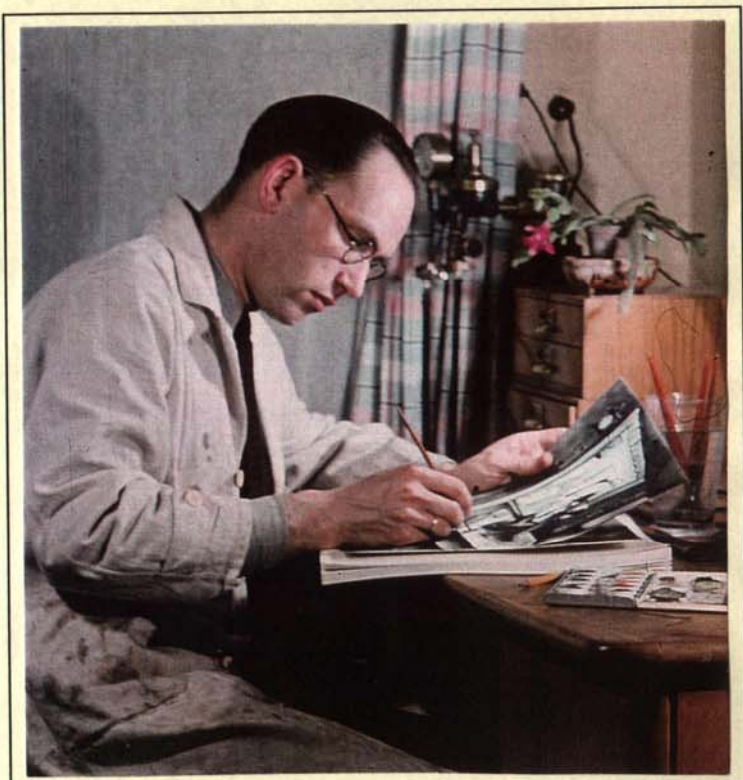


Heinz Mellmann

Graphiker (1913-1945)

*Kurzbiographie und Werkbeschreibung
verfasst und für Familienmitglieder zusammengestellt
von Katja Mellmann*



Heinz Mellmann

Graphiker (1913-1945)

Kurzbiographie und Werkbeschreibung
verfasst und für Familienmitglieder zusammengestellt
von Katja Mellmann

München 1999

Dies ist ein privater Druck außerhalb des Buchhandels.

Jede kommerzielle Nutzung ist verboten.

Alle Abdruckrechte bezüglich der Abbildungen
liegen bei der Witwe des Künstlers, Else Mellmann.

© für Vorwort, Kurzbiographie und Werkbeschreibung

Katja Mellmann, Guerickestraße 17, 80805 München,

e-mail: katja.mellmann@gmx.net,

1999

Die Märchenbilder finden sich auch im Internet ausgestellt

unter:

<http://www.katme.de/Heimel/HeinzMellmann.htm>

Vorwort

Warum diese Broschüre? Manch einem Familienmitglied mag es vielleicht seltsam erscheinen, dass um einen Angehörigen so viel Aufhebens gemacht wird. Was ist an dem Leben von Heinz Mellmann so wichtig, dass man es schriftlich festhalten sollte? Die Antwort ist einfach: sein Werk. Denn die Märchen-Dias von seiner Hand, die sich in der Familie erhalten haben, stellen mehr dar als nur das Produkt einer beliebigen Tätigkeit Mellmanns zum Broterwerb: es handelt sich um handwerklich sehr professionelle Arbeiten eines durchaus auch künstlerisch ambitionierten Zeichners.

Zunächst war es nur mein persönliches Interesse, das mich dazu veranlasst hat, nähere Erkundigungen darüber einzuziehen, wer diese Person war, von deren Hand die schönen Bilder stammen, die ich von Kindheit an kenne, und ob es vielleicht noch mehr Werke von ihr gibt. Und als ich weitere Zeichnungen und Scherenschnitte von meinem Großvater zu Gesicht bekam, fand ich es schade, dass diese nicht auch, wie die Dias, vervielfältigt und in der Familie bekannt sind. Im Gespräch mit meinen Geschwistern traf ich dann auch bei ihnen auf interessierte Fragen zu Person und Werk und fand Gefallen an der Idee, von einigen seiner Werke Kopien zu ziehen und sie zusammen mit den Ergebnissen meiner Nachforschungen

der ganzen Familie in einer Broschüre zugänglich zu machen.

Aber auch über diesen privaten Rahmen hinaus sehe ich eine wichtige Veranlassung, mindestens die äußeren Daten dieser kurzen Biographie einmal schriftlich zusammenzufassen und verfügbar zu machen: Heinz Mellmann ist mit seinen Märchen-Dias dadurch, dass er sie verkauft hat, auch an eine gewisse Öffentlichkeit getreten, so wie vergleichsweise ein Kinderbuchillustrator. Insofern kommt seiner Person auch ein Minimum an öffentlichem Interesse zu. Wieviel Bedeutung Mellmanns Bildern aus kunsthistorischer Perspektive zukäme, kann ich mangels Fachkenntnis nicht beurteilen. Aber die 30er und 40er Jahre sind in der Forschung bei weitem noch nicht vollständig aufgearbeitet. Schon gar nicht in Hinblick auf derartige Experimente in erst sehr vielversprechenden, dann aber in ihrer Bedeutung bald vernachlässigbaren Medien wie dem Diapositiv. Deshalb halte ich es für möglich, dass einmal – z.B. für einen Eintrag in einem einschlägigen Lexikon oder für eine vollständige Bibliographie über Märchenillustrationen in Mellmanns Zeit – ein paar Daten bei der Familie erfragt werden. Dann kann meine hier vorgelegte Zusammenfassung sicher dienlich sein.

Stilistisch bemühe ich mich um möglichst viel Objektivität. Auch wenn es für Familienangehörige bisweilen seltsam klingen mag, wenn immer einfach von „Mellmann“ die Rede ist, ziehe ich schon der Klarheit

wegen diese Benennung einer etwaigen Verwandtschaftsbezeichnung vor, die ja, abhängig vom Standpunkt des Sprechers, dauernd auf verwirrende Weise wechselt. Und obwohl ich einen leicht lesbaren Text verfassen wollte, der lediglich die Abbildungen tragen soll, konnte und wollte ich auf einen Anmerkungsapparat nicht ganz verzichten. Denn einige Behauptungen kann ich nur dann sinnvoll aufstellen, wenn ich auch die Belege aufführe. Vor allem aber war es mir wichtig, den historischen Kontext, in dem Mellmanns Bilder unabweislich stehen, soweit es mir möglich war zu rekonstruieren und in Beispielen auch zu illustrieren. Denn ich glaube, dass das zu einem wirklichen Verständnis der Bilder unentbehrlich ist. Das erste Ziel meines Textes aber bleibt mein Anliegen, die Bilder der Familie wieder besser bekannt zu machen – und allen besonders ans Herz zu legen. Wie weit mir der Leser im Einzelnen folgen und wieviel Detailinformation er dieser Dokumentation entnehmen will, bleibt ihm selbst und seinem persönlichen Interesse überlassen.

Am Zustandekommen dieser Broschüre war ich nicht allein beteiligt. Ich möchte mich deshalb an dieser Stelle für vielfache Hilfe und Unterstützung bedanken. Namentlich zu nennen ist vor allem meine Großmutter Else Mellmann, die mir alle erhaltenen Zeichnungen und biographischen Dokumente zugänglich gemacht und mit ihren Erinnerungen, soweit sie konnte, ausgeholfen hat, wo die Papiere keine Auskunft gaben. Auch Wilhelm Hessenauer hat in einigen Gesprächen beigeleitet, was er

noch weiß. Weiter danke ich meinem Vater Peter Mellmann, der die Herstellungskosten übernommen hat, Jürgen Gutsch, dessen Sammlung illustrierter Bücher mir eine überaus wertvolle Hilfe war, und allen anderen, die mir wie jene mit Korrekturarbeiten, Informationen, Hinweisen, Ratschlägen, Material und kritischer Beobachtung beigestanden und dieses Projekt damit zum Besten befördert haben.

München, im Dezember 1999

Katja Mellmann

Inhalt

5	Vorwort: Warum diese Broschüre?
9	Inhaltsverzeichnis
10	Kurzbiographie
13	Werkbeschreibung
15	I. Die Scherenschnitte
16	I.1. Der Scherenschnitt als künstlerische Technik
19	I.2. Mellmanns Technik und Motivik
27	I.3. Experimente mit Farbe
33	II. Die Märchen-Dias
33	II.1. Die technische Herstellung der Dias
41	II.2. Schneewittchen
45	II.3. Aschenputtel
47	II.4. Hänsel und Gretel
54	II.5. Das tapfere Schneiderlein
59	II.6. Die Bremer Stadtmusikanten
62	III. Ein Aquarell
65	Anmerkungen mit bibliographischen Angaben

Kurzbiographie

Heinrich (gen. Heinz) Mellmann wurde am 10. November 1913 in Osnabrück geboren. Nach dem Abschluss der Mittelschule 1929 begann er eine Lehre als Dekorateur und Plakatmaler in einem Osnabrücker Kaufhaus, die er 1932 abschloss. Anschließend arbeitete er in seinem Ausbildungsbetrieb weiter, qualifizierte sich dort zusätzlich zum Buchbinder und widmete sich – teils autodidaktisch, teils durch öffentliche Kurse – seiner Fortbildung in Zeichnen, Scherenschnitt und Photographie.



1939 ging er nach Stuttgart, wo er Else Lebküchner heiratete, und arbeitete als Laborant und Verkäufer in der Stuttgar-

ter Photo- und Kunsthandlung Schaller. Nebenher wirkte er an einem Projekt zur Prüfung neuer Trickfilmherstellungsverfahren mit. Er nannte sich während dieser Zeit selbst Graphiker und fertigte neben vielfältiger Kleingraphik für die Firma Schaller auch eigene künstlerische Arbeiten an. Darunter vor allem die Originalkartons zu den Illustrationen der Märchenbilder. In dieser Zeit bekam das Ehepaar einen Sohn und zwei Töchter.



1943 beendete er sein Arbeitsverhältnis mit Schaller und gründete mit seinem Schwager Wilhelm Hessenauer die Firma „Hessenauer & Mellmann, Diapositive und Projektionsartikel“. Hier wurden schließlich die handkolorierten Diapositive von den Märchenillustrationen in großer Stückzahl hergestellt und unter dem Namen „Himmel-Dias“ in Deutschland vertrieben. Als Mellmann sich 1943 wegen des Bombenkriegs mit seiner Familie zur Sicherheit nach Arnbach im Schwarzwald begab, lief der Firmenbetrieb unbeeinträchtigt weiter. Im Oktober 1944 schloss Mellmann außerdem mit dem Verlag Th. Knaur Nachf. einen Vertrag über die Illustration eines Kinderbuches ab. Doch im Dezember 1944 musste er einrücken und fiel am 5. Mai 1945 in der Schlacht um Beelitz bei Potsdam.

Werkbeschreibung



Mellmann, Nr. 1



Mellmann, Nr. 2

I. Die Scherenschnitte

Neben den Märchenbildern haben sich von Heinz Mellmann im ganzen dreißig Scherenschnitte und eine Aquarellzeichnung erhalten. Der Scherenschnitt war ganz offensichtlich die Technik, die er spontan am liebsten anwandte. Ihrer bedient er sich vor allem bei denjenigen Werken, die ein ganz persönliches Gefühl oder Erlebnis ausdrücken sollen.



Mellmann, Nr.3: »Traumland« 1939

I.1. Der Scherenschnitt als künstlerische Technik

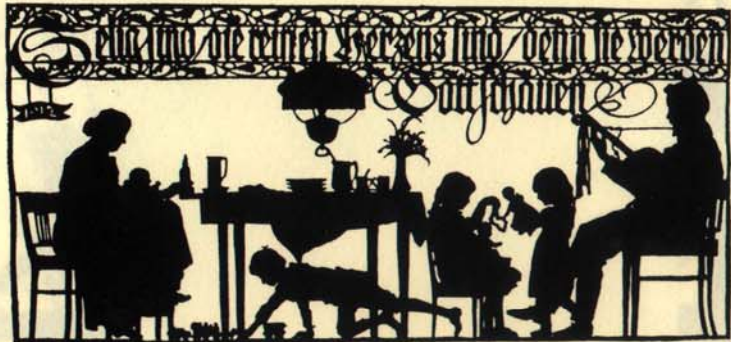
Diese Nähe zum Privaten entspricht der Tradition des Scherenschnitts¹ als einer häuslichen Kunstform, die wie ihr Vorläufer, der Schattenriss, zunächst dazu gedacht war, in einer Zeit vor der privaten Photographie charakteristische Personenbilder von Familienmitgliedern und Freunden anzufertigen.

Schon im Rokoko weitete sich die sehr verbreitete Liebhaberkunst des Schattenrisses auf die Darstellung ganzer Figuren-Ensembles im



Anonymus, 18. Jahrhundert²

häuslichen Beisammensein aus. Im Biedermeier entwickelt dieses Genre auf dem Gebiet des Scherenschnitts einen großen Vorrat an idyllischen Figurenkonstellationen,



Rudolf Koch: »In der Stube« (ca. 1943)³

in denen die Mitglieder einer Großfamilie, Gruppen von Landvolk oder spielende Kinder in harmonischem Beisammensein gezeigt werden. Diese motivliche Festlegung der Gattung auf häusliche und ländliche Szenen wird erst mit der umfassenden Stilwende im ausgehenden 19. Jahrhundert langsam aufgebrochen – ohne jedoch ganz ungültig zu werden. Im ursprünglich getreuen Abbild, in dem das Charakteristische eingefangen werden sollte, zeigen sich nun immer häufiger auch Ansätze von Karikatur und Manierismus.

Hatte sich der Scherenschnitt bisher auf die Silhouettedarstellung nach dem Vorbild des Schattenrisses spezialisiert (nur auf dem Gebiet der figürlichen Darstellung; daneben gab es freilich immer auch den mit kunstvollen Falttechniken verbundenen reinen Musterschnitt), so öffnet er sich jetzt der allgemeinen Licht- und Schatten-Technik aus Malerei, Holz- und Linienschnitt. Es kommt insgesamt zu einer Freisetzung und Vermischung der Techniken und Darstellungskonventionen: in einer neu auflebenden Begeisterung für die klare Schwarz-Weiß-Technik



Mellmann, Nr. 4

entstehen eine enorme Anzahl Silhouette- und Kontrastbilder, denen man nicht unbedingt immer ansieht, ob sie geschnitten oder gezeichnet sind. Der Scherenschnitt ist somit eine unter vielen Kunstformen geworden, die – dem Einfluss neuer Medien und Reproduktionsverfahren sowie dem neuer Moden und Entdeckungen (wie z.B. des japanischen Holzschnittes oder der 'altdeutschen' Buchillustration) ausgesetzt – ihren schwer bestimmbaren Platz in der allgemeinen Virtuosität und Stilvielfalt der Moderne einnehmen.



Mellmann, Nr. 5

I.2. Mellmanns Technik und Motivik

Mellmann beherrscht den Licht-Schatten-Kontrast vollkommen und fertigt einige Scherenschnitte in dieser Technik an (z.B. Bild Nr. 5).

In weit größerem Ausmaß aber bedient er sich einer sehr individuellen Synthese aus Silhouette und (Umriss-)Zeichnung, in der der menschliche Körper als schwarze Silhouette erscheint, während Kleidung und landschaftliche Umgebung wie dem Zeichenstift nachgeschnitten wirken.



Mellmann, Nr. 6

Ganz und gar zeichnerisch dagegen verfährt Mellmann bei der hier abgebildeten Karikatur (Nr. 7) und bei dem großformatigen Scherenschnitt »Heidebauer« (Nr. 8).



Mellmann, Nr. 7

In den Bildern, in denen die beschriebene Mischtechnik aus Zeichnung und Silhouette zur Anwendung kommt, sind die Köpfe der Figuren präzise konturiert, jedoch nicht individuell gestaltet, sondern typisierte



Mellmann, Nr. 8: »Heidebauer«

Kindergesichter mit Stupsnasen und Schmollmündchen. Dieser stilisierte Kinderkopf mit eng anliegender Haartracht und wenigen dekorativ abstehenden Wimpern, Stirnlocken und Zöpfen ist in der Silhouettenkunst nicht unüblich.⁴ Sehr charakteristisch für Mellmanns Darstellungen ist dagegen die unrealistische Kostümierung seiner Gestalten mit schmal geschnittenen, hemdchenartigen Kitteln.

Mellmanns Gestalten stammen größtenteils aus den zeitüblichen, bisweilen recht süßlichen Zwergen- und Elfengenres, wie sie z.B. bei Ernst Kreidolf, Maria Innocentia Hummel und zum Teil auch bei Else Wenz-Viëtor zu finden sind. Doch im Unterschied zu den dort ausgestalteten Szenen mit Kindern, Zwergen, Insekten

und mythischen Naturwesen zwischen Gräsern, Blumen und Pilzen scheinen Mellmanns Kompositionen vor allem dekorativ gemeint zu sein. Wenige markante Linien und Gesten ergeben ein mehr vignettenhaftes als erzählendes Bild, das dem Plakatstil näher verwandt scheint als der Illustrationskunst im zeitgenössischen Kinderbuch.



Mellmann, Nr. 9

Die solchermaßen erzeugte Starrheit der Bilder verhindert den Eindruck von echter Drolligkeit und wird häufig noch durch die dargestellte Situation explizit gemacht und unterstrichen, die immer wieder die eines Erschreckens, Erstaunens oder gar des leisen Grauens ist. Dass Mellmann diesen Effekt äußerst bewusst einsetzte, zeigt ein Blick auf die Kleingraphik, die er im Dienst der Firma Schaller angefertigt hat (Bsp. Nr. 10). Dort schwenkt das Genre fast vorbehaltlos in die geforderte

Naivität und Putzigkeit ein, die in diesen Jahren ganz offensichtlich einen hohen Marktwert hatte.

Dagegen wird der Affekt der Starre in manchen seiner privaten Werke bis hin zu so etwas wie der Momentaufnahme eines mystischen Innehaltens verstärkt, indem er strahlenartig rundum keilförmige schwarze Streben ins Bild brechen lässt, die an den in der Sakralkunst üblichen Strahlenkranz hinter den Heiligenfiguren denken lassen.



Mellmann, Nr. 10 (Buchzeichen)



Mellmann, Nr. 11

In der Tat muss bei der überaus kurzen Bildungsgeschichte Mellmanns angenommen werden, dass wesentlich mehr bildnerische Anregungen aus der unmittelbar zugänglichen Heimat- und Kirchenkunst denn aus Büchern stammen.

Ein Motiv wie das Vögelchen auf der Stange eines Vogelhauses z.B. ist ganz und gar typisch für die sogenannte Volkskunst.⁵ Andere Motive jedoch, die eigentlich in denselben Zusammenhang gehören, – Ährensträuße, Obst, Krüge, landwirtschaftliche Geräte und andere Objekte, die für eine optimistische Auffassung vom einfachen Leben und für die Wohlversorgtheit des Menschen in der Welt stehen können, – tauchen bei Mellmann nie auf. Ebenso wenig ist die dargestellte Natur die der Heimatkunst: fast nie sieht man Weidezäune, Obstbäume oder andere Spuren der Zivilisation. In Mellmanns Bildern treffen Mensch und Natur ohne jede freundliche Vermittlung aufeinander. Abgebildet wird vorzugsweise die rauhe Landschaft des Gebirges mit kahlen Bäumen, hohem Himmel und massigem



Mellmann, Nr. 12

Gewölk. Auch Anthropomorphisierungen, die den Kontrast zwischen Mensch und Natur abmildern könnten, tauchen nie auf, wenn ein Naturelement zu Leben erwacht, dann in einer gespenstischen, erschreckenden Weise, wie die springteufelähnliche Distel im Bild Nr. 6 oder wie die belebten Bäume in den zwei thematisch verwandten Scherenschnitten Nr. 13 und 14, wovon der erste sogar ausdrücklich den Titel »Spuk« trägt.



Mellmann, Nr. 13: »Spuk«

Die Typik der auf den beiden Bildern auftauchenden männlichen Gestalten wird an späterer Stelle (s. das Kapitel zum »Tapferen Schneiderlein«) noch genauer erörtert werden.



Mellmann, Nr. 14

Was den bereits konstatierten Einfluss der Sakralkunst auf Mellmanns Schaffen anbelangt, so muss einschränkend gesagt werden, dass er eigentlich kein eindeutig sakrales Bild angefertigt hat. Es existieren lediglich zwei madonnenähnliche Darstellungen. Allerdings wurde bei diesen darauf verzichtet, die dargestellten Frauengestalten mit den einschlägigen Identifikationsmerkmalen der Madonna – z.B. dem haubenartig über den Kopf gelegten Mantel – auszustatten. Auf dem einem Bild (Nr. 16) trägt die Frau sogar erkennbar zeitgenössische Mode. Die Aktualisierung des sakralen Geschehens durch seine Nachbildung in der eigenen Zeit ist im sakralen Holzschnitt des 20. Jahrhunderts, an den das andere Bild durch die für Mellmann sonst ungewöhnliche Gestaltung der Hände erinnert, jedoch vollkommen unüblich.



Mellmann, Nr. 15

Außerdem fehlt auf beiden Bildern ein eindeutiger Heiligenschein. So wie sich auf dem Bild mit dem Vogel der angedeutete Strahlenkranz der mystischen Erscheinung zugleich als das tatsächliche Strahlen der mit abgebildeten Sonne deuten lässt, so wirkt auch der Lichtschimmer um die Stillende eher wie der Schein einer Lampe als wie ein Heiligenschein. Gleichwohl wird auf beiden Bildern – wie auch noch auf einem weiteren Scherenschnitt: »Die blaue Blume« (Nr. 17) – ein Heiligenschein nahegelegt; ähnlich im Bild Nr. 15 das Motiv der Madonna im Rosenhag.

Dennoch scheint hier keine sakrale Darstellung im eigentlichen Sinne, sondern eher eine Art Zitat oder Konnotation gemeint zu sein.



Mellmann, Nr. 16

I.3. Experimente mit Farbe

Die klare Schwarz-Weiß-Technik war seit der Jahrhundertwende außerordentlich beliebt. Für Mellmann ist sie aber oft auch Ausgangspunkt für letztendlich farbige Bilder. So probiert er an seinen Scherenschnitten verschiedene Kolorierungsmethoden aus.



Mellmann, Nr. 17:
»Die blaue Blume« (1939)

Die erste ist dieselbe wie sie schon die Buchkünstler der frühen Neuzeit anwandten, wenn sie die Holzschnitte in ihren Büchern nachträglich von Hand ausmalten. Mellmann geht es hier jedoch weniger darum, aus dem Schwarz-Weiß-Bild ein Farbbild zu machen, als vielmehr wieder um eine besondere Synthese: um eine Mischtechnik von Silhouette und farbigem Stimmungsbild. Denn er malt nicht etwa die durch den zeichnerischen Stil seiner Scherenschnitte entstandenen Konturen flächig mit Deckfarben aus, sondern nimmt an dem auf hellem Karton fixierten Schwarzschnitt eine Art bunte Schattierung mit Aquarellfarben vor, die den Scherenschnitt nur leicht farbig hinterlegt, sonst aber ganz in seiner Souveränität als Silhouettenbild belässt.



Mellmann, Nr. 18

Eine andere Technik geht sehr viel weiter und löst den Scherenschnitt in einer gemäldeähnlichen Gesamtkon-



Mellmann, Nr. 19

zeption gewissermaßen auf: Mellmann befestigt den Scherenschnitte auf einem erstens dunkel getönten und zweitens vollständig – sowohl mit Deck- als auch mit Aquarellfarben – präparierten Karton (Bsp. Nr. 3 und 19). Diese Technik ist extrem aufwendig, denn sie verlangt eine gewissenhafte Planung und ein sehr exaktes Vorgehen, damit schwarze Kontur und Farbfläche am Ende genau aufeinanderstimmen.

Sehr viel einfacher ist dagegen die dritte Technik. Hier handelt es sich offensichtlich um eine direkte Vorstudie zu der Methode, die bei den Märchenbildern zu Anwendung kommen wird: Mellmann photographiert einen Scherenschnitt und stellt einen Abzug auf einem besonderen Photopapier her, das sich mit Aquarellfarben noch weiter bemalen lässt.

Nun kann der Pinsel ungehindert über eine glatte Flä-



Mellmann, Nr. 20⁶

che gehen und muss nicht mehr auf den für Beschädigungen anfälligen, lose aufgeklebten Scherenschnitt Rücksicht nehmen. So wird es möglich, dass die Farbgebung eine andere, gegenläufige Struktur entwirft, statt sich unterstützend der im primären Entwurf vorgegebenen nachzuordnen. Das macht die Bilder reichhaltiger, gibt ihnen eine innere Spannung. Besonders gut sieht man das an dem bereits erwähnten zweiten 'Spukbild' (Nr. 14), in welchem die farbige Übermalung auf dem Photoabzug mit konzentrisch um einen Vollmond laufenden Pinselstrichen in dunkelblauer Farbe eine dunstige Nacht erzeugt. Der Hintergrund ist somit vollständig abgelöst von der figürlichen Szene, was den bei Mellmann eigentümlichen Effekt der Unberührbarkeit zwischen den sich begegnenden Sphären Mensch und Natur auf andere Weise noch einmal wiederholt: der Himmel liegt nicht einfach innerhalb eines zweidimensionalen Bildes *über* der Landschaft, sondern hinter oder jenseits von ihr, wie in einer weiteren, dahinterliegenden Raumdimension.

Die Experimente mit unmittelbar farbigem Scherenschnitt nehmen sich dagegen eher spielerisch aus.

Da findet man z.B. einen Schnitt in orangefarbenem Textilfilz, der auf goldene Metallfolie aufgezo- gen wurde (Bild Nr. 21).



Mellmann, Nr. 21

zur Dreifarbigkeit erweitert.

Bei dem Bild Nr. 23 handelt es sich um einen einzelnen Scherenschnitt in abgestuft blau aquarelliertem Papier, der im umgekehrten Sinne auf ein zweites solches Papier aufgelegt und mit dunkelblauer Deckfarbe weiterbearbeitet wurde: die Spitzen des Daches und die oberen Ausläufer des Baumes sind wie die

Ein anderes Bild (Nr. 22) zeigt zwei übereinandergelegte Scherenschnitte, wovon einer in schwarzem, der andere in grauem Papier angefertigt wurde. Indem ein gewisser Bereich in beiden Schnitten noch freigelassen wird, der den Scherenschnitt noch immer nach hinten offen und durchscheinend belässt, ist die Schwarz-Weiß-Ansicht schon



Mellmann, Nr. 22

Schatten in Tür und Fenstern aufgemalt.



Mellmann, Nr. 23

II. Die Märchen-Dias

Stellen die Scherenschnitte eher das 'private' Werk Mellmanns dar, so bilden die als Dias verkauften Märchenbilder den offiziellen Teil seiner künstlerischen Arbeit. Aber nicht nur als bildnerische Entwürfe verdienen diese Märchenillustrationen einige Aufmerksamkeit. Auch die äußerst raffinierte technische Umsetzung des Vorhabens, mit den gegebenen Mitteln der Zeit farbige Lichtbilder in Serie zu produzieren, verlangt nach einer ausführlichen Darstellung.

II.1. Die technische Herstellung der Dias

Die Originale der Märchenbilder bestehen in großformatigen Halbtonbildern (schwarz-weiß-grau), in Deckfarben gemalt.⁷ Von diesen Gouachen wurden Photos auf Schwarz-Weiß-Diapositiv-Film gemacht, auf denen durchsichtig erschien, was im Originalbild weiß, und schwarz, was dort schwarz gemalt war. Unterschiedlich dunkle Grauf Flächen auf dem Originalkarton ergaben unterschiedlich lichtundurchlässige Partien auf dem Filmstreifen. Von diesem Abzug aus wurde vervielfältigt. Jedoch nicht so, dass je ein Filmstreifen eine Märchenreihe trug, sondern – um den Arbeitsaufwand beim Kolorieren zu reduzieren – so, dass auf einem Filmstreifen jeweils nur ein Bild in mehrfacher Ausfertigung zu sehen war und man ihn deshalb in einem einzigen Arbeitsgang gleichförmig kolorieren konnte. Um diese Streifen herzu-

stellen, d.h. um von einer Vorlage hintereinander mehrfach auf einen Streifen zu belichten, konstruierten Mellmann und Hessenauer zusammen einen speziellen Kopierapparat.⁸ Die seriell belichteten Filmstreifen wurden im normalen Photoverfahren entwickelt und fixiert, dann aber erneut nass gemacht und mit Eiweißblasurfarbe auf der Schichtseite bearbeitet. Die kolorierten Bilder blieben auf diese Weise durchscheinend und wurden unter Beibehaltung ihres durch die Zeichnung vorgegebenen Hell-Dunkel-Kontrastes lediglich farblich unterlegt.



Hänsel und Gretel 12

Der üblichste Farbwurf war der der Zweifarbigkeit: auf dem nassen Filmstreifen wurden längs über die Einzelbilder hinweg mit dem Pinsel zwei Farben aufgetragen; eine am oberen, eine am unteren Rand, so dass sie in der Mitte der Bilder auf reizvolle Weise ineinander verliefen. Der dem Scherenschnitt nachempfundenen Synthese aus Silhouettedarstellung und Zeichnung wurde so eine Art zweifarbiger Himmel oder allgemeine Lichtstimmung hinterlegt – die in Sequenz z.B. gut geeignet war, so etwas wie Abenddämmerung durch Farbwechsel in den Bildern zu erzählen (s. z.B. die Folge von drei Bildern im

»Tapferen Schneiderlein«, die den Sieg über die Riesen zeigt).



Das tapfere Schneiderlein 6



Das tapfere Schneiderlein 7



Das tapfere Schneiderlein 8



Aschenputtel 5

Eine andere Technik kam bei den Bildern zur Anwendung, auf denen Nacht dargestellt werden sollte. Hier wurden die Originalbilder möglichst dunkelgrau gehalten, Mond und Sterne dagegen (wie auch z.B. Hänsels Kieselsteinchen) in blendendem Weiß. So

dann wurden die vervielfältigten Photographien davon einem speziellen Entwicklungsverfahren, einer sogenannten Blauentwicklung, unterzogen: alles, was in einer normalen Entwicklung schwarz erscheint, erscheint dann blau; der grau gedeckte Hintergrund der Gouache



Hänsel und Gretel 4

wird zum blau umflorten Nachthimmel auf dem Dia, ohne dass es eigens mit blauer Farbe bearbeitet werden müsste.

Was weder mit großflächigem Farbauftrag noch mit Blauentwicklung bewerkstelligt werden konnte, musste Bild für Bild einzeln erledigt werden. So z.B. der gelbe Lichtschein mitten im dunklen Zimmer der Zwerge, der sich einem gelben Farbtupfer auf den noch nassen Film verdankt. Die wenigen Flächen, die nicht verlaufen sollten und die es präzise auszumalen galt, – das waren z.B.



Schneewittchen 6

Laternen, Feuerstellen und Kerzenflammen, die roten Äpfel Schneewittchens, die drei Blutstropfen im Schnee und die rosa Kittelchen der nachwachenden Zwerge –

wurden erst auf den wieder vollständig getrockneten Film mit einem feinen Pinsel einzeln, Bild für Bild, mit Farbe versehen.

Wenn alle geschilderten Kolorationsvorgänge ausgeführt und die Filme wieder trocken waren, wurden die Streifen in ihre Einzelbilder zerschnitten, diese dann gerahmt und verpackt. Jedes verkaufsfertige Märchen bestand aus zwölf Glasdias, die von einer farbigen Papierbanderole zusammengehalten wurden, auf der eins der Bilder in einer vereinfachten Schwarz-Weiß-Zeichnung noch einmal abgebildet war. Beigefügt war immer ein Textzettel, auf dem der in Kurzform erzählte Märchentext mit den eingefügten Bild-Nummern an der entsprechenden Textstelle

abgedruckt war, als Anleitung für den Käufer bei der Vorführung.



Schneewittchen 7

Für diese letzten Arbeitsschritte des Rahmens und Ver-

packens hatte Mellmann in der Hochphase der Produktion 1943/44 Heimarbeiter angestellt. Die eigentliche Herstellung aber wurde vollständig von Hessenauer



[Graphiker A:] Frau Holle 8

und ihm, und mit Unterstützung durch seine Frau Else bewältigt. Der Verkauf lief – damals schon oder erst nach dem Krieg – über einen Vertreter.

Der Erfolg war kurz. Nachdem Mellmann aus dem Krieg nicht zurückgekehrt war, hielt Hessenauer den Betrieb noch bis in die 50er Jahre hinein aufrecht. Da nun aber die künstlerische Kraft im Unternehmen fehlte, musste er neue Graphiker engagieren. In der geübten Technik wurden vier weitere Märchen produziert: »Frau Holle«, »Der Froschkönig«, »Die sieben Raben« und »Hans im Glück«. Die Namen der Künstler sind uns leider nicht mehr bekannt.⁹ Auch sind nur die Dias, jedoch keine Originalkartons zu diesen vier Märchen überliefert.



[Graphiker B:] Die sieben Raben 3

Neben den neuen Reihen wurde auch eine Bearbeitung der alten Märchenreihen – ebenfalls von unbekannter Hand – versucht; vielleicht, um die manchmal etwas

düsteren Entwürfe Mellmanns dem gewandelten Zeitgeschmack anzupassen; aber ganz offensichtlich auch, weil man auf Farbdias umsteigen wollte – was die Herstellung sehr vereinfacht hätte – und die für die alte Technik entworfenen Zeichnungen dazu nicht mehr geeignet waren. Hier blieb es jedoch bei Versuchen.



[Graphiker D:] Hänsel und Gretel 7 (Bearb.)

Mellmann selbst hatte, bevor er Ende 1944 eingezogen wurde, zuletzt an Farbdias gearbeitet: das Märchen von den »Bremer Stadtmusikanten« liegt uns zwar in den üblichen großformatigen Halbtongouachen, aber auch in einer Anzahl Farbdias vor, an denen Mellmann offensichtlich verschiedene Helligkeitseinstellungen durchprobiert hat. Die Bilder wurden nicht in alter Manier auf dem vielfältigsten Filmstreifen koloriert, sondern vergrößert und auf Glasplatten aufgezogen. Auf diesen Platten, etwa im Format DIN A5, konnten die Bilder



Die Bremer Stadtmusikanten 3

bequem bis ins Detail koloriert werden. Diese Zwischenstufe diente dann als Original, von dem per Farbphotographie wieder auf Diapositiv vervielfältigt werden konnte. Obwohl dieses Verfahren offenbar fertig ausge-reift war, kam es durch die unglücklichen Umstände nicht mehr zur Anwendung: »Die Bremer Stadtmusikanten« sind nie erschienen.

Als die Firma in ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten geriet, stellte Hessenauer kleine Filmröllchen her, auf denen eine Reihe Schwarz-Weiß-Photos von Automobilen, Flugzeugen und Schiffen zu sehen waren. Aber auch damit ließ sich langfristig der Betrieb nicht halten und wurde schließlich aufgegeben.

II.2. Schneewittchen

In welcher Reihenfolge die fünf Märchen geplant und entstanden sind, ist ungewiss. Wahrscheinlich waren bereits alle fünf Reihen in Originalkartons fertig, bevor sie eins nach dem andern in Produktion gingen. Die Anordnung in meiner Darstellung besagt also nichts über die tatsächliche Chronologie.



Schneewittchen 1

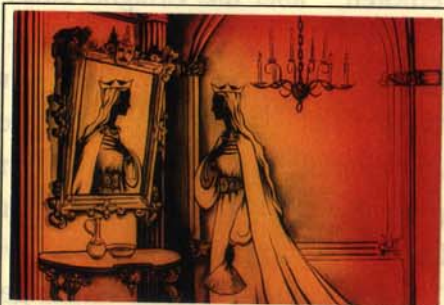
Mit dem Märchen »Schneewittchen« zu beginnen, bietet sich an, denn es war nicht nur generell eins der Klassiker unter den Grimmschen Märchen, sondern trat

mit Walt Disneys Trickfilm »Snow White and the Seven Dwarfs« 1937 wieder ganz neu ins Bewusstsein der Zeitgenossen. Zwar war der Film als vermeintlicher amerikanischer Übergriff auf deutsches Kulturgut in Deutschland verboten,¹⁰ aber das Ereignis eines ersten abendfüllenden Cartoons erregte Aufsehen genug – wenn nicht in der deutschen Presse, so doch zumindest im europäischen Ausland, wohin der Film bald importiert wurde. Als medientechnisches Ereignis hat Mellmann, der sich zu Beginn seiner Stuttgarter Zeit selbst mit den Möglichkeiten der Trickfilmherstellung befasste, von der Existenz dieses Disney-Films sicherlich Kenntnis gehabt.



Schneewittchen 3

Sowohl Schneewittchen als auch die sieben Zwerge tragen die für Mellmann typischen Kittelkleider. So lange Schneewittchen noch auf dem heimatlichen Schloss weilt, trägt sie jedoch einen Gürtel darüber – wie ihre Mutter auf dem ersten Bild und wie die böse Stiefmutter, die einen unvergleichlich prächtigen Gürtel über dem Gewand trägt. Im Zwergenreich hinter den sieben Bergen dann fehlt der Gürtel an Schneewittchen, ebenso beim Brautkleid. Der Gürtel scheint als Erkennungszeichen für jene Sphäre gemeint zu sein, wo Schneewittchen in der ihr aufgezwungenen Situation der Schönheitskonkurrenz lebt und man ihr deshalb nach dem Leben trachtet. Die im Textzettel¹¹ herausgekürzten Episoden vom zu eng geschnürten Leibchen und dem vergifteten Kamm finden sich auf der metaphorischen Ebene also doch mit dargestellt. Was für die Königin Schmuck und Zeichen ihrer Macht ist, bedeutet für Schneewittchen einen im wörtlichen Sinne einschnürenden Zwang¹² von lebens-



Schneewittchen 2

bedrohlichem Ausmaß, der der am Ende erfolgenden Vergiftung gleichzusetzen ist.



Schneewittchen 12

Die Zwerge sind in ihrer einförmigen Gestaltung mit Zipfelmütze, Bart und Kittelchen bei Mellmann kein Anlass zu ausgiebiger dekorativer Gestaltung,¹³ werden durch unterschiedliche Nasen und Bartlängen jedoch ansatzweise individualisiert. Mit den sieben Zwergen des Schneewittchen wird außerdem wieder das Zwerge- und Elfenggenre berührt, das wir über Mellmanns Scherenschnitte schon kennengelernt haben. Die Zwerge als drollige und äußerst muntere Gestalten, wie sie dem Genre angemessen wären, finden sich denn auch auf dem letzten, recht bewegten Bild von der heiteren Hochzeit, in dem die Zwerge mit ihren langen Schnabelschuhen (bei sich zu Hause tragen sie nur Pantoffeln) und dadurch, dass jeder von ihnen eine andere Stellung einnimmt, eine fröhliche Unruhe verbreiten, die man mit der Vorstellung von auseinanderpurzelnden kleinen Gestalten verbindet. Übrigens ist der laut und mit weit aufgesperrtem Schnabel singende Vogel auch auf dem Scherenschnitt von der Bettelmannshochzeit (Nr. 1) abgebildet und somit wohl als Symbol für das sich endlich doch noch einstellende gute Ende zu interpretieren. Doch ist

den in diesen Genrefiguren dargestellten Gefühlen eine Ernsthaftigkeit zu eigen, die nicht übersehen werden darf. Das zeigt sich – mehr als am Beispiel der Heiterkeit – im Gefühl der Trauer: als die Zwerge das tote Schneewittchen finden, ist jede Drolligkeit und aller kindertümliche Ulk aus dem Bild verbannt; die Zwerge wirken in ihrem Kummer vollkommen erwachsen.¹⁴



Schneewittchen 8

Gleichzeitig aber wird in den Glockenblumen auf dem Fensterbrett noch einmal ein wichtiges Element des Genres mit abgebildet, so als sollte der hier gemeinte Ernst durch den solchermaßen bewusst gehaltenen Kontrast besonders betont werden.

II.3. Aschenputtel



Aschenputtel 1

Ein weiteres von Mellmann illustriertes Märchen mit weiblicher Hauptfigur ist »Aschenputtel« – ebenfalls ein Klassiker unter den Grimms-Märchen.¹⁵

Die Geschichte vom zu Unrecht benachteiligten und geknechteten Mädchen wird in Mellmanns Textfassung¹⁶ noch weiter verschärft: sein Aschenputtel hat im Unterschied zu dem Grimmschen nicht einmal mehr den Vater zum Freund und Verbündeten gegen Stiefmutter und Stiefschwestern.

Wieder haben wir das lange schmale Kittelkleid vor uns. Diesmal lediglich mit dem Unterschied, dass es grau gefärbt und mit zwei Flicken versehen, also an die Figur des Aschenbrödel angepasst ist. Die absichtsvolle Gestaltung von Frauenkleidung ist im vorliegenden Märchen überhaupt das auffäl-



Aschenputtel 3

ligste Merkmal. Die neuen Kleider der Stiefschwestern sind exakte Nachbildungen der zeitgenössischen Abendkleidmode, also einer gesellschaftlich repräsentativen Kleidungsform. Fast scheint Mellmann auf dem Bild sogar den Spiegel von Schneewittchens Stiefmutter noch einmal abgebildet zu haben. Das Ballkleid Aschenputtels dagegen ist mit einem (ebenfalls zeitüblichen) kurzen 'Bolero-Jäckchen' versehen, einem modischen Attribut des bürgerlichen Alltags, der privaten Sphäre. Der überaus prächtige Rock orientiert sich dagegen eher an zeitenthobenen, imaginären Bildvorlagen jenseits realistischer Bezüge, wie sie vor allem die Mittelalterrezeption durch die Künstler des Art Nouveau in aufwendigen Kostümstudien ausgebildet haben.



Aschenputtel 6

II.4. Hänsel und Gretel



Hänsel und Gretel 6

Mit »Hänsel und Gretel«¹⁷ haben wir nun eins der populärsten Märchen der Zeit vor uns. Spätestens seit Engelbert Humperdinck 1893 die gleichnamige Kinderoper komponiert hat, zählt auch dieses Märchen zu den Klassikern unter den Grimmschen Texten. Es ist unter den Illustrationen Mellmanns meines Erachtens die kunstvollste. Das liegt vor allem an der dekorativen bis plakativen Bildkomposition – wo sehr viel stärker als in den anderen Märchen auch wieder mit Silhouetten gearbeitet wird –, die zugleich aber auch nicht auf eine spannungserzeugende narrative Zuspitzung verzichtet. Wir haben es wieder mit einer der für Mellmann typischen Stilsynthesen zu tun.

Wie Mellmann die Schwebe hält zwischen rein dekorativem Stilideal und dem Erzählen einer Geschichte in Bildern, sei an zwei Vergleichen verdeutlicht.

Die Illustration von Dora Polster zeigt, wie sehr es im Jugendstil mitunter rein um die Gestaltung einer Fläche gehen konnte. Die Figuren treten nur noch als Träger



Dora Polster, Titelvignette zu »Hänsel u. Gretel«¹⁸

optisch reizvoller Gesten in Erscheinung, nicht aber als Identifikationsfiguren für das im illustrierten Buch blät-



Hänsel und Gretel 8

ternde, die Handlung miterlebende Kind.

Bei Mellmann sind die Figuren zwar als schwarze Sil-



[Graphiker D:] Hänsel und Gretel 8 (Bearb.)

houetten vom Betrachter weit weggerückt, ganz in den Hintergrund des Bildes hinein, aber die schattenspielartige Komposition der kleinen Figuren vor den hohen Bäumen und dem weiten Land bildet im Ganzen doch wieder den für Mellmanns Scherenschnitte typischen Affekt des Erschreckens ab, also ein Gefühl der Kinder, übertragen auf das gesamte Bild – und gewissermaßen fokussiert in der Katze auf dem Dach, die einen Buckel macht.

In der späteren Bearbeitung des Märchens von unbekannter Hand wird die Kamera sozusagen näher herangefahren: das Geschehen ist wichtig, nicht seine affektive Gesamtüberformung. Es geht einfach nur darum, die Szene abzubilden. Dass die Kinder nun blond sein müssen und Hänsel eine Lederhose trägt, sind dabei eher unwichtige Merkmale eines neuen Zeitgeschmacks (oder auch einfach nur einer flacheren Konzeption des individuellen Künstlers). Wichtiger ist, dass die Katze nun nicht mehr auf dem Dach steht, sondern im Hauseingang; gewissermaßen als letzte Warnung auf der Schwelle zum Unglück, das im Hexenhaus beginnt, wenn die Kinder dem lockenden Finger der Hexe folgen. Davon ist bei Mellmann trotz identischer Geste bei der Hexe nichts zu finden: dort ist das abgebildete Schreckliche nicht in der möglichen Übertretung des generellen Verbots für Kinder, je mit einem Fremden mitzugehen, sondern in dem rettungslosen Alleingelassensein der Kinder im Wald;

nicht in irgendeiner Unvorsichtigkeit, sondern in ihrem prinzipiellen Ausgeliefertsein vom ersten Augenblick des Märchens an.



Hänsel und Gretel 1

Dieser erste Augenblick ist das Einstiegsbild der Märchenreihe. Mellmann stellt den aus der Not geborenen Entschluss der Eltern, die Kinder im Wald auszu-

setzen, und die Reaktion der Kinder¹⁹ sozusagen auf einer Simultanbühne dar. Sowohl im Hausgewand der Mutter als auch in den Nachthemden der Kinder finden sich dabei die bekannten Kittel wieder.

Das ist nicht das einzige Merkmal, das an die Scherenschnitte Mellmanns erinnert: wir begegnen in »Hänsel und Gretel« auch wieder belebten Bäumen. Diese sind in diesem Märchen zwar keine Spukerscheinungen, andererseits aber sind sie auch weit davon entfernt, freundliche Naturwesen zu mimen, die den Kindern an Stelle der Eltern Schutz und Geborgenheit geben könnten. Eher blicken sie selbst erschrocken, aufgescheucht – als fühlten sie sich ihrerseits ein wenig gestört durch den Aufenthalt der



Hänsel und Gretel 2

Kinder im Wald. Im besten Falle blicken sie mit einem Ausdruck von Mitleid auf die Fremdlinge. Ansonsten



Hänsel und Gretel 3

aber wird von beiden Seiten Distanz gewahrt: so lehnt sich z.B. Hänsel auf dem Bild 5 nicht einmal an.



Hänsel und Gretel 5

Etwas rätselhaft erscheint die Sonnenblume, die bei dem Hexenhäuschen steht. Ich vermute, dass diese Pflanze, deren stärkehaltige Knollen früher gerne als Viehfutter benutzt wurden, hier auf das Vorhaben der Hexe verweist, Hänsel wie Schlachtvieh zu mästen.²⁰

Dann wäre Gretels Situation auf Bild 10 (s. S. 53 oben: links im Stall Hänsel, rechts die Futterpflanze, in der Mitte der Backofen) bedrängend genug, um in dem dramatischen Bild eine gewisse Handlungsnotwendigkeit zu erzeugen. In der Bearbeitung in den 50er Jahren fällt diese weg: die Sonnenblume wird als reiner Bildschmuck interpretiert und durch eine völlig unmotiviert Glockenblume ersetzt. Die Präsenz des gefangenen Hänsel wird ganz gestrichen, was aus der Verzweiflungstat Gretels eine eher zufällige Begebenheit im Handlungsablauf macht, die auch eine andere hätte sein können.

Ähnlich gravierend ist der Unterschied, den die Bearbeitung von Bild 9 herstellt (s. S. 53 unten). Nicht nur fällt die den Gesamteindruck des Bildes zentrierende, den Buckel sträubende Katze wieder weg, auch Gretel ist in dieser Szene anwesend. Die schreckliche Situation, in der Hänsel sich befindet, wird also durch die Gesellschaft seiner Schwester ein wenig abgemildert. Ebenso wird auch die Höhe des Raumes ganz zurückgenommen, die – wie wir schon eingangs bei einem Vergleich mit der Bearbei-

Hänsel

Haben



tung (Bild 8) feststellen konnten – für die Ausgesetztheit der Kinder im Wald überhaupt steht.

Es sollte deutlich geworden sein, dass die eigentümliche Einsamkeit der Kinder in dem Märchen, das Mellmanns Bilder erzählen, im Ver-

gleich zu der späteren Bearbeitung (und übrigens auch im Vergleich zum Grimmschen Text) ungewöhnlich stark betont wird und somit als die Hauptaussage dieses Werkes von Mellmann gelesen werden darf.



II.5. Das tapfere Schneiderlein



In seiner Märchenreihe »Das tapfere Schneiderlein«²¹ porträtiert Mellmann in der Schneiderfigur nicht einfach nur die Gestalt aus dem Grimmschen Mär-

chen. Darauf weist schon das Namensschild „Schneider-Meister Meck“ hin. Meck (als nachgeahmter Ziegenlaut) ist ein alter Spottnamen für Schneider.²² Solche sprechenden Namen zur Verhöhnung bestimmter Berufsgruppen und Menschentypen waren üblich in der Ständesatire der alten Schwank- und Narrenliteratur aus dem 15. und 16. Jahrhundert.²³ Aber auch



Mellmann, Verpackungsbild zum »Tapferen Schneiderlein«

die Darstellung des in die Welt hinausschreitenden Schneiderleins ist ein – bewusstes oder unbewusstes – Zitat: nämlich eines weithin bekannten Titelbildes zu Adelbert von Chamisso's »Peter Schlemihl« von Emil Preetorius (1907). Stär-

ker noch ausgebaut in dem Bild auf der Verpackung der Dias, in dem der realistisch gestaltete Hauseingang mit der geraden Straße wegfällt und durch eine fast erdballförmig unter den Füßen des Helden dahinsausende Welt ersetzt ist. In der von Mellmann als närrischer Schneider Meck und umherziehender Nichtsnutz Schlemihl gestalteten Märchenfigur haben wir also einen bestimmten literarischen Typus vor uns, der – als ein sehr komplexes Amalgam verschiedener Stofftraditionen – hier zunächst etwas genauer bestimmt werden sollte.

Bis ins 16. Jahrhundert ist der Narr – denn um diesen Typus im weitesten Sinne geht es hier – in Bild und Text noch dazu da, schlechte Eigenschaften exemplarisch auf sich zu versammeln; und zwar allein zu dem Zweck, diese (auch wenn sie erst mit viel Lust ausgestaltet werden) als schlechtes Verhalten wider die Sitte, als Laster oder Gottvergessenheit vorzuführen und zu verdammen. Als Exemplum ist der Narr also ursprünglich eine Kollektivfigur, in der sich dann auch möglichst viele Betrachter und Leser wiedererkennen sollen.²⁵

In der Romantik dagegen wird er – eben gerade *weil* er gegen gesellschaftliche Regeln verstößt – zu einer Identifikationsfigur für den Künstler, der sich seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert zunehmend als Sonderling, als gesellschaftlicher Außenseiter stilisiert.²⁶ Das bildet in der

höheren Literatur die typischen romantischen Heldenfiguren aus, wie z.B. Eichendorffs Taugenichts, der grundlos in der Welt herumreist, oder eben Chamisso's Schlemihl, der seinen Schatten an den Teufel verkauft. Mit der Teufelspaktthematik ist nicht nur die Nähe zu dem in dieser Zeit für ganz ähnliche Anverwandlungen herangezogenen Faust-Stoff²⁷ gegeben: vor allem wird auf diese Weise ein altes religiöses Weltdeutungsmuster mit der Figur verknüpft – was zur Folge hat, dass die problematischen Eigenschaften und Verhaltensweisen, durch die der Narr von der gesellschaftlichen Norm abweicht, nun nicht mehr dem freien Willen, also möglicher Erziehbarkeit unterliegen, sondern (nach *einer* einmaligen freiwilligen Tat) einer höheren Macht unterstehen. Ehemals als Laster markiertes, selbstgewähltes Verhalten wird in der Vorstellungswelt der Romantik also zum unabänderlichen Schicksal.

Im sogenannten Volksmärchen, einer weiteren romantischen Gattung,²⁸ bilden sich diverse Stereotypen männlicher Helden heraus, die in Fortschreibung der alten Schwänke nun Phänomene der zeitgenössischen Realität aufnehmen: so z.B. der ausgediente Soldat, der gewitzte Landstreicher, der benachteiligte jüngere Sohn ohne Auskommen und Platz in der Welt oder auch einfach der ausziehende Abenteurer.²⁹ Allen gemeinsam ist die Ar-

mut, ihre Unbehaustheit und eine gewisse zwischen Gewitztheit und Unmoral schwankende Lebenseinstellung.

Der literarische Typ dieses narrenähnlichen Individuums macht im Laufe des 19. Jahrhunderts eine Emphatisierung durch, die in den 20er bis 40er Jahren dieses Jahrhunderts dann auch auf die Märchen-Stereotype übertragen wird. Der Künstler als Narr wird in Nietzsches „Nur Narr! Nur Dichter!“³⁰ zum Emblem des modernen Menschen überhaupt. Eher ironische Ausprägungen dieses Typs als schlaksiger Dandy oder unbeschwerter Bohemien, wie sie sich um die Jahrhundertwende bisweilen finden, gehen in den 20er Jahren – im Kontext von Massenarbeitslosigkeit und radikalen politischen Ideologien – mehr und mehr zugunsten eines neuen fatalistischen Ernstes unter.³²



Franz Wacik, Illustration zum »Tapferen Schneiderlein«³¹

Diese hier sehr grob skizzierte Geschichte eines literarischen Menschenbildes muss bei der Betrachtung von Mellmanns »Tapferem Schneiderlein« unbedingt mitgedacht werden.

Die Armut hat sich als eines der wichtigsten Beschreibungskriterien des rekonstruierten Figurentyps erwiesen.



Das tapfere Schneiderlein 1

Und wieder lässt sich an Hand der Bearbeitungen von Mellmanns Werk ein besonderes Charakteristikum seiner Konzeption herauspräparieren. Im Gegensatz zu Mellmanns Schneider, dessen Schere am Nagel hängt, liegt dem Handwerker der 50er Jahre eine Arbeit auf dem Schoß und zwei Uniformröcke hängen an der Wand. Auf dem Tisch liegen die Arbeitsgegenstände Maßband, Schere und Nadelkissen. Die Auftragslage scheint in den 40er Jahren etwas pessimistischer eingeschätzt worden zu sein als dann im beginnenden 'Wirtschaftswunder'. Der plötzliche Auszug des Schneiders – im romantischen Märchen eher die poetische Idee eines Luftikus („Siebene auf einen Streich“) – bekommt hier also eine zusätzliche Motivation durch die Dürftigkeit der bisherigen Existenz des Schneiders.



[Graphiker D:] Das tapf. Schneiderlein 1 (Bearb.)

II.6. Die Bremer Stadtmusikanten



Die Bremer Stadtmusikanten 7

Das Motiv des Helden, der auszieht, um sein Leben zu verbessern, taucht auch in dem letzten von Mellmann vorbereiteten Märchen, den »Bremer Stadtmusikanten« wieder auf: hier handelt es sich um vier wegen Unbrauchbarkeit ausgemusterte Tiere, die sich zusammenrotten und ein zufällig aufgefundenes Asyl usurpieren. Das Vorzeichen, unter dem der Auszug der Tiere in diesem Märchen steht: „etwas Besseres als den Tod findest du überall“³³, kann in seinem existentiellen Ernst gar nicht überschätzt werden. Dort, wo die Tiere herkommen, ist ihr Leben bedroht. Hier besteht also eine strukturelle Ähnlichkeit mit dem ebenfalls von Mellmann illustrierten Märchen »Schneewittchen«.

Während die Konkurrenten, die vom Helden verdrängt werden, im »Tapferen Schneiderlein« eher als schmerzbäuhige Spießbürger gestaltet sind, haben



Die Bremer Stadtmusikanten 8



Das tapfere Schneiderlein 3

wir in den vertriebenen Räubern diesmal selbst eine Sorte zusammengerottete Außenseiter der Gesellschaft vor uns. Bild 11 legt demnach eine direkte Spiegelung der konfrontierten Parteien nahe: nicht nur wiederholt sich der Bogen des gemauerten Kamins und des Katzenbuckels der einen Bildhälfte in den gekräuselten Beinen und dem gekrümmten Rücken des Räubers der anderen Bildhälfte, sondern auch die farbliche Gestaltung des Räubers in rot und grün findet sich identisch im über ihm auf einem Balken sitzenden Hahn wieder, wie auch dessen Schwanzfedern in der Hutfeder des Räubers.



Die Bremer Stadtmusikanten 11

Das Auffälligste an Mellmanns Illustration der »Bremer Stadtmusikanten« ist jedoch, dass er fast gänzlich darauf verzichtet, die Tiere in irgend einer Weise menschlich zu gestalten. In Mellmanns Bildern ist der Hund ein Hund



Die Bremer Stadtmusikanten 6

und der Esel ein Esel. Das ist insofern ungewöhnlich, als in solchen Tiergeschichten eben diese künstlerische Herausforderung, natürliche Tiergestalt mit menschlichem Verhalten vereinbaren zu müssen, die besondere Attraktion für den Illustrator ausmacht.³⁴ Dass Mellmann sich hier zurückhält, lässt sich wohl wieder mit seiner Vorliebe für Situationen von Fremdheit und Erschrecken erklären. Jede Anthropomorphisierung der Tiere wäre eine Vermittlung zwischen zwei Sphären, die bei Mellmann als grundsätzlich unvermittelbar gedacht werden: die der Räuber und die der Tiere. So haben wir auf Bild 6, als die Tiere zum ersten Mal einen Blick in das Haus der Räuber werfen, eine an die Situation vor dem Hexenhaus in »Hänsel und Gretel« erinnernde Bildkomposition mit hohem Himmel und einer Pose der Anspannung im von hinten klar erleuchteten und damit zur Silhouette gemachten Zentrum des Bildes: die aufgestellten Ohren des Esels treten also gewissermaßen an die Stelle der Katze auf dem Dach.

III. Ein Aquarell

Ein einziges Aquarell hat sich von Mellmann erhalten. Das ist allerdings so fachmännisch gefertigt, dass es nicht das einzige sein kann, das er je gemalt hat. Aber es ist das einzige überlieferte.

Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier um eine Buchillustration für den Knaur-Verlag.³⁵ In den Unterlagen findet sich ein Vertrag mit dem Verlag Th. Knaur Nachf., Berlin, vom 30. Oktober 1944 über die Illustration einer Geschichte von Rose Planner-Petelin mit dem Titel »Wutzl«^{*} mit 25 Aquarellen plus einem Aquarell als



Mellmann, Nr. 24 [Wutzl 3 (?)]

Umschlagbild plus evtl. zwei weiteren für Vor- und Nachsatz, die im vierfarbigen Offset-Druck vervielfältigt hätten werden sollen. Knaur war der Verlag der erfolgreichen Märchenillustrationen Ruth Koser-Michaëls (die u.a. auch einen Text von Planner-Petelin illustriert hat). Es handelte sich also um einen äußerst ruhmreichen Auftrag, den Mellmann wohl nicht ohne graphisches Bewerbungsmaterial erhalten hat. Aber auch das Archiv des Knaur-Verlags kann hierzu keine weiteren Daten liefern. Das Berliner Verlagshaus ist 1945 nach einem Bombenangriff ausgebrannt, so dass alle Unterlagen von vor 1945 vernichtet wurden.

Ohne nähere Informationen lässt sich zu diesem einzelnen Bild nicht viel sagen, außer dass die etwas grelle Farbgestaltung und das auffällige Arbeiten mit Komplementärfarben in der Zeit ihre Vorbilder hatte; und dass die seltsam ausgebeulte Lebendigkeit der Häuser³⁶ und der hohe Himmel gegenüber dem sehr klein gezeichneten Geschehen dem entsprechen, was wir von Mellmann bereits kennen. Auch seine Vorliebe fürs Gespenstische wird in dieser nächtlichen Szene erneut sichtbar: dadurch, dass der Nachtwächter die Laterne ganz tief, fast auf Bodenhöhe, neben sich hält, wirft er einen unverhältnismäßig großen Schatten, der ihm sozusagen auf der Straße nachschleicht.

* 1954 bei Droemer-Knaur erschienen, ill. v. Martin und Ruth Koser-Michaëls

Anmerkungen

Die Scherenschnitt-
methode ist eine
Vermessungsmethode, die
zur Bestimmung der
Längen von Strecken
verwendet wird. Sie
besteht darin, dass eine
Strecke in mehrere
Teile unterteilt wird,
die dann einzeln
gemessen werden.
Die Summe der
Teillängen ergibt die
Gesamtlänge der
Strecke.

Die Scherenschnitt-
methode ist eine
Vermessungsmethode, die
zur Bestimmung der
Längen von Strecken
verwendet wird. Sie
besteht darin, dass eine
Strecke in mehrere
Teile unterteilt wird,
die dann einzeln
gemessen werden.
Die Summe der
Teillängen ergibt die
Gesamtlänge der
Strecke.

Die Scherenschnitt-
methode ist eine
Vermessungsmethode, die
zur Bestimmung der
Längen von Strecken
verwendet wird. Sie
besteht darin, dass eine
Strecke in mehrere
Teile unterteilt wird,
die dann einzeln
gemessen werden.
Die Summe der
Teillängen ergibt die
Gesamtlänge der
Strecke.

Die Scherenschnitt-
methode ist eine
Vermessungsmethode, die
zur Bestimmung der
Längen von Strecken
verwendet wird. Sie
besteht darin, dass eine
Strecke in mehrere
Teile unterteilt wird,
die dann einzeln
gemessen werden.
Die Summe der
Teillängen ergibt die
Gesamtlänge der
Strecke.



Abbildung 1: Scherenschnittmethode

Die Scherenschnitt-
methode ist eine
Vermessungsmethode, die
zur Bestimmung der
Längen von Strecken
verwendet wird. Sie
besteht darin, dass eine
Strecke in mehrere
Teile unterteilt wird,
die dann einzeln
gemessen werden.
Die Summe der
Teillängen ergibt die
Gesamtlänge der
Strecke.

Die Scherenschnitt-
methode ist eine
Vermessungsmethode, die
zur Bestimmung der
Längen von Strecken
verwendet wird. Sie
besteht darin, dass eine
Strecke in mehrere
Teile unterteilt wird,
die dann einzeln
gemessen werden.
Die Summe der
Teillängen ergibt die
Gesamtlänge der
Strecke.

Die Scherenschnitt-
methode ist eine
Vermessungsmethode, die
zur Bestimmung der
Längen von Strecken
verwendet wird. Sie
besteht darin, dass eine
Strecke in mehrere
Teile unterteilt wird,
die dann einzeln
gemessen werden.
Die Summe der
Teillängen ergibt die
Gesamtlänge der
Strecke.



Abbildung 2: Scherenschnittmethode

Zu den Scherenschnitten

¹⁾ Meine Kenntnisse die Geschichte des Scherenschnitts betreffend beziehe ich aus

- Ernst Biesalski: Scherenschnitt und Schattenriß. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München ²1978.
- Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattentheater im Zwanzigsten Jahrhundert. Katalog zu einer Ausstellung des Puppentheatermuseums im Münchner Stadtmuseum. München 1982.

sowie eigener Materialsichtung.

²⁾ Abbildung nach: Ernst Biesalski: Scherenschnitt und Schattenriß. Kleine Geschichte der Silhouettenkunst. München ²1978. S. 43.

³⁾ Abbildung nach: Häusliches Leben. Schattenbilder von Rudolf Koch. Mit einem Nachwort von Ernst Keller. Leipzig o.J. [1934]. (Insel-Bücherei Nr. 124.)

⁴⁾ Vgl. z.B. die Scherenschnitte von Barbara Krokisius (s. Bild rechts: *Das bucklige Männlein aus »Des Knaben Wunderhorn«, 1. Bild*), deren Entwürfe insgesamt eine gewisse Verwandtschaft in Stimmungen und Motiven mit Mellmanns Bildern aufweisen (s. Bild links: *nach Hoffmann von Fallerslebens »O wie ist es kalt geworden ...«*) – allerdings ohne die realistische Figurengestaltung aufzugeben.



Abbildungen nach: Aus dem Kinderland. Schattenrisse von Barbara Krokisius. Lüneburg (Nordland-Druck) ²1960. S. 33 u. 27.



⁵⁾ So z.B. in einem Holzschnitt von Hermann Huffert.

Abbildung nach: Hermann Huffert: Vom Leben, Arbeiten und Fabulieren. Hermann Huffert zu seinen Holzschnitten. In: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik 79/2 (1942). S. 52.



⁶⁾ In der (meist frühlingshaften) freien Natur tanzende junge Mädchen waren im Jugendstil von geradezu emblematischer Bedeutung; s. hierzu das wohl berühmteste Bild dieses Motivs: ein Titelbild für die Zeitschrift »Jugend« von Ludwig von Zumbusch.

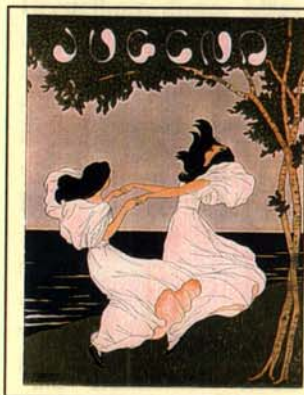


Abbildung nach: Jugend 2/40 (1897). S. 669.

Bei Mellmann sehen wir zwar die dekorative Tanzstellung adaptiert, aber die Gestalten scheinen doch wieder sehr dem Elfen- und Zwergenre ver wandt zu sein; und an

die Stelle der Frühlingswiese tritt ein nächtlicher Wald.

Zu den Märchenbildern

⁷⁾ Sie sind alle erhalten und befinden sich im Besitz Else Mellmanns.

⁸⁾ Dieses von Wilhelm Hessenauer selbst nach den gemeinsamen Plänen gebaute Gerät steht heute bei Katharina und Heinz Bremstahler.

⁹⁾ Die Märchen »Frau Holle« und »Der Froschkönig« stammen sichtbar von derselben Hand (Graphiker A). Diese Bilder zeichnen sich durch viel Lebendigkeit und Witz aus. Die den Bildern implizite Erzählkonzeption unterscheidet sich jedoch



[Graphiker A:] Frau Holle 6



[Graphiker A:] Der Froschkönig 3

ist.

Dem düsteren Stil Mellmanns näher steht dagegen der Graphiker, der »Die sieben Raben« illustriert hat (B). Hier finden sich unter einigen sehr gelungenen allerdings auch ein paar recht lieblos entworfene Bilder, die den Eindruck erwecken, als hätte der Künstler am Ende unter Zeitdruck gestanden oder plötzlich die Lust verloren. Viel gravierender ist jedoch



[Graphiker B:] Die sieben Raben 8

ein Missverständnis, das sich offenbar über die Methode ergeben hatte: das Märchen arbeitet mit viel zu vielen einzelnen und im trockenen Zustand auf dem Filstreifen kolorierten Flächen, was – wie aus meiner Darstellung ersichtlich geworden sein dürfte – die Herstellung äußerst aufwendig machen musste.

Vollständig auf handkolorierte Umrisszeichnungen ist der Graphiker C umgestiegen, der »Hans im Glück« für Hessenauer entwarf. Die Herstellung dieses Märchens muss im Aufwand absolut unverhältnismäßig gewesen sein. Gleichwohl wurde hier



[Graphiker C:] Hans im Glück 12

mit den farbintensiven Figuren im landschaftslosen schwarzen Raum ein sehr reizvoller neuer Stil ausprobiert.

Der Graphiker, der mit der Bearbeitung der alten Märchen beauftragt war, (D) scheint nochmals ein anderer gewesen zu sein; evtl. stammt sogar das eine Bild zum »Tapferen Schneiderlein« von einem anderen (D') als die vier zu »Hänsel und Gretel«. Das lässt sich nicht mehr zweifelsfrei rekonstruieren.

¹⁰⁾ Information nach: Boguslaw Drewniak: Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987. S. 601f u. 885, Fn. 37 u. 38.

¹¹⁾ Textzettel:

Schneewittchen. Märchen in 12 Bildern.

Es war einmal eine Königin, die lebte in einem großen Land und als der Winter gekommen war, nähte sie einmal am Fenster ihres Gemachs (Bild 1). Da stach sie sich in den Finger und drei rote Blutropfen fielen in den Schnee. Da sagte sie: »Hätte ich doch ein Kind, so weiß wie Schnee, so rot wie Blut und so schwarz wie Ebenholz.« Bald ging ihr Wunsch in Erfüllung und die Tochter wurde Schneewittchen genannt. Die Königin aber starb und übers Jahr nahm sich der König eine andere Frau. Die war schön und hochmütig (Bild 2). Einmal trat sie vor ihren Spiegel

und fragte: »Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die [S]chönste im ganzen Land?« Da antwortete der Spiegel: »Frau Königin, ihr seid die Schönste im ganzen Land.« Als aber Schneewittchen heranwuchs, antwortete der Spiegel: »Frau Königin, ihr seid die Schönste hier, aber Schneewittchen ist tausendmal schöner als ihr.« Da erschrak sie und beschloß, Schneewittchen durch den Jäger töten zu lassen (Bild 3). Die böse Königin schickte beide in den Wald und befahl dem Jäger, das Herz Schneewittchens, zum Zeichen, daß er das arme Kind tötete, der Königin zu bringen (Bild 4). Der Jäger aber ließ Schneewittchen laufen und brachte der Königin das Herz eines Hirsches (Bild 5). Schneewittchen kam bald an das Haus der 7 Zwerge und weil es so müde war, legte es sich in eins der 7 kleinen Bettchen (Bild 6). Als die Zwerge heimkamen und so Schneewittchen fanden, freuten sie sich sehr und behielten es für immer dort. Als die böse Königin einmal wieder ihren Spiegel befragte und dieser antwortete: »Frau Königin, ihr seid die Schönste hier, aber Schneewittchen über den 7 Bergen bei den 7 Zwerge ist tausendmal schöner als ihr«, erschrak sie sehr und beschloß abermals, Schneewittchen zu töten. Dreimal ging sie verkleidet zu ihr hin, um sie zu vergiften (Bild 7). Zweimal mißlang es, doch zuletzt brachte sie Schneewittchen einen vergifteten Apfel und als Schneewittchen davon aß, fanden die Zwerge sie abends tot am Boden (Bild 8). Da ward große Trauer im Zwergenreich und sie fertigten einen Sarg aus Glas an, damit die Zwerge ihr Schneewittchen immer sehen konnten (Bild 9). Diesen brachten sie an eine stille Stelle im Wald wo nur die Tiere und Zwerge hinkamen (Bild 10). Am Sarg aber hielten sie ständig Totenwacht. Als einst ein Königsohn durch die Gegend ritt, sah er Schneewittchen im Sarge und bat die Zwerge, Schneewittchen mitnehmen zu dürfen. Diese willigten ein und 4 Träger trugen den Sarg (Bild 11). Als einer aber stolperte, fiel das Gift aus Schneewittchens Mund und sie war wieder lebendig. Da fielen sich beide vor Freude in die Arme. Sie feierten Hochzeit (Bild 12) und alle Zwerge waren eingeladen. Schneewittchen und der König aber lebten glücklich bis an ihr Lebensende.

¹²⁾ Die 'Befreiung' des Gewandes vom Gürtel war auch ein Ziel der verschiedenen Jugend- und Reformbewegungen um die Jahrhundertwende (sog. Reformkleidung).

¹³⁾ Vgl. zum Kontrast etwa die Arbeit von Bertold Löffler, Die sieben Zwerge Sneewittchens, Wien und Leipzig (Brüder Rosenbaum) o.J. [ca. 1914] (1980 faksimiliert als Insel-Taschenbuch Nr. 489), wo unter Verzicht auf jede narrative Darstellung jeder einzelne der Zwerge zu einem wahren Monument dekorativer Studien im Sinne des Wiener Jugendstil ausgestaltet ist.

¹⁴⁾ Das ist ein wichtiger konzeptioneller Unterschied zu Walt Disneys zeitgenössischem Beispiel, wo die urkomischen Zwerge eine der Hauptattraktionen des Films ausmachen. Weniger klassisch,



aber um so genre-typischer mag das noch ein weiteres Beispiel verdeutlichen: auf Hilde Bauers Illustration sitzen den dick- und rotnasigen Zwerge große runde Tränen zwischen den greisen Bärten. Hier wird weniger durch Körperhaltungen versucht,

Kummer und Trauer auszudrücken, als durch eindeutige Signale wie Tränen. Die leicht ironische Wirkung wird noch durch den Umstand verstärkt, dass zwischen den Zwerge auch weinende Hasen auf zwei Beinen (und mit Taschentüchern unter den Nasen) mitlaufen. Und sogar der Mond vergießt Tränen.

Abbildung nach: Heinrich Jost: Hilde Bauer. In: Gebrauchsgraphik 19/4 (1942). S. 12-21.

Kommen dagegen bei Mellmann die Tiere des Waldes, um Schneewittchen zu beweinen, wie es der Grimm-Text (Fassung letzter Hand) vorgibt, so bleiben sie realistisch gezeichnete Tiere, ohne Tränen.



Schneewittchen 10

¹⁵⁾ Zu wirklicher Popularität gekommen war der Märchenstoff aber mehr in der früheren Fassung »Cinderella« durch Charles Perrault (»Contes de ma mère l'oye«, 1697), z.B. schon 1817 in Rossinis Oper »La Cenerentola«. Auch die Walt Disney Productions wenden sich Ende der 40er Jahre dieser Variante des Stoffs zu und 1950 kommt in den USA der Zeichentrickfilm »Cinderella« heraus.

¹⁶⁾ Textzettel – mit einer bezeichnenden Abweichung vom Grimmschen Text: Dass Aschenputtel „bloß einen Haselzweig“ bekommt, ihre Schwestern dagegen Schmuck und Kleider, bedeutet schlichte Benachteiligung, während es im Märchen einer poetisch bedeutsamen Sonderabsprache zwischen Vater und Tochter entspricht. Auch die Formulierung „in ihrem schlichten Gewande“ am Ende des Märchens ist eine Zutat Mellmanns.

Aschenputtel. Märchen in 12 Bildern.

Es war einmal ein reicher Mann, dem wurde seine Frau krank und starb. Sein einziges Töchterlein ging jeden Tag zum Grabe der Mutter, der Vater aber nahm übers Jahr eine andere Frau. Die brachte zwei Töchter ins Haus, schön von Angesicht, aber garstig von Herzen. (Bild 1). Sie ließen die Stiefschwester alle schwere Arbeit tun und obendrein beim Herd in der Asche schlafen. Verspottet wurde sie auch noch, und sie hieß bei ihnen nur das Aschenputtel. – Einmal ging der Vater auf Reisen und brachte für die neuen Töchter Kleider und Schmuck mit, dem eigenen Kind aber bloß einen Haselzweig. (Bild 2) Den pflanzte es auf der Mutter Grab, und mit den Jahren wurde ein schöner Baum daraus. Wenn nun das treue Mädchen unter ihm einen Wunsch aussprach, so ging der gleich in Erfüllung. Nun gab der König zu dieser Zeit ein Fest, damit der Königssohn seine Braut aussuchen könne. (Bild 3). Dazu machten sich die Schwestern Aschenputtels fein und fuhren zum Tanz; es selber aber mußte Linsen auslesen (Bild 4). Es rief im Garten die Täubchen, und die halfen ihm: »Die guten ins Töpfchen, die schlechten ins Kröpfchen!« (Bild 5). Als es fertig war, ging das Mädchen zum Friedhof unter seinen Haselbaum: »Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich, wirf Gold und Silber über mich!« Da fielen herrliche Kleider und Schuhe herunter, die zog Aschenputtel an und eilte zum Schloß (Bild 6).

Niemand kannte es in seiner Pracht, und doch wollte der Königssohn allein mit ihm tanzen. – Schließlich wollte es nach Hause, und als der Prinz Aschenputtel verfolgte, entsprang es ihm wohl, verlor aber dabei einen Schuh (Bild 7). Da wurde verkündet: »Nur die soll des Prinzen Braut werden, an deren Fuß dieser Schuh paßt!« Die stolzen Schwestern freuten sich, sie hatten kleine Füße, doch brachten sie dieselben nicht hinein (Bild 8). Eine schnitt sich die Zehen ab, verbiß den

Schmerz, und als der Schuh paßte, nahm der Prinz sie mit, die Täubchen aber riefen: »Rucke die guck, Blut ist im Schuck, der Schuck ist zu klein, die rechte Braut sitzt noch daheim!« (Bild 9). So ging's auch der anderen Schwester, die sich eine Ferse abhackte (Bild 10). Der Prinz wies sie zurück. »Ist nicht noch eine Tochter da?« fragte er den Vater. »Ach, nur noch ein Aschenputtel!« erwiderte er. Es wurde gerufen, zog den Fuß aus seinem schweren Holzschuh, und der goldene Schuh saß wie angegossen (Bild 11). Nun erkannte der Königssohn seine schöne Tänzerin in ihrem schlichten Gewande auch wieder und rief: »Das ist die rechte Braut!« (Bild 12). Er führte Aschenputtel heim, und es ward eine Hochzeit gefeiert wie nie zuvor. Den bösen Schwestern aber hackten die Tauben die Augen aus.

¹⁷⁾ Textzettel:

Hänsel und Gretel. Märchen in 12 Bildern.

Es war einmal ein armer Holzhacker. Der lebte mit seiner Frau und seinen Kindern in einer kleinen ärmlichen Hütte. (Bild 1) Als große Not ins Land kam, hatten sie nichts mehr zu essen. Da drängte die böse Stiefmutter solange, bis sich der Mann entschloß, die Kinder in den Wald zu führen und sie dort allein zu lassen. Hänsel und Gretel, die neben dem Raum schliefen, wo die Eltern dies besprachen, hörten alles mit an. Da tröstete Hänsel sein Schwesterlein (Bild 2) und ging durch die Hintertür vor das Haus und sammelte beide Hosentaschen voll blanker, weißer Kieselsteine (Bild 3). Am Morgen führten die Eltern die Kinder in den Wald und Hänsel streute unterwegs die weißen Kiesel aus (Bild 4). Die Kinder blieben bis zur Nacht allein. Als aber der Mond schien, leuchteten die ausgestreuten Kiesel so hell, daß die Kinder bis zum Morgen nach Hause zurückfanden. Wieder ward die Not im Hause groß (Bild 5). Diesmal wurden die Kinder noch tiefer in den Wald geführt, die Eltern machten ein Feuer an und gingen. Als wieder der Mond schien, wollten die Kinder wieder heim wandern. Sie liefen aber einen ganzen Tag (Bild 6) und verirren sich immer tiefer im Wald (Bild 7). Abends kamen sie an ein Haus von lauter Lebkuchen und Zuckerwerk.

Sie brachen sich ein Stück ab und eine Stimme rief:

»Knusper, knusper, knäuschen,
Wer knusper an meinem Häuschen?«

Sie antworteten:

»Der Wind, der Wind, das himmlische Kind.«

(Bild 8). Da kam eine Hexe heraus, tat freundlich und lockte die Kinder herein (Bild 9).

Am andern Tag aber sperrte sie Hänsel ein, denn sie wollte ihn mästen und braten. Jeden Tag mußte Hänsel seinen Finger zeigen, ob er schon fett genug wäre, aber Hänsel ließ die Hexe immer ein kleines Knöchelchen fühlen und so verging eine Zeit bis die Hexe ungeduldig wurde und den Bratofen anzündete.

Als die Hexe versuchte, auch Gretel in den Bratofen zu stoßen, stellte sich Gretel dumm und bat die Hexe, ihr einmal vorzumachen, wie man den Ofen reinige. (Bild 10) Die Hexe streckte den Kopf hinein und Gretel stieß die böse Hexe in den Ofen. Da waren die armen Kinder frei und liefen in das Hexenhaus (Bild 11). Dort fanden sie reiche Schätze aus Gold und Edelsteinen (Bild 12). Dann kehrten sie freudig heim, lebten mit ihrem alten Vater und hatten keine Not mehr. Die böse Stiefmutter aber war inzwischen gestorben.

¹⁸⁾ Abbildung nach: Deutsche Märchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, herausgegeben von M. Thilo-Luyken. Mit vielen Bildern von Dora Polster. Ebenhausen bei München (Wilhelm-Langewiesche-Brandt) 1911. S. 131.

¹⁹⁾ Das Motiv der lauschenden Kinder ist eine konventionelle Figurenkonstellation – jedoch nur im heiteren Kontext wie hier in dem Beispiel von Barbara Krokisius (nach dem Weihnachtskinderlied „Morgen, Kinder, wird's was geben ...“).

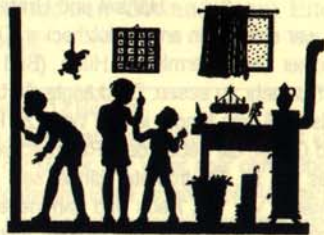


Abbildung nach: Aus dem Kinderland. Schattenrisse von Barbara Krokisius. Lüneburg (Nordland-Druck) ²1960. S. 29.

²⁰⁾ Denkbar wäre auch eine symbolische Verwendung: im Lexikon des Aberglaubens steht, die Sonnenblume schütze vor allem Zauber. (Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 8. Berlin und Leipzig 1936/37. Sp. 71.) Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass es sich hier um eine zu Mellmanns Zeit noch aktuell im Bewusstsein der Leute bekannte Bedeutung handelt.

²¹⁾ Textzettel:

Das tapfere Schneiderlein. Märchen in 12 Bildern.

Es war einmal ein Schneider (Bild 1). Auf seinem Tische hatte er ein Musbrot liegen, und weil es so schön duftete, waren viele Fliegen da. Das ärgerte den Schneider und er schlug mit einem Lappen zu und tötete 7 davon. Das machte ihn ganz stolz und er stickte auf einen Gürtel: »7 auf einen Streich« (Bild 2). Dann zog er in

alle Welt hinaus und erlebte viele Abenteuer, manchem Riesen spielte er einen Streich durch seine Schlaueit (Bild 3). Als er einst im Walde schlief, fanden ihn des Königs Diener. Als sie auf seinem Gürtel die Worte lasen: »7 auf einen Streich«, meldeten sie dies ihrem Herrn (Bild 4). Dieser ließ ihn vor sich kommen und nahm ihn in seine Dienste (Bild 5). Die anderen Kriegerleute aber fürchteten ihn und begehrten ihren Abschied. Der König wollte seine treuen Diener gerne behalten und lieber den neuen loswerden. Darum stellte er ihm drei schwere Aufgaben; wenn er sie löse, versprach er ihm seine Tochter und das halbe Königreich. Zunächst sollte er zwei grimmige Riesen überwinden, die im Walde hausten. Er sprang herum und sah die Riesen unter einem Baum schlafen (Bild 6). Er suchte sich die Taschen voll Kiesel, stieg auf den Baum und warf dem einen Riesen Steine auf die Brust. Der meinte, sein Nachbar wollte ihn damit ärgern, beide gerieten in Streit und schlugen mit ausgerissenen Bäumen aufeinander los. (Bild 7). Sie bekämpften sich solange, bis beide tot zu Boden fielen (Bild 8). Nun sollte der Sieger das gewaltige Einhorn im Wald fangen. Er nahm nur einen Strick mit, spürte das Untier auf und lief von ihm weg (Bild 9). Schnell sprang er hinter einen Baum, das Einhorn dagegen. Sein Horn bohrte sich tief in den Stamm und es war gefangen. Nun sollte das tapfere Schneiderlein noch ein böses Wildschwein unschädlich machen. Auch dieses suchte der Held im Wald auf und es verfolgte ihn wütend (Bild 10). Er lief zu einer Kapelle, schlüpfte hinein, durchs Fenster wieder heraus und dann warf er die Tür zu. Nun mußte der König sein Versprechen halten und ihm seine Tochter geben. (Bild 11). Nach einiger Zeit hörte die Königstochter, wie ihr Gemahl nachts von seinem früheren Beruf sprach. Da merkte sie woher er stammte und erzählte es dem Vater. Der sagte: »Laß die Tür offen, wir fesseln ihn im Schlaf und entführen ihn!« Der Schneider aber erfuhr davon und stellte sich in der nächsten Nacht wieder schlafend und sagte: »Ich habe 7 auf einen Streich getroffen, zwei Riesen getötet, das Einhorn und ein Wildschwein gefangen, soll ich dann die fürchten, die vor der Kammer stehen?« (Bild 12). Da überkam alle draußen große Furcht, sie liefen eilig davon und keiner wollte sich mehr an ihn wagen. So war und blieb das Schneiderlein sein Lebtag ein König.

²²⁾ Information nach: Der neue Brockhaus. 5 Bde. Wiesbaden 1960. Bd. 3, S. 462, Art. „meckern“.

Aber vgl. auch die bekannten Verse, die Wilhelm Buschs Max und Moritz dem Schneider Böck hinterherrufen:

„He, heraus! du Ziegen-Böck!

Schneider, Schneider, meck, meck, meck!!“

(zitiert nach: Wilhelm Busch: Narrheiten und Wahrheiten. Frankfurt am Main 1959. S. 24.) oder das Bild von Josef Mauder zu einem anderen Schneider-Märchen. (Abbildung nach: Hans Reichelt: St. Peter und der Schneider. In: Jugendblätter 51 [1904/05]. S. 235-237.)

Warum diese Beziehung zwischen Schneiderfigur und Ziegenbock besteht, „ist kaum mehr befriedigend aufzuklären. Volkswitz und Handwerksneckerei dürften die Ursache sein“. So das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 9 (Berlin 1941), Sp. 269-71, aus dem auch hervorgeht, dass es um die Zahlungsmoral der Kunden in der Kleiderbranche traditionell schlecht bestellt war, so daß die Schneiderfigur zugleich auch den Typus des 'armen Schluckers' vertritt.



²³⁾ Besonders die alte Schwank- und Märenliteratur erfreute sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert als deutsches Brauchtum wieder vermehrter Beachtung. Auf dem Kinderbuchsektor vgl. dazu v.a. die (in unzähligen Auflagen inzwischen zum Kinderbuchklassiker avancierten) Illustrationen Ruth Koser-Michaëls – sowohl der Märchen der Brüder Grimm (1937), Andersens (1938), Hauffs (1939) und Bechsteins (1954) als auch der Schwänke »Till Eulenspiegel«, »Die Schildbürger«, »Die sieben Schwaben« u. a. in ihrem »Buch der Schwänke« (1955) –, deren besondere Qualität vor allem in der überaus feinen Ausgestaltung jenes imaginären 'Altdeutschland' liegt, jener eigentümlichen Kunstwelt aus Elementen des 16. bis 18. Jahrhundert.

²⁴⁾ Titelbild zu: Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihl's wunderbare Geschichte. Ill. v. Emil Preetorius. München 1907. Abbildung nach: Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattentheater im Zwanzigsten Jahrhundert. München 1982. S. 125.

²⁵⁾ Als wichtigstes Beispiel mag hier das einflussreichste, Sebastian Brants »Narrenschiff« (1494), genügen, das zu „nutz vnd heylsamer ler / vermanung vnd ervolgung der wyßheit / vernunft vnd gu^oter sytten: Ouch zu^o verachtung vnd straff der narrheyt / blintheyt yrrsal vnd dorheit / aller stæt / vnd geschlecht der menschen“ gedacht ist. (Zitiert nach: Sebastian Brant: Das Narrenschiff. Stuttgart 1964. S. 5.)

²⁶⁾ Eine Frühform des narrenähnlichen *Einzelgängers*, die schon im 16. Jahrhundert auftaucht (im sog. Volksbuch »Ein kurtzweilig Leben von Dyl Vlenspiegel«, wahrscheinlich von Hermann Bote 1510/11), ist die Figur des Till Eulenspiegel. Sie ist schon Individuum, nicht mehr Exemplum. Auch sie hat eine enorm große Illustrationsgeschichte im 20. Jahrhundert. Im Unterschied zum romantischen Typus aber eignet sich dieser koboldhafte Störenfried nie recht zu einer identifikationstauglich realistischen Gestaltung, sondern bleibt eher im Reich des Phantastischen angesiedelt.

²⁷⁾ Dass die Faust-Figur im weitesten Sinne derselben Tradition zuzurechnen ist – jedenfalls aus der Perspektive der modernen Illustrationskunst, die diese Stofftraditionen offensichtlich alle zusammenfasst –, mag das hier gezeigte Bild von Otto Kraemer belegen, das bezeichnende Ähnlichkeiten mit Mellmanns Entwurf Nr. 13 und 14 aufweist, aber eine Illustration (ca. 1955) zur Geschichte des Doktor Faust ist. Abbildung nach: Licht und Schatten. Scherenschnitt und Schattentheater im Zwanzigsten Jahrhundert. München 1982. S. 150.



²⁸⁾ Man muss dazusagen, dass Jacob und Wilhelm Grimm die Märchen ganz im Sinne der romantischen Poetik bzw. der romantischen Vorstellung von 'Volks poesie' bearbeitet (was so viel heißt wie: gänzlich umgeschrieben) haben. Die Stoffe sind zwar ursprünglich 'Volksgut', d.h. mündlich tradierte Motivbündel von

letztlich unbestimmbarem Alter. Die sprachliche Ausgestaltung und die Erzählabfolge aber sind original romantische Literatur.

²⁹⁾ Gerade am Beispiel des Schneiders lässt sich sehr gut nachweisen, wie die Märchen direkt auf die vorhandene Schwankliteratur aufsaßen: die Geschichte vom »Schneider im Himmel« bei den Brüdern Grimm ist schon enthalten in der Schwanksammlung von Heinrich Bebel (lat. 1509/14, dt. 1558). Aber auch die Gestalt des Juden, die in Chamissos Schlemihl wieder zur Anwendung kommt, durchzieht schon bei Bebel als häufige Type das Inhaltsverzeichnis.

³⁰⁾ So der Titel des ersten der »Dionysos-Dithyramben« (1898). Zitiert nach: Karl Schlechta (Hg.): Friedrich Nietzsche, Werke in drei Bänden. Bd. 2. S. 1239.

³¹⁾ Abbildung nach: Märchenkalender 1914. Das tapfere Schneiderlein von Brüder Grimm. [Bilder von Franz Wacik.] Wien und Leipzig (Gerlach & Wiedling) o.J. [1913]. (2. große Farbtafel)

³²⁾ Ein Beispiel für eine sehr hart gezeichnete Schneiderfigur findet sich in der Illustration des »Tapferen Schneiderleins« durch Walter Hoffmann, einen Graphiker, der sich sonst vor allem durch die Gestaltung von Wahlplakaten für die NSDAP und durch die Illustration des Horst-Wessel-Liedes hervorgetan hat.

Abbildung nach: Walter Hoffmann: Selbstdarstellung in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik 70/9 (1933). S. 263-278.



³³⁾ So bei Grimm. Da dieses Märchen nicht mehr erschienen ist, haben wir keinen Textzettel, der uns Auskunft darüber geben könnte, was Mellmann an dieser Geschichte wichtig war und was bei der Kürzung als unwichtig herausfiel.

³⁴⁾ Dazu s. den recht neuen (und auch prämierten) Versuch von Klaus Ensikat (Die Bremer Stadtmusikanten. Berlin und München 1994.), bei dem die Katze sogar kochend am Herd stehen darf, als der Räuber auf sie stößt.

Zu der Aquarellzeichnung

³⁵⁾ Im rechten oberen Eck des Kartons, auf dem die Aquarellzeichnung befestigt ist, steht die Ziffer 3. Das könnte darauf hinweisen, dass es sich hier um ein Einzelbild in einer narrativen Reihe handelt. (So eine 3 befindet sich übrigens auch auf dem Karton des Scherenschnitts Nr. 19. Auch hier ist es also denkbar, dass das Motiv Lagerfeuer und Zigeunerwagen keine eigene Erfindung Mellmanns ist, sondern in irgendeinem erzählerischen Kontext steht.)

³⁶⁾ Vgl. das Bild 2 zum »Tapferen Schneiderlein«.

Unrealistisch ungerade Linien in der Architektur sind ein typisches Merkmal expressionistischer Kunst; v.a. im Holzschnitt und im Film (s. z.B. Robert Wienes »Das Cabinet des Dr. Caligari« von 1920). Eine solchermaßen verzerrte Stadtkulisse spiegelt die subjektive Befindlichkeit des Spaziergängers in ihr, die im Expressionismus einer mehr oder weniger klaustrophobischen Nervosität gleichkam. Während dort aber meist moderne Stadtarchitektur ins Visier genommen wurde, handelt es sich bei Mellmann um die märchentypischen 'altdeutschen' Stadtkulissen.