen in Namibia. Bewahren und anpassen. *FABULA* 62, 279–300.

Waley, A. 1947. The Chinese Cinderella Story. *Folklore* 58, 226–238.

Woeller, W. (Hrg.), 1987. *Deutsche Volksmärchen*. Leipzig, Insel.



*Sigrid Schmidt studierte in Berlin und den USA Anglistik und Germanistik. Seit ihrem Aufenthalt in Südwestafrika/Namibia 1959–1962 sammelte und untersuchte sie volkskundliche Überlieferungen der Nama und Damara, gab die Volkserzählungen in der zehnbändigen Reihe „Afrika erzählt“ und dem „Catalogue of the Khoisan Folktales of Southern Africa“ heraus und veröffentlichte Artikel über Volkserzählungen und Volksglauben. Zudem ist sie Preisträgerin des Europäischen Märchenpreises 2006 der Märchen-Stiftung Walter Kahn.*

*Mail-Kontakt: [schmidt.hildesheim@web.de](mailto:schmidt.hildesheim@web.de)*

Małgorzata Kosacka

## Märchen, wo bist du? Zur Verbindung von Oper und Märchen am Beispiel des *Großen Theaters „Stanisław Moniuszko“* in Posen

The aim of this article is to examine the development of the fairy-tale opera (*Märchenoper*) at the Poznań Opera House. Which fairy tales were used as models for opera texts and to what extent, and how were they adapted for the purposes of another genres? This is explored first. Then the question about a generally observable trend in these adaptations is formulated. The focus of attention is on opera texts, as these are most directly connected to the idea, theme, material and plot of the play. In the further part of the article, the attempt of contextualization of the sources of texts is made in order to highlight their specificity and at the same time some typical characteristics for their era. The final question is to what extent the term "fairy-tale opera" has survived in its former meaning until today and whether it still remains unchangeable in contemporary language and culture or rather needs a new definition.

### Ouvertüre

„Das Märchen ist ganz musikalisch“.<sup>1</sup>

**S**ind Märchen salonfähig? Dass die Oper aus einem Bedürfnis nach dem Wiederholen entstanden ist, dürfte allgemein bekannt sein. Die antike Kunst im Geist der Renaissance wiederzubeleben, war das Ziel der Gelehrten und Adligen, die sich seit den 1570er Jahren beispielsweise in der Florentiner Camerata versammelten. Diese Vorliebe für Wiederholung bezieht sich auf Stoffe, Sujets und Motive, die die Oper aufs Neue durch Wort, Musik und Schaubarkeit gestaltet, reflektiert und bereitstellt, und es mithin quasi erzwingt, eine Art der Nacherzählung zu kultivieren. Dass sich die Oper auch des Märchens, gleich ob Volks- oder Kunstmärchens, als Stoff-

lieferanten bedient, ist durchaus nachvollziehbar. Denn in den allermeisten Fällen orientierten sich Operntexte an einer mehr oder weniger bekannten (literarischen) Vorlage, sei es an einer epischen, etwa an einem Epos wie Richard Wagners Opus magnum *Der Ring des Nibelungen* oder *Odyssee* des Dirigenten und Komponisten Leonard Evers, an einem Roman wie etwa *La Traviata* von Giuseppe Verdi oder *Alice im Wunderland* von Pierangelo Valtinoni, an einer Erzählung, z. B. *Hérodiade* von Jules Massenet oder an *Die Nacht vor Weihnachten* von Nikolai Rimski-Korsakow, an einer Novelle, wie es Benjamin Britten mit *Death in Venice* tat; sei es an einer lyrischen: an einem Gedicht, z. B. *Inge Bartsch* von Henryk Czyż oder *Halka* von Stanisław Moniuszko, an einer Ballade beispielsweise an *Die Bürgschaft* Franz Schuberts. Zu

beiträge

Opern wurden auch ganze Dramen wie *Wilhelm Tell* (Gioacchino Rossini) oder Shakespeares *Macbeth* (Giuseppe Verdi). Und nicht zuletzt haben berühmte Bilder Anlass zur Gestaltung einer Oper gegeben: Max von Schillings *Mona Lisa*, Igor Strawinskys *The Rake's Progress* oder Gian Carlo Menottis *Amahl and the Night Visitors*, um nur ein paar Beispiele zu nennen. Der deutsche Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus meint, dass die Oper als Gattung eine gewisse Freiheit zum stilistisch-technischen Eklektizismus brauche, um dem Wechsel und den manchmal abrupten Kontrasten der dramatischen Situation musikalisch gerecht zu werden. Die Oper, auch die moderne, ertrage notfalls Kitsch, meint er, Purismus ertrage sie nicht.<sup>2</sup> So ist die Oper gewissermaßen eine Plattform des kulturellen Transfers bestimmter Werke, Themen oder Motive. Dazu zählt auch das Märchen.

Wie die Oper, die bereit ist, das Märchenhafte aufzunehmen, ist auch das Märchen selbst bereit, von der Oper aufgenommen zu werden. Konventionalität und Unbestimmtheit des Volksmärchens, entweder in Bezug auf Zeit und Ort der Handlung oder in Bezug auf Helden, sowie andere Charakteristika dieser Gattung, lassen es zu, dass das Märchen gern frei adaptiert wird. Das gilt auch für Kunstmärchen. Man kann Aussage und Inhalt neu konzipieren und verschiedenen ästhetischen Kategorien zuordnen. Die ungarisch-schweizerische Märchenforscherin Katalin Horn schreibt vom „dritten Leben“ des Märchens, das zuerst einmal als Gegenstand mündlichen Erzählens, dann als Teil der

gedruckten Weltliteratur, schließlich als Rohmaterial für die verschiedensten Texte (weiter)lebe.<sup>3</sup> Der wunderbare Inhalt, Wirklichkeitsferne, Dramatik, Bildhaftigkeit, abstrakter Stil der Märchen sind in diesem Sinne geradezu opernadäquat. Zudem erlaubt die sog. „Welthaltigkeit“ (Max Lüthi) des Märchens, alle Grunderfahrungen der menschlichen Existenz zur Sprache zu bringen und somit der realen Welt in camouffliert-musikalischer Form zu begegnen.

### Zur Geschichte der Märchenoper

**in Polen:** Dennoch sind Oper und Märchen erst recht spät in Polen im Sinne heimischen Kulturgutes aufeinandergetroffen. 1954 komponierte Tadeusz Szeligowski (1896–1963) die Oper *Krakatuk* auf ein Libretto von Krystyna Niżyńska (1902–1989) nach E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Nussknacker und Mausekönig*. Die Oper feierte ihre Uraufführung am 30. Dezember 1956 in der Baltischen Oper in Danzig. In der polnischen Operntradition gilt sie als die erste heimische Märchenoper und fungiert gewissermaßen als Gegenpart zu Engelbert Humperdincks bekanntem Märchenspiel *Hänsel und Gretel* aus dem Jahr 1893.

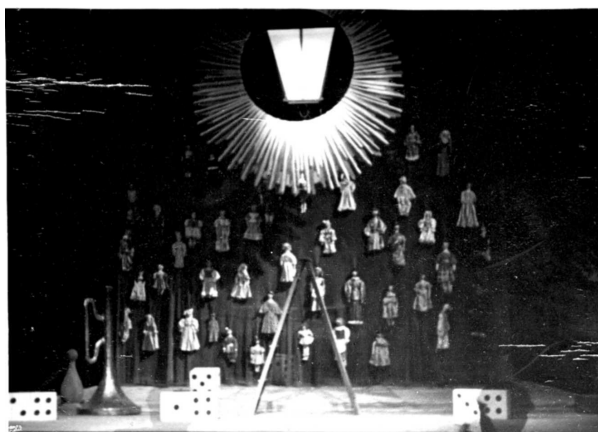


Abb.: *Krakatuk*, 30.12.1956 (Quelle: Tercjan Multaniak, Archiv der Baltischen Oper in Danzig)

Dass dieses Zusammenkommen zweier Gattungen so spät erfolgte, ist primär politisch begründbar: Das über 120 Jahre durch die Teilungsmächte rigoros und konsequent unterdrückte Nationalbewusstsein, das nun neu im Volk zu wecken war, zwang Kunst und Kultur eine bestimmte Werthierarchie auf – die absolute Vorrangstellung kam patriotischen, aus der Geschichte und Literatur gewonnenen Themen zu. Auch begünstigte die deutsche und sowjetische Besetzung Polens im Zweiten Weltkrieg das künstlerische Schaffen für Kinder in der frühen Nachkriegszeit nicht – man meinte irrtümlicherweise, mit Märchen sei zuallererst Kinderpublikum anzusprechen.

Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts mit reformpädagogischen Initiativen wurde aber die Wende zum Kinde hin, die Konzentration auf das Wesen des Kindes und seine Bedürfnisse postuliert. Erst damit wurde das Kind als Rezipient ernst genommen. Dieses Ernstnehmen von kindlichen Rezipienten realisierte sich mit einer geschichtlich erklärbaren Verspätung erst im Nachkriegspolen.

**Fragestellungen:** Wie sich das Märchen und das Märchenhafte seit dieser Zeit in der polnischen Opernlandschaft etablierte, wird am Beispiel des Großen Theaters „Stanisław Moniuszko“ in Posen aufgezeigt werden. Es wird auf eine quantitative und qualitative Analyse gezielt: Welche Märchen wurden als Vorlagen der Operntexte herangezogen und in welchem Ausmaß geschah dies? Wie wurden sie beim Gattungswechsel verändert und bearbeitet? Zeichnet sich hier ein allgemein erkennbarer Trend ab? Und inwieweit ist der Gebrauch des Begriffs „Märchenoper“ in seiner früheren Bedeutung legitim? Vielleicht bedarf er

in der gegenwärtigen Kultur doch einer neuen Definition?

**Methodische Reflexionen:** Im Fokus der Untersuchung standen die Operntexte, da diese am direktesten mit Idee, Thema, Stoff und Handlung des Stückes verbunden sind.<sup>4</sup> Dabei bleiben sie als kulturelle Texte immer auch in einen geografischen, historischen und soziokulturellen Kontext eingebettet, was wiederum anschlussfähige Forschungsfragen erlaubt (etwa im Sinne einer an Kulturpoetik [New Historicism] orientierten interdisziplinären Herangehensweise). In kulturwissenschaftlicher Hinsicht zielt eine entsprechende Poetik auf Analyse und kritische Reflexion nicht nur auf der Konstruktion von Texten, sondern auch deren Aneignungsprozess und Umformung, Inszenierung und Neudeutung in der Rezeption. Nach einem solchen Verständnis wird Literatur nicht als autonom, sondern als sprachliches Produkt, als Resultat historischer, sozialer und psychischer Faktoren aufgefasst, das eng an die Realitäten seiner Zeit gebunden ist.<sup>5</sup> Die Kontextualisierung der untersuchten Texte steht also im Vordergrund, um textliche Besonderheiten und das für die Zeit Typische herauszustellen.

## Akt I

„Komm‘ – das Märchenreich, das wunderbare  
Will ich dir als Einz’gem offenbaren!“<sup>6</sup>

**Märchen und Oper im Großen Theater „Stanisław Moniuszko“ in Posen:** Die Geschichte der „Märchenoper“ an diesem Haus, das 1910 als Stadttheater erbaut und 1919 unter polnischer Leitung feierlich eröffnet wurde, geht auf

das Jahr 1922 zurück. Am 29. Dezember wurde dort das weltbekannte Märchenspiel *Hänsel und Gretel* aus dem Jahr 1893 von Engelbert Humperdinck und Adelheid Wette nach dem Märchen aus den *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm unter der Regie von Włodzimierz Malawski uraufgeführt. Auf die nächste „Märchenoper“ musste man fast 30 Jahre warten, bis am 15. Juli 1951 *Schneeflöckchen* (Снегурочка) – eine Oper von Nikolai Rimski-Korsakow nach dessen eigenem Libretto (nach dem gleichnamigen Märchendrama von Alexander Ostrowski) ihre polnische Erstaufführung feierte. Es handelte sich damit jedoch um Bühnenwerke ausländischer Provenienz. Über die Gründe für die lange Auszeit lässt sich nur spekulieren: Zum einen wollte man wohl das neugegründete Operntheater mit einem Repertoire von Werken polnischer Komponisten, aber auch mit Klassikern der italienischen, französischen, deutschen und russischen Oper des 19. Jahrhunderts etablieren. In den ersten zwanzig Jahren des Bestehens des Großen Theaters gab es 12 Premieren polnischer Opern und Ballette sowie 18 polnische Premieren von ausländischen Opern und Operetten; zum anderen hatte der Zweite Weltkrieg eine Pause erzwungen, denn während der deutschen Besetzung Polens war das Opernhaus (eigentl. Stadttheater „Stanisław Moniuszko“) als Großes Haus ein Teil des Reichsgautheaters Posen und Stätte der politischen Veranstaltungen gewesen.

Die erste heimische Oper nach einem Märchen, die auf der Posener Opernbühne nach langer Zeit uraufgeführt wurde, war die Kinderoper in zwei Akten *Klonowi bracia* (*Die verzauberten Brüder*) von Krzysztof Meyer auf sein eigenes Libret-

to nach dem Märchenstück von Jewgeni Schwarz in der polnischen Fassung von Jerzy Pomianowski. Diese Oper entstand im Auftrag des Gesamtpolnischen Kunstzentrums für Kinder und Jugendliche in Posen und hatte am 3. März 1990 Premiere.

In den Jahren 1919–2022 hat das Große Theater „Stanisław Moniuszko“ in Posen insgesamt achtzehn Opern uraufgeführt, denen Märchen oder märchenhafte Begebenheiten respektive Motive zugrunde liegen.<sup>7</sup> Außer den drei oben erwähnten *Hänsel und Gretel*, *Schneeflöckchen* und *Die verzauberten Brüder* waren es: *Hänsel und Gretel* von Engelbert Humperdinck in der polnischen Fassung unter der Regie von Antoni Majak (31.03.1957) und unter der Regie von Monika Dobrowlańska (23.02.2013); *Pozwólcie nam zrobić operę, czyli Mały kominarczyk* (*Let's Make an Opera – The Little Sweep*, deutsch: *Wir machen eine Oper – Der kleine Schornsteinfeger*) von Benjamin Britten aufs Libretto von Eric Crozier in der Übersetzung von Maria Serga-Nowosad, unter der Regie von Jerzy Sergiusz Adamczewski (29.02.1964) und unter der Regie von Zofia Dowjat (10.10.2010); *Dziecko i czar* (*L'enfant et les sortilèges*, deutsch: *Das Kind und der Zauberspuk*) von Maurice Ravel, Libretto: Sidonie Gabrielle Colette in der polnischen Fassung von Conrad Drzewiecki, unter der Regie von Wanda Laskowska (31.12.1968) und in der Originalsprache unter der Regie von Arthur Ran Braun (25.10.2014); *Kopciuszek* (*La Cenerentola*, deutsch: *Aschenputtel*) von Gioachino Rossini, Libretto von Jacopo Ferretti in der Übersetzung von Kazimierz Czekotowski und Tadeusz Łopalewski (25.03.1975); *Brundibár* von Hans Krása, Libretto: Adolf Hoffmei-



Abb.: *Blee...*, 03.06.2022 (Quelle: Magdalena Ośko-Bogunia, Archiv des Großen Theaters „Stanisław Mo-niuszko“ in Posen)

ster in der polnischen Fassung von Daniel Wyszogrodzki (24.11.2009); *Piotruś i wilki* (Петя и волк, deutsch: *Peter und die Wölfe*) von Sergei Sergejewitsch Prokofjew auf sein eigenes Libretto in der polnischen Übersetzung von Radosław Wysocki (01.06.2010); *Śpiąca królewna* (La bella addormentata nel bosco, deutsch: *Dornröschen*), Libretto: Gian Bistolfi (04.12.2011); *Kto się boi wysokiego „C”?* (Wer hat Angst vor hohem „C”?) von Daria Anfell (05.12.2013), *Słowik* (Le rossignol, deutsch: *Die Nachtigall*) von Igor Strawinsky auf das Libretto von Stjepan Mitusow in der polnischen Übersetzung von Michał Bajorek; *Mikołajek i inne chłopaki* (Le Petit Nicolas et les Copains, deutsch: *Der kleine Nick und seine Bande*) von Radosław Mateja aufs Libretto von Magdalena Lubocka (06.06.2015); *Bastien und Bastienne* von Wolfgang

Amadeus Mozart, Libretto: Friedrich Wilhelm Weiskern, Johann Heinrich Müller und Johann Andreas Schachtner in der polnischen Fassung von Tomasz Raczkiewicz (09.12.2015) und *Blee...* von Jerzy Fryderyk Wojciechowski aufs Libretto von Malina Prześluga (03.06.2022).

Wenn sich auch alle an das jüngste Publikum richteten, so firmierten lediglich sechs unter dem Logo „Oper für Kinder“ (*Brundibár*, *Peter und die Wölfe*, *Der kleine Schornsteinfeger* aus dem Jahr 2010, *Hänsel und Gretel* aus dem Jahr 2013, *Wer hat Angst vor hohem „C”?*, *Bastien und Bastienne*). Die übrigen Bühnenwerke sind wie folgt untertitelt: Märchenspiel bzw. -oper (*Hänsel und Gretel*), Oper (*Schneeflöckchen*, *Die verzauberten Brüder*, *Dornröschen*), Opernschau (*Der kleine Schornsteinfeger*), Opern-Ballett (*Das Kind und der Zauberspuk*), komische

Oper (*Aschenputtel*), musikalisches Märchen (*Die Nachtigall*), Kammeroper für Kinder (*Der kleine Nick und seine Bande, Blee...*) oder lyrische Fantasie (*Das Kind und der Zauberspuk*).

So skeptisch man auch anfangs in Posen war, so sicherte sich das Genre Märchenoper letztendlich einen festen Platz im Repertoire des Theaters. Ende des 20. Jahrhunderts nahm das Interesse an Märchenhaftem stetig zu,<sup>8</sup> bis es in den 2010er Jahren einen Boom erfuhr. Dafür sind zuallererst demografische Gründe zu nennen: Um den klassischen Musikbetrieb mit seiner Überalterung des Publikums nicht zu gefährden, will man gezielt jüngere Menschen ansprechen. Kinder und Jugendliche sind das Publikum von morgen. Darüber hinaus hat Max Lüthi festgestellt, dass eine Dichtung nie bis ins Letzte ausdeutbar sei, weiter Gültigkeit. Der Schweizer Märchenforscher bezog das in erster Linie auch auf dieses Genre: Das Märchen sei auf verschiedenen Ebenen zu interpretieren. Hier spiegeln sich die Auseinandersetzung des Menschen mit der Umwelt und mit dem Kosmos ebenso, wie die Auseinandersetzung des Menschen mit sich selbst.<sup>9</sup> Diese Grundtatsache hat nichts an Aktualität eingebüßt.

Folglich ermöglicht ein produktiver Umgang mit diesen so einfach scheinenden Texten den Theatermachern eine zielgruppengerechte Aufbereitung bestimmter Inhalte. Einerseits können Identifikationsmuster subtil dargestellt oder die Sinne für existentielle Fragestellungen geschärft werden, andererseits können die Produzenten im Hinblick auf die Rezipienten tradierte und eigene Handlungsmuster sowie moralische und soziale Werte hinterfragen und kritisch reflektieren.

**Inszenierungsmöglichkeiten:** Die Bandbreite der Möglichkeiten, Märchen für die Zwecke der Oper zu arrangieren, ist dabei vielfältig und erstreckt sich von der Auswahl der Vorlage, über deren Gestaltung bis hin zur Konzeption und Idee des musikalischen Bühnenwerks.

Nur vier der in Posen uraufgeführten musikalischen Bühnenwerke sind heimische Werke (*Die verzauberten Brüder, Wer hat Angst vor hohem „C“?, Der kleine Nick und seine Bande, Blee...*), vierzehn sind dagegen ausländische Stücke, die sich früher im Weltrepertoire behauptet haben. Drei davon wurden in der Originalsprache (Deutsch, Italienisch und Französisch) dargeboten (*Hänsel und Gretel* aus dem Jahr 1922, *Dornröschen, Das Kind und der Zauberspuk* aus dem Jahr 2014), alle anderen wurden für die Zwecke der Aufführung ins Polnische übersetzt. Zwei Werke (*Schneeflöckchen, Das Kind und der Zauberspuk* aus dem Jahr 1968) haben auf der Posener Opernbühne ihre polnische Erstaufführung gefeiert. *Hänsel und Gretel, Der kleine Schornsteinfeger* und *Das Kind und der Zauberspuk* wurden drei- bzw. zweimal szenisch und/oder dramaturgisch neu aufbereitet. Der hohe Bekanntheitsgrad der adaptierten Vorlage und der große Erfolg des Vorgängers scheinen die erneute Wahl des Stoffes ausschlaggebend zu beeinflussen.

Die Posener Opern beruhen auf Volksmärchen der Brüder Grimm (*Hänsel und Gretel, Aschenputtel, Dornröschen*), auf einem russischen und einem dänischen Kunstmärchen (*Die verzauberten Brüder, Die Nachtigall*), auf einem russischen Märchendrama (*Schneeflöckchen*), auf einem französischen Theaterstück (*Bastien und Bastienne*), auf einer englischen Novelle (*Der kleine Schornsteinfeger*)



Abb.: *Der kleine Nick und seine Bande*, 14.01.2016 (Quelle: Tadeusz Boniecki, Archiv des Großen Theaters „Stanisław Moniuszko“ in Posen)

oder auf einem französischen Kinderbuch (*Der kleine Nick und seine Bande*). Es gibt aber auch Opernwerke, die ganz ohne jegliche Vorlage auskommen (*Das Kind und der Zauberspuk*, *Brundibár*, *Peter und die Wölfe*, *Wer hat Angst vor hohem „C“?*, *Bleee...*). Dass das Hauptinteresse, das sich bei der Wahl der Vorlagen von hiesigen Komponisten und Librettisten und bei der Zusammenstellung des Repertoires zeigt, der Aufbereitung der ausländischen Werke gelten muss, nimmt kein Wunder.

**Polens neuere Einstellung zur Volkskultur:** Nach 1989, als sich das politische System des Landes änderte, änderte sich auch die Einstellung der Gesellschaft zur eigenen Volkskultur, die vor dem Hintergrund der nach Polen strömenden westlichen Einflüsse, vor allem der Massenkultur, für viele Künstler und Rezipienten unattraktiv wurde. Der politische Wandel ermöglichte einen völligen Bruch mit dem, was man als „volkstümlich“ mit Traditionellem, Unmodernem, Anachronistischem und mit dem alten

Landleben assoziierte. In dieser Zeit vollzog sich eine Hinwendung zu neuen Inhalten und Themen. Dieser Trend macht sich bis heute bemerkbar. Wohl gehörten und gehören Märchen immer noch zur Lieblingslektüre der Kinder, aber es handelt sich dabei nicht mehr um polnische Volksmärchen und ihre Bearbeitungen, sondern um Übersetzungen, insbesondere von westlichen Vorlagen.

**Psychologische und didaktische Aspekte:** Mit all den Opernwerken wird für unterhaltsamen, amüsanten und zugleich lehrrei-

chen Zeitvertreib gesorgt. Gerade für die Jüngsten bieten die adaptierten Märchen – wie schon angedeutet – jede Menge Identifikationspotenzial. Oftmals stehen die Kleinen, Schwachen oder Armen im Mittelpunkt. Aber gerade sie sind zum Schluss die wahren Gewinner. Auf diese Weise werden zentrale Aspekte der Persönlichkeitsentwicklung tradiert: Selbstwertgefühl, Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten und der Glaube an Unterstützung, an wahre Freunde und Gemeinschaft (*Die verzauberten Brüder*, *Brundibár*, *Bleee...*). Auch werden Lehren erteilt, z. B. dass Fremden nicht zu trauen ist (*Hänsel und Gretel*). Darüber hinaus wird das allgemeine moralische Wertesystem vermittelt und dabei das eigene befragt (*Aschenputtel*). Das Kind lernt den respektvollen Umgang mit Tieren und Gegenständen (*Das Kind und der Zauberspuk*) ebenso wie die Pflege der Freundschaft und zwischenmenschlicher Kontakte (*Brundibár*, *Die Nachtigall*, *Der kleine Nick und seine Bande*). Es werden menschliche materielle und emotionale Bedürfnisse artikuliert (*Hänsel und*

*Gretel, Brundibár, Schneeflöckchen*), die Macht der Liebe wird besungen (*Dornröschen*) oder gesellschaftliche Schieflagen wie Armut und soziale Ungleichheit werden verarbeitet (*Hänsel und Gretel, Brundibár, Der kleine Schornsteinfeger*). Durch Einführungen in die Inszenierungen (*Der kleine Schornsteinfeger*), in den Opernbetrieb (*Wer hat Angst vor hohem „C“?*) oder in die Musikinstrumentenkunde (*Peter und die Wölfe*), lässt sich die musikalische Schulbildung stärken. Die Sensibilisierung wird gefördert, das allgemeine Musikverständnis geschult.

## Akt II

„[E]in Märchen [ist] eine sehr schwierige Aufgabe, und selten wird ein junger Dichter sie gut lösen“.<sup>10</sup>

**Märchen und Oper – eine Mesalliance?** In der über hundertjährigen Operntradition im Großen Theater „Stanisław Moniuszko“ in Posen lassen sich zwei Tendenzen im Umgang mit dem Märchen und dem Märchenhaften für die Zwecke der Oper erkennen. Einerseits bedient man sich der im Weltrepertoire bewährten beliebten Märchenstücke, die man der Verständlichkeit halber (und dem jüngsten Publikum entgegenkommend) ins Polnische fasst; andererseits wird ein eigenständiges künstlerisches Profil geprägt, welches sich formalästhetisch an der anderen Sprache, an der Versform und an den Strukturelementen des Volks- wie auch des Kunstmärchens orientiert. Zu den Merkmalen des Librettos gehören: Reduktion oder Komprimierung der Handlung aufgrund der längeren Zeitdauer des gesungenen

Textes, die optisch-akustische Präsenz und Affekthaltigkeit aller relevanten Situationen, Wechsel von Zeitraffung und -dehnung (diskontinuierliche Zeitstruktur), stationäre (wahrnehmbare) Struktur der Handlung (und damit verbunden manchmal ein schlagartiger, auf stringente Handlungslogik verzichtender Situationswechsel), Kontraststruktur.<sup>11</sup> Mit den Merkmalen des Volksmärchens sind in diesem Fall gemeint: Eindimensionalität, Abstraktheit, Sublimation und Welthaltigkeit<sup>12</sup> und mit denen des Kunstmärchens: Emotionalisierung und Psychologisierung der Opernhelden.

Konzeptionell ist aber dieses weitgefächerte Profil nur schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Die Autoren der Operntexte orientieren sich nämlich oft an einer literarischen Vorlage, die sie raffiniert arrangieren und jedes Mal didaktisch aufbereiten, wobei als solche nicht immer ein (bekanntes) Märchen dient; oder sie verzichten gänzlich darauf und tummeln sich in den unendlichen Weiten des Fiktionalen oder des Populären. Zu vermuten steht, dass sie am etablierten Kanon nicht mehr festhalten, um unbelastet von üblicher Aufführungspraxis kreativ zu sein. Es ist obendrein eine Herausforderung für das Opernhaus, mit konventionell überkommenen Repertoire-Traditionen zu brechen und sich mit neuen, unkonventionellen Aneignungsformen eines Märchens im Musiktheater auf ein künstlerisch neues Terrain zu wagen. In einem speziellen und zielgruppengerechten Programm, das im Mainstream der Jugendkultur verankert sein kann, sind Operninszenierungen auch ein Lockmittel für Schulklassen. Hier zeigt sich auch eine pragmatische Herangehensweise. Man will damit dem Bedarf nach jungem Publikum gerecht werden

und zukünftige Opernbesucher motivieren. Nachhaltigkeit wird erzielt, insofern Neudichtungen ästhetisch und literarisch anspruchsvoll sind. Nur dann können sie in den didaktischen Horizont des Schulunterrichts hineingenommen werden.

**Intertextualität?** Mögen die Operntexte, die für die Zwecke des Großen Theaters „Stanisław Moniuszko“ in Posen entworfen wurden, auch den Eindruck erwecken, Märchen oder Märchenhaftes eher abzulehnen, so sind sie immer noch Gegenstand einer kritischen, reflektierenden Auseinandersetzung, sei es einer inhaltlichen oder einer formalen. Diese Skepsis kann sich in der Konkretisierung der Charaktere und deren Psychologisierung ausdrücken. Sie zeigt sich auch in einer gewissen Respektlosigkeit im Umgang mit der Vorlage, indem man völlig andere Elemente und neue Konventionen hinzufügt. Trotzdem sind Märchenfiguren, -requisiten und -zitate präsent, auch wenn nicht immer dominant. Stets werden auch para- und metatextuelle Beziehungen zum Märchen aufgebaut. Man kann es auch so ausdrücken: Dem jungen Publikum wird so ein Spiel mit der literarischen Tradition als kreative Unterhaltung geboten.

**Postmoderne Spielereien:** Das ist eigentlich ein Spiel im Geiste der Postmoderne. Gemeint ist damit das Zusammenpuzzeln, sei es von Strukturelementen, sei es von Konzepten, bei der Aufbereitung von Märchen oder Märchenmotiven für die Zwecke einer anderen Gattung. Sich Spielereien mit der literarischen Tradition hinzugeben, der künstlerischen Beliebigkeit zu frönen und mit Motiven zu jonglieren, all dies liegt im Zeitgeist. Man begrüßt jedwede

Neuerung, man lässt Fiktion und Realität verschmelzen, man kultiviert einen ästhetischen Pluralismus sowie einen gewissen Eklektizismus, der auf Stilmischungen aufbaut. Man huldigt dementsprechend auch einem Genresynkretismus, d. h. einer Art „Gattungsdämmerung“. *Last, but not least* gilt es ja auch, sich kommerziell zu vermarkten. So liegt auch die Posener Märchenoper im postmodernen Zeitgeist.

**Postmoderne Märchen?** Wohl wurden Märchen wie Märchenthemata und -Motive schon früher aufgegriffen, modifiziert und umgedeutet. Das ist kein Phänomen unserer Zeit, aber in der Popkultur tonangebend. Laut der polnischen Literaturwissenschaftlerin Weronika Kostecka zeichnen sich die zeitgenössischen Metamorphosen von Märchen durch eine eigentümliche Rebellion gegen die als unantastbar verstandene Tradition aus<sup>13</sup>. Diese „einfachen Formen“ (André Jolles) – in ihrer primären oralen Tradition bereits weitgehend erloschen – haben sich je nach Zeitgeist gewandelt und leben heute in kaum geahnter Breite, „»zerzählt«, variiert, renoviert und massenmedial vermarktet“<sup>14</sup>, als komplexe, mehrdimensionale und mehrdeutige Werke weiter. Das neue Leben des Märchens speist ich aber nicht nur aus bloßem Nacherzählen von altbekannten Geschichten, wenn auch in moderner Form und mit modifiziertem Inhalt. Hinzu kommt eine komplette Neuerfindung. Auch die Verbreitungsformen verändern sich radikal. Dabei unterzieht sich das Märchen offenbar einem Bedeutungswandel.

**Definitionsfragen:** Somit erweist sich als unerlässlich, eine dem Märchen-

Operntext angemessene Begrifflichkeit zu reflektieren, zumal sich eine einheitliche noch nicht durchgesetzt hat. Die klassisch gewordene Verwendung des Terminus „Märchenoper“ stammt von dem deutschen Philologen Leopold Schmidt, dem die erste komplexe Darstellung der Bezeichnungs-Problematik zu verdanken ist. Schmidt benannte diejenigen Opern als „Märchenoper“, denen bestimmte Märchentypen zugrunde liegen. Hierbei zieht Schmidt die Märchenquellen allein derjenigen Länder heran, die seiner Meinung nach für die Geschichte der Oper in Betracht kommen, d. h. Italien, Frankreich und Deutschland. Für Italien sind dies die *Tredecì piacevoli notti* von Giovanni Francesco Straparola, das *Pentamerone* von Giambattista Basile, für Frankreich Charles Perraults *Contes de ma mère l’Oye* und dessen *Histoires ou contes du temps passé* sowie die *Contes de fées* von d’Aulnoy und für Deutschland eben die berühmten *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm, aber auch *Tausend und eine Nacht*.

Opern nach Kunstmärchen, Opern mit Märchenmotiven, Feenopern, Zaubero-pern und „Geisteropern“ sowie Opern nach Sagenstoffen bilden nach Schmidt jeweils eine Gattung für sich.<sup>15</sup> Diese Definition, Typologisierung und Abgrenzung

verwandter Phänomene scheinen heutzutage obsolet. Zum einen wird hiermit der Begriff in ein zu enges definitorisches Korsett gezwängt, zum anderen geht es um die oben geschilderte synkretistische Vermischung diverser Genres, deren wissenschaftliche Standortbestimmung schier unerschöpflich wäre. Die Frage, ob eine so enge Klassifizierung überhaupt erfolgen muss, ist jedoch fragwürdig geworden und vielleicht bloß rhetorisch. Eine Vielzahl von Opern(texten) mit unterschiedlichen Beziehungen zu den jeweiligen Vorlagen und mit unterschiedlichen Funktionen kann jedoch bis heute, ohne den Anspruch auf philologische Exaktheit zu vernachlässigen, unter dem Sammelbegriff „Märchenoper“ subsumiert werden. Dies ist der Fall bei allen in diesem Beitrag erwähnten Werken aus dem Repertoire des Großen Theaters „Stanisław Moniuszko“ in Posen.

**Danksagung:** Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle der Leitung des Großen Theaters „Stanisław Moniuszko“ in Posen für das Ermöglichen der Recherche im Archiv des Theaters zu danken. Mein besonderer Dank gilt Frau Marta Michocka für ihr bei der Auffindung des Primär- und Sekundärmaterials aufgewandtes Bemühen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. Hg. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz. Stuttgart 1960, S. 458. – <sup>2</sup> Dahlhaus, Carl: *Oper und Neue Musik. Versuch einer Problemskizze*. In: Ders.: *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Oper – Arnold Schönberg*. Hg. Hermann Danuser u. a. Laaber 2005, S. 598. – <sup>3</sup> Horn, Katalin: *Über das Weiterleben der Märchen in unserer Zeit*. In: *Die Volksmärchen in unserer Kultur: Berichte über Bedeutung und Weiterleben der Märchen*. Hg. Märchen-Stiftung Walter Kahn. Frankfurt am Main 1993, S. 31. – <sup>4</sup> Vgl. Kehr, Klaus-Peter: *Prima la Musica?!?* In: *Libretto. Zukunftswerkstatt Musiktheater*. Hg. Pia Janke, Christian Schenckermayr, Susanne Teutsch. Wien 2020, S. 18. – <sup>5</sup> Vgl. Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Übers. v. Robin Cackett. Frankfurt am Main 1993, S. 9–33. – <sup>6</sup> Niżyńska, Krystyna: *Krakatuk. Oper in drei Akten mit Prolog von Tadeusz Szeligowski*. Übers. v. Julian Popławski. Libretto. O. O. u. J., S. 31. – <sup>7</sup> In der folgenden Auflistung sind Märchenmusicals und -balletts nicht berücksichtigt, da es sich mit diesen um separate Genres des Musiktheaters handelt. – <sup>8</sup> In den 1990er Jahren wurden außer der oben erwähnten

Kinderoper Meyers ein Märchen-Ballett von Sergei Prokofjew *Peter und der Wolf* (1992) und zwei Märchen-Musicals: *Krasnoludki, krasnoludki* (Zwerge, Zwerge) von Katarzyna Gertner (1995) und *Minotaur* von Balli Baldauff (1998) uraufgeführt. – <sup>9</sup> Vgl. Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. München 1974, S. 108. – <sup>10</sup> Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Hg. Jochen Hörisch, Frankfurt am Main 1982, S. 116. – <sup>11</sup> Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Libretto. A. Textform*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Hg. Ludwig Finscher. Kassel u. a. 1996, Sp. 1122–1123; Gier, Albert: *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main 2000, S. 33. – <sup>12</sup> Vgl. Lüthi, Max, a. a. O., S. 8–75. – <sup>13</sup> Vgl. Kostecka, Weronika: *Bańi postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. Warszawa 2014, S. 10. – <sup>14</sup> Doderer, Klaus (Hg.): *Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion*. Weinheim/Basel 1983, S. 21. – <sup>15</sup> Schmidt, Leopold: *Zur Geschichte der Märchenoper*. Halle 1895, S. 34.

## Literatur

Borchmeyer, Dieter: *Libretto. A. Textform*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 5: Kas – Mein. Hg. Ludwig Finscher. Kassel u. a. 1996, Sp. 1122–1123.

Dahlhaus, Carl: *Oper und Neue Musik. Versuch einer Problemskizze*. In: Ders.: *20. Jahrhundert. Historik – Ästhetik – Oper – Arnold Schönberg*. Hg. Hermann Danuser u. a. Laaber 2005, S. 595–603.

Doderer, Klaus (Hg.): *Über Märchen für Kinder von heute. Essays zu ihrem Wandel und ihrer Funktion*. Weinheim/Basel 1983.

Gier, Albert: *Das Libretto – Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*. Frankfurt am Main 2000.

Greenblatt, Stephen: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Übers. v. Robin Cackett. Frankfurt am Main 1993.

Horn, Katalin: *Über das Weiterleben der Märchen in unserer Zeit*. In: *Die Volksmärchen in unserer Kultur: Berichte über Bedeutung und Weiterleben der Märchen*. Hg. Märchen-Stiftung Walter Kahn. Frankfurt am Main 1993, S. 25–71.

Kehr, Klaus-Peter: *Prima la Musica?!?* In: *Libretto. Zukunftswerkstatt Musiktheater*. Hg. Pia Janke, Christian Schenkermayr, Susanne Teutsch. Wien 2020, S. 17–23.

Kostecka, Weronika: *Bańi postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku*. Warszawa 2014.

Lüthi, Max: *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. München 1974.

Niżyńska, Krystyna: *Krakatuk*. Oper in drei Akten mit Prolog von Tadeusz Szeligowski. Übers. v. Julian Popławski. Libretto. O. O. u. J.

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. Hg. Jochen Hörisch, Frankfurt am Main 1982.

Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 3: *Das philosophische Werk II*. Hg. Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz. Stuttgart 1960.

Schmidt, Leopold: *Zur Geschichte der Märchenoper*. Halle 1895.



Dr. phil. Małgorzata Kosacka wurde an der Universität Warschau mit einer Arbeit zum Thema „Märchen als Libretto. Zur Entwicklung der Märchenoper in den deutschsprachigen Ländern im 19. und 20. Jahrhundert“ promoviert. Seit 2007 ist sie wissenschaftlich-didaktische Mitarbeiterin am Institut für Germanistik der Universität Warschau. In den Jahren 2021 und 2022 war sie Stipendiatin der Landis & Gyr Stiftung in Zug.  
Forschungsschwerpunkte: Märchen und Oper, Kinderoper, Librettoforschung, Gattungs- und Kulturtransfer, Intermedialität, Robert Walser-Forschung.

Mail-Kontakt: [m.kosacka@uw.edu.pl](mailto:m.kosacka@uw.edu.pl)

Mensah Wekenon Tokponto

## **Yogbo oder die Maßlosigkeit: Eine kulturanthropologische Untersuchung zu einer einzigartigen Erzählfigur in den mündlich tradierten Märchen der Fon in Benin (Westafrika)**

Tales from all over the world warn people against excess, exaggeration of all kinds, extremes and radicalism. This also applies to a folktale tradition of the Fon from Benin in West Africa, embodied in a strange character called *Yogbo*, who is still widely known today. *Yogbo*'s unbridled greed, avarice and gluttony are denounced in these old oral traditions, mostly through ridicule. The aim of the following short cultural-anthropological study is to establish a link between this figure and everyday life in the Beninese Fon community, drawing the reader's attention to some traditional African values that are once again at the center of many discourses today.

### **Einführung**

Die Ausdrucksformen der oralen Tradition der Fon in Benin schlagen sich in diversen Gattungen der oralen Literatur, nämlich in den Mythen, Sprichwörtern, Legenden, Sagen, Rätseln, Panegyrika von Klans, Liedern, aber insbesondere auch in den Märchen nieder, die im Mittelpunkt der auf den Dorfplätzen traditionell ausgerichteten Erzählabende standen. Zu den häufig auftretenden Erzählfiguren der Fon-Märchen gehört an der ersten Stelle *Yogbo*, eine legendäre Figur, die in verschiedenen Rollen vorkommt und vielfältige Charaktereigenschaften verkörpert. Man könnte angesichts der Vielzahl der Fon-Märchen, in denen *Yogbo* erscheint, eine ganze Typologie aus dieser Figur bilden. Die von ihm meist verkörperte Charaktereigenschaft stellt die Maßlosigkeit dar, die in den Fon-Märchen durch seine zügellose

Gier verkörpert wird. Sein Bild geht über die Fon-Märchenwelt hinaus und findet Einzug in den Alltagsrealitäten, insbesondere in den Verhaltensweisen bestimmter Menschen in der Gesellschaft.

Die vorliegende Ausführung setzt sich zum Ziel, einerseits die Bedeutung von *Yogbo* zu beleuchten, ihn als Märchenfigur darzustellen und die von ihm in den Fon-Erzählungen eingesetzten Mittel zur Offenbarung seiner Maßlosigkeit kulturanthropologisch zu untersuchen. Andererseits soll eine Verbindung zwischen dieser Figur und dem Alltagsleben in der Fon-Gemeinschaft und überhaupt in der beninischen Gesellschaft hergestellt werden, wobei das Augenmerk des Lesers auf einige traditionelle afrikanische Werte gelenkt wird, die die Maßlosigkeit *Yogbos* und somit des Menschen im Allgemeinen an den Pranger stellen.

## Yogbo: Seine Bedeutung und Darstellung in den Fon-Märchen

In den vermeintlich schriftlosen Kulturen, zu denen Westafrika gehört, beruht die Förderung der mündlichen Traditionen besonders auf den Märchen, Sprichwörtern, Epen, Legenden, Rätseln, Liedern, Mythen usw., die als die einzigen Ausdrucksmittel der kulturellen Realitäten, der Gedanken und Lebensauffassungen der Vorfahren durch die Dorfgemeinschaften gelten. In Benin und besonders im Kulturraum *Adja-Tado* nahmen die Märchen eine vorrangige Stelle im Alltagsleben der Menschen ein, da sie für die Vermittlung des Wissens der Vorfahren an die künftigen Generationen am besten geeignet waren. Sie stellen jene literarische Gattung dar, die alle gesellschaftlichen Probleme aufgreifen und über die Vergangenheit, die Gegenwart, die Zukunft, die Weisheit der Ahnen und deren Lebensarten, über ihr Naturverständnis, ihre unmittelbare Umwelt und sogar über die Lösungen von Problemen, denen sie ausgesetzt waren, unterrichten.

In den Märchen und Mythen dieses Kulturraums Benins und speziell im Fon-Kulturraum tritt sehr oft diese symbolträchtige Figur namens Yogbo auf, die auch bei der Verwendung von Sprichwörtern stark präsent ist. Sie erscheint in der Märchenwelt der Fon unter drei verschiedenen Namen, nämlich „Yogbo“, „Adonoyogbo“ oder „Yo“.

Um das ganze Konzept dieser Figur zu begreifen, erweist es sich hier als wichtig, eine Definition von ihr zu wagen, was keine leichte Aufgabe ist, da die bei den Garanten der oralen Traditionen, nämlich den Erzählern und älteren Personen, verschiedenen aufgezeichneten Fassungen

zur Begriffsklärung von Yogbo für so viele Kontroversen sorgen, dass man nur auf den semantischen Aspekt zurückgreifen kann, wobei jedoch auch einige Definitionen der Erzähler in Betracht gezogen werden.

Bleibt man bei seinem ersten Namen, und zwar „Adonoyogbo“, so bekommt man aus der Zerlegung des Konzepts zuerst das Präfix „Ado“, was so viel wie „Magen“ bedeutet. Daraufhin folgen jeweils „no“ d. h. „der Besitzer“ und dann „Yogbo“, was „großer Magen“ bezeichnet, wie das bei den Wiederkäuern der Fall ist. Aber sein Magen ist noch viel größer und breiter, kurz gesagt voluminöser als der der Wiederkäuer d. h., er verfügt über einen übermäßigen Magen. So gesehen, ist Adonoyogbo der Inbegriff einer Figur, die einen Magen besitzt, der nie vollgefüllt werden kann, egal was er isst oder wie groß die Menge von dem ist, was er zu sich nimmt. Sein Magen ist vergleichbar mit einem Fass ohne Boden. Hierzu schreibt Hannah Gritschke in ihrer Magisterarbeit zum Thema *Märchenvermittlung in Benin zwischen Tradition und Modernität* Folgendes: „Adonoyogbo ist eine Gestalt, deren Eigenschaften schon in ihrem Namen Ausdruck finden.“<sup>2</sup>

Sein bekanntester Name in den Fon-Märchen aus dem Süd-Benin ist „Yogbo“ oder „Yo“ und „Yo“ bedeutet in der Fonsprache „das Grab“, in dem verstorbene Menschen bestattet werden. Angesichts bestimmter immer wiederkehrender Verhaltensweisen dieser Figur in den Märchen, die ganz besonders mit ihrer zügellosen Fressgier verbunden sind, wird Yogbo im Alltagsleben mit „Yo“ d. h. dem Grab gleichgesetzt, das Grab, das seit Menschengedenken bis heute noch nicht damit aufgehört hat, Menschen zu verschlingen, die sterben. Yo, hier das Grab,

wird auch weiterhin Menschen fressen, und das wird kein Ende haben, da Menschen immer wieder geboren werden, um dann später auch zu sterben.

Von diesem Gesichtspunkt aus wird „Yo“, das Grab nie sterben, und deshalb kommt es sehr selten vor, dass Yogbo, die Erzählfigur, aufgrund seiner außergewöhnlichen Schlauheit und List in einem Märchen stirbt. Das einzige bisher mündlich erzählte und schriftlich festgehaltene Fon-Märchen, in dem Yogbo gestorben ist, wurde von Raouf Mama mit dem Titel *„Comment Yogbo trouva la mort!“*<sup>3</sup> d.h. „Wie Yogbo starb“ erhoben. In dieser Erzählung hat er aufgrund seiner Gefräßigkeit einen giftigen Pilz gegessen und dabei sein Leben verloren.

Das Adjektiv „gbo“, der zweite Teil des Namens, bedeutet groß, tief, unermesslich und maßlos. So birgt Yogbo bereits in seiner körperlichen Verfassung selbst die Zeichen der Maßlosigkeit und gilt dementsprechend als eine Nimmersatt-Figur in den Fon-Märchen d. h. in der Fiktion genauso wie Yo, das Grab, im realen Leben.

Wie bereits oben erwähnt, lässt sich Adonoyogbo, Yogbo oder Yo nicht leicht definieren. Während Felix Adjogou<sup>4</sup>, ihn als eine Menschenfigur darstellt, betont Gbindji Kpossigandé<sup>5</sup>, dass Yogbo eine Tierfigur sei, die ein menschliches Aussehen habe. Andere Garanten der oralen Tradition halten Yogbo für eine mythische Figur. So streben die Aussagen über das wahre Aussehen dieser Märchenfigur auseinander. Dennoch deuten alle seine Verhaltensweisen in den Märchen darauf hin, dass er eine Menschenfigur sein könnte.

Diese der Figur verliehenen widersprüchlichen Attribute führten den spanischen Gesanglyriker Andrés de Seguro

und den italienischen Dichter Roberto Pazzi dazu, sich bei ihren jeweiligen Feldforschungen im früheren Dahomey<sup>6</sup> über die oralen Überlieferungen für die Definition von Adonoyogbo zu interessieren.

In diesem Zusammenhang definiert Segurola Adonoyogbo oder Yo folgendermaßen: *„Yo, sorte d’ogre (ce serait l’araignée); personnage fabuleux, très glouton et immortel; il échappe à tous les pièges et incarne à la fois l’astuce, la perfidie, l’ingratitude et surtout l’insatiabilité.“*<sup>7</sup> Diese der Figur von Segurola verliehene Definition fasst alle von Yogbo verkörperten Charakteristika in den Fon-Märchen zusammen. Seiner Definition zufolge stellt Yogbo, eine Art Oger dar, vergleichbar mit der Spinne; eine fabelhafte, eine sehr gefräßige Figur. Er sei unsterblich und entkommt allen Fallen, die ihm gestellt werden und ist das Sinnbild der List, Hinterlist, Undankbarkeit und vor allem der Unersättlichkeit. Seine Definition schließt sich der von Daa Dekakon<sup>8</sup> an, der mit Bezug auf den Volksmund bei den Fon sagt: *„Yo nó kú dò nù dé mè gbédé à“*, was so viel wie „Yogbo hat alle Lebenssituationen, auch die schlimmsten, überlebt und gilt daher in den Fon-Märchen als unsterblich“, bedeutet.

Seinerseits definiert der italienische Dichter Roberto Pazzi Yogbo wie folgt: *„L’araignée est le grand protagoniste des contes eve au Ghana et au Togo, où elle joue le personnage plein de ruse, ingrat; insatiable ... En fon on appelle généralement l’araignée personnage des contes Adonoyogbo.“*<sup>9</sup> Seine Definition präsentiert Yogbo als eine Spinne, die der große Protagonist der Eve-Märchen in Ghana und Togo sei, in denen sie als eine sehr listige, undankbare und unersättliche Figur fungiert. In den Fon-Märchen trete

sie im Allgemeinen unter dem Namen Yogbo auf. In dieser Definition vergleicht Roberto Pazzi Adonoyogbo mit der Spinne, die in den Märchen der Evé fast die gleichen Züge wie er aufweist und somit auch in dieser Rolle in den Fon-Märchen vorkommt. Allen diesen definitorischen Aspekten zur Figur von Yogbo ist meines Erachtens eines gemeinsam, nämlich seine grenzenlose und maßlose Gier und besonders seine Fressgier, um die sich alle seine Verhaltensweisen und Strategien in den Fon-Märchen drehen.

### Yogbos Maßlosigkeit in einigen Fon-Märchen

Die Maßlosigkeit Yogbos in den Erzählungen liegt meistens in seiner ewigen Unzufriedenheit mit allem, was er hat

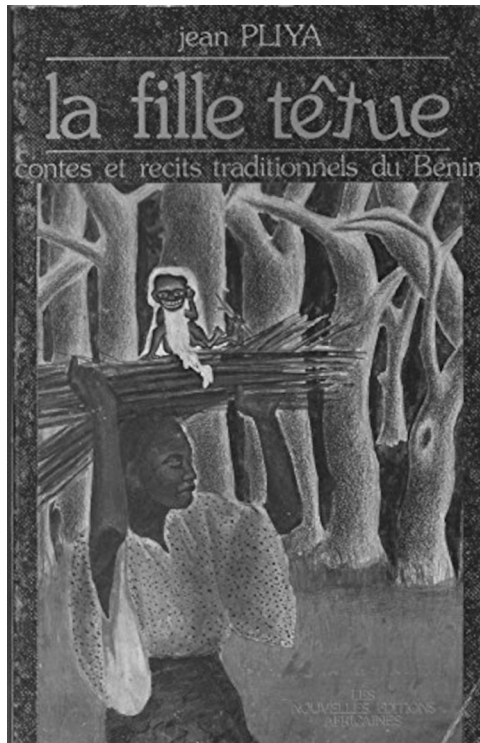


Abb.: Buchcover „La fille têtue“ von 1982.

oder haben will. Wie der Tod ist Yogbo nie zufrieden mit seinen Abenteuern. In den Fon-Märchen kann Yogbo als ein aus der Imagination erfundenes Phänomen des Hungers wahrgenommen werden. Insofern stellt der menschliche Magen den Raum dar, der dieses Phänomen in sich birgt. Man braucht vielleicht ein ganzes Leben, um ihn, nämlich den Magen, befriedigen zu können. So mag die Schaffung der Figur von Yogbo diese Realität ausdrücken.

Ferner ist Yogbo in den Märchen manchmal vergleichbar mit der Ameise, die sich ungeachtet ihres unaufhörlichen Kommens und Gehens nie der Müdigkeit überlässt, und niemand weiß wirklich, wie sie ihre ins Loch transportierten Nahrungsüberbleibsel verzehrt. Hier erscheint erneut das Bild von Yogbo als Grab im Zusammenhang mit dem Tod, wobei niemand weiß, wie das Grab die verstorbenen und im Grab bestatteten Menschen frisst.

Deshalb erweist sich die Synthese eines Gesamtbildes von Yogbo als wichtig. Die vielfältigen und unvollständigen Bilder, die er verkörpert, führen zu einer Abwesenheit von Maß. Von der tödlichen Unersättlichkeit bis hin zu Hunger, Schmarotzen, Undankbarkeit und vor allem Habgier und Fressgier stellt Yogbo in den Fon-Märchen die Maßlosigkeit dar. In all seinen Handlungen in den Erzählungen wird eine Übertreibung konstatiert. Er ist geizig, und sein Geiz sowie seine anderen Charaktereigenschaften hängen fast immer mit seiner Gefräßigkeit zusammen. Jean Pliya, ein beninischer Schriftsteller und Märchensammler bezeichnet ihn in seinem Buch „La fille têtue“ als eine äußerst gierige und gefräßige Figur, als eine Spinne, die eines Tages seinen Freund Soukpo, die Fliege, frisst, um nicht mit

ihm sein Essen teilen zu müssen. Er beschreibt ihn wie folgt: „Yogbo, l'araignée, garda une tenace rancune à Soukpò, la mouche. Pour calmer sa fringale, résolut de dévorer son ami.“<sup>10</sup>

Auf diese Fressgier Yogbos weist das Fon-Märchen „Der Geizige“<sup>11</sup> hin, das sich folgendermaßen zusammenfassen lässt:

Es herrschte in einem Land eine akute Hungersnot, und niemand fand etwas zu essen. Ein vorsorgender alter Bauer hatte auf seinem Acker Süßkartoffeln gepflanzt, und sie waren schon reif, um geerntet zu werden. Da es nicht mehr geregnet hatte und die Hungersnot immer unerträglicher wurde, lud Adonoyogbo eines Tages seinen Sohn, Kavi, zur Süßkartoffelernte ein. Dann sollte der Sohn die Süßkartoffeln in einem großen Korb auf den Kopf tragen. So machten sich die beiden nach der Ernte auf den Heimweg. Sie waren gar nicht weit entfernt gegangen, als plötzlich ein Platzregen ausbrach, und sie kamen durch und durch nass nach Hause zurück. Da versteckte Yogbo sorgfältig den Korb mit den Süßkartoffeln, denn in dieser Zeit der Hungersnot waren die Nachbarn immer gespannt auf das, was andere von ihrer Suche nach Essbarem mitbrachten. Die Leute lagen mit wachsamem Auge und Ohr immer auf der Lauer. Dann bat er kurz darauf seine Frau, die Süßkartoffeln zu kochen. Als das Essen bereit war, bekam Yogbo überraschend Besuch. Es war ein alter Freund und Nachbar von ihm namens Soukpo. Nun wollten sich seine Frau und sein Sohn bedienen, aber Yogbo verbot es ihnen unter dem Vorwand, dass das Essen noch heiß wäre und er als erster es probieren dürfte. Er griff zur ersten Süßkartoffel, und dann zu einer anderen, roch daran, runzelte die Stirn und fand plötzlich alle Süßkartoffeln faul. So warf er sie, eine nach der anderen, draußen in den Schlamm auf dem Hof mit der Absicht, alle wieder einzusammeln, zu waschen und zu essen, nachdem sein Freund weggegangen sein würde. Seine Frau und sein Sohn, die inzwischen schon von dem Hunger sehr gepeinigt wurden, waren empört über den Familienvater Yogbo. Wie der Freund nun die ganze List von Yogbo erahnte, nahm er Abschied von ihm und ging aus seiner Hütte heraus. Einmal draußen fing er an, die im

Schlamm verstreuten Süßkartoffeln mit den Füßen so lange zu treten, bis er alle in einen dichten Schlamm verwandelte. Dabei sang er ein höhnisches Lied und tanzte, nämlich „O dokuín dé jè va, vo é nó vó é; O dokuín dé jè va, vo é nó vó é“, was so viel bedeutet wie: „wenn eine Süßkartoffel faul ist, muss man sie mit den Füßen treten, zertreten und wieder zertreten.“ Ohnmächtig und traurig musste Yogbo der ganzen Tanzszene zuschauen.

Dieses Märchen richtet die Aufmerksamkeit auf Yogbos moralische Attribute bzw. auf die von ihm wesentlich verkörperten Charakterzüge. Hier treten sein ganzer Egoismus und sein Geiz zum Vorschein. Er denkt nur an sich, denn in seinem Innern wollte er mit niemandem die gekochten Süßkartoffeln teilen weder mit seiner eigenen Familie noch mit seinem Freund, die alle aufgrund der akut herrschenden Not ausgehungert sind. Yogbo übertreibt mit seiner Fressgier, da er bereit ist, seine eigene Familie hungrig zu lassen, was darauf hindeutet, dass er kein Mitleid mit seinen Nächsten zeigt, solange sein Magen nicht voll ist. Er benimmt sich, als würde er nie zufrieden sein, auch wenn sein Magen längst überfüllt ist. Yogbo kennt kein Maß, wenn es sich ums Essen handelt. Die Tatsache, dass er seiner eigenen Familie das Essen verwehrt, weist offensichtlich darauf hin, dass er sich absichtlich weigert, seine Vaterrolle zu übernehmen, was unmoralisch und unverantwortlich ist und gegen die gesellschaftlichen Werte verstößt.

Ferner entpuppt sich Yogbo in der Erzählung als ein Lügner, was nicht verwunderlich ist, denn die Lüge gehört zu den von ihm oft verwendeten Strategien, um seine Maßlosigkeit zur Schau zu stellen. Als seine Frau in dem Märchen ihn fragt, wann er die Süßkartoffeln angebaut habe, um sie jetzt zu ernten, er-

widert Yogbo schamlos: „Ich glaube, du träumst. Du bist zu geschwätzig.“ Sein Sohn war auch sehr erstaunt, als Yogbo ihn von heute auf morgen zur Süßkartoffelernte einlädt und möchte auch wissen, wann sein Vater den Acker für den Süßkartoffelanbau bestellt habe. Da war Yogbos Antwort darauf nicht überzeugend gewesen, denn er behauptete, er habe auf dem Feld nur nachts gearbeitet, um keinen Neid seitens der Nachbarn zu erwecken. Daraufhin ist die Neugierde seines Sohnes größer geworden, der nun seinen Vater fragt: „Und warum ernten wir erst heute zum ersten Mal?“ Yogbo findet diese Frage seines Sohnes als ein Zeichen für Frechheit und Ungehorsam. Er reagiert heftig und humorvoll: „Ruhe, du Kleiner! Wenn du Hunger hast und etwas zu essen findest, so stelle nicht zu viele Fragen!“

Die verschiedenen Antworten auf die von seiner Frau und seinem Sohn gestellten Fragen zur Herkunft der Süßkartoffeln sind eine reine Lüge, die Adonoyogbo sorgfältig vorbereitet hat, denn er weiß, dass die Süßkartoffeln einem vorsorgenden Bauern gehören, auf dessen Feld er sie gestohlen hat. Aus dieser von Yogbo aufgetischten Lüge und diesem von ihm begangenen Diebstahl stellt sich heraus, dass er ein und nur ein einziges Ziel verfolgt. Er will alleine seinen Hunger stillen, und nicht den seiner Familie. In der Erzählung lässt er zuerst niemanden die Süßkartoffel kosten, nachdem sie gekocht sind, nicht einmal seine Frau, die sie gekocht hat. Als die Frau sich einer Süßkartoffel bedienen will, unterbricht sie Yogbo wie folgt: „Warte eine Weile, sie ist noch sehr heiß. Lass mich erst mal schmecken.“ Zu seinem Sohn, der auch eine Süßkartoffel zu sich nehmen will, spricht Yogbo: „Lass mich sie zuerst probieren, kleiner Fres-

ser.“ Diese Äußerungen Yogbos seiner eigenen Familie gegenüber zeugen von seinem beispiellosen Eigennutz und seinem Motto *„Alles für mich und nichts für die anderen“*, und somit von seiner nie dagewesenen Maßlosigkeit. Er bezeichnet in dem Märchen seinen Freund, mit dem er durch seine Hinterlist die gekochten Süßkartoffeln nicht teilen wollte, als einen Schmarotzer. Was Yogbo selbst in der Erzählung symbolisiert, unterstellt er nun seinem Freund. Er ist faul, böseartig, unehrlich und will immer von den Anstrengungen der anderen profitieren. Alle diese Handlungen zeigen das gierige und eigensüchtige Benehmen einer Figur, die unersättlich ist. Da in den Erzählungen solche frevelhaften Verhaltensweisen nie unbestraft bleiben, hat niemand von den Süßkartoffeln profitiert, weder Yogbo selbst und sein Freund, noch seine eigene Familie, da alles in einen Schlamm verwandelt worden ist. Die Fressgier, der Eigennutz und der Geiz Yogbos liegen dieser Tatsache zugrunde, und die Geschichte endet mit: *„Der Geizige verliert alles, indem er alles allein für sich behalten will“*. Seine Frau fügt hinzu: *„Wegen deiner Eigensucht hast du diese strenge Lehre verdient!“*<sup>12</sup> Dies deutet offenbar darauf hin, dass man maßhalten soll, und in dem gegenwärtigen Zusammenhang kennt Yogbo beim Essen kein Maß, was ihn in der Erzählung in die Maßlosigkeit führt und somit ihn in eine ausweglose Situation. Das ist ein Appell daran, dass der Mensch in seinem Leben das Teilen lernen soll.

In einem anderen Fon-Märchen mit dem Titel *„Der König und der magische Stein“*<sup>13</sup> kommt Yogbo aufgrund seiner unvergleichlichen Raffgier in der Rolle des Verräters vor. Ama, die Hauptfigur dieses Märchens, hat eine magische Ka-

lebasse im Busch gefunden, die wie das magische Töpfchen im Märchen *Der süße Brei*<sup>14</sup> der Brüder Grimm, ihm und seiner Familie viel zu essen gibt, während im ganzen Land eine akute Hungersnot herrscht. Als der ausgehungerte Yogbo von dieser Kalebasse erfährt, begibt er sich unverzüglich zum König des Landes und teilt es ihm mit, damit dieser Ama die magische Kalebasse entwendet, die ihm und Yogbo auch Essen verschaffen sollte, was auch geschieht. Hier enthüllt auch dieses Märchen den verräterischen, heimtückischen und gierigen Charakter Yogbos, der kein Maß kennt, wenn es ums Essen geht.

In einem weiteren von Anatole Coissi veröffentlichten Fon-Märchen übernimmt Yogbo die Rolle eines hinterhältigen Vermittlers. Hier kommt seine ganze Arglist ans Licht: Er bekommt von einem König zwei Kaurimuscheln und verspricht, ihm ein schönes Mädchen zu bringen, das der König heiraten sollte. Daraufhin darf er am Königshof bleiben und immer das Essen bekommen, das er sich wünscht. Es gelingt ihm, nach einer Reihe von Tauschgeschäften, sein Versprechen einzulösen, indem er alle von ihm unterwegs getroffenen Figuren betrügt und von ihnen ein Ding gegen ein anderes tauscht. In der vorletzten Episode des Märchens stiehlt Yogbo die Leiche einer verstorbenen Frau, die er gegen vier schöne lebende Mädchen eintauscht, was ihm erlaubt, den mit dem König geschlossenen Pakt einzuhalten. In diesem Märchen zeigt sich Yogbo in all seinen Unternehmungen erfolgreich. Er macht die Figuren, denen er unterwegs begegnet, lächerlich, improvisiert eine Handlung und zwingt sie dazu, sich seinem Plan zu beugen und dies auf eine böswillige Weise.<sup>15</sup>

Yogbo hat Respekt vor nichts und nie-

mandem; er stiehlt, stellt eine übertriebene Gutwilligkeit zur Schau und betrügt am Ende alle. Alle Fon-Märchenfiguren beschweren sich über seine Arglist und seine Unersättlichkeit, während der schlaue Adonoyogbo über ihre Dummheit lacht. Er hält sie alle für einfältig und naiv, denn die Dinge, die er im Austausch von ihnen bekommt, sind wertvoller als das, was er seinerseits zum Tausch anbietet. Seine List erlaubt ihm aufgrund seiner Gefräßigkeit, den anderen Figuren Fallen zu stellen, in denen sie alles auf einmal, sogar Güter und Ehre verlieren.

Ein anderes im Zusammenhang mit dieser Ausführung in Betracht gezogenes Fon-Märchen mit dem Titel *„Yogbos Missgeschick“*<sup>16</sup> zeigt noch deutlicher die Maßlosigkeit dieser Figur, deren Gier und insbesondere ihre Gefräßigkeit keine Grenze kennt:

Darin drängt Yogbo eines Tages seinen Freund, einen großen Jäger seines Dorfes, dazu, in das Haus der Yèhouézogbanon<sup>17</sup> mitten im Busch einzudringen, damit er der in dem Dorf akuten herrschenden Hungersnot entkommt, denn das Haus wimmelt von großen und fetten Fleischkeulen von Wildtieren, die die Yèhouézogbanons während ihrer Jagd erlegt haben. Da Yogbo wegen seiner Gefräßigkeit unbedingt Zugang zu den Fleischstücken haben will und dem Freund keine Ruhe lässt, führt der Freund ihn in das Haus und dies bei Abwesenheit der Yèhouézogbanons. Der Zugang zum Haus ist aber mit der Kenntnis zweier Zaubersprüche verbunden, nämlich „Abigungun“, um die Tür zum Haus zu öffnen und „Abilaun“ um sie zu schließen.

Diese Sprüche hat sich Yogbos Freund sehr gut gemerkt. Er spricht also den ersten Spruch aus, und die Tür öffnet sich und die beiden treten ein. In dem Haus sieht Yogbo die dicken und fetten Fleischkeulen überall auf dem Boden und in den Ecken liegen, schwärmt davon, stürzt sich unvermittelt darauf und frisst sie unaufhörlich. Währenddessen bedient sich sein Freund einiger Fleischkeulen, füllt damit seine

Jagdtasche und hält Yogbo dazu an, mit nach Hause zu gehen, um nicht von den Hausbesitzern, den Yèhouézogbanons erwischt, totgeschlagen und gefressen zu werden, denn Letztere sind bekannt für ihre Grausamkeit. Der gierige Yogbo hört aber nicht auf seinen Freund und will nicht nach Hause zurückgehen, solange er nicht alle zahllosen Fleischstücke der Yèhouézogbanons aufgefressen hat. Nun verabschiedet sich sein Freund von ihm, kann den Spruch zum Öffnen und zum Schließen der Tür, nämlich „Abigungun“ und „Abilaun“ gut aussprechen und aus dem Hause herauskommen. Er geht heim und lässt Yogbo in dem Haus der Yèhouézogbanons zurück. Kurz darauf kann Yogbo nicht mehr weiter fressen, da er spürt, sein Magen würde bald platzen. Da füllt er seine große Tasche mit Fleischkeulen und möchte auch nach Hause zurück. Als er die Haustür der Yèhouézogbanons öffnen will, hat er den Spruch zum Öffnen, nämlich Abigungun, vergessen. Stattdessen spricht er „Abilaun“ aus, was die Tür noch fester verschließt. So kann er nicht mehr aus dem Haus der Yèhouézogbanons herauskommen, bis diese von der Jagd zurückkommen. Als Yogbo ihre Schritte hört, bedeckt er sich schnell mit vielen Fleischstücken, um nicht gesehen zu werden. Aber die Yèhouézogbanons sprechen „Abigungun“, und die Tür öffnet sich. Einmal in das Haus eingetreten, spüren sie den Geruch eines Menschen und fangen an, die Fleischkeulen umzuwühlen. Gar nicht lange danach entdecken sie Yogbo unter den Fleischkeulen und verprügeln ihn so lange, bis er in Ohnmacht fällt und ein ganz entstelltes Gesicht bekommt. Er konnte noch kaum gehen. Beinahe hätten ihn die Yèhouézogbanons gefressen. Seine Freilassung aus den Krallen dieser Geister mit dreißig Hörnern auf dem Kopf verdankt Yogbo seinem Freund, dem Jäger, der ihn mit Hilfe des berühmten Wahrsagers des Dorfes gerettet hat.

Nicht nur die zügellose Gefräßigkeit, der Diebstahl und die Habsucht Yogbos werden in der Erzählung hervorgehoben, sondern auch die Konsequenzen seiner Maßlosigkeit, die offenbar darauf hinweisen, dass Yogbo kein Maß halten kann, und darum hat er auch den Denkkettel dafür bekommen. Für ihn existieren kei-

ne Gebote und sozialen Bindungen, denn er hat in dem Märchen alle Anweisungen seines Freundes, wie er sich im Haus der Yèhouézogbanons verhalten soll, missachtet und dies nur aufgrund seiner Fressgier und Unersättlichkeit. Nicht von ungefähr schließt die Geschichte mit: „Deshalb gilt: Habsucht und Begierde führen manchmal zu gefährlichen Begebenheiten“, denn Yogbos Benehmen entspricht keiner gesellschaftlichen Werte- und Moralvorstellung. Er hat eine übertriebene Gier, wenn es ums Essen geht, was sich in einem Wémè-Märchen von Alain Noudakou offenbart, in dem Yogbo zwischen einem Ochsen und einem mageren Schaf wählen darf. Ohne einen Augenblick zu reflektieren wählt er den Ochsen, da dieser größer, riesiger und fetter ist als das Schaf, was ebenfalls auf die Maßlosigkeit der Figur hindeutet.<sup>18</sup>

In dem Märchen „*Adonoyogbos Streich mit der Wels*“ leidet Yogbo unter unvorstellbarem Hunger. Um diesen zu stillen, erdenkt er einen Plan: er setzt sich ans Ufer eines Flusses und schmückt Palmenblätter mit narbenartigen Verzierungen. Eine vorbeischwimmende Welsmutter ist so angetan von seiner Kunstfertigkeit, dass sie Yogbo bittet, sie und ihre Kinder doch auch mit solch schönen Verzierungen zu versehen. Yogbo willigt ein und bittet die nichts ahnende Mutter, sie drei Tage lang mit den Welskindern alleine zu lassen. Yogbo nutzt dieses Vertrauen aus und stillt seinen unbändigen Hunger, indem er alle Welskinder tötet und frisst. Dieses Märchen deutet erneut auf die bekannteste Eigenschaft Yogbos hin, nämlich seine unendliche Sucht nach dem Essen, seine maßlose Gefräßigkeit und wirft die Moralfrage für diese Figur auf. Yogbo hat keine Moral und kennt kein Mitleid, wenn es sich darum handelt,

seinen Hunger zu stillen, denn er nutzt das Vertrauen der armen Welsmutter aus und frisst ihre Kinder auf. Das Märchen schließt mit „Misstrauere Menschen, die gute Miene zu bösem Spiel machen.“<sup>19</sup> Diesen Vertrauensmissbrauch Yogbos verurteilt die traditionelle afrikanische Gesellschaft scharf, da ohne Vertrauen nichts Dauerhaftes in den menschlichen und zwischenmenschlichen Beziehungen aufgebaut werden kann.

### Yogbo als Figur im Alltagsleben in Benin

Der Name Yogbo geht über die Märchenwelt hinaus und findet Verwendung auch im Alltagsleben der Menschen bei den Fon und Wémè<sup>20</sup> in Süd-Benin. So wird sein Name z. B. Personen zugeschrieben, die wegen ihrer Gefräßigkeit von Beerdigungszeremonie zu Beerdigungszeremonie gehen, auch wenn sie nicht dazu eingeladen sind, nur um zu essen. Dabei sammeln sogar einige dieser unerwünschten Gäste das Essen von Haus zu Haus, das sie nach Hause mitnehmen. Bei jeder Beerdigungszeremonie sind sie zu sehen und sie kommen nicht, um den Angehörigen der Verstorbenen zu kondolieren oder mit ihnen zu trauern, sondern nur um reichlich zu essen, als würden sie bei sich zu Hause nie satt. Zu diesen Personen wird oft in der Alltagssprache bei den Fon gesagt: „Yo wè kà nú mì bò mí nó dù nù sò mò à?“ Das heißt: „Ihr esst zu viel. Seid ihr Adonoyogbo?“ Dieser Spruch gilt als ein Schimpfwort bei den Fon. Dieses der Märchenwelt entlehnte Schimpfwort ermahnt gefräßige und unersättliche Menschen, die bereit sind, ihr Leben zu riskieren, damit sie ein Brötchen, einen Weintropfen, einen be-

stimmten Zugang zum Vergnügen und zum Komfort erhalten, ihr Verhalten zu überdenken.

Sogar in manchen Fon-Sprichwörtern kommt Yogbo im Zusammenhang mit seiner maßlosen Gefräßigkeit vor. Ein Beispiel hierfür ist: „É do nu Yogbo do é no záandé o é ná du nù“. Das bedeutet, „Man sagt zu Yogbo, er werde bald essen.“ Seine Antwort darauf lautet: „Má tó du nu o hwé co nu zaandé na wa“, was bedeutet „Ich will jetzt sofort essen, und nicht später.“ Yogbo kennt keine Geduld, wenn es sich ums Essen handelt.

Auch in der beninischen politischen Landschaft findet der Begriff Yogbo eine gute Verwendung, besonders bei bestimmten politisch Verantwortlichen, deren Macht und Raffgier und Machtbesessenheit jedes Maß übertreffen. Sie haben keine Moral und beteiligen sich an allen Regierungsformen egal, ob korrupten oder nicht korrupten. Wichtig für sie ist die Habgier. Sie sind nie zufrieden mit sich selbst und stellen kein Vorbild in der Gesellschaft dar. Zu ihnen sagt man bei den Fon „die Adonoyogbos“. Genauso wie Yogbo in den Märchen benutzen sie als Strategien zur Erhaltung ihrer Maßlosigkeit Lüge, Betrug, Hochverrat, Schmeichelei, falsche Versprechungen, List, Hinterlist, üble Machenschaft, Heuchelei, Diebstahl usw. Sei es in der imaginären Welt oder im realen Leben in Benin werden die Untugenden der Figur Adonoyogbo hervorgehoben und an den Pranger gestellt.

### Schlussbemerkung

Aus den bei dieser Ausführung untersuchten Erzähltexten gehen folgende Erkenntnisse hervor: Yogbo, Adonoyogbo

oder Yo bleibt eine rätselhafte Figur, die der Welt, den Menschen und Tieren bis heute üble Streiche spielt. Er verkörpert die Schattenseiten der menschlichen Natur und zwar Gefräßigkeit, Eigensucht, Diebstahl, Hinterlist, Unehrllichkeit, Lüge, Undankbarkeit, Betrug, Böswilligkeit, Habsucht usw. Er kennt kein Gebot und kein Verbot, ist verräterisch, faul, listig und wendet seine List nur zum Eigennutz an. Yogbo hat kein Mitleid mit den anderen Protagonisten, nicht einmal mit seiner eigenen Familie, wenn sein Interesse im Spiel ist, und dieses Interesse dreht sich fast immer um seine Fressgier. Er denkt nur an sich und ist nie zufrieden mit sich selbst.

Schamlos und manchmal mit Humor nutzt er die anderen Figuren für eigene Zwecke aus und gilt daher als ein wirklicher Schmarotzer. Er ist der Inbegriff der Übertreibung in all seinen Verhaltensweisen und hat keinen Solidaritätssinn. Alle diese negativen Charaktereigenschaften der Figur werden in den Fon-Märchen

aufgegriffen, sie verstoßen gegen die traditionelle afrikanische Moral, denn sie sind für das Gemeinschaftsleben schädlich. In den Fon-Märchen, in denen Yogbo auftritt, hat er einen sehr negativen Ruf. Diese Märchen dienen als eine Warnung vor schlechten und abstoßenden Verhaltensweisen aller Menschen und appellieren an den Respekt vor den gesellschaftlichen und ethischen Werten und Normen.

Wenn man die Charakterzüge Yogbos in den Fon-Erzählungen genauer beobachtet, stellt sich die Frage: In welcher Gesellschaft gibt es keinen Yogbo, Symbol der Maßlosigkeit? Verhindern die vielfältigen Handlungen Yogbos nicht einen gewissen gesellschaftlichen Ausgleich? Die Untersuchung dieser Figur hat gewissermaßen die Fiktionalisierung des Phänomens der Maßlosigkeit herausgearbeitet, die ein mit dem Menschsein eng verbundenes Virus darstellt, über dessen Beseitigung stets nachgedacht werden sollte, um eine bessere Gesellschaft zu ermöglichen.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Adaja-Tado stellt den größten Kulturraum im Süden Benins bestehend aus den Sprachgruppen Fon, Adja, Toffin, Gun, Wémè, Aizo, Sahwè, Mina dar, die alle ihren Ursprung in Tado, einer Gegend des heutigen Togos, an der Grenze zu Benin haben. – <sup>2</sup> Hannah Maria Gritschke: Märchenvermittlung in Benin zwischen Tradition und Modernität, Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2006, S. 32, unveröffentlicht. – <sup>3</sup> Raouf Mama: Pourquoi le bouc sent mauvais et autres contes du Bénin suivi d'un guide pédagogique, LAHA Édition, Cotonou, 2017, p. 221–232. – <sup>4</sup> Felix Adjogou gehörte bei den Fon zu meinen Informanten und den professionellen Märchenerzählern, die ich bei meinen diversen Feldforschungen über die oral tradierten Märchen in Benin immer wieder besucht habe. Er war ein Bauer und ein ausgelerner Uhrmacher gewesen, der in Godomey in der Nähe der größten Stadt Benins gelebt hatte. 2021 starb er im Alter von 84 Jahren. – <sup>5</sup> Kpossigandé Gbindji war ein Bauer von Beruf und nebenbei ein professioneller Märchenerzähler aus Kinta in Benin. Ihm verdanke ich die Sammlung und die Verschriftlichung zahlreicher Fon-Märchen. Er verstarb am 1. Oktober 2024 im Alter von 70 Jahren. – <sup>6</sup> Dahomey ist der frühere Name der heutigen Republik Benin und galt vom 16. bis 19. Jahrhundert als eines der einflussreichsten Königreiche Westafrikas. – <sup>7</sup> André de Segoulora: Dictionnaire fon-français. Cotonou, Procure de L'Archidiocèse, 1963, 2. vol. – <sup>8</sup> Daa Dèkakon ist eine alte und berühmte Persönlichkeit der oralen Tradition bei den Fon aus der Region Za-Kpota im Zentrum Benins gewesen. Er war einer meiner Informanten und auch bekannt als Märchenerzähler. Er starb 2010 in Tindji –Kpozoun. – <sup>9</sup> Roberto Pazzi: L'homme aja, eve, gown, fon et son univers, Dictionnaire, vonéoté, Lomé, 1976, p. 134. – <sup>10</sup> Jean Pliya: La fille têtue, contes et récits traditionnels du Bénin, Les Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan, Dakar, Lomé, 1982, p. 113. – <sup>11</sup> Mensah Wekenon Tokponto: Mein Märchen springt hin und her, Erzählungen aus Benin, Universitas Verlag, Tübingen, 2008, S. 110–115. – <sup>12</sup> Ebd. S. 115. – <sup>13</sup> Ebd. S. 50–53. – <sup>14</sup> Brüder Grimm: KHM: 103, Verlag Neues

Leben, 3. Auflage, Berlin, 1985, S. 453. – <sup>15</sup> Montserrat Marti: zitiert nach Anatole Coissi, 7. Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques, Moscou, 1970, p. 152. – <sup>16</sup> Mensah Wekenon Tokponto: *Der Regenwurm und sein Onkel*, LiT-Verlag, Berlin, 2015, S. 106. – <sup>17</sup> Yèhouézogbanon bedeutet wörtlich: der Geist mit dreißig Hörnern und bezeichnet eine merkwürdige Figur mit außerordentlichen Charaktereigenschaften in zahlreichen Fon-Märchen in Süd-Benin. Die Yèhouézogbanon nehmen manchmal menschliche Gestalten an und sind auch bekannt für ihre Jagdkunst – <sup>18</sup> Alain Noudakou: *Yogbo dans les contes Wémè, enseignements pour la société*, Laboratoire de Recherches et d'Etudes en Traditions Orales, Mémoire de maîtrise, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université d'Abomey-Calavi, 2018, P. 123. – <sup>19</sup> Mensah Wekenon Tokponto: *Der Regenwurm und sein Onkel*, LiT-Verlag, Berlin, 2015: S. 54–55. – <sup>20</sup> Wémè bezeichnet eine Sprachgruppe im Südwesten Benins.

## Literatur

- Brüder Grimm: KHM: 103, Verlag Neues Leben, 3. Auflage, Berlin, 1985.
- de Segoulor, André: *Dictionnaire fon-français*, Cotonou, Procure de L'Archidiocèse, 1963.
- Gritschke, Hannah Maria: *Märchenvermittlung in Benin zwischen Tradition und Modernität*, Magisterarbeit, Humboldt-Universität zu Berlin, 2006, S. 32, unveröffentlicht.
- Mama, Raouf: *Pourquoi le bouc sent mauvais et autres contes du Bénin suivi d'un guide pédagogique*, LAHA Édition, Cotonou, 2017.
- Marti, Montserrat: zitiert nach Anatole Coissi, 7. Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques, Moscou, 1970.
- Noudakou, Alain: *Yogbo dans les contes Wémè, enseignements pour la société*, Laboratoire de Recherches et d'Etudes en Traditions Orales, Mémoire de maîtrise, Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université d'Abomey-Calavi, 2018.
- Pazzi, Roberto: *L'homme aja, eve, goun, fon et son univers*, *Dictionnaire*, vonéoté, Lomé, 1976.
- Pliya, Jean: *La fille têtue, contes et récits traditionnels du Bénin*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan, Dakar, Lomé, 1982.
- Wekenon Tokponto, Mensah: *Mein Märchen springt hin und her, Erzählungen aus Benin*, Universitas Verlag, Tübingen, 2008.
- Wekenon Tokponto, Mensah: *Der Regenwurm und sein Onkel*, LiT-Verlag, Berlin, 2015.



Prof. Dr. Mensah Wekenon Tokponto, geboren 1967 in Kinta (Benin, Westafrika), studierte nach seinem Abitur Germanistik an der Universität d'Abomey-Calavi und seit 1993 an der Universität Saarbrücken. Hier wurde er mit einer Arbeit zu "Deutsch-Beninische Märchenforschung am Beispiel von Märchen in der Fon-Sprache mit phonetischer Transkription, Darstellung der Hauptfiguren und Themenvergleich" promoviert. Der Märchenforscher, der auch selbst erzählt, hat zahlreiche wissenschaftliche Veröffentlichungen in Fachzeitschriften vorzuweisen. Seit 2005 ist er Hochschullehrer an der Universität Abomey-Calavi in Benin und arbeitet unermüdlich für den menschlichen wie auch akademischen deutsch-beninischen Austausch.

Mail-Kontakt: mensahtokponto@gmail.com

Sabine Wiener-Piepho

## „Das geht auf keine Kuhhaut“

Was eine Redensart mit der Ausstellung „Welterbe des Mittelalters“ zu tun hat<sup>1</sup>

---

In German, there is a saying that is supposedly associated with a very old mural in a monastery on the island of Reichenau on Lake Constance “Das geht auf keine Kuhhaut” a proverbial phrase, This short article explains the possible genesis of the linguistic formula and the amazing fresco.

---

Die Redensart „Das geht auf keine Kuhhaut“ stammt aus dem Mittelalter. Damals stellte man sich nämlich vor, dass der Teufel eine Liste mit den Sünden eines jeden Menschen führe. Die hatte er sich auf ein Pergament zu notieren. Pergament, der Vorgänger des heutigen Papiers, wurde aus Ziegen- oder Schafshäuten hergestellt. Kamen während eines einzigen Lebens dermaßen viele Sünden zusammen, dass sie nicht einmal auf einer großen Kuhhaut Platz fanden, dann musste es sich schon um besonders üble Schurken handeln! Oder Schurkin<sup>2</sup>en, wie auf der Bodensee-Insel Reichenau ...

In der dortigen Kirche St. Georg, die heute zum Unesco-Weltkulturerbe gehört<sup>3</sup>, befindet sich ein kurioses Wandbild aus dem Jahr 1308. Auf diesem Gemälde sind oben zwei Frauen zu sehen, die sich angeregt unterhalten. Es zeigt vier Teufelsfiguren, die eine Kuhhaut



Abb.: Die Wandzeichnung findet sich über dem Eingang zur Krypta. Der vierte Teufel rechts unten ist nicht mehr so gut zu erkennen. (Quelle Wikipedia). Siehe hierzu auch das Cover dieses Heftes.

auseinanderzerren, um sie noch zu vergrößern.

Dies Detail ist hochinteressant für die volkskundliche Sprichwortforschung und entsprechend viel ist darüber geschrieben worden. Worin besteht die Sünde dieser Frauen? Und was ist ein Sündenregister? Das Wandbild zeigt eine weitverbreitete Redewendung. Vor allem im Südwesten Deutschlands ist sie bis heute im aktiven Sprachgebrauch verankert.

Mit dem endlos langen dünnen Streifen aus Kuhleder, mit dem in der Aeneassage die Königin Dido die Landfläche der noch zu gründenden Stadt Karthago umspann, hat die Redensart angeblich nichts zu tun.

Sie stammt vielmehr aus einem mittelalterlichen Predigtmärlein, das sich zunächst über lateinische Exempelsammlungen verbreitete.

Den ältesten inhaltlichen Beleg finden wir bei Jaques de Vitry, einem Kardinal, der gleichzeitig Geschichts- und Geschichtsschreiber war.

Er starb irgendwann vor 1240 und ist besonders wichtig für die Geschichtsschrei-

beiträge

bung der Kreuzzüge. Vitrys Geschichten, die *Sermones Vulgaris*, erzählen von einem Priester, der während des Gottesdienstes einen Teufel in der Kirche sieht, der mit den Zähnen an einem Pergament zerrt. Der Teufel erklärt, er habe das Geschwätz in der Kirche zu beobachten und aufzuschreiben, aber dazu reiche sein Pergament nicht aus. Der Text in St. Georg lautet: „*Ich will hier schrieven/von diesen tumben wieven/was hier wird plapla gesprochen/üppig, vieles in der Wochen/ Das wird alles wohl bedacht/wenn es vor den himmlischen Richter wird gebracht*“.

Die Anschauung, die zugrunde liegt, ist nun folgende: die Sünden der Menschen werden vom Teufel aufgelistet, um beim Jüngsten Gericht als Belastungsmaterial zu dienen. Das Schwatzen, das „Blabla“, besonders der „Weiber“ (und besonders in der Kirche!) galt u. a. nach Off. 220:12 u. MT12:3 als eine dieser Sünden. Über jedes unnütze Wort, das die Menschen sprachen, wurde am Ende ihres Lebens hart geurteilt. Und alles wurde genau protokolliert. Normalerweise schrieb man auf deutlich kleineren Schafs- oder Ziegenhäuten und die Pointe besteht nun eben darin, dass selbst auf der Haut des größten pergamentliefernden Tieres, der Kuh, immer noch nicht genug Platz war, für so ein Protokoll oder Register ... (man hat die Kuh verbal sogar bis zum Elefanten gesteigert).

Dieses religiöse Narrativ sei auch noch in neuzeitlichen Sagen verbreitet, wies der Freiburger Erzählforscher Lutz Röhrich

nach, der auch daran erinnerte, dass zu den Benediktinertugenden *ora et labora* eben auch die Schweigsamkeit gehöre. Röhrich liefert auch eine genauere Bildbeschreibung und -analyse des berühmten Wandbildes von der Reichenau.

Die Redensart ist sicherlich älter als das Wandbild von der Reichenau, aber als solche ist sie erst bei Johannes Fischart bezeugt, der 1577 eine „Flöhhatz“ verfasst hat, ein *Rollwagenbüchlein* oder einen sog. *Wegverkürzer*, also Reiselektüre, und zwar in Knittelversen, ein Büchlein, das zum sog. Grobianismus gezählt wird. Fischarts bekanntestes Werk ist die *Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung* (1575), eine freie und hinzudichtende Übersetzung von François Rabelais' Werk *Gargantua*. In der „Flöhhatz“ schildert Fischart (selbst Lutheraner und später Calvinist), wie zwei Klatschbasen während der Predigt vom Hundertsten ins Tausendste kommen, vom Höpfchen auf's Knöpfchen. Ihre Themen sind Kleider, Geld, Essen und Affären der Nachbarn. Bei Fischart hat sich die etwas frauenfeindliche Geschichte schon weitgehend von der Teufelslegende gelöst und verselbstständigt. Trotzdem ist sie besonders in den katholischen Landschaften beheimatet.

Die wichtigsten Untersuchungen dazu stammen von Johannes Bolte, von Reinhold Köhler, von Adolf Spamer und dem Schweizer Volkskundler Robert Wildhaber (1902–1982).

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Die große Landesausstellung „Welterbe des Mittelalters – 1300 Jahre Klosterinsel Reichenau“, die vom 20. April bis zum 20. Oktober 2024 vom Archäologischen Landesmuseum in Konstanz am Bodensee gezeigt wurde, führte auch zu den drei mittelalterlichen Kirchen auf der nahegelegenen Insel, einem einzigartigen Ensemble karolingischer und ottonischer Baukunst. – <sup>2</sup> Die Kirche St. Georg kann aus konservatorischen Gründen aktuell nur im Rahmen einer öffentlichen Führung (täglich um 11:00, 13:00 und 16:00 Uhr) besucht werden; für Reisegruppen gelten Sonderregelungen.

Helga Zitzlsperger

## Seltsame Urtiere und ihre Mythen – die Meeresschildkröten

Many cultures have myths to do with primordial animals such as sea turtles. They were once involved in the creation of the world, are rulers of the seas and stand for wisdom, old age and virtues such as justice. Even in regions of inland Europe far away from the sea, remains of these well armored animals can be found again and again, and museums remember stories such as this article does.

**E**ine irokesische Schöpfungsmythe erzählt vom dramatischen Anbeginn unserer Erde, deren Entstehung nur durch das Eingreifen einer gewaltigen Urschildkröte gelingen konnte:

Bevor die Erde erschaffen wurde, gab es bereits ein Land im Himmel hoch über dem Land, das später die Heimat der Irokesen werden sollte. Dort lebte Ataentsic, die Tochter des Häuptlings des Himmels mit ihrem Volk. Eines Tages verfiel sie in eine seltsame Krankheit und verharrte darin bewegungslos und stumm, bis der Mediziner verkündete, sie lebe, sei aber tot.

Weisungsgemäß bettete man sie vorsichtig ins Wurzelwerk des heiligen Baumes, der im Mittelpunkt der himmlischen Welt stand. Aber plötzlich begann dieser Baum unter grauenvollen Geräuschen zu verdorren und zu zerreißen. Ataentsic stürzte, festgehalten von den Wurzeln, durch eine Öffnung in eine bodenlose Leere hinab. Ein Sturm riss den Baum im Sturz fort und schleuderte ihn weiter bis in die Tiefe eines Meeres. Ataentsic aber wachte auf und klammerte sich verzweifelt an die verbliebenen Wurzeln; da wurde sie im Sturz von Seeschwalben aufgefangen. Eine riesige Schildkrö-

te tauchte aus dem Meer auf, groß wie eine Insel. Auf ihren gepanzerten Rücken setzten die Vögel Ataentsic ab. Da krochen allerlei Tiere aus ihrer Kleidung, die sich dort festgeklammert hatten. Sie versuchten, sich auf der Schildkröteninsel zu halten.

Der Panzer aber war steil und bot wenig Platz. Da befahl die Schildkröte, aus dem abgestürzten Baum in der Tiefe des Meeres etwas von der Erde, die noch daran hing, zu holen. Mehrere Tiere starben bei dem Versuch, den Baum zu finden, aber dem Frosch gelang es, ein Klümpchen zu retten und an die Oberfläche zu bringen. Ataentsic legte die Erde auf den Panzer, umschritt sie langsam – und da dehnte sie sich weit aus und schuf die heutige Oberfläche unserer Erde. Die aus dem Himmel mitgerissenen Samen, Pflanzen und Tiere verbreiteten sich rasch, Ataentsic gebar Zwillinge, die Schildkröte aber schlief ein und wurde für Immer zur Stütze der Erde.<sup>1</sup>

Diese hier nur knapp skizzierte Schöpfungsmythe beeindruckt durch die fremdartigen, starken Sprachbilder, die motivisch auch an andere, fremde Schöpfungsmythen erinnern (man denke z. B. an die Bibel), die mit einem Erde-Modell

beiträge

im Himmel beginnen und – am heiligen Baum entlang – über Zerstörung, aber Gestaltungskraft aus dem Nichts heraus zur Urkraft der Schildkröte führen.

Mit dem Phänomen Schildkröte befassten sich seit jeher viele Völker. Schon in der Antike bewunderten die Menschen besonders in Indien, China und Japan diese Urwelttiere. Man pflegte z. B. die Vorstellung, dass die Erde auf einem Urmeer treibe, dass sie aber, um sich im Gleichgewicht zu halten, von einer riesigen Schildkröte gestützt werde; und solche Vorstellungen vermitteln z. B. auch die Schöpfungsmythen der Sioux und Irokesen.<sup>2</sup>

In dem erst kürzlich erschienenen Buch „Seltsame Urtiere – die grünen Meeresschildkröten“, das ich unlängst vorgelegt habe<sup>3</sup>, erfährt man mehr über diese Urtiere. Darin werden besonders die grünen Meeresschildkröten beschrieben, beginnend mit ihrer Evolution, die sie vor etwa 220 Millionen Jahren als erste Fossilien mit Panzer nachweisbar macht (in China). Ein Wunder ist dann, dass man erst kürzlich etwa 240 Millionen Jahre alte Fossilien im Vellberger See – heute ein Steinbruch – fand, die den Vorläufer der gepanzerten Tiere darstellen: Ein Reptil, das innerlich bereits zur Schildkröte ‚umgebaut‘ war, äußerlich aber noch einer geschuppten Eidechse glich: Dieses Missing Link befindet sich bei Vellberg in Nordwürttemberg, einem bisher weltweit einmaligen Fundort.

Wer sich mit diesen in ihren Bewegungen so stoisch langsam wirkenden Tieren näher auseinandersetzt, mag über Details staunen, die faszinieren und nachvollziehbar machen, weshalb man sie seit der Antike mit solch schöpferischer Kraft ausstattete: Vor etwa 110 Millionen Jahren kehrten einige Land- oder Süß-

wasserschildkröten in das salzige Meer zurück. Ihre Gliedmaßen wurden zu Flossen, ihr Panzer wurde stromlinienförmiger und flacher, ihre Gelenke veränderten sich und sie blieben Lungenatmer, können aber beim Tauchen bis zu fünf Stunden den Sauerstoff im Körper auswerten. Die Leistungsfähigkeiten ihrer Augen sind wahre Wunderwerke, ihre Innenohren gleichen im Aufbau bereits jenen der Menschen und ihr Panzer ist nicht eine einfache Schutzhülle, sondern Teil ihres Knochensystems, weswegen sie auch am Panzer empfindlich und verletzlich sind.

Sie sind einsame Wanderer, die lebenslang durch warme Meere ziehen und als elegante Schwimmer nicht nur große Strecken zurücklegen, sondern als Weibchen auch mit ihrem genialen Orientierungssinn trotz größter Entfernung ihren Geburtsort wiederfinden, um genau dort in Nistgelegen am Strand ihre Eier abzulegen. Und die Neugeborenen: Sie rennen nach dem Schlüpfen als Lungenatmer blitzschnell ins rettende Wasser und schwimmen, als ob sie nie etwas anderes getan hätten ... Zum Atmen tauchen sie immer wieder auf.

All diese verschlossenen, kaum bekannten Stärken und ihre Ruhe machte Schildkröten wohl auch zum Vorbild für Menschen: Man glaubte beispielsweise, im gewölbten Rückenpanzer ein Bild des Himmels zu erkennen und in ihrem flachen Bauchpanzer ein Abbild der Erde. Da Schildkröten sehr alt werden, sah man in ihnen zudem sowohl ein Sinnbild der Unsterblichkeit als auch ein Zeichen für ihre Weisheit, Geschicklichkeit und Klugheit. Zeichen hierfür deutete man u. a. aus dem Muster des Rückenpanzers (vgl. 2).

In alten Mythen, Sagen, Märchen und anderen Geschichten sind die mächtigen Urtiere (sieben ihrer Art im Meer)

vor allem mit der Schöpfung und grundlegenden Eigenheiten des Menschseins verbunden. Neben der bereits erzählten Schöpfungsmythe sei hier deshalb eine weitere Geschichte skizziert: Über die Entstehung von Gut und Böse<sup>4</sup>:

Die Irokesen erzählen von einer Zeit der Urahnen in zwei Welten: Die obere Welt gehörte den Uralten, die wie Menschen in einer Welt des Lichtes lebten. In der unteren Welt herrschte völlige Dunkelheit; in ihr lebten Ungeheuer.

Als sich einmal eine schwangere Frau in der oberen Welt auf einer Matte niederließ, versank sie plötzlich und stürzte tiefer und tiefer durch das gewaltige Nichts. Das große Ungeheuer der dunklen Welt, eine gehörnte Schlange, rief schnell alle Unterweltbewohner zusammen. Sie mussten aus noch größerer Tiefe jenen Erdboden holen, aus dem die Welt geschaffen ist. Sie wurde der großen Schildkröte auf den Rücken gelegt und so konnte die Frau weich darauf fallen. Zugleich begann die Schildkröte mit der Erde, zu unermesslicher Größe anzuwachsen.

Die Frau gebar zwei Jungen, aber im Körper des einen hatte sich eine böse Absicht begeben, während der andere Junge einen guten Geist erhielt. Die beiden stritten ständig miteinander. Guter Geist wollte die Dunkelheit und die Ungeheuer vertreiben, Böser Geist aber verweigerte das. Guter Geist formte die Gestirne, Berge, Flüsse, Seen, Pflanzen und Tiere und endlich Mann und Frau, denen er seinen Atem einblies. Am Ende vertraute er den Menschen die Weltinsel auf dem Rücken der Schildkröte an. Böser Geist dagegen widersetzte sich allem, staute das Wasser, lenkte Flüsse um, stiftete Schaden, erzeugte Felsstürze, schuf giftiges Ungeziefer ...

Aber als er auch Menschen wie sein Bruder erschaffen wollte, gelang es ihm nicht, ihnen eine Menschenseele einzuhauchen. Sein guter Bruder half ihm, sagte aber zu diesen Menschen: „Da ihr vom Bösen kommt, sollt ihr ihm gehören.“ Seitdem ist das Böse in der Welt. Aber selbst das Böse ist Teil des Guten, denn Guter Geist hatte der Schöpfung seines Bruders von seinem Atem gegeben.

Böser Geist schadete der Welt weiterhin und erzeugte auch Hungersnöte, aber endlich besiegte Guter Geist ihn in einem Kampf. Ab und zu kehrt der Böse wieder zurück, um die Menschen zu erschrecken, denn Gut und Böse sind Zwillinge, Kinder einer Mutter, und jedes von ihnen hat seinen Platz in der Welt.

Neben dem Schöpfungsmythos gibt es auch Schildkrötengeschichten, die vom klugen oder tapferen Verhalten im konkreten Leben erzählen, zumal sie dabei mit ihrer Langlebigkeit eine Beständigkeit im Verhalten und deren Wirkung verraten:

So erzählt eine Geschichte der australischen Ureinwohner, wie die Schildkröte durch Klugheit und Erfindungskraft zu ihrem Panzer kam und damit im Kampf unbesiegbar wurde.<sup>5</sup> In einer japanischen Legende wird das Tier zum Symbol unerschütterlicher Treue, weil es den Besitz eines Samurai: Geld und Dokumente – bewachte und ihr darüber sogar aus dem Panzer ein Bart wuchs, obwohl ihr Herr schon lange im Kampf gefallen war. Heute noch gibt es in Japan Souvenirartikel aus Ton oder Porzellan, die eine Schildkröte mit Bart zeigt.<sup>6</sup> Oder die Geschichte des koreanischen General Yi im 16. Jahrhundert, der insgeheim eine kleine Flotte von Kriegsschiffen bauen ließ, die wie gewaltige, von scharfen Speeren starrende Schildkröten aussahen. Mit ihnen

besiegte er die japanische, übermächtige Flotte und befreite Korea solcherart von der japanischen Fremdherrschaft.<sup>7</sup> Oder aber die trickreiche Schildkröte aus Namibia, die einen Strauß im Wettlauf besiegte und auch noch dafür sorgte, dass der Strauß seitdem nackte Beine hat.<sup>8</sup> Oder die alte Schildkröte in einer japanischen Sage, die im Meer den jungen Fischer Uraschima zur Meereskönigin bringt. Dort allerdings ist ein Tag wie hundert Jahre und der junge Fischer bezahlt bei der Rückkehr sein Erlebnis nach drei Tagen mit seinem Leben. Die Berührung mit der Jenseitsdimension im Meer hat ihn überwältigt.<sup>9</sup>

Lesen kann man auch die Geschichte, wie zwei Meeresschildkröten die Sintflut erlebten<sup>10</sup> oder wie Ferdinand, ein Sohn von Kolumbus, in seinem Tagebuch von gigantischen Meeresschildkröten-Schwärmen berichtete<sup>11</sup> ...

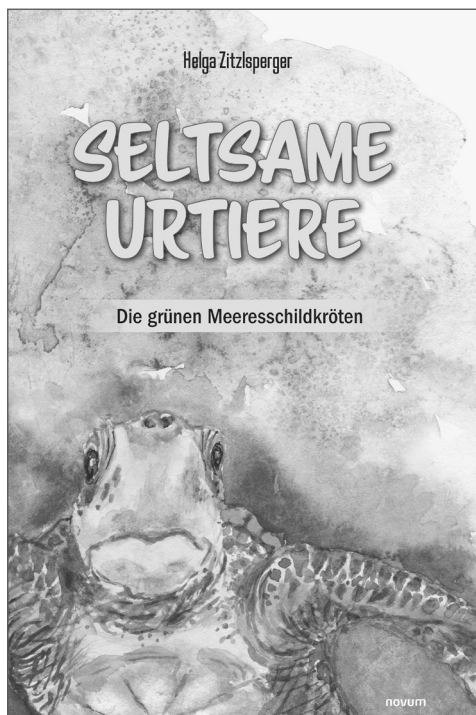


Abb.: Buchcover.

Neben den Geschichten ist vor allem in dem Buch: ‚Seltsame Urtiere – die grünen Meeresschildkröten‘ die Lebensreise einer exemplarischen grünen Meeresschildkröte namens Tortuga eine gewichtige Informationsquelle, die über Körperbau, Ernährung, Wahrnehmungen, Verhalten bei Gefahr, Meeresverschmutzung, Gesundheit, Orientierung, Wanderungen, Begegnungen mit fremdartigen Meeresbewohnern usw. berichtet. So vereinen sich hier Sachbuchinhalte mit Mythen und anderen Geschichten, um die Perspektive auf diese seltsamen Tiere abzurunden – beide Sichtweisen gehören als Ganzheit zusammen: der sachliche Blick auf das Tier und der eines erweiterten Blickes in menschliches Vorstellungsvermögen.

Die Mythen, Sagen und Märchen können aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese geheimnisvollen Tiere, die immer in Distanz zum Menschen verbleiben, zunehmend an der Umweltverschmutzung und Rücksichtslosigkeit der Menschen leiden. Um im Sprachbild zu bleiben: ‚Böser Geist‘ geht unter den Menschen um und stiftet unermesslichen Schaden, der die Zukunft der Welt zerstört; und Guter Geist wird viel zu tun haben, um das Gleichgewicht unserer Erde wieder herzustellen.

Mindestens fünf Katastrophen weltweit seit dem Erdmittelalter löschten jeweils fast alles Leben aus. Doch Schildkröten überlebten in Nischen und blieben im Verborgenen ein Teil der Evolution, trotz Eiszeiten oder tödlicher Hitzewellen, Meteoriteneinschlägen oder Vulkanausbrüchen mit saurem Regen, trotz Sauerstoffmangels oder Verfinsterung der Erde, weil Aschewolken aus Vulkanausbrüchen die Sonne verdeckten ...

Nun aber droht diesen Urtieren eine neue Gefahr, die die Menschen kaum noch abzubremesen vermögen: Die Gelege im warmen Sand mit ihren bis zu hundert Eiern werden von der Sonne ausgebrütet. Bei Temperaturen über 29,9 Grad entwickeln sich in den Eiern weibliche Tiere, unter dieser Tempera-

tur männliche. Aber was geschieht nun mit dem Geschlechterverhältnis, wenn es wegen der aktuellen Klimaerwärmung nur noch weibliche Tiere gibt?

Man möchte hoffen, dass diese Schöpfertiere und Stützen der Erde, die so grundlegend den Menschen Welterklärungen bieten, irgendwann auch hierfür ein rettendes Verhalten finden ...

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Der Sturz der Tochter des Himmels. In: Verzauberte Welten – Mythen der Urzeit. Amsterdam 1986, Time-Life Books B.V. ISBN: 90-6182-868-6, S. 26–33. – <sup>2</sup> Zur Symbolik seit dem Altertum z. B.: Forstner, Dorothea OSB: Die Welt der christlichen Symbole. Innsbruck, Wien, München. Tyrolia-Verlag 1977, S. 288. ISBN: 3-7022-1251-5. Ebenso: Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole. Düsseldorf, Köln; Eugen Diederichs Verlag 1981. S. 254. ISBN: 3-424-00408-1. Ebenso: Herder Lexikon der Symbole. Bearbeitet von Marianne Oesterreicher-Mollwo. Freiburg, Basel, Wien. Herder Verlag 1978, S. 141–142, ISBN: 3-451-17377-8. Ebenso in „Mare“, z. B. S. 72: Mythen über Schildkröten und religiöse Bezüge; über Schöpfung, Neuguinea. – <sup>3</sup> Zitzlsperger, Helga: Seltene Urtiere – die grünen Meeresschildkröten. novum Verlag 2024. ISBN: 978399146903-2. – <sup>4</sup> Kanitzky, Gustav (Hg.): Gut und Böse (Irokesen) In: Nordamerikanische Indianermärchen. Eugen Diederichs Verlag 1994. – <sup>5</sup> Die kluge Schildkröte. Märchen (Ätiologie) der australischen Ureinwohner. Hg.: Herbert Boltz unter Mitarbeit von Heidrun Vollmer. Frankfurt a. M., Fischer Tb 1999 (3. Aufl.), S. 122f. – <sup>6</sup> Die bärtige Schildkröte. Legende aus Japan. In: Schildkröten in der Mythologie: <https://www.schildi24.de/schildkroeten-der-mythologie/>. – <sup>7</sup> Das Schildkrötenschiff (Geschichte aus Korea). In: Schildkröten in der Mythologie: <https://www.schildi24.de/schildkroeten-der-mythologie/>. – <sup>8</sup> Der Wettlauf vom Strauß und der Schildkröte. In: Märchen aus Namibia. Volkserzählungen der Nama und Damara. Hg. und übersetzt von Sigrid Schmidt. Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf, Köln 1980, S. 100f. – <sup>9</sup> Uraschima. In: Verzauberte Welten – Wassergeister. Ellen Phillips (Hg.) von der Redaktion der Time Life Bücher. 1986 Time-Life Books B.V., 1987 dt. Ausgabe. S. 103–109. – <sup>10</sup> Zitzlsperger, Helga: Noah und die Meeresschildkröten (Fabulat zum 1. Buch Moses). Daten gemäß 1. Buch Moses 6, 1–22; 7, 1–24; 8, 1–19. – <sup>11</sup> Die Meeresschildkröten und Kolumbus. Nacherzählt von Helga Zitzlsperger mit Bezug auf Osha Gray Davidson: Sanfte Riesen. Das rätselhafte Sterben der Meeresschildkröten. Marebuchverlag 20080, Hamburg 2003. Im Internet: Stichwort ‚Fernando Kolumbus‘: Wikipedia.



Helga Zitzlsperger, Ob.Studienrätin i. R., Dipl.-Päd.: Zuerst Pädagogikstudium auf Lehramt GHS, nach Praxisjahren Studium der Erziehungswissenschaft mit Abschluss Diplom. Bis zum Ruhestand als Dozentin an der Pädagogischen Hochschule Weingarten für das Fach Deutsch und seine Didaktik tätig. Besondere Interessen u. a.: Multisensorisch-ganzheitliches Lernen, Märchenpädagogik. Seit 2012 gehört sie dem Kuratorium der Märchen-Stiftung Walter Kahn an.

Mail-Kontakt: [Zitzlsperger@gmx.net](mailto:Zitzlsperger@gmx.net)

beiträge

## Das Märchen vom Schlaraffenland (Bechstein)

Hört zu, ich will euch von einem guten Lande sagen, dahin würde mancher auswandern, wüßte er, wo selbes läge und eine gute Schiffsgelegenheit. Aber der Weg dahin ist weit für die Jungen und für die Alten, denen es im Winter zu heiß ist und zu kalt im Sommer. Diese schöne Gegend heißt Schlaraffenland, auf Welsch Cucagna, da sind die Häuser gedeckt mit Eierfladen, und Türen und Wände sind von Lebzelten, und die Balken von Schweinebraten. Was man bei uns für einen Dukaten kauft, kostet dort nur einen Pfennig. Um jedes Haus steht ein Zaun, der ist von Bratwürsten geflochten und von bayerischen Würsteln, die sind teils auf dem Rost gebraten, teils frisch gesotten, je nachdem sie einer so oder so gern ißt. Alle Brunnen sind voll Malvasier und andre süße Weine, auch Champagner, die rinnen einem nur so in das Maul hinein, wenn er es an die Röhren hält. Wer also gern solche Weine trinkt, der eile sich, daß er in das Schlaraffenland hineinkomme. Auf den Birken und Weiden da wachsen die Semmeln frischbacken, und unter den Bäumen fließen Milchbäche; in diese fallen die Semmeln hinein und weichen sich selbst ein für die, so sie gern einbrocken; das ist etwas für Weiber und für Kinder, für Knechte und Mägde! Holla Grethel, holla Steffel! Wollt ihr nicht auswandern?



Abb.: Ludwig Bechstein, Stahlstich von Carl Mayer, 1852.

Macht euch herbei zum Semmelbach, und vergeßt nicht, einen großen Milchlöfel mitzubringen.

Die Fische schwimmen in dem Schlaraffenlande obendrauf auf dem Wasser, sind auch schon gebacken oder gesotten, und schwimmen ganz nahe am Gestade; wenn aber einer gar zu faul ist und ein echter Schlaraff, der darf nur rufen bst! bst! – so kommen die Fische auch heraus aufs Land spaziert und hüpfen dem guten Schlaraffen in die Hand, daß er sich nicht zu bücken braucht.

Das könnt ihr glauben, daß die Vögel dort gebraten in der Luft herum fliegen, Gänse und Truthähne, Tauben und Kapaunen, Lerchen und Krammetsvögel, und wenn es zu viel Mühe macht, die Hand darnach auszustrecken, dem fliegen sie schnurstracks ins Maul hinein. Die Spanferkel geraten dort alle Jahr überaus trefflich; sie laufen gebraten umher und jedes trägt ein Transchiermesser im Rücken, damit, wer da will, sich ein frisches saftiges Stück abschneiden kann.

Die Käse wachsen in dem Schlaraffenlande wie die Steine, groß und klein; die Steine selbst sind lauter Taubenkröpfe mit Gefülltem, oder auch kleine Fleischpastetchen. Im Winter, wenn es regnet, so regnet es lauter Honig in süßen Tropfen, da kann einer lecken und schlecken, daß es eine Lust ist, und wenn es schneit, so schneit es klaren Zucker, und wenn es hagelt, so hagelt es Würfelzucker, untermischt mit Feigen, Rosinen und Mandeln.

Im Schlaraffenland legen die Rosse

keine Roßäpfel, sondern Eier, große, ganze Körbe voll, und ganze Haufen, so daß man tausend um einen Pfennig kauft. Und das Geld kann man von den Bäumen schütteln, wie Kästen (gute Kastanien). Jeder mag sich das Beste herunterschütteln und das minder Werte liegen lassen.

In dem Lande hat es auch große Wälder, da wachsen im Buschwerk und auf Bäumen die schönsten Kleider: Röcke, Mäntel, Schauben, Hosen und Wämser von allen Farben, schwarz, grün, gelb, (für die Postillons) blau oder rot, und wer ein neues Gewand braucht, der geht in den Wald, und wirft es mit einem Stein herunter, oder schießt mit dem Bolzen hinauf. In der Heide wachsen schöne Damenkleider von Sammet, Atlas, Gros de Naples, Barège, Madras, Taft, Nanking und so weiter. Das Gras besteht aus Bändern von allen Farben, auch ombriert. Die Wachholderstöcke tragen Broschen und goldne Chemisett- und Mantelettnadeln und ihre Beeren sind nicht schwarz, sondern echte Perlen. An den Tannen hängen Damenuhren und Chatelaines sehr künstlich. Auf den Stauden wachsen Stiefeln und Schuhe, auch Herren- und Damenhüte, Reisstrohhüte und Marabouts und allerlei Kopfputz mit Paradiesvögeln, Kolibris, Brillantkäfern, Perlen, Schmelz und Goldborten verziert.

Dieses edle Land hat auch zwei große Messen und Märkte mit schönen Freiheiten. Wer eine alte Frau hat und mag sie nicht mehr, weil sie ihm nicht mehr jung genug und hübsch ist, der kann sie dort gegen eine junge und schöne vertauschen und bekommt noch ein Draufgeld. Die alten und garstigen (denn ein Sprüchwort sagt: wenn man alt wird, wird man garstig) kommen in ein Jungbad, damit das Land begnadigt ist, das ist von großen Kräften; darin baden die

alten Weiber etwa drei Tage oder höchstens vier, da werden schmucke Dirnlein daraus von siebzehn oder achtzehn Jahren.

Auch viel und mancherlei Kurzweil gibt es in dem Schlaraffenlande. Wer hier zu Lande gar kein Glück hat, der hat es dort im Spiel und Lustschießen, wie im Gessellenstechen. Mancher schießt hier alle sein Lebtage nebenauss und weit vom Ziel, dort aber trifft er, und wenn er der allerweiteste davon wäre, doch das Beste. Auch für die Schlafsäcke und Schlafpelze, die hier von ihrer Faulheit arm werden, daß sie Bankrott machen und Betteln gehen müssen, ist jenes Land vortrefflich. Jede Stunde Schlafens bringt dort einen Gulden ein, und jedesmal Gähnen einen Doppeltaler. Wer im Spiel verliert, dem fällt sein Geld wieder in die Tasche. Die Trinker haben den besten Wein umsonst, und von jedem Trunk und Schlunk drei Batzen Lohn, sowohl Frauen als Männer. Wer die Leute am besten necken und aufziehen kann, bekommt jeweil einen Gulden. Keiner darf etwas umsonst tun, und wer die größte Lüge macht, der hat allemal eine Krone dafür.

Hier zu Lande lügt so mancher drauf und drein, und hat nichts für diese seine Mühe; dort aber hält man Lügen für die beste Kunst, daher lügen sich wohl in das Land allerlei Prokura-, Dok- und andre toren, Roßtäuscher und die \*\*\*r Handwerksleute, die ihren Kunden stets aufreden und nimmer Wort halten.

Wer dort ein gelehrter Mann sein will, muß auf einen Grobian studiert haben. Solcher Studenten gibt's auch bei uns zu Lande, haben aber keinen Dank davon und keine Ehren. Auch muß er dabei faul und gefräßig sein, das sind drei schöne Künste. Ich kenne einen, der kann alle Tage Professor werden.

Wer gern arbeitet, Gutes tut und Böses läßt, dem ist jedermann dort abhold, und er wird Schlaraffenlandes verwiesen. Aber wer tölpisch ist, gar nichts kann, und dabei doch voll dummen Dünkels, der ist dort als ein Edelmann angesehen. Wer nichts kann, als schlafen, essen, trinken, tanzen und spielen, der wird zum Grafen ernannt. Dem aber, welchen das allgemeine Stimmrecht als den faulsten und zu allem Guten untauglichsten erkannt, der wird König über das ganze Land, und hat ein großes Einkommen.

Nun wißt ihr des Schlaraffenlandes Art und Eigenschaft. Wer sich also auf tun und dorthin eine Reise machen will, aber den Weg nicht weiß, der frage einen Blinden; aber auch ein Stummer ist gut dazu, denn der sagt ihm gewiß keinen falschen Weg.

Um das ganze Land herum ist aber eine berghohe Mauer von Reisbrei. Wer hinein oder heraus will, muß sich da erst überzwerg durchfressen.

Quelle: Ludwig Bechstein: Sämtliche Märchen. München 1971, S. 226–231.

## Märchenrätsel



Abb.: Bilddetail aus dem bekannten Gemälde.

Heute sollen Sie bei unserem Rätsel zuerst einmal an ein berühmtes Bild aus dem 16. Jahrhundert denken. Im Vordergrund dieses Bildes läuft ein kleines gekochtes und oben schon aufgeschlagenes Hühnerei auf zwei kleinen Beinchen über das Bild. Im Ei steckt ein Messer. Überhaupt sind auf diesem Gemälde einige Messer zu sehen und das hat seinen Grund. Diese Messer sind jedoch nicht als Waffen zu interpretieren, sie dienen anderen Zwecken. Am rechten Bildrand steht ein Kakтус, der aber eigentlich keiner ist, denn er hat keine Stacheln und ist dunkelbraun. Drei junge Männer scheinen zu schlafen, einer von ihnen mit offenen Augen. Er hat ein Buch neben sich liegen, aber das ist vermutlich schrecklich langweilig, denn es ist geschlossen. Eigentlich müsste der junge Mann es lesen, aber er ist offensichtlich zu faul dazu. Im Hintergrund einer surrealen fiktiven Landschaft schwimmt ein winziges Boot auf einem sehr weißen See. Seltsame Tiere fliegen durch die Luft ...

Mehr sei hier nicht angedeutet, denn sonst wird unser Rätsel wohlmöglich zu leicht? Dies Bild greift jedenfalls ein Thema auf, zu dem in der nächsten Ausgabe unserer Zeitschrift mehr zu lesen sein wird. Es geht um ein Gedankengebäude, um eine uralte Wunsch-Vorstellung der Menschen. Sie geht nachweislich bis in die Antike zurück und hat bis heute ihren Niederschlag in vielen Märchen vieler Völker gefunden. Das ganze Szenarium darf durchaus auch als literarischer Topos gelten, denn auch in der Literatur der Gelehrten fand es seinen Niederschlag und noch heute ist die Grundidee so reizvoll, dass immer weiter daran herumgedacht wird. Es gibt bis in unsere Gegenwart hinein immer wieder neue Bücher und sogar Verfilmungen die-

ses zeitlosen Erzählkomplexes, der unter mindestens zwanzig verschiedenen Bezeichnungen bekannt ist.

Das Phantasiegebilde, nach dem gesucht wird, spielt auch im Brauchwesen eine Rolle, besonders zur Fastnacht wird seiner Grundidee gehuldigt. Narren, an der Schellenkappe erkenntlich, repräsentieren auch auf frühen Holzschnitten das Prinzip. Besonders verbunden ist es mit dem Zeitalter der großen Entdeckungsreisen. Da hatte es gewissermaßen Konjunktur. Es gehört ferner zu einer Tradition des Komischen, die – sogar in Wettbewerbsform – sehr viel mit Lügerei und Aufschneiderei zu tun hat.

Hochinteressant dürfte auch der Grundcharakter dieser Erzählungen sein, denn es sind eigentlich gar keine. Warum nicht? Die Texte sind eher beschreibend, als handlungsorientiert und widersprechen damit vom Wesen her eher dem Märchen, das in erster Linie von seiner spannenden Handlung lebt. Dieser grundsätzlich mehr deskriptive als narrative Stil dürfte einer der Gründe dafür sein, dass soviel geflunkert, geschummelt, phantasiert und maßlos übertrieben wird. Dieser Stil könnte aber auch zum allgemeinen Rückgang der Popularität und der Umakzentuierung des Stoffes geführt haben.

Geisteswissenschaftler und Gelehrte verschiedenster Couleur haben sich am Thema abgearbeitet und folgerichtig hat auch die Psychologie ihre Paradigmen entwickelt; die Freudianer haben das von uns gesuchte Phänomen beispielsweise mit der frühkindlichen oralen Phase gleichgesetzt, in der das Kleinkind die Welt vor allem durch den Mund erfährt. Für die Theologen war es eine eschatologische Vorstellung, und die Religionswissenschaftler haben es mit idealisierten Jenseitsbereichen gleichgesetzt, die sich in allen Reli-

gionen finden lassen. Allgemein haben ideologieaffine Experten das Thema je nach ihrer Weltsicht interpretiert und dabei einen ganzen Strauß von Wahrnehmungen angeboten.

Dass das gesuchte Wort heute vor allem als Metapher für etwas empfunden wird, das alle Menschen suchen, das aber nicht oder nur sehr schwer zu finden ist, das macht die Angelegenheit auch für die Philosophie zu einer tiefeschürfenden und nicht selten geradezu paradoxen Frage.

In der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts gründete sich in Prag eine Art Loge, ein Männerbund zur Pflege von Freundschaft, Kunst und Humor, der weltweit mehr als 6000 Mitglieder zählt und im Namen deutlich Bezug nimmt. Man spricht ein merkwürdiges, etwas altväterliches Deutsch und bezieht einige Prinzipien des gesuchten Begriffes in die kuriosen Statuten ein.

Ob das Thema wirklich, wie manche Erzählforscher meinen, heutzutage in die Kinderfolklore abgesunken ist, bleibt deshalb schwer zu beantworten. Wie lautet der gesuchte Begriff? In der deutschen Sprache besteht er aus vier Silben, von denen die zweite betont wird.

Schreiben Sie uns dies Wort bis zum 31.05.2025 per E-Mail an [maerchenspiegel@maerchen-stiftung.de](mailto:maerchenspiegel@maerchen-stiftung.de) und gewinnen Sie ein Freixemplar des aktuellen Heftes. Bitte geben Sie auch an, ob wir Ihren Namen (und Wohnort) im Gewinnfall veröffentlichen dürfen. Gehen mehrere richtige Lösungen ein, lösen wir aus. Viel Glück wünscht Ihnen Ihre Redaktion (Sabine Winker-Piepho, Freiburg)

Der im letzten Heft (3/2024) gesuchte Name des träumenden Herrschers war richtig „König Guntram“. Die Guntram-Sage haben mehrere EinsenderInnen erkannt, sie sind benachrichtigt worden.

**D**ie Märchen-Stiftung Walter Kahn wurde durch den Reisebürokaufmann Walter Kahn (geboren 1911 in Braunlage, † 2009 in Bad Bayersoien) gegründet, am 5. Juli 1985 von der Bezirksregierung Braunschweig als gemeinnützige Stiftung bürgerlichen Rechts genehmigt und im November des Jahres 2000 von der Regierung von Oberbayern bestätigt. Die Stiftung ist Mitglied im Bundesverband Deutscher Stiftungen.

Der Vorstand besteht aus dem Vorsitzenden und Schatzmeister Roland Kahn (Karlsruhe), Prof. Dr. Kristin Wardetzky (Berlin) und Prof. Dr. Harm-Peer Zimmermann (Zürich). Das Kuratorium setzt sich zusammen aus der Vorsitzenden Dr. Susanne Hose (Bautzen) und den Mitgliedern Prof. Dr. Heidrun Alzheimer (Bamberg), Prof. Dr. Siegfried Becker (Marburg), Prof. Dr. Holger Ehrhardt (Kassel), Sabine Lutkat (Oldenburg), Christine Shojaei Kawan (Göttingen) und Helga Zitzlsperger (Bermatingen).

Die Stiftung verleiht jährlich den mit 5.000 € dotierten »Europäischen Märchenpreis« an Personen oder Institutionen, die sich um die Pflege und Erforschung des europäischen Märchen- und Sagengutes besonders verdient gemacht haben. Sie vergibt weiterhin alljährlich den mit 2.500 € dotierten »Lutz-Röhrich-Preis« für die beste vorgelegte studienabschließende Arbeit auf dem Gebiet der Erzählforschung oder Märchenkunde.

## IMPRESSUM

### MÄRCHENSPIEGEL

Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege • 36. Jahrgang

**Herausgeber:** Märchen-Stiftung Walter Kahn, Schelfengasse 1, D-97332 Volkach, verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. Sabine Wienker-Piepho (redaktion@maerchen-spiegel.de) Tel. 09381-5764490, E-Mail: kontakt@maerchen-stiftung.de; Internet: www.maerchen-stiftung.de

**Für Abonnements, Adressenwechsel und Versand des *Märchenspiegels* wenden Sie sich bitte an:** maerchenspiegel@maerchen-stiftung.de, Fax: 09381-5764491

**Verlag:** Märchen-Stiftung Walter Kahn, Schelfenhaus, Schelfengasse 1, D-97332 Volkach. E-Mail: kontakt@maerchen-stiftung.de; Internet: www.maerchen-stiftung.de

**Bankverbindung:** Raiffeisenbank Mainschleife-Steigerwald eG, IBAN: DE34 7906 9001 0100 5061 33, BIC: GENODEF1WED

**Layout:** Märchen-Stiftung Walter Kahn, Diana Müller

**Druck:** Print Com eK, Erlangen

**Erscheinungsweise:** Vierteljährlich; Jahresabonnement € 28,-, EMG-Mitglieder € 25,50, Einzelheft € 8,50 (zzgl. aktuell gültigem Inlands-/Auslandsporto). Die Bezugsdauer verlängert sich jeweils um ein Jahr, falls bis zum 1. Dezember keine Abbestellung erfolgt.

**Redaktionsschluss:** 15.1. / 15.4. / 15.7. / 15.10.

**Copyright:** Kein Teil dieser Zeitschrift darf ohne schriftliche Genehmigung der Märchen-Stiftung Walter Kahn in irgendeiner Form reproduziert oder übersetzt werden.

**Titelbild:** Wandmalerei über dem Eingang zur Krypta in der Kirche St. Georg auf der Bodensee-Insel Reichenau (siehe dazu auch den Beitrag S. 53 in diesem Heft)