

## Der Hampelmann als Fanal

Mit meinem Beitrag begeben wir uns in die Historie des Kinderbuchs, in eine Aufbruchzeit, die man vor Kurzem noch die Jahrhundertwende nannte, die aber nun die Zeit um 1900 geworden ist. Andersartigkeit aus Distanz also zu einem Kulturphänomen, das als Stilwende klassifiziert worden ist und von dem James Krüss zu den beiden Akteuren dieses Beitrages gesagt hat: »Was Richard Dehmel mit seiner Frau zusammen unter ihrem mäßigenden Einfluss geschrieben hat – sie gaben zusammen den Band ›Fitzebutze‹ heraus – ist in pädagogischer Hinsicht befreiend unorthodox« (Krüss, 1969, S. 100 f.).

Damit sind wir mitten im Thema dieses Beitrags und zugleich in einem Bewertungsmaßstab, der damals in Bezug auf die Person des (männlichen) Autors über jede Einschränkung gültig war. So schrieb Albert Soergel 1921 in der 13. Auflage seines viel gelesenen Buchs »Dichtung und Dichter der Zeit«: »Heute bezweifelt niemand mehr: Neben Liliencron ist Richard Dehmel nicht nur der eigenartigste und eigenwilligste, sondern auch der größte lyrische Künstler unserer deutschen Gegenwart« (Soergel, 1921, S. 612). Noch euphorischer hatte es 1900 Otto Stoessl ausgedrückt:

»Richard Dehmel ist ein echter Dichter, und darum ein echtes Kind bei seinem Kinde. Er sagt, was das Kind ihm eingibt, Detta, sein leibhaftiges, und jenes andere, das Kind in ihm. Die deutschen Kinder haben wieder einmal nach langer Zeit einen Kinderdichter, einen großen Mann, der mit ihnen spielt, wie ihresgleichen« (Stoessl, 1900/1901, S. 171 f.).

Stefan Zweig stellt Dehmel gar über Rilke und vergleicht seine Stellung in der Lyrik mit der Gerhart Hauptmanns in der Dramatik.

Ich zitiere und nenne das alles so pointiert, um deutlich zu machen, dass ein derart bedeutender Autor angetreten war, die weitgehend starr formierte Gesellschaft des Deutschen Kaiserreichs zu beeindrucken und auch zu verstören. Das waren damals Bedeutungszuweisungen auf höchstem Niveau – und dennoch liegt dieser hoch gerühmte Dichter hundert Jahre später in der Abstellkammer der Literaturgeschichte. Lediglich die Freunde der klassischen Musik bringen ihn mit den Namen Arnold Schönberg und Richard Strauss in Verbindung, denn »Verklärte Nacht« und »Du wirst nicht weinen« sind Vertonungen Dehmel'scher Gedichte. Daneben gibt

es – mit einem gewissen Abstand – auch die Erinnerung an die Kinderbücher, die jedoch zwischenzeitlich nahezu vergessen waren.

Hans Heino Ewers hat 1994 mit dem Reclam-Bändchen »Kinder- und Jugendliteratur. Von der Gründerzeit bis zum Ersten Weltkrieg« (Ewers, 1994) erste wissenschaftliche Wiederbelebungsversuche dieser Sonderentwicklung unternommen. Doch vor allem die Ausstellung »Fitzebutze – 100 Jahre modernes Kinderbuch« im Jahre 2000 im Deutschen Literaturarchiv in Marbach machte deutlich, welchen besonderen Stellenwert »Fitzebutze« hatte (Stark, 2000): 1900 im »geburtsfrischen« Insel-Verlag erschienen, war dieses Kinderbuch ein Aufbruchssignal für eine neue Kinderliteratur – und wurde von den damaligen Medien entweder hoch gefeiert oder total zerrissen (vgl. Dehmel, 1900/1968).

Nachfolgend finden sich zwei Beispiele für diese damaligen Auffassungsunterschiede: Michael Georg Conrad schrieb in der Zeitschrift »Die Gesellschaft«: »Das ist nicht der gewöhnliche Vers- und Bilderschnickschnack für Idioten, als welche sich die meisten Bilderbücher-Macher unsere Kinder vorzustellen scheinen. Das ist dichterisch und bildlich wie in der ganzen Ausstattung ein wirkliches Kunstbuch und ein gesund modernes dazu« (Conrad, 1901, S. 120). Dagegen ereiferte sich Karsten Brandt in der »Hamburger Schulzeitung«: »Ich sage und werde beweisen: ›Fitzebutze‹ ist ein tendenziöses Machwerk, verhüllt und verbrämt durch Kindergedichte und Ammenreime, die bekannten Reimen stark anempfunden sind« (Brandt, 1902, S. 117). Demnach müsste man den »Fitzebutze« von Richard und Paula Dehmel als eine Renaissance von »Des Knaben Wunderhorn« (von Arnim u. Brentano, 1806/2006) verstehen, eine Auffassung, die auch Hans Heino Ewers vertritt. Dieser Schlussfolgerung würde ich im Prinzip beipflichten, aber diese Festlegung wäre zu harmlos und würde auch nur auf einen Teil des »Fitzebutze« zutreffen; zumindest gilt sie nicht für das Anfangs- und Schlussgedicht der Sammlung. Da ist anderes Geschütz aufgefahren. Nicht umsonst ist dort der *Hampelmann als Fanal* deklariert. Daran hat sich wohl auch Karsten Brandt zutiefst gestört, wenn er – einseitig und stark verkürzt – schreibt:

»Der Extrakt des Gedichtes ›Fitzebutze‹ ist: Das bis jetzt noch kindisch stammelnde, weil geistig unentwickelte ›Volk‹ wird durch die kindisch sprechende ›Detta‹ vertreten, die ihren Hampelmann ›Fitzebutze‹ solange als Gott anbetet, beschenkt und verehrt, als sie noch glaubt, durch Verbindung mit ihm etwas für sich erreichen zu können. Wenn sie sich in ihren Erwartungen getäuscht sieht, dann sagt sie ›Marsch!‹ zu ihm und wirft ihn in die Ecke. – Es gehört wahrhaftig die ganze ›edle Dreistigkeit‹ eines ›modernen‹ Dichters dazu, dieses Gedicht mit ganz unwesentlichen Wortabänderungen in ein Kinder-Bilderbuch als Hauptgedicht zu schmuggeln. Das drückt aber dem ganzen Buch den Stempel auf« (Brandt, 1902, S. 317 f.).

Somit konnte und kann man unbestritten und unbestreitbar konstatieren: Richard Dehmel hat für einen Aufruhr in der deutschen Pädagoglandschaft, bei den kirch-

lichen Kreisen und im Gesellschaftsgefüge gesorgt. Der Hampelmann war dabei im Fanal seines Andersseins eine Reiz- und Leitfigur. Bei ihm ist keine Rückkehr zu den von Ewers (1994) beschriebenen alten Idyllen zu finden. Insofern muss meiner Meinung nach seine Deutung anders lauten und ist weit differenzierter anzugehen und aufzuschließen, als es beispielsweise bei Brandt (1902) der Fall war, zumal zwei (recht unterschiedliche) Autoren, Paula und Richard Dehmel, in diesem Buch tätig waren. Sehen wir es uns genauer an: Ein Buch mit einer seltsam herausgeputzten exotischen Puppenfigur als Zentrum des Einbandes, daneben die versteckten Kinder und unter der bewusst hässlichen Zentralfigur auf ihrem ausladenden Stuhl spielende Hündchen. Der Titel »Fitzebutze« wird im Innentitel nochmals exotisch variiert als »Vitzliputzli« und »Witzilopochtli« und zugleich – im Gegensatz zur Exotik der Puppenfigur – nennt sich der Band im Untertitel »Schnickschnack für Kinder«.

Es ist eine seltsame Mischung, es ist ein für das Jahr 1900 mit seinen gewohnten Niedlichkeiten, patriotischen Klischees und pädagogischen Gehorsamsübungen völlig unübliches Kinderbuch, das zudem im Eingangs- und Schlussgedicht in vielfacher Hinsicht mit einem Affront aufwartet. Dehmel wusste, wie man Bürger reizt, Obrigkeit herausfordert und Konservative wütend werden lässt. »Épater le bourgeois« war die Devise. Er hatte ja auch eindeutig gesagt, was er wollte: »Seit Jahren,« schrieb er an Rudolf Alexander Schröder, »gehe ich mit der Absicht um, ein Buch für Kinder in die Welt zu setzen, das den ›Struwwelpeter‹ aus dem Feld schlagen soll« (Brief Dehmels an Schröder 12.9.1899, Nachlass Heymel DLA in Dehmel, 1923, zit. nach Stark, 2000). Eine hochgesteckte Zielsetzung, ein Verweis zugleich, auf die heute noch umstrittenen Herausforderungen des Buchs »Struwwelpeter« von Heinrich Hoffmann anzuschließen und sie sogar übertreffen zu wollen.

»Nur die Lumpe sind bescheiden«, sagt der Volksmund. Dehmel war es nicht und schon der erste Blick auf das Eingangsgedicht »Wie Fitzebutze seinen Hut verliert« offenbart bereits an *einem* Sprachindiz die gewollte Herausforderung: Der Text ist in kindlicher Altersmundart geschrieben, verzichtet also bewusst auf die Hochsprache als das üblicherweise vorgeschriebene Belehrungsinstrument, das Erwachsenenidiom, und präsentiert sich gewollt kindlich, wie es Dehmel bei seiner kleinen Tochter Vera bei einem Vater-Tochter-Ausflug erlebt hatte. Allein das war eine Zumutung für das Publikum und Brandt (1902) hat deshalb bewusst herabsetzend von »kindisch« gesprochen.

Die farbige Illustration zum linksbündig gesetzten Text zeigt ein Mädchen – notabene ein Mädchen, kein maskuliner Jungheld – von vielleicht vier oder fünf Jahren, das einen Hampelmann in seiner rechten Hand hält und ihn mit der Linken in Bewegung setzt (siehe Abbildung 1).

## Wie Fitzebutze seinen alten Hut verliert.

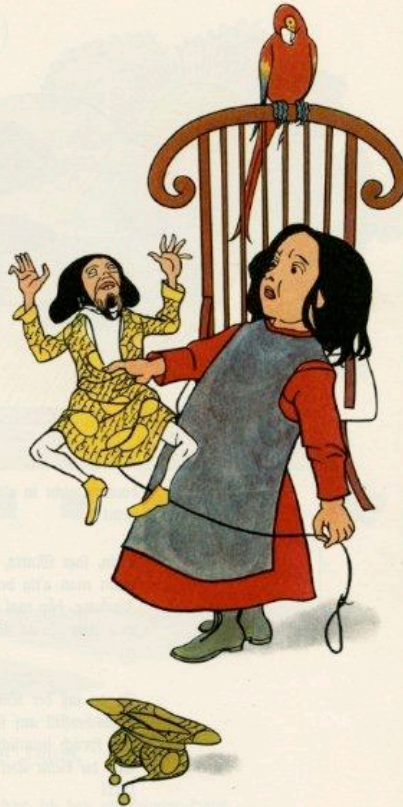
Lieber, schöner Hampelmam!  
sing die kleine Detta an;  
ich bin dross und Du bist klein,  
wirst du Fitzebutze sein?  
tonum!

Komm auf Haters drossen Tuhl,  
Niglipuze, Bligevul!  
Hater sagt, man weiß es nicht,  
wie man deinen Namen spricht;  
yft!

Pff, sagt Hater, Fitzebott  
war einmal ein lieber Dett,  
der auf einem Tuhle saß  
und sebratne Menschen aß;  
huh! —

Huh, da sah der Hampelmam  
fürchtbar groß die Detta an,  
und sein alter Bommelhut  
fallerte vom Stuhl vor Wut,  
plumps.

Plumf, sprach Detta; willst du woll!  
sei doch nich so frecklich doll!  
Mutter sagt, der liebe Dett



5

Abbildung 1: Illustration von Ernst Kreidolf »Wie Fitzebutze seinen alten Hut verliert« (in Dehmel u. Dehmel, 1900/1068, S. 5)

Die Puppe wird über die Schnur manipuliert – sie hebt die Arme und Hände, spreizt die Beine und ist offensichtlich Instrument des Menschen. Ihr Hut ist auf den Boden gefallen und bildet im Bildaufbau kompositorisch den Gegenpol zum tierischen Beobachter, dem Papagei auf der Rückenlehne des jugendstilhaft ausgeformten Stuhls. Das Gesicht des Kindes ist von Entschlossenheit gezeichnet –

die Augen sind starr auf die Puppe gerichtet, nahezu zwingend scheint der Blick in einer Atmosphäre einer Auseinandersetzung. Es ist die Momentaufnahme einer Interaktion, die dem Betrachter durch sein Wissen um solche individuellen Spiele sofort vermittelt, dass hier eine Art Disput zwischen Kind und Puppe stattfindet. Alles ist erfunden, improvisiert und spontan. Das eingebaute Echo ist fingiert – aber vom Kind gesehen lebenswahr. Eine Puppe kann für ein Kind selbstverständlich reagieren, sprechen, das Miteinander darstellen. Der Text erläutert nun nicht nur die Situation, sondern führt weit über das Auslösungsmoment der bewusst dominant eingefügten Illustration hinaus:

»Lieber, böner Hampelmann!  
fing die kleine Detta an;  
ich bin dhoß und Du bist tlein,  
willst Du Fitzebutze sein?  
tomm!

Tomm auf Haterns dhoßen Tuhl,  
Vitzliputze, Blitzepull!  
Hater sagt, man weiß es nicht,  
wie man deinen Namen spricht;  
pst!

Pst, sagt Hater, Fitzebott  
war einmal ein lieber Dott,  
der auf einem Tuhle saß  
und sebratne Menßen aß;  
huh! –

Huh, da sah der Hampelmann  
furchtbar groß die Detta an,  
und sein alter Bommelhut  
kullerte vom Stuhl vor Wut,  
plumps.

Plumß, sprach Detta: willste woll!  
sei doch nich so Brecklich doll!  
Mutter sagt, der liebe Dott  
donnert nicht einem fot;  
nein!

Nein, sagt Mutta, Dott ist dut,  
wenn man a'tig beten thut;

Fitzebutze, hör mal an,  
was tlein Deta alles tann,  
ei! –

Ei, da saß der Blitzepul  
mäuschenstill auf seinem Stuhl,  
und sprach heimlich alles nach,  
was die kleine Detta sprach;  
hört!«

Ein Zwiegespräch ist es, denn die Puppe ist das Gegenüber, ein Partner. Die kindlichen Äußerungen sind offenbar spontan erfunden aus Reflexionen über Meinungen der Eltern, die in sich widersprüchlich scheinen, vor allem aber nicht gesellschaftskonform sind. Folglich stehen in diesem Bilderbuch keine Belehrungsätze, es werden keine gesellschaftlichen Klischees propagiert, da artikuliert sich ein Kind kindgemäß, somit außerhalb der gesellschaftlichen Norm, aber im Rahmen kindlichen Denkens und Fühlens. Damit erhalten die Verse sowohl in ihrer Aussage als auch in ihrer Adressatenbezogenheit eine veränderte Wertigkeit – es ist ein Wandel in der Rezeptionsorientierung eingetreten. Es gibt keine Rücksicht auf Konventionen oder Erziehungsrichtlinien, das Kind als handelndes Subjekt ist im Zentrum positioniert und agiert dort in einer außergewöhnlichen Entscheidung. Doch die Aktionen und Reflexionen sind nicht ins Leere oder an einen imaginierten Zuhörer gerichtet, sondern an die Puppe, die für das Kind Detta – das sich selbst zweimal als »klein« einstuft – die noch kleinere Person im Zusammenwirken ist, folglich belehrt und über die Schnur wunschgemäß zu körperlichen Reaktionen veranlasst wird. Es ist ein Rollenspiel eröffnet worden, in dem ein kindliches Individuum einer Puppe in verschiedenen vorgestellten Gestalten begegnet.

Das ist die äußere Schicht des Textes. Die darunter verdeckte Schicht ist ein Akt des Erinnerns und Reflektierens, der den eigentlichen Aufstand beinhaltet, der über die Ansprache an die Puppe deutlich wird. Das Resonanzobjekt wird dabei – natürlich fiktiv – im letzten Vers zum sprachlichen Nachvollzug gebracht, quasi ein Bestätigungsmoment. Es sind aufgegriffene Feststellungen, dass eine Puppe ein mordender Gott sein kann, aber andererseits der Christengott aus seinem Selbst heraus gar nicht böse sein kann. Kindliche Spiegelungen elterlicher Meinungen, die aber außerhalb der gesellschaftlich normierten Werteskala liegen. Es zeigt sich zwar kindliche Abhängigkeit durch Gedankenübernahme der Erwachsenen und doch zugleich Eigenständigkeit durch das persönliche Umsetzen in die eigene Vorstellungswelt.

Die Belehrungen des zum »Fitzebutze« deklarierten Hampelmanns stammen also aus dem Gedankengut der Erwachsenen und unterteilen sich dabei in zwei unterschiedliche Gedankenkreise – den des Vaters, auf dessen Stuhl der Hampelmann in seiner Götzenfunktion Platz nehmen soll, und den der Mutter. Dabei tut

sich ein Gegensatz auf: dort der namensvermittelnde Vater, dessen schreckliches Diktum vom Menschen fressenden Götzen mit der Unsicherheit in der Namensaussprache kollidiert, und daran anschließend die Mutter. Da wird vom »Götzen« auf den »lieben Gott« übergeleitet, der kein zürnender Herrschergott ist und nach Mutters Ansicht gut zu den Menschen ist, wenn man artig betet.

Mit diesem »wenn« sind wir scheinbar zurück bei den familienüblichen Vorstellungen von den Pflichten eines Christenmenschen und den Belohnungen seines Herrschergottes. Gott ist damit dem Fitzebutze ganz nah, weil er ein strafender Gott sein kann. Diese Gedankenverbindung hat die konservative Öffentlichkeit um 1900 gespürt und darauf teilweise heftig reagiert, zumal schon in der dritten Strophe »der liebe Gott« benannt wurde, der sich scheinbar unbedenklich als Kannibale verhält. Ein Menschenfressergott ohne Barmherzigkeit, ein blasphemisches Bild und das Fanal des Disputs um das Bild Gottes und seiner Beziehung zu den Menschen – und das in einem Kinderbuch. Im Gedicht selbst wird dieser Zusammenhang nicht weiter substantiiert, denn plötzlich zeigt sich Detta als Vorbild und bringt den Hampelmann in kindlich sprunghaftem Denken erneut ins Spiel. Das Ergebnis dieses Aktes von Verselbständigung ist zugleich die Umwandlung der Puppe vom Resonanzboden in einen Partner, der die Führungsrolle des Kindes akzeptiert und – wenn auch heimlich – nachspricht, was es sagt. Es ist ein kindgerechtes Spiel mit Phantasie und Puppe, das auch die kleinen Leserinnen und Leser der Verse einbezieht, weil sie gleichermaßen fühlen, denken und in ihren Spielen handeln. Hier hat sich eine Bilderbuchfigur eine eigene Welt gebildet und sie ist aus der Kenntnis der Kinderwelt nachvollziehbar. Eigenständigkeit ist bezeugt und damit auch der Eigenwert des Denkens, Fühlens und Ausdrückens.

Fast alle, die Kinder groß gezogen haben, wissen, wie selbständig und oft überraschend eigenständig Kinder denken können, aus ihrem Weltgefühl und – so muss man es sagen – Kenntnisstand heraus urteilen und handeln. Wie unser erwachsenes Verhalten nicht nur imitiert, sondern kreativ umgestaltet wird und – vor allem – wie phantasiereich Kinder sein können. Es ist also erstens gewollte Kindlichkeit durch die Altersmundart, zweitens die Reflexion über Gedanken der Eltern und damit drittens ein neues Welt- und Ausdrucksgefühl, das mit der bisherigen Goldschnittpoesie nicht das Mindeste mehr zu tun hat. Es entsteht eine völlig neue Hinwendung zum Kind und seiner Welt. Dorothea Gelbrich hat es 1983 in ihrer weitgehend unbekannt gebliebenen Dissertation treffend formuliert:

»Ganz und gar liegt die Perspektive, aus der heraus sich die Darstellung entwickelt, beim kleinen Kind, dessen spielerisch übertriebene unrichtige Sprechweise gegenüber dem Hampelmann bis in Syntax und Wortwahl nachgeahmt werden. Aber das Kind ist nicht nur als Rollen-Ich lyrischer Sprecher, sondern auch Ablauf und Struktur des Gedichts sind vom kindlichen Spielvorgang getragen. Gedankenführung, Empfindung und Handlung sind betont vom kindlichen Subjekt her gestaltet, das heißt sprunghaft

von der assoziativen Phantasie und der spontanen, vom sinnlich-konkreten Augenblick abhängigen Logik des spielenden Kindes bestimmt [...].

Das Kind ist nicht Objekt einer Anrede, Erläuterung, Huldigung oder Ermahnung, sondern triumphiert als unabhängiges Subjekt des gesamten lyrischen Vorgangs [...]. Die minutiöse Studie kindlichen Verhaltens kann die naturalistische Schule nicht verleugnen; das Ganze ist aber doch stark stilisiert und in vierzeiligen Strophen durch streng trochäische Vierheber in Paarreimen zusammengehalten; die Interjektionen sind zwar spontaner Ausruf Dettas, haben aber daneben eine durchgehende Refrain- und Klammerfunktion für die Verknüpfung der Strophen« (Gelbrich, 1983, S. 48).

Damit sind wir bei aller Plausibilität dieser Interpretation durch das Übersehen der verschiedenen Deutungsebenen nicht nur weg vom Hampelmann als Fanal, sondern bei den Grundbegriffen der Germanistik angekommen. Festzuhalten ist, dass Gelbrich das Abschlussgedicht undifferenziert neben den Anfangsversen stehen lässt. Das ist auf den ersten Blick erstaunlich, denn schon der Titel der Schlussverse, »Wie Fitzbutze einen neuen Hut kriegen soll«, erweist seine Funktion als Gegenstück zu den Eingangsversen. Die Strophen sind nun auf zwei Seiten verteilt, drei Bilder illustrieren den Ablauf. Machart und Sprachform entsprechen dem Anfangsgedicht, aber es vollzieht sich eine reine Kinderhandlung in einem Puppenspiel ohne weltanschauliche Befrachtung oder Beiladung. Das im Titel dieses Beitrags angesprochene Fanal für Eigenständigkeit und gegen die Vorherrschaft der Erwachsenen ist lediglich im Eingangsgedicht pointiert benannt. Fitzbutze bleibt nun stumm, ganz im Gegensatz zum Akt des Nachsprechens im ersten Gedicht – er wird also langweilig für Detta. Sie reagiert, wie Kinder in diesem Alter in einer solchen Situation handeln: Weg mit dem Spielzeug. Das Kommando »marsch!« betont diesen Abschluss überdeutlich.

»Lieber, Böner Hampelmann!  
fing nun Detta wieder an;  
sieh doch endlich manchmal her!  
freust du dich denn dar nicht sehr?  
du?

Du! mein tleiner lieber Dott!  
kuck doch nich so böse fo't!  
ßenkst du mir denn teinen Tuß,  
wenn man so viel beten muß?  
nein?

Nein, der böse Vitzlibock  
saß so steif wie'n Fliegenstock,  
sah nur immer starr und stumm



nach dem alten Hut sich um:

oh

Oh, sprach Deta sei doch dut!

willst Du einen neuen Hut?

Tlinglingling: wer b'ingt das Band?

Tönigin aus Mohrenland!

tnicks!

Tnix, ich bin F'au Tönidin,

hab zwei Lippen von Zutterrosin'n;

Fitzebutze, sieh mal an,

ei, wie Detta tanzen tann,

hoppß!

Hopßa, hopßa, hopßassa:

Tönigin von Af'ika!

Fltzeputzig, Butzebein,

wann soll uns'e Hochzeit sein?

na?

Na, was meint ihr, was geschah?

Er saß stumm wie immer da.

Da schmiß Detta ihn vom Stuhl:

Ach, du dummer Blitzepul,

marsch!«

Bei allem ist der Papagei als stummer Zeuge dabei. Er, der Nachplapperer, sitzt auf den Füßen des niedergestreckten Puppengottes, der nun in der hochdeutschen Schlussstrophe zum »Blitzepul« umbenannt worden ist, und betrachtet das Ende des Spiels. Es zeigt sich deutlich – eine etwas künstliche Reduktion auf die Kindersphäre und die in ihr auch übliche Gewalt. Wieder überwiegend in Altersmundart, aber ganz offenbar vornehmlich wegen der Entsprechung zum Anfangsgedicht. Keine Herausforderung, kein Affront, kein Fanal und doch im Verhältnis zum üblichen Verseschmieden unkonventionell; auch das zweite Gedicht ist bei aller Harmlosigkeit keines der damals üblichen »Exempelgedichte«, wie das Dorothea Gelbrich (1983) genannt hat. Das Kind bleibt nicht nur das eigenwillig handelnde Wesen, das in keine der um 1900 üblichen Beispiele von Gartenlaubenlyrik passt, auch von Strafe für den Eigenwillen, den Ungehorsam ist nirgends die Rede. Das Mädchen ist mit aller Eigenständigkeit handelnde Zentralfigur geblieben, der Hampelmann ihr untergeordnetes Gegenüber. Auch wenn der »leine Dott« quasi en passant nochmals erscheint, da erschreckt keine Blasphemie mehr und im

Jahr 1900 grollt die Revolution im Kinderzimmer des Anfangsgedichts aus wie das Gewitter in der Pastorale. Und doch: Es ist, wie gesagt, nicht der gewöhnliche Vers- und Bilderschnickschnack für »Idioten« und der Hinweis von Hans Heino Ewers auf die Kinderbücher der 68er-Bewegung ist in diesem Zusammenhang sicherlich nicht ungerechtfertigt. Wir sehen: Auch das Kinderbuch kann als Protestbühne dienen.

Wie schlicht man Fitzebutze aber auch auffassen kann, beweist Mathias Wegner im Rahmen der Frankfurter Anthologie 2000 mit folgender Interpretation:

»Poetischer Blick in die gute Kinderstube: Ein Mädchen spielt mit seinem Hampelmann, setzt ihn auf Vaters großen Stuhl, um mit ihm ein naiv raffiniertes Traum- und Rollenspiel und eine Einübung in das Flirten zu beginnen. Schaurige Erzählungen des Vaters vom Furcht erregenden Aztekenkönig Fitzliputzli, der gebratene Menschen verspeist, haben in dem Mädchen trotzige Allmachtsphantasien geweckt, die sich ein Opfer suchen. Doch in der Phantasie des Mädchens wird der stumme Hampelmann immer unerreichbarer. In der vierten Strophe zieht sie bereits alle Register der Verführung. Weil ihr das hölzerne Gegenüber inzwischen als bedrohlicher Gott erscheint, will sie ihm eine königliche Gattin – und damit ebenbürtig sein. Das kokette Werben nimmt jedoch ein jähes Ende. Die kecken Träume sind in Selbstzweifel umgeschlagen. Das Versuchsobjekt fügt sich nicht in die Rolle des Göttergatten. Das Mädchen versucht es mit Drohen. Mit einem zornigen »Marsch« holt sie den stummen Partner und sich selbst wieder auf den Boden der Tatsachen zurück. Er ist und bleibt nur ein hölzerner Hampelmann. Das Spiel ist aus« (Wegner, 2000).

Eine andere Annäherung, eine andere Imagination und eine andere Interpretation. Zugegeben – da ist der Hampelmann kein Fanal. Was ich bedauere.

## Literatur

- Arnim, A. von, Brentano, C. (Hrsg.) (1806/2006). Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Hrsg. von H. Rölleke. Frankfurt a. M.: Insel.
- Brandt, K. (1902). Zur Kritik des Verzeichnisses des Hamburger Jugendschriftenausschusses. *Hamburger Schulzeitung*, 40, 311–319.
- Conrad, M. G. (1901). Bilderbücher. *Die Gesellschaft*, 17, 120.
- Dehmel, R., Dehmel, P. (1900/1968). Fitzebutze. *Allerhand Schnickschnack für Kinder*. Mit einem Nachwort von H.-D. Weyrich. Leipzig: Edition Leipzig (Faksimile der Ausgabe 1900).
- Dehmel, R. (1923). *Ausgewählte Briefe*. Berlin: S. Fischer.
- Gelbrich, D. (1983). *Lyrische Subjektivität und ihre Besonderheiten in der Lyrik für Kinder. Eine Untersuchung zum historischen Funktionswandel typologischer Merkmale der lyrischen Gattung unter Berücksichtigung des besonderen Adressatenbezuges am Beispiel Dehmels, Morgensterns, Ringelnatz' und Brechts*. Dissertation. Dresden: Universität Dresden.
- Krüss, J. (1969). *Naivität und Kunstverstand*. Weinheim: Beltz.
- Soergel, A. (1921). *Dichtung und Dichter der Zeit*. Leipzig: Voigtländer.

- Stark, R. (2000). Fitzebutze – 100 Jahre modernes Kinderbuch. Marbacher Katalog 54. Herausgegeben von Ulrich Ott und Friedrich Pfäfflin. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft/Deutsches Literaturarchiv.
- Stoessl, O. (1900/1901). Ein Kinderbuch. *Die Nation*, 18 (11), 171 f.
- Wegner, M. (2000). Frankfurter Anthologie – Richard Dehmel – Fitzebutze. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 20. Mai 2000.

