

Beate Falk

TIROLER, TEUFELS-PLÄTZ UND SCHNECKENKÖNIG

Die Figuren eines barocken Konstanzer Karnevalsumzugs aus dem Jahr 1778 und ihr Weiterleben in der heutigen Fastnacht

In der schwäbisch-alemannischen Fasnet ist man seit Jahrzehnten bestrebt, seine Wurzeln zu finden. Wurden diese Wurzeln seit den 1930er Jahren durch die nationalsozialistische Ideologie in vorchristlicher Zeit definiert, in denen die angeblich germanischen Riten der Winteraustreibung eine zentrale Rolle spielten, so hat erst Dietz-Rüdiger Moser¹ 1986 den christlichen Ursprung der Fastnacht auf wissenschaftlicher Grundlage nachgewiesen. Bei dieser christlichen Auslegung der Fastnacht spielt der Dualismus der lasterhaften Welt einerseits mit der tugendhaften christlichen Lebensweise in der vorösterlichen Fastenzeit andererseits eine zentrale Rolle. Nachdem Werner Mezger 1991 seine Studien zum Fortleben des mittelalterlichen Fastnachtsbrauchs in der europäischen Festkultur vorgelegt hat², wird versucht, die überlieferten Figuren in der schwäbisch-alemannischen Fasnet auf das Mittelalter zurückzuführen. Das 18. und das 19. Jahrhundert werden dagegen kaum zur Kenntnis genommen, da man glaubt, die schwäbisch-alemannische Fasnet habe mit dem »Carneval« nichts gemein. Doch gerade im barocken Karneval des 17. und 18. Jahrhunderts, wie er an den Fürstenhöfen, Adelsresidenzen, beim städtischen Patriziat und an den Kloster- und Jesuitenschulen zusammen mit den Zunftbürgern der Städte im Sinne einer Maskerade mit *gezielten Anspielungen auf Sitten und moderne Torheiten*³ praktiziert wurde, liegen die gemeinsamen Wurzeln des so genannten rheinischen Karnevals wie auch der schwäbisch-alemannischen Fasnet.

Eine richtungsweisende Quelle im Stadtarchiv Konstanz, die einen barocken Karnevalsumzug der Stadtbürger Ende des 18. Jahrhunderts überaus detailfreudig schildert, lässt bisher ungeahnte Rückschlüsse auf vermeintlich altbekannte Fasnetsfiguren zu. So wird sich nachfolgend unter anderem auch die Frage stellen, ob hinter dem Elzacher Schuddig, der als eine der Vorzeigefiguren in der schwäbisch-alemannischen Fasnet gilt, nicht ein barocker, karnevalesker Schneckenkönig steckt. Anhand der Quellen- und Literatúrauswertungen zum Karneval des 19. Jahrhunderts in den Städten Lindau, Über-

lingen, Konstanz, Tettnang, Ravensburg und Weingarten lässt sich nachweisen, dass der barocke Karneval mit seinen überlieferten Elementen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in ganz Oberschwaben eine ungebrochene Tradition aufwies⁴. Erst durch die Gründung der Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte im Jahr 1924 und ihrer aus dem Dritten Reich erwachsenen Paraderolle erhielt die Fastnacht im südwestdeutschen Raum eine besondere Prägung, die darauf abzielt, sich in strikter Abgrenzung zum »rheinischen« Karneval als einzigartiges Fastnachtsbrauchtum zu begreifen. Dass dieses Selbstverständnis trägt, zeigen die nachfolgenden Ausführungen.

1. BESCHREIBUNG DES BAROCKEN KONSTANZER KARNEVALSUMZUGS AUS DEM JAHR 1778⁵

Im Jahr 1778 reichten Studenten und Bürger der Stadt Konstanz beim Magistrat ein Gesuch ein, zur Fastnacht einen maskierten Umzug veranstalten zu dürfen, der das Thema *Die umgekehrte Welt mit ihren fünf Sinnen* zum Motto haben sollte. Maßgeblich verantwortlich für den überaus subtilen inhaltlichen Aufbau des Umzugs dürften die Lehrer und Studenten des ehemaligen Jesuitenkollegs gewesen sein, das nach der Aufhebung des Jesuitenordens im Jahr 1773 von der vorderösterreichischen Regierung als Lyzeum weitergeführt worden war. Die am Umzug teilhabenden Bürger der Stadt erwiesen sich als Konstanzer Zunfthandwerker, die in das Vorhaben der Gymnasiasten mit eingebunden waren. Die Thematik mit der Darstellung der fünf Sinne (Sehen, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen) entspricht einer Allegorie des höfischen Karnevals, die hier mit der umgekehrten, also negativen Welt, kombiniert wurde. Die den fünf Sinnen zugeordnete lasterhafte Welt beinhaltete die Hoffart, die Untreue, die Falschheit, den Betrug, die Unmäßigkeit, die Verschwendung, die sexuelle Begierde und die Faulheit. Ziel des Umzugs war es also, belehrend auf die Mitwirkenden und Zuschauer einzuwirken, um ihnen die Folgen des Verfalls von Sitte und Moral vor Augen zu führen. Im Folgenden sollen die fünf Aufzüge des barocken Karnevalsumzugs im Einzelnen beschrieben werden:

VORTRAB

Im so genannten Vortrab, der die Spitze des Zuges einnahm, und dessen Aufgabe es war, den Weg durch die Menge freizumachen, ritt eine allegorische Gestalt hoch zu Ross, die die fünf Sinne verkörperte und von Paukern und Trompetern eskortiert wurde. Ihr folgten die Einzeldarstellungen der fünf Sinne in Gestalt des griechischen Philosophen Diogenes, der bei Kaiser Alexander dem Großen einen Wunsch frei hatte und ihn sogleich darum bat, er möge ihm aus der Sonne gehen (Fühlen)⁶. Ein Koch (Schmecken), ein Kellner (Sehen), ein Gärtner (Riechen) und ein Geiger (Hören) schlossen sich an. Unter diese fünf Sinne mischten sich die Masken der nachfolgend im Zug noch ausführlich dargestellten Laster: die Hoffart als großer Reifrock und der geflügelte Cupido mit



Abb. 1: Aus Holz geschnitzte, farblich gefasste Maske, Bayern, wohl 18. Jh. Im Karnevalsanzug bzw. -schauspiel und in der Fronleichnamsprozession wurde diese barocke Maske für die Darstellung alttestamentarischer/ vorchristlicher Herrscher wie König Salomon, König Midas oder König Assurbanipal eingesetzt, war aber auch für die Verkörperung antiker Figuren wie den griechischen Philosophen Diogenes denkbar. Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 31 M 77.

seinen Liebespfeilen zu Pferd als Sinnbild der sexuellen Begierde wurde begleitet von König Midas auf einem hölzernen Rössle, der die unmäßige Gier symbolisierte. Midas wäre fast verhungert und verdurstet, weil er sich gewünscht hatte, dass alles, was er berührt, in Gold verwandelt wird⁷.

Dem Vortrab folgten nun fünf Gruppen, die den fünf Sinnen entsprachen und denen sich die einzelnen Lasterdarstellungen unterordneten.

ERSTER SINN: SEHEN

LASTER: HOFFART, UNTREUE

Die erste Gruppe stellte das Sehen mit dem vieläugigen Riesen Argus zu Pferd dar. Argus, einer Figur aus der griechischen Mythologie, folgten 100 Augen, die wohl von einer großen Anzahl Verkleideter dargestellt wurden. Dem Sehen waren die Hoffart und die Untreue zugeordnet. Die Hoffart fuhr, prächtig herausgeputzt, in einer Kutsche vor und wurde dabei von zwei Teufeln flankiert. Ihnen folgten *der große Reifrock*, das Kammermensch (eine modisch herausgeputzte Kammerzofe), ein Modenarr, *die große Perücke*, Narren mit Gabeln, ein

Hoffartstor und eine Modesänfte. Ob mit der nachfolgenden Gruppe eines Vogelnests die Narrenbrut gemeint war, ist nicht ganz klar. Während ein Brillenhändler wiederum eine Allegorie des Sehens darstellte, galten der Perückenmacher, der Bediente (Diener) und der Hausierer als die unerschöpflichen Quellen der Putzsüchtigen.

Eine Frau zu Pferd als Personifikation der Untreue führte die nächste Gruppierung an, der Samson und Delilah folgten. Samson besaß durch seine langen, nie geschorenen Haare unbändige Kräfte, die er erfolgreich im Kampf seines Volkes Israel gegen die Philister einsetzte. Von seiner Geliebten Delilah der Haare beraubt und für Geld verraten, konnte er schließlich von den Philistern gefangen genommen werden⁸. Dieses beliebte Motiv der Untreue zeigten bereits die Jesuiten im Jahr 1568 anlässlich der Hochzeit Herzog Wilhelms V. von Bayern als Theaterstück, um die frisch Vermählten an ihr eheliches Treuegelöbnis zu erinnern⁹. Die Untreue zwischen Mann und Frau, hervorgerufen durch sexuelle Begierde, symbolisierten Männer, die in Hennengattern, Körben und Kochhäfen kutschiert und von ihren Frauen und Kindern lärmend verfolgt wurden. Ein Narr, der sich in einem überdimensionierten Herz tummelte, während eine wohl aufreizende Dame nebenherspazierte, wies auf die weiteren Gefahren der verbotenen Liebe hin, die in der Gestalt von Frauenzimmern (Stadtbürgerinnen) und Bäuerinnen sowie zwölf rei-

tenden Weibern mit Kunkeln in den Händen folgten. Sie symbolisierten die Kunkel- oder Spinnstuben in der Stadt und auf dem Land, in denen junge Burschen allzu leichtfertig mit Mädchen anbandeln konnten. Ein Schindlenmann, auf den später noch näher einzugehen ist (vgl. Kapitel 3.5.), und ein Weber sowie Kaiser Heliogabulus, eine vorchristliche und daher lasterhafte Herrscherfigur im Wagen bildeten den Schluss dieser Gruppe. Schindlenmann und Weber leiteten in diesem Fall schon zur nächsten Sinnes-Gruppe, dem Hören, über. Mit was der Weber im Umzug klapperte, wird nicht verraten, aber es sollte in diesem Zusammenhang sicherlich auf den klappernden Webstuhl hingewiesen werden, der den Alltag dieser Berufsgruppe begleitete. Beim Schindlenmann handelte es sich um einen Schreinergehilfen, der zur Fasnacht seinen Hut und die Kleidung in witziger Weise mit Schindeln benäht hatte, die beim Hüpfen ebenfalls klapperten.

ZWEITER SINN: HÖREN

LASTER: UNTREUE DER WELT, VERLOGENHEIT

Die zweite Gruppe, die den Hörsinn symbolisierte, wurde mit dem im Wagen fahrenden Apollon eingeleitet, der als antiker Gott der Musik von Musikanten begleitet wurde. Der Gruppe folgte in auffälliger Weise ein Geißbock (das ist der Teufel) mit einer Leier, der vermutlich Misstöne hervorbrachte, die auf ein nachfolgendes Laster aufmerksam machen sollten. Dieses Laster war die Untreue der Welt, die auf einem Triumphwagen daherfuhr. Ihr folgten mehrere Berufs-Gruppierungen, die sich durch Lärmen und Schreien ihr Geld verdienten. Darunter waren Marktschreier, Raritäten-Krämer, Kaufleute, Boten, Schiffsleute, Schuhwachs- und Zeitungshändler wie auch Zahnärzte, die damals ihre Kunst auf den Jahrmärkten anpriesen. Summende Bienen und ein schrill pfeifendes Marmelose ließen subtil tierischen Lärm vernehmen. Zuletzt trat erneut das Laster der Untreue der Welt in Gestalt von Türken auf: ein türkischer Bassa zu Pferd, ein Sultan im Wagen mit zwölf Türken und türkische Musik erinnerten an die vorausgegangene instabile politische Lage im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, die durch die immer wieder neu aufflammenden Türkenkriege hervorgerufen worden war. Hinter den Türken ritt ein Hanswurst hoch zu Pferd.

DRITTER SINN: RIECHEN

LASTER: BETROGENE WELT

Die dritte Abteilung befasste sich mit dem Geruchssinn, der von Flora als antiker Göttin der Blumen und des Frühlings symbolisiert wurde. Ihr waren als Laster die betrogene Welt (*verspricht viel, hält nichts*) zugeordnet. Den Duft und den angenehmen Geruch stellten aufmarschierende Gärtner dar. Überschwänglich gefüllte Blumenkörbe waren vermutlich mit Papier- oder Seidenblumen gefüllt, während weniger angenehme Gerüche und der Gestank mit Hilfe eines Pfeifenrauchers, eines Schwefelhölzermanns, eines Zundelmanns und eines Lohmanns dargestellt wurden, wobei letzterer stinkende Gerberlohe transportierte. Der betrogenen Welt auf ihrem anschließenden Triumphwagen

folgten hinter dem Waldgott Faun zu Pferd Diana und Aktäon mit Jägern und Hunden. Dargestellt wurde mit dieser Gruppe die antike Sage von dem berühmten Jäger Aktäon, der die Göttin Diana auf der Jagd beim Baden beobachtete, wobei diese ihn in einen Hirsch verwandelte. Die Hunde des Aktäon erkannten daraufhin ihren Herrn nicht mehr und zerfleischten ihn nach dem oben genannten Motto: »er hat sich viel von der Situation versprochen und alles verloren«. Nun folgte auf einen *veränderlichen Baum* die Sonne im Wagen. Die abschließende Darstellung eines Vogelhändlers leitete zur nächsten und vierten Gruppe, dem Geschmack über, dem als Laster die Falschheit, der Betrug und die Unmäßigkeit zugeordnet waren.

VIERTER SINN: GESCHMACK

LASTER: FALSCHHEIT, BETRUG, UNMÄSSIGKEIT

Den Geschmack symbolisierten einschlägige Berufszweige wie ein Koch, Pasteten- und Kuchlbäcker, Gutelen- (Gutsle-) und Marzipankrämer sowie ein Tiroler mit einer Zitrone. Zitronen waren »die« Modefrucht des 18. Jahrhunderts und wurden zu dieser Zeit in den Limonengärten am Gardasee gezogen, wo sie einen bedeutenden Exportartikel darstellten. Eine Garküche ließ geschmackvolle Speisen erahnen, Jäger mit Hasen zeigten ihren erlegten Braten, bei dem einem das Wasser im Munde zusammenlaufen musste und der König aus dem Schlaraffenland fuhr auf einem Wagen vorüber. Das zugeordnete Laster der Falschheit triumphierte auf einem besonderen Wagen, dem ein Vogelhändler vorausging. Dass der Vogelhändler explizit die Falschheit symbolisiert, verdeutlicht ein altes, seit 1600 nachgewiesenes Sprichwort, das lautet: »Ein süßer Gesang hat schon manchen Vogel betrogen«¹⁰. Der Betrug wurde weiter thematisiert durch eine Gruppe Juden, die von einem Juden zu Pferd angeführt wurden. Diesen folgten Gewerbetreibende, denen im Alltag betrügerische Machenschaften unterstellt wurden. Zu diesen zählten die Müller, die angeblich mit dem abgezweigten Mehlstaub ihre Säue fütterten, Bäcker, die zu kleine Brötchen buken, Kornhändler, die ihr Korn überteuert verkauften, Wirte, die zu wenig einschenkten sowie Kessler als Landfahrer und Schuhmacher. Ihnen folgten als weitere dubiose Zunftbrüder eine Gruppe von Schneidern mit Scheren, die auf Geißböcken ritten und von einem Teufel zu Pferd mit einer Schneiderfahne angeführt wurden. Diese hochinteressante Gruppe, die eine umfangliche Erklärung benötigt, wird im Kapitel 3.11. ausführlich besprochen.

Eine verkaufte Katze, die als Hasenbraten deklariert wurde, und Mäuse für Vögel schlossen die Gruppe des Betrugs ab.

Zwei Zuckerhüte als Symbole für süße Leckereien, ein Milchbub mit einer Kuh, die süßen Rahm versprach, und die Darstellung eines Kaffeehauses demonstrierten noch einmal das Schmecken. Ihnen folgte der antike Gott Merkur im Wagen, der als Gott der Händler, Diebe und Betrüger die Thematik beschloss.

Die nachfolgende Gruppe der Unmäßigen führte die Trunkenheit zu Pferd an, der zwei Betrunkene folgten. Ihnen schlossen sich der für sein Unmaß bekannte assyrische,

vorchristliche Kaiser Sardanobel (Sardanapal/Assurbanipal) an, der wegen seines trunkenen Zustands in einem Wagen kutschiert werden musste¹¹. Auch der antike Gott des Weines, Bacchus, durfte nicht fehlen. Bei seinen in der römischen Antike mit Wein und Musik begangenen Festen, den so genannten Bacchanalien, fielen die Eingeweihten in ekstatische Zustände, die im 18. Jahrhundert nur noch als Übermaß des Weins gedeutet wurden. Deshalb schoben mehrere Diener ein riesiges Weinfass nach. Als Parodie auf die Trunkenheit traten nun sämtliche Berufsgruppen auf, die Trinkgefäße herstellten, mit Wein handelten oder ihn servierten: ein Glasmann, Krughändler, Branntweinhändler, Küfer und Kellner. Die Gruppe wurde durch einen Mohrentanz, einen Mohrenkönig zu Pferd und Musikanten beschlossen, die jedoch bereits zur nächsten Abteilung, dem Fühlen mit dem zugeordneten Laster der sexuellen Begierde überleiteten.

FÜNFTER SINN: FÜHLEN/GEFÜHL

LASTER: SEXUELLE BEGIERDE, FAULHEIT

Symbolisierten Mohren im höfischen Karneval in der Regel einen der vier Erdteile (Afrika), so hatten sie hier eine andere Bedeutung: sie galten in diesem Fall als die unmoralischen, nackten Wilden, die ihre uneingeschränkte sexuelle Freiheit ohne Scham genossen. Das Fühlen als fünfter Sinn wurde hier mit dem Gefühl interpretiert und mit der Liebe assoziiert. Deshalb wurde die Gruppe von Venus als Göttin der Liebe in einem Wagen eröffnet, dem der Liebesgott und neckische Sohn der Venus, Cupido/Amor, zu Pferd reitend folgte. Unmäßige Liebe führt zur Begierde, die auf einem eigenen Wagen folgte und von Jägern zu Pferd eskortiert wurde. Die sexuelle Begierde (Wollust) nahm nachfolgend einen breiten Raum ein, zu dem folgende Darstellungen aufgeboten wurden:

Sieben Jungfrauen schlugen sich um eine Männerhose, zwei Narren trugen einen verliebten Herrn. Ein alter, verliebter Narr ging mit dem Tod vereint und eine Maske mit der Bezeichnung *Tag und Nacht* ritt hoch zu Pferd. Interessant ist, dass es sich hierbei um eine klassische venezianische Maske unter dem Namen »Halbtag-Halbnacht« handelt (vgl. Kapitel 3.19.). Es trat der Mond als Symbol der Narrheit auf¹², dem ein Mann mit einer Laterne folgte, der als Geiler, Liebeskranker auf der Suche nach nächtlichen sexuellen Abenteuern umherirrte. Das gepresste Herz, näher bezeichnet als *Herz unter der Presse*, wohl ein auf einem Wagen geführter Aufbau, verdeutlichte den Seelenzustand dieser lasterhaften Gestalten. Ein öffentlicher Handel mit Ochsenhörnern wies offenkundig auf gehörnte Ehepartner hin, während die Figuren *Halb-Mann-Halb-Weib* sowie *Schlaf und Traum* schließlich die große Gruppe der sexuellen Begierde abschlossen. Das sich anschließende Laster der Faulheit stand unter dem Motto *Faulheit vermehrt die Bettelei*. So fuhr die Faulheit selbst im Triumphwagen voraus, dem ein Bettelweib zu Pferd folgte. Die Bettelfuhre, mit der man missliebige Bettler auf Wagen durch den Bettelvogt aus der Stadtgemarkung zwangsweise entfernte, und zahlreiches fahrendes Volk, bestehend aus Zigeunerinnen und Bettlern, schloss die Gruppe der Faulheit ab, der die gerechte Strafe



Abb. 2: Aus Holz geschnitzte, farblich gefasste Maske eines Totenkopfs, die ebenfalls in barocken Karnevalsumzügen und Fronleichnamsprozessionen Verwendung fand. Deutschland, wohl frühes 18. Jh. Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. 31 M 83.

folgte: so trat nun der Zuchtmeister eines Zucht-hauses auf, der das Gesindel durch körperliche Züchtigungen abstrafte. Den Abschluss bildete ein Wagen mit faulen Weltmenschen.

ABSCHLUSS: ASCHERMITTWOCH

Der Fastnachtsumzug näherte sich seinem Ende mit der letzten Gruppe, der ein Schneckenkönig zu Pferd vorausritt. Dieser Schneckenkönig symbolisierte nichts anderes als den Aschermittwoch, der die österliche Fastenzeit einleitet und Gelegenheit zu Reue, Buße und Umkehr bietet. Schnecken waren und sind ein verbreitetes Fastenessen. Dem Schneckenkönig folgten weitere symbolische Hinweise auf Fastenspeisen, die alle dem Reich des Wassergottes Neptun entstammten: hinter Neptun zu Pferd ritten ein Stockfischreiter und ein Heringreiter. Diesen schloss sich die gesamte Konstanzer Fischerzunft an. Unter dem Motto des *Blauen Montags*, dem ehemals bis ins

18. Jahrhundert üblichen arbeitsfreien Tag der Handwerker, die dafür am Samstag arbeiteten, folgten alle Zunftmeister, Gesellen und Lehrlinge der Konstanzer Handwerkerzünfte. Schlussendlich markierte das *Wirtshaus im goldenen Fässle* den gebührenden Abschluss des Zuges.

2. WEITERE BAROCKE KARNEVALSUMZÜGE IN SÜDWESTDEUTSCHLAND

Der im Wesentlichen hier wiedergegebene Konstanzer Karnevalsumzug aus dem Jahr 1778 vermittelt auf subtile Art Inhalte, die uns durch den dargebotenen Symbolgehalt heute nicht mehr ohne Weiteres geläufig sind. Dem halbwegs gebildeten Publikum des 18. Jahrhunderts waren sie jedoch durchaus vertraut, da ihm sündige Triebverfallenheit und menschliches Fehlverhalten regelmäßig in geistlichen und weltlichen Theaterdarbietungen mahnend vor Augen gestellt wurde. Solche Theaterstücke spielten nicht nur die Schüler der Ordensgymnasien der Jesuiten, Benediktiner, Dominikaner, Karmeliter und Franziskaner, sondern auch bürgerliche Theatergesellschaften, wie sie uns aus Biberach, Ravensburg und Kempten bekannt sind. Selbst auf den Zunfthäusern wurden im 18. Jahrhundert Theaterstücke mit offensichtlich moralisierendem Inhalt dargeboten¹³ und so dürfen schließlich auch die Wanderbühnen mit ihren ebenfalls moralisierenden

Hanswurststücken¹⁴ nicht außer Acht gelassen werden. Vor diesem Hintergrund sind barocke Karnevalsumzüge nichts anderes als mobile Fastnachts-spiele, die natürlich ohne Weiteres auch mit einer Theateraufführung kombinierbar waren. Dass solche Karnevalsumzüge in vielen Orten Südwestdeutschlands gerade im 18. Jahrhundert keine Seltenheit waren, sollen die nachfolgenden Beispiele zeigen, die jedoch nur fragmentarisch sein können, da flächendeckende Forschungen zum Karneval des 17. und 18. Jahrhunderts fehlen.

1749 veranstalteten die Schüler des Benediktiner-Gymnasiums in Villingen einen *Auszug Heutiger Welt-Narren* mit erbaulichen Sitten-Lehren zu Ehrlicher Fastnacht-Ergözung. Der Umzug umfasste 11 Aufzüge, die teilweise mit dem Konstanzer Karnevalsumzug von 1778 identisch sind¹⁵:

Im erstem Aufzug folgte ein buntes Narrenregister einem blinden Führer, das heißt, Narren folgten einem Narren. Der zweite Aufzug stellte die betrogene


Welt dar unter dem Motto *Was d'Wahrheit singet, wird verlacht*. Der dritte Aufzug beschäftigte sich mit der Hoffart. Dem Hoffartsnarr auf Stelzen schloss sich Nebukadnezar an, der als König von Babylon zur Überwindung seiner hoffärtigen Überheblichkeit sieben Jahre ohne Verstand wie ein Tier zubringen musste¹⁶. Der vierte Aufzug widmete sich mit einem Weibernarren dem Laster der sexuellen Begierde. Es folgte der jüdische König Salomon mit einer Narrenkappe. Salomon hatte im Alter eine Anzahl ausländischer Frauen geheiratet und Gott damit gefrevelt, dass er zusätzlich deren Göttern diente¹⁷. Der fünfte Aufzug beschäftigte sich mit Eltern, die ihre Kinder nicht nach den zehn Geboten erzo-gen. Deshalb folgte dem Kindernarr ein Affenspiel als Symbol dafür, dass diese Kinder damit zu Kumpanen des Teufels wurden. Der sechste Aufzug war ein närrischer Musi-kantenchor. Der siebte Aufzug zeigte mit dem Fressnarr die Völlerei an, während der achte Aufzug die Trunkenheit zum Thema hatte. Der neunte Aufzug geißelte die Vergnü-gungssucht. Hier hatte auch ein Teufel seinen Auftritt. Der zehnte und vorletzte Aufzug

Auszug

Heütiger Welt = Narren

Mit
Erbaulichen Sitten = Lehren
Zu
Ehrlicher
Fastnacht = Ergözung

Von dem Löbl. GYMNASIO
P.P. Benedic. in Villingen
den 13. Febr. vorgestellt
Anno 1749.



Getruft zu Rottweil bey J. Thaddäo Seyrer.

Abb. 3: Gedruckte Inhaltsangabe (Perioche) eines Karnevalsumzugs des Villingener Benediktiner-Gymnasiums unter dem Titel: »Auszug Heutiger Welt-Narren Mit Erbaulichen Sitten-Lehren Zu Ehrlicher Fastnacht-Ergözung«, Deckblatt, Rottweil 1749. Leopold-Sophien-Bibliothek Überlingen Jb 27/Titel Nr. 24.

beschäftigte sich mit der Faulheit. Ein fauler Narr schlief im Mist. Der Mist (Unrat), als Gegenteil der sauberen Ordnung, zeigte auf diese Weise seine Nachlässigkeit und seinen Arbeitsunwillen an. Die nachfolgende Armut und ein Henker verdeutlichten die weiteren Folgen der Faulheit. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass auch im Konstanzer Umzug die Darstellung der Faulheit ebenso am Schluss des Umzugs rangierte.

1775 veranstalteten, wiederum in Villingen, Studenten des Benediktiner-Gymnasiums einen barocken maskierten Karnevalssumzug mit dem Thema *Die Torheit der Welt, des Fleisches und des Teufels in ihren schlimmen Folgen zur heilsamen Mahnung*¹⁸. 1776 zogen die Konstanzer Bürgersöhne mit einem Karnevalssumzug durch die Stadt¹⁹, der 1778 mit dem vorbeschriebenen, detailliert geschilderten Umzug im Kapitel 1 wohl bereits zur Tradition geworden war. In Basel fanden das gesamte 18. Jahrhundert hindurch Karnevalssumzüge statt²⁰, ebenso in Aachen und Köln²¹. In Stockach veranstaltete die dortige Narrenzunft vor 1791 vielbeachtete Umzüge, die einen großen Zulauf von nah und fern verzeichneten²² und es ist kaum zu glauben, dass eine in Rottweil nachgewiesene Narrenzunft, die 1754 etwa 200 Mitglieder aus allen bürgerlichen Schichten umfasste²³, weder Schauspiele noch Umzüge veranstaltet haben soll. Im Kloster Weingarten, das ein Benediktiner-Gymnasium unterhielt, fanden im 17. und 18. Jahrhundert ebenfalls Fastnachtsspiele statt, so 1630 unter dem Motto »Grobianus et Modestus in Begleitung

Erster Aufzug. Unter Vorgang eines blinden Führers folget das grosse Narren-Register.	7ter Aufzug. Dem Freß-Narr sein Bauch voll seyn muß /
2ter Aufzug. Auff d' Narren-Musik gibt man Acht /	Sitten-Lehr. Die Kranckheit folgt ihm auff dem Fuß.
Sitten-Lehr. Was d' Wahrheit singet / wird verlacht.	8ter Aufzug. Beym Sauff-Narr / von dem Wein ent- zündt
3ter Aufzug. Der Hoffarts-Narr auff Stelzen steht /	Sitten-Lehr. Cupido, Venus sich einfindt.
Sitten-Lehr. Betrachte wohl wer * ihm nachgeht.	9ter Aufzug. Wo man frech tanzet / und wohl auff /
4ter Aufzug. Der Weiber-Narr bekommt zum Lohn	Sitten-Lehr. Der Teuffel selbst oft spihlet auff.
Sitten-Lehr. Die Narren-Kapp wie Salomon.	10ter Aufzug. Der faule Narr im Mist da schlafft /
5ter Aufzug. Der Kinder-Narren gibts auch vil /	Sitten-Lehr. Armuth / und Hencker ihn bestrafft.
Sitten-Lehr. Oftt komit heraus das Affen-Spihl.	Letzter Aufzug. Jedamoch bleibet in der That /
* Nabuchodonosor.	Und ist allzeit ganz wahr : Der ein Todt-Sünd begangen hat /
6ter Aufzug. Ein Narrscher Musicanten-Chor Spihlt andren Narren weiter vor.	Der ist der größte NARR. E N D E.

Abb. 4: Gedruckte Inhaltsangabe eines Karnevalssumzugs des Villingener Benediktiner-Gymnasiums, Festzugsfolge in elf Aufzügen, Rottweil 1749. Leopold-Sophien-Bibliothek Überlingen Jb 27/Titel Nr. 24

ihrer Schüler«. Hier wurde der unflätige, lasterhafte Grobian samt seinem Gefolge der Mäßigung mit ihrem Anhang gegenübergestellt²⁴. Neben diesen traditionellen Theaterdarbietungen hat es in Altdorf-Weingarten zusätzlich Karnevalssumzüge gegeben, die vermutlich von einer 1787 erstmals genannten Spielegesellschaft mitinszeniert worden sind²⁵. Abschließend sei noch darauf verwiesen, dass in Hüfingen bis zum Jahr 1800 barocke moralisierende Karnevalssumzüge überliefert sind, so 1781 zum Thema der sieben Todsünden²⁶.

In Bayern, wo die Quellenforschung auf volkskundlichem Gebiet weiter fortgeschritten ist, sind eine ganze Reihe von studentischen Karnevalssumzügen bekannt. So in Landshut, wo Theologiestudenten 1761 in einem Schlitten-Umzug die zwölf Monate darstellten, denen griechische Götter, verschiedene Nationen und Laster zuordnen waren. 1776 veranstalteten die Studenten des Priesterseminars in Freising einen Karnevalssumzug zum Thema »Gleich und Ungleich«, bei dem Gegensatzpaare der unterschiedlichsten Art zusammen mit Lastern und Tugenden vorgestellt wurden und 1784 zeigten Schüler in Straubing unter dem Motto der »nährischen Steckenpferde des Menschen« eine ganze Palette von Untugenden und Lastern auf, wie sie analog bei Abraham a Sancta Clara in seinen »Hundert ausbündigen Narren« erscheinen. Weitere gedruckte Programme solcher allegorischer Schlittenfahrten sind aus den Jesuitenkollegien in München, Dillingen und Ingolstadt überliefert. Dieselben Maskierungen konnten natürlich auch für Karfreitagsprozessionen eingesetzt werden. So erfolgte eine 1711 in Wurzach als Umzug inszenierte Geißelung, Krönung und Kreuzigung Christi durch die Lasterfiguren Neid, Unkeuschheit, Geiz, Hoffart, Zorn, Trägheit, Fraß und Völlerei, während der Tod, Teufel, Samson und Juden dort ebenfalls nicht fehlten.²⁷

3. WEITERLEBEN EINZELNER ELEMENTE DES KONSTANZER KARNEVALSUMZUGS VON 1778 IN DER FASTNACHT DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS IM BODENSEERAUM, IN OBERSCHWABEN, AM OBERRHEIN, AUF DER BAAR, IN KÖLN, IN TIROL UND INSBESONDERE IN DER SCHWÄBISCH-ALEMANNISCHEN FASNET

Präsentierte sich die städtische Bürgerelite des 18. Jahrhunderts mit diesen Karnevalssumzügen als Garant der kulturellen Tradition und der moralischen Ordnung, so ließ sich dieser Anspruch im 19. Jahrhundert nicht mehr fortsetzen. Durch die Schließung der jesuitischen Bildungsstätten im Jahr 1773 und die nachfolgende Aufhebung der Klöster im Jahr 1803 mitsamt ihren Gymnasien wurde die Fastnacht auch ihres moralisierenden Inhalts beraubt. Das aufgeklärte Bürgertum des 19. Jahrhunderts fand zwar weiterhin an den überlieferten Sujets Gefallen, war aber nun, ohne die unterstützende Rolle des

Klerus, auf Dauer nicht mehr in der Lage, den Sinn hinter den einzelnen, weiterverwendeten Darstellungen zu verstehen. So bestanden die Karnevalsdarbietungen, wie sie bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts in den Vereinen und auf der Straße abgehalten wurden, nur noch aus rudimentären Versatzstücken des einst höfischen, adeligen und klerikalen Fastnachtsbrauchtums, dem nun nach und nach neue Elemente wie historische Aufzüge, politische Karikaturen oder auch Maskenimporte aus anderen Regionen hinzugefügt wurden. Es soll nun im Anschluss gezeigt werden, welche Elemente aus dem barocken Konstanzer Karnevalsumzug des Jahres 1778 bis ins 19. und 20. Jahrhundert in Südwestdeutschland fortlebten und in der schwäbisch-alemannischen Fasnet und in Tirol immer noch präsent sind.

3.1. MECHANISCHES RÖSSLE

Am Beginn des Konstanzer Karnevalsumzugs fällt König Midas auf hölzernem Rössle auf. Obwohl im Zug etwa 56 Reiter im Einsatz waren, ist dies die einzige Karnevalsfigur, die kein echtes Pferd zur Verfügung hatte. Vermutlich erforderte seine Rolle als königlicher Verschwender einen schnelleren Bewegungsablauf im Zug, der mit einem echten Pferd nicht zu bewerkstelligen gewesen wäre²⁸. Zu denken ist an ein hektisches, verschwenderisches Gabenauswerfen zu beiden Seiten der Zuschauerreihen. Für den Auftritt dieser, in der schwäbisch-alemannischen Fasnet als Fasnets(butza)rössle und in Tirol und in der Schweiz als Fasserrössli bzw. Fasnachtströssli überlieferten Figur seien hier

noch weitere, aufschlussreiche Belege aus dem 17. und 18. Jahrhundert angeführt: 1679 veranstaltete der Kurfürst von der Pfalz am Hof zu Neuburg ein ritterliches Rossballett mit hölzernen Rösslein, wobei über die Reiter in diesem Fall keine Aussagen überliefert sind. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sie dem höfischen Karnevalskontext entsprechend kosmische Allegorien wie Erdteile, Elemente oder aber griechische Götter oder Tugenden darstellten, denn 1667 fand zu Ehren Kaiser Leopolds I. ein Rossballett mit mechanischen Rössern statt, bei dem die Reiter als Allegorie der Elemente Luft und Wasser auftraten²⁹. Auf einer Jahrmarktszene in Southwark/



Abb. 5: Mechanisches Fastnachtsross, Fasnets(butza)rössle oder Fasserrössli in einer barocken Darstellung aus dem Jahr 1784. Kupferstich von J. F. von Goetz. Staatliche Graphische Sammlung München, Inv. Nr. 159 985 D.

England wartete 1733 ein Harlekin am Rand der aus Holz gezimmerten Schaubühne auf seinen Einsatz als possenhafter Rösslereiter³⁰. 1796 traten zur Fastnacht im Salzburger Land zwei Reiter auf, einer auf einem richtigen und einer auf einem künstlichen Pferd, die als Vater und Sohn bezeichnet wurden und in einem öffentlichen Dialog die Schwächen und komischen Vorfälle innerhalb der Dorfgemeinschaft rügten³¹. Ein derartiger Rügebrauch ist in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch für Altdorf-Weingarten überliefert, wo das Fasnetbutzarössle bis heute ein fester Bestandteil der Fasnet ist. Der Altdorf-Weingartner Reiter ist mit einer französischen Generaluniform des 18. Jahrhunderts überliefert³². Erstaunlicherweise war im Katalog der Maskenfabrik Nick in Sonneberg noch 1885 ein solches mechanisches Rössle im Angebot, auf dem ein Polichinell ritt³³. Mit diesen wenigen Beispielen wird deutlich, dass nicht das Ross, sondern der Reiter das Thema der Darstellung vorgab, d. h. der Reiter die eigentliche Hauptfigur war. In der schwäbisch-alemannischen Fasnet ist dieser Traditionsstrang abgebrochen. Dort steht das Rössle allein im Mittelpunkt, das mit einem unbenannten Reiter ausgestattet ist und heute meist als Platzmacher im Umzug eingesetzt wird. Dem berittenen Rössle wurden in neuerer Zeit sogar noch Treiber beigegeben, die das wild ausgeilende Tier zu bändigen versuchen, als ob es keinen Reiter trüge.

3.2. DER GROSSE REIFROCK

Der große Reifrock symbolisierte die Hoffart, die von Modeteufeln und Modernarren begleitet wurde. Der Reifrock war im Zeitalter des Rokoko »das« Kleidungsstück der Damen bei Hofe und erreichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur überdimensionale Ausmaße, sondern war auch noch überbordend mit Seidenstickereien, Spitzen, Federn und Bandschleifen dekoriert. Zum Reifrock gehörte eine kunstvoll über Kissen gesteckte Hochfrisur, in die ebenfalls Seidenbänder, Federn, Kunstblu-



Abb. 6: Mechanisches Rössle mit einem Polichinelle als Reiter aus dem Maskenkatalog von Carl Josef Nick, Sonneberg 1885. Stadtarchiv Ravensburg X 147.



Abb. 7: Figurine zur Darstellung des «großen Reif-
rocks» mit zugehöriger Rokoko-Hochfrisur. Kostümie-
rungshilfe im Karneval für Kölner Bürger, Ausschnitt,
um 1835. Kölnisches Stadtmuseum, Graphische
Sammlung.



Abb. 8: Rokodame in höfischer Kleidung mit Page,
der ihre immense Hochfrisur mit einer Gabel abstützen
muss. Umzeichnung von Rosalinde Giwollies nach einer
Originaldarstellung aus dem Jahr 1780 (Repro aus:
Hansen, Henny Harald: Knaur's Kostümbuch. Die
Kostümgeschichte aller Zeiten mit 750 Bildern. Zürich
1954, Abb. 479).

men, Spiegelchen, Gaze, Perlschnüre und Fruchtkörbchen, ja sogar Modell-Segelschiffe, eingearbeitet waren. Zeitgenössische Darstellungen zeigen solche Damen in der höfischen Mode, denen hinterhergehende Diener mit zweizinkigen Gabeln die überdimensionierte Hochfrisur abstützen müssen³⁴. Genau diese Situation stellen die zwei Narren mit ihren offenen Gablen im Konstanzer Karnevalsumzug 1778 dar.

Vor allem der Wiener Kaiserhof hielt noch bis in die 1780er Jahre an dieser Aufmachung für Damen fest, während am französischen Hof längst schon legerere Kleidung Eingang gefunden hatte. In diesem Aufzug nun eine offen dargestellte Kritik an der Putzsucht des habsburgischen Kaiserhauses oder des hohen Adels sehen zu wollen, entspricht nicht der absolutistisch geführten Staats- und Gesellschaftsform im Zeitalter des Barock. Es stand außer Zweifel, dass dieses pompöse Auftreten ausschließlich der höfischen Gesellschaft zustand – jeder andere aber, der nach einer solchen Aufmachung strebte, würde sich straffällig machen und wäre damit der Hoffart anheimgefallen, denn die Menschen des 18. Jahrhunderts lebten unter dem strikten Zwang von Kleiderordnungen. Ziel des von den städtischen Magistraten und den Landesherren erlassenen streng gehandhabten Reglements war der fürsorgliche Schutz vor dem Ruin und vor der Verschwendung, aber auch die Erziehung der Untertanen und Bürger zur Demut – einer christlichen Tugend.

Das Motiv des Modeteufels findet sich auch an Fürstenhöfen. So wurde zum Karneval 1652 am Hof zu München »die französische Mode der Jungen contra die deutschländischen Kostüme der alten Churfürsten« dargestellt³⁵. Bereits 1629 hatte sich Johann Ellinger, Kaplan zu Allerheiligen in Schaffhausen in seiner Schrift über den A-la-modischen Kleiderteufel über die seit 1628 in Frankreich aufgekommene »Pludertracht« ereifert, die die Soldatenkleidung zum Vorbild hatte und mit Schleifen und Bändern überladen war. Für ihn bedeutete dieser neue Dämon ein schändliches Werk wider Gott und Gottes Wort und er bezeichnete ihre Träger als Halbnarren³⁶. Die Darstellung der Hoffart bzw.



Abb. 9: Imster Scheller mit prächtigem Kopfputz, der die höfische Hochfrisur des 18. Jahrhunderts imitiert. Haus der Fasnacht Imst.

der Modetorheit ist in der Fastnacht derart beliebt geblieben, dass sie bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in den Karnevalssumzügen und in den prunkvollen Vereinsbällen fortlebte. 1806 trat zum Karneval in Köln eine Modenärrin auf³⁷ und 1832 war im Kölner Karnevalsanzug ein Wagen unter dem Motto »Pariser Mode« zu sehen, auf dem falsche Waden, Brüste und Culs de Paris vorgeführt wurden³⁸. 1842 trat, wieder im Kölner Rosenmontagsanzug, ein Hochmutsteufel auf Stelzen auf³⁹, wie wir ihn im Villinger Umzug aus dem Jahr 1749 als Hoffartsnarr, ebenfalls auf Stelzen, bereits kennen gelernt haben (vgl. Kapitel 2.). Da Stelzen den Stelzenläufer naturgemäß vom Erdboden entfernen, entbehrt er einerseits der Bodenhaftung (Hochmut) und andererseits sorgt ein leicht herbeizuführender Sturz für dessen tiefen Fall. Das ist der eigentliche Symbolgehalt, der hinter dieser Hoffarts- und Hochmutsdarstellung des Stelzenläufers steckt.

1860 führte die Narrengesellschaft Unteruhldingen *Die neue Mode mit Hüten und Reifrocken vor*⁴⁰, während Rokokokostüme 1813 in Rottweil⁴¹ und 1858 und 1863 in Lindau ein beliebtes Fastnachtsutensil waren⁴², die 1885 bei einem Vereinskarnaval in Ravensburg immer noch im Mittelpunkt standen⁴³. Natürlich war mit dem Ende des alten Reiches der »große Reifrock« kein moralisierendes Instrument mehr, sondern wurde eher als wehmütiger Rückblick auf die »guten alten reichsstädtischen Zeiten« begriffen. Mit der Gründung der Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte kamen solche Fastnachtsmotive, die nach ihrem Verständnis nicht alt sein konnten und außerdem dem geringschätzig bewerteten »rheinischen Karneval« zugeordnet wurden, als *verflachtes Fastnachtstreiben* auf den Index⁴⁴. In Tirol, das noch sehr viele barocke Elemente in seiner Fast-

nacht bewahren konnte, ist das Laster der Hoffart in den Thaurer Altar- oder Spiegeltuxern präsent, die mit ihrem rund einen Meter hohen Kopfschmuck aus Spiegeln, Flitter, Seidenbändern und Gockelfedern jene höfischen Rokokofrisuren des 18. Jahrhunderts nachahmen. Auch das Telfser Schleicherlaufen, bei dem Hüte mit riesigen thematischen Aufbauten im Mittelpunkt stehen, weist in diese Richtung. Solche aufwändigen Requisiten waren ursprünglich wohl nur im städtischen Karneval des 18. Jahrhunderts beispielsweise in Innsbruck oder Hall denkbar, wo auch bedeutende Jesuitenniederlassungen angesiedelt waren und dürften erst im 19. Jahrhundert von den umliegenden Dörfern rezipiert worden sein, die dem nun exotisch wirkenden Kopfputz völlig andere Kostüme, wie Lederhosen und neue Masken hinzufügten. In denselben Zusammenhang gehören der auffallende Kopfputz der Imster Scheller und Roller. Auch die Schönperchten im Salzburgischen, insbesondere im Pongau und im Pinzgau, sind wohl Relikte der alten Hoffartsdarstellung. Die Tänze, die heute untrennbar mit diesen Figuren verbunden sind, haben sich, darauf verweist bereits Hans Moser in seinen Quellenstudien zum Perchtenbrauch⁴⁵, erst im 19. Jahrhundert entwickelt.



Abb. 10: Thaurer Spiegeltuxer mit ihrem über einen Meter hohen Kopfputz, der bis zu 14 Kilogramm wiegen kann und wohl ebenfalls höfische Rokokohochfrisuren imitiert. Die heutigen Aufbauten bestehen analog zu den aufwändigen Damenfrisuren des 18. Jahrhunderts immer noch aus Flitter, Spiegelchen, Seidenbändern und Hahnenfedern. Erich Steinlechner/Dr. Hans Gapp, Telfs.

3.3. HÄNDLER UND HAUSIERER

Die Darstellung von Händlern und Hausierern hat sich in der schwäbisch-alemanischen Fasnet in Gosseltingen erhalten.

Im barocken Konstanzer Karnevalsumzug begleiteten diese Händler nicht nur die Hoffart, sondern auch die Trunkenheit mit den Glas- und Krughändlern und waren ebenso in großer Zahl den fünf Sinnen untergeordnet. Auch im venezianischen Karneval, der einen bedeutenden Einfluss auf den barocken Karneval in Südwestdeutschland hatte, spielten Händler eine zentrale Rolle. Da der venezianische Karneval mit einer bedeutenden Messe in Venedig zusammenfiel, stellten dort Händler aus allen Nationen mitsamt ihren Nationaltrachten per se ein Karnevalssujet dar. Herzog Carl Eugen von Württemberg, der diese venezianische Messe jahrzehntelang in seinen Residenzstädten Stuttgart und Ludwigsburg nachstellte, ließ dort u. a. Händler aus der Schweiz und Tirol auftreten. (vgl. Kapitel 3.16.1. und 6.1.).

3.4. KUNKELSTUBEN

Auch das Sujet der Kunkel- oder Spinnstuben als Ort der sexuellen Begierde lebte im oberschwäbischen Karneval des 19. Jahrhunderts noch relativ lange fort, allerdings nun nicht mehr als Lasterdarstellung, sondern verkannt und nicht mehr verstanden unter anderen Motiven. So inszenierte das Bürgermuseum in Ravensburg 1859 einen Umzug unter dem Motto der vier Jahreszeiten, in dem im Segment des Winters eine sittsame(!) Spinnstubengesellschaft auftrat⁴⁶. Dieser Umzug der vier Jahreszeiten war so beliebt, dass er 1864 in Tettngang bis ins Detail kopiert⁴⁷ und 1886 noch einmal vom Turnverein in Ravensburg aufgeführt wurde. 1901 firmierte das Thema dann noch einmal bei einem Vereinskarneval des Ravensburger Turnvereins unter dem Motto »Das Volkslied in der



Abb. 11: Darstellung einer Kunkelstube in Pfarrer M. Daniel Pfisterers barockem Welttheater, Köngen 1716. Die Kunkelstube wird dort als Ort der sexuellen Begierde beschrieben, während die Spiegel, in die die Mädchen schauen, als Zeichen der Hoffart ausgewiesen sind. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.

Spinnstube«. Im Kölner Karneval trat 1837 eine Spinnstube mit einer Spinnstubengesellschaft auf. Die nähere Erklärung, »dass die Spinnstube ein Geheimnis für sich allein bewahre« zeigt, dass dort noch die Assoziation zur sexuellen Begierde lebendig war⁴⁸.

3.5. SCHINDELNMANN

Der im Konstanzer Karnevalsumzug 1778 unter dem Hörsinn verzeichnete Schindelmann wurde bereits als Schreiner Geselle vorgestellt. Wolf-Henning Petershagen weist in seiner Abhandlung über das Ulmer Fischerstechen darauf hin, dass sowohl in Ulm als auch in Frankfurt am Main die Schreiner Gesellen bereits im 16. Jahrhundert Fastnachtskostüme trugen, die mit Hobelspänen (»Spenkleidung«) benäht waren. Am Ende der Reichsstadtzeit trugen die Ulmer Schreiner Gesellen allerdings nur noch Hobelspäne an den Hüten. Mit dieser Verkleidung zogen sie auch vor die Häuser der Meister und heischten Gaben⁴⁹. Dem Konstanzer Umzug zufolge muss der mitmarschierende Schreiner Geselle nicht unerhebliche Geräusche verursacht haben, da er unter dem Motto des Hörsinns auftrat. Daher hatte er nicht Hobelspäne sondern die massiveren Schindeln am Gewand befestigt. Auf welche Weise der ebenfalls unter dem Hörsinn mitlaufende Weber Webstuhlgeräusche imitierte, wird in der Konstanzer Archivquelle nicht gesagt. Naheliegender wären Holzklappern. Dies wäre eine zumindest sinnvolle Erklärung für die heute noch existierenden Klappere-Kläpperle-Chefele-Bräuche und die so genannten Klötzlenarren in der Fasnet Südwestdeutschlands, der Schweiz, in Holland und Tirols. Dass 1859 in einem Karnevalsumzug in Karlsruhe-Durlach die dortige Schuljugend als Klappergarde auftrat⁵⁰, mag kein Widerspruch zur ursprünglichen Besetzung dieses Brauchs durch die Weber und Schreiner unter der Allegorie des Hörsinns im 18. Jahrhundert sein. Die Herleitung der Klappere-Bräuche in der Fastnacht von der Aussätzigenklapper oder gar von der Narrenklapper ist vor dem Hintergrund des Konstanzer Umzugs von 1778 nicht plausibel⁵¹. Anzuführen wäre in diesem Zusammenhang noch, dass bei einem Karnevalsumzug in Basel im Jahr 1754 die Küfer auf ihren Fässern lärmten⁵².

3.6. ANTIKE GÖTTER UND BLUMENCORSO

Die Darstellung antiker Götter im Karneval war bis zum Ende des 19. Jahrhunderts üblich und hat ihren Ursprung im höfischen Karneval, wo einzelne Gottheiten oder der gesamte Götterhimmel den Kosmos symbolisierten und zur Verherrlichung der Fürstendienten (vgl. Kapitel 4.). Vom landsässigen Adel und dem Patriziat in den Städten kopiert, hatten auch die Konstanzer Bürger dieses Prinzip für ihren Umzug adaptiert. Der Auftritt griechischer Götter ist thematisch zumeist an die Elemente, Jahreszeiten, Sinne und Planetendarstellungen gebunden, wie dies auch im Konstanzer Karnevalsumzug von 1778 überliefert ist, kann aber auch als gesamter Götterhimmel inszeniert werden, wie das August der Starke 1695 in einem Dresdner Umzug öffentlich zur Schau gestellt hatte⁵³. Üblich war die Darstellung griechischer Götter auch im Hofballett und in der höfischen Oper. Carl Eugen inszenierte in seinem Schloss in Ludwigsburg anlässlich seines Ge-



Abb. 12: Der Griechische Götterhimmel, wie er im 18. Jahrhundert im höfischen Karneval üblich war, wurde am 23. Februar 1857 immer noch im Karneval in Altdorf-Weingarten präsentiert. Kolorierte Lithographie von Joseph Bayer. Stadtarchiv Weingarten.



Abb. 13: Karneval in Paris, 1856. Auf dem pferdegezogenen Festwagen sind neben dem in der Mitte stehenden, beliebten Prinz Carnaval eine ganze Reihe antiker Götter versammelt: als Wagenlenker fungiert Kronos, vor der Göttin Flora mit dem blumengefüllten Füllhorn schaut der neckische, geflügelte Sohn der Venus, Amor, in die Zuschauerengemeinde. J.-L. Charmet, La Martinière, Paris.

burtstags, der zumeist mit dem Karneval zusammenfiel, 1763 und 1764 großartige Fest-schauspiele in Form von lebenden Bildern. So erhob sich im Zentrum der Schlossanlage der Olymp, der die herzoglichen Musiker als griechische Götter verkleidet zeigte. Sodann konnte die maskierte Hofgesellschaft durch Berge und Felswerk gehen, die künstlich im hinteren Schlosshof errichtete worden waren und dort die Höhle des griechischen Gottes Vulcanus erwandern, in der an etwa 13 Stationen u. a. die komplette Schmiede und die Wohnung des antiken Gottes zu besichtigen waren. Der Zauberpalast des Neptun war in-mitten eines riesigen Wasserbeckens platziert und lud die Hofgesellschaft anschließend zum Speisen ein, wozu eine »Musique Marine« erklang. Zum Schluss wurde vor dem in-teressierten Publikum der Wettstreit der Götter um ein vorgegebenes Thema initiiert⁵⁴.

Die Göttin Flora, die als Symbol des Frühlings, der Blumen oder des Geruchs auftrat, hat als Attribut stets Blumen um sich. Auf einem blumentumkränzten Wagen gefahren, folgte ihr im Konstanzer Umzug von 1778 ein großer Blumenkorb, in dem Hunderte von Kunst- bzw. Seidenblumen ihre Farbenpracht entfaltet haben dürften. Wohl ist mit der Zeit Flora abhanden gekommen, aber die blumengefüllten Körbe und Füllhörner schmücken vielerorts bis heute weiterhin die Festwagen, nicht nur im Karneval, sondern auch zu den regionalen Heimat- und Schülerfesten Oberschwabens.

In den Karnevalsumzügen des 19. Jahrhunderts sind antike Götter bis um 1900 vor allem in den Darstellungen der Jahreszeiten und Elemente vertreten. In Altdorf-Weingarten wurde 1857 ein griechischer Götterhimmel inszeniert, dessen Aussehen in gedruckter Form vorliegt⁵⁵ und 1824 wurde in Düsseldorf ein Karnevalsumzug unter dem Motto »Die Götter des Olymp« abgehalten⁵⁶. 1888 und 1889 zeigte ein Konstanzer Umzug den Jagdzug der Diana⁵⁷. Auch im Kölner Karneval waren die Darstellung des Olymp oder einzelner antiker Götter noch das gesamte 19. Jahrhundert in den Umzügen zu sehen⁵⁸.



Abb. 14: Vogelfängerdarstellung im Schlossgarten Weikersheim. Steinskulptur von Johann Jakob Sommer und Söhne, 1713. Strohgarben waren eine für den Vogelfang typische Tarnkleidung. Dass der dargestellte Vogelfänger zusammen mit der Figur des Vogelhändlers im allegorischen Gartenprogramm das Laster des Betrugs symbolisiert, ist bis heute wenig bekannt. Robert und Manfred Schuler, Weikersheim.

3.7. VOGELHÄNDLER/VOGELFÄNGER

Eine interessante Karnevalsfigur ist der Vogelhändler beziehungsweise Vogelfänger, der dem Laster der Falschheit zugeordnet ist. Der Figur liegt die Spruchweisheit zugrunde, dass der süße Gesang des Vogels im Käfig (des Lockvogels) weitere Vögel anlockt, die vom Vogelhändler gefangen werden können. Diese vorsätzliche Täuschung durch den vordergründigen süßen Gesang zeigt auch eine 1713 geschaffene Gartenskulptur im Schlosspark von Weikersheim⁵⁹. Obwohl man diesem

Sujet selten begegnet, tauchte es in einem Karnevalsumzug in Köln im Jahr 1838 auf⁶⁰. Die dort dargestellten Figuren eines Vogelfängers und einer Vogelfängerin waren zusammen mit Scharlatanen unterwegs. Diesen Negativfiguren, die allesamt den Betrug symbolisierten, folgten in der klassischen Manier des 18. Jahrhunderts Tugenden in Gestalt der Hoffnung und der Liebe. In Überlingen ist die Gestalt eines Vogelhändlers dann noch einmal in einem Karnevalsumzug im Jahr 1905 dokumentiert⁶¹. Angeführt von Prinz Carnival waren in dem Zug neben dem Vogelhändler ein Viehhändler aus Österreich, ein Bärenreiber, Fischer, Zigeuner, Hänselen, Lumpen und Gesindel zu sehen. Bemerkenswert ist auch hier der Kontext, in dem der Vogelhändler steckt: als negative Figur befindet er sich zusammen mit weiteren negativ besetzten Figuren (Viehhändler, Bärenreiber und Zigeuner als Fahrende bzw. faule Leute mitsamt Lumpenpack, Hänselen/Teufel und Gesindel) in erhellender Gesellschaft. Im Konstanzer Umzug von 1778 folgten dem Vogelhändler zwar keine Viehhändler, wohl aber Berufssparten, wie Müller, Bäcker und Kornhändler, denen man ebenfalls Betrug unterstellte. Dabei stellt sich nun die Frage, ob die Figur des Vogelhändlers in der Imster Fastnacht nur vordergründig Bezug auf den einst blühenden Kanarienvogel-Hausierhandel der Imster nimmt⁶², oder ob es sich hier um ein inzwischen unverstandenes Symbol der Falschheit handelt.

3.8. JUDEN

Auch Juden wurde im barocken Karneval ein Platz zuteil: unter dem Motto des Betrugs. Dort finden sich im Konstanzer Umzug Juden und ein Jude zu Pferd. Unter den Gartenskulpturen im Schlosspark von Weikersheim ist der Jude neben dem Vogelfänger Teil des barocken Gartenprogramms⁶³, das auf die gleiche Weise Laster, Tugenden und kosmische Allegorien widerspiegelt. 1723 wurde am kurbayerischen Herzogshof zu München ein Fastnachtsrennen auf Wagen ausgetragen, deren Protagonisten u. a. ein Jude mit Geldbeutel, Bacchus, bayerische Bauern mit Mistgabeln und französische Bauern mit Dreschflegeln waren⁶⁴.

Im 19. Jahrhundert, als die Städte am Bodensee nach jahrhundertlangen Judenverboten wieder Juden aufnahmen, finden sich unter den vielfältigen Nationalkostümen und Masken, die im Karneval angeboten wurden, keine Judendarstellungen. Es sei denn, dass sie unter den Masken enthalten waren, die die Händler als »Karikaturen« anboten. Immerhin führt Krünitz im Jahr 1809 unter den gängigen venezianischen Masken, die auch in Oberschwaben angeboten wurden, Judenmasken auf⁶⁵. Im Kölner Karnevalsumzug des Jahres 1834 waren Juden neben Zigeunern und Löwenbändigern zugegen⁶⁶. Mit der Zunahme der latenten Judenfeindlichkeit am Ende des 19. Jahrhunderts erschienen eine große Auswahl an Judenverkleidungen in den Maskenkatalogen, so bei der Firma Nick in Sonneberg im Jahr 1885, wo ein Pferdehändler und ein Bankier Meyer mit seinem Sohn explizit als Juden ausgewiesen sind. Auch die Firma Neumann u. Co. in Dresden führte um 1910 zahlreiche Judenmasken in ihrem Sortiment⁶⁷. 1935 wurden im Karne-

valsamzug der Faschingsgesellschaft »MILKA« in Ravensburg emigrierende Juden mit Koffern im Umzug dargestellt⁶⁸.

3.9. TEUFEL

In der schwäbisch-alemannischen Fasnet haben sich bis auf den Rottweiler Federehannes aus dem 18. Jahrhundert und einer Wilflinger Teufelsmaske aus dem frühen 19. Jahrhundert keine alten Teufelsmasken erhalten. Der Konstanzer Umzug von 1778 zeigt, dass in dem umfangreichen Repertoire des Zuges mit 5 Aufzügen insgesamt drei Teufel eingesetzt waren. In der Gruppe der Hoffart hatten zwischen der Hoffart in der Kut-sche und dem großen Reifrock zwei Teufel zu Fuß ihren Aktionsradius. Ein weiterer Teufel ritt hoch zu Ross in der Gruppe des Betrugs und trug die Schneiderfahne (vgl. Kapitel 3.11.). Während die beiden Hoffartsteufel zu Fuß durch furchterregende Gebärden aufgefallen sein könnten, kam dem fahnen tragenden, hoch zu Ross reitenden Betrugs-Teufel ein mehr oder weniger hoheitsvolles, statisches Auftreten zu. Die zahlreichen Verbote der Obrigkeit, in Teufelskleidern zu laufen, hat nichts mit der generellen Ablehnung der Teufelsfigur zu tun. Vielmehr wollte man damit verhindern, dass es durch den wilden Gebrauch dieser Verkleidung zu Exzessen kam. Denn schließlich war die Figur nicht

dazu da, unbegründet Schrecken zu verbreiten, sondern sie sollte durch ihre Anwesenheit in einem Karnevals- bzw. Karfreitagsumzug oder im Theater deutlich sichtbare Hinweise auf besonders schlimme Laster geben, wie dies ebenso im Villingener Karnevalsamzug der Benediktinerschüler aus dem Jahr 1749 aufscheint, wo der Teufel die Vergnügungssucht brandmarkte (vgl. Kapitel 2.). Der Anreiz, diese im Schauspiel und im Umzug mitgeführten Teufelsmasken und -verkleidungen zu entwenden und damit Schabernack zu treiben, war besonders unter den Jugendlichen verbreitet. Im Alpengebiet und in Tirol entwickelte sich schließlich aus diesem Imponiergehabe junger Männer in Teufelshäusern im 19. Jahrhundert ein neuer Volksbrauch, der sich heute mit den Perchten-, Huttler- und Krampusläufen einer unge-

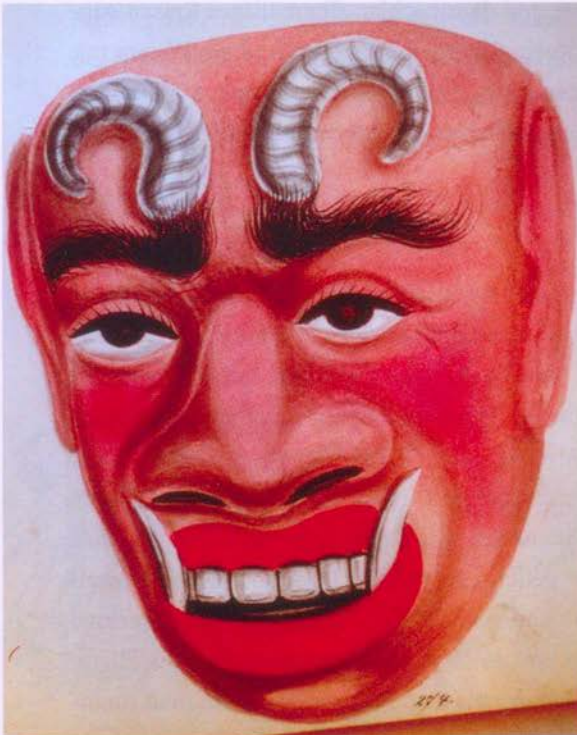


Abb. 15: Teufelsmaske aus dem Katalog der Ravensburger Maskenfabrik Carl Josef Nick, Gouache, Ravensburg 1864–1866. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg S V 27/c. Die Maske steht noch ganz in der Tradition barocker Teufelsmasken wie sie im Rottweiler Federehannes überliefert ist.

brochenen Popularität erfreut⁶⁹, während in Oberschwaben, im Bodenseeraum und im Schwarzwald einige wenige überlieferte so genannte Plätzle- bzw. Spätzlehansel wohl ebenfalls aus ehemaligen Teufelsfiguren herzuleiten sind (vgl. Kapitel 8.2.). Im Kölner Karneval trat im Umzug 1858 ein Infanterie-Musikkorps in Teufelsverkleidung auf und 1886 waren wiederum in Köln sechs Teufelstänzer auf der Straße zu bewundern⁷⁰. Im Maskenkatalog von Carl Nick in Sonneberg erschienen 1885 immerhin noch zwei Teufelsfiguren neben Mephisto und Faust im Angebot⁷¹.

3.10. KÖNIG AUS DEM SCHLARAFFENLAND

Der König aus dem Schlaraffenland, der im Konstanzer Umzug im Jahr 1778 auf einem eigenen Wagen die Fülle des Geschmacks symbolisierte und gleichzeitig eine starke Tendenz zur Unmäßigkeit aufwies, die in der nächsten Gruppe auch tatsächlich folgte, war auch noch im 19. und 20. Jahrhundert in der Fastnacht ein Thema. Zwei Beispiele aus Ravensburg in den Jahren 1865 und 1929 mögen dafür genügen. Im ersten Fall erschien im Gefolge des Prinzen Carneval ein Konditor-, Menage-, Hofküchen- und Banknotenfabrikwagen. Im letzten Fall fuhr eine Luxuseisenbahn durch die Stadt, die allen erdenklichen Komfort aufwies, der von der Bar mit Häppchen und alkoholischen Getränken über einen Schönheitssalon, eine Zahnklinik, einen Rasierstubenwagen und einen Musik- und Tanzdielenwagen reichte und damit schlaraffenmäßiges Reisen suggerierte⁷². Im Kölner Karneval fuhren 1866 ein Champagnerwagen und ein Wagen mit einer riesigen Schnupftabaksdose im Umzug mit, die von einem riesigen Maihumpen eskortiert wurden, der »die Lüste der Zecher entfachte« und damit ebenfalls Schlaraffia suggerierte.⁷³

3.11. SCHNEIDERSPOTT

Unter dem Motto des Betrugs nahmen im Konstanzer Umzug von 1778 Schneider mit Scheren, die auf Geißböcken ritten, sowie ein Teufel hoch zu Pferd, der eine Schneiderfahne trug, eine zentrale Stellung ein. Was es damit auf sich hat, ist heute weitgehend in Vergessenheit geraten⁷⁴. Das Schneiderhandwerk war im 18. Jahrhundert stark überbesetzt. So gab es nicht nur zu viele Meister, auch die Zahl der Gesellen, denen ein Meisterbrief und damit die Gründung einer eigenen Familie ein Leben lang verwehrt blieb, war enorm hoch. Die Armut der Schneider war daher sprichwörtlich. So hieß der nicht sehr geschätzte und massenhaft gefangene Weißfisch »Schneiderfisch«, weil er vornehmlich auf dem Tisch armer Leute und der Schneider anzutreffen war. Heringe wurden als »Schneiderkarpfen« bezeichnet und die Jäger nannten schwache, unjagdbare Hirsche »Schneider«. Und schließlich war man »aus dem Schneider«, wenn man finanziell aus der Verlustzone kam⁷⁵. Flugblätter, die noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Umlauf waren und die immer noch die altbekannten Attribute wie dürre Schneider, Schneiderfahne mit Bocks-Kopf, Geißbock und Schere aufwiesen, machten sich in Reimen über die Armut dieses Berufsstandes lustig: *Es war'n einmal die Schneider, die hatten gu-*

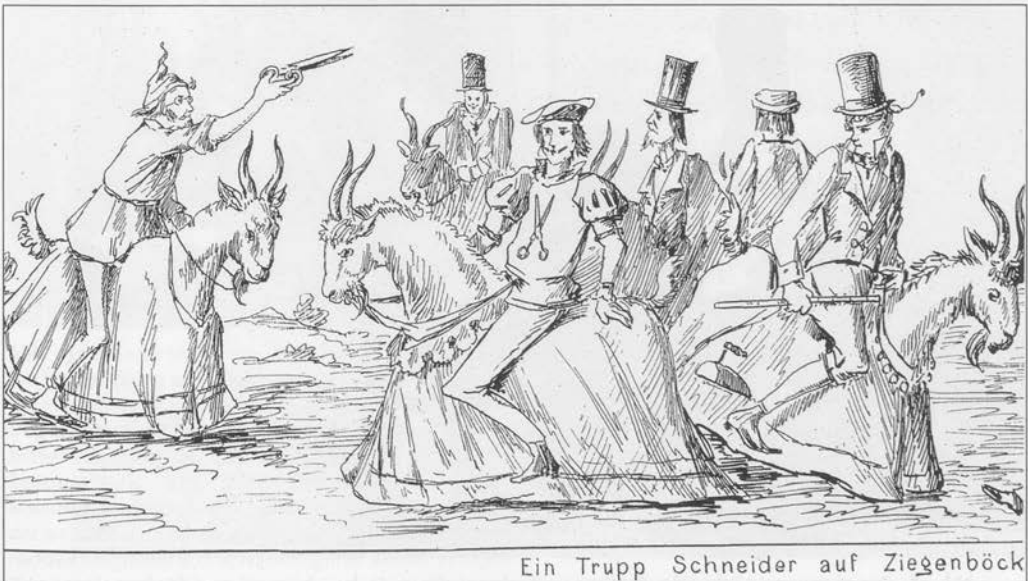


Abb. 16: Schneiderspott auf einem Gebäckmodel, erste Hälfte 18. Jh.
Der als Narr dargestellte, auf einem Ziegebock reitende Schneider hält in den Händen eine Schneiderschere und ein Bügeleisen. Hinter ihm geht ein Mann mit Spottgebärde.
Stadtarchiv Weinheim/Bergstraße.

ten Mut! Die tranken ihrer neunzig, neun Mal neunundneunzig aus einem Fingerhut. Und als der Wein zu Kopf gestiegen [...] da hielten sie einen Schmaus. Da aßen ihrer neunzig, neun mal neunundneunzig an einer gebacknen Maus⁷⁶.

Mit der Armut wurde dem Schneiderhandwerk latenter Betrug unterstellt. Man konnte offensichtlich nicht sicher sein, dass der für ein zu fertigendes Kleid ausgesuchte Stoff vom Schneider nicht zu reichlich bemessen war, damit er die Reste für sich weiterverwenden konnte. Deshalb wurde der Stoff vielfach vor der Verarbeitung gewogen. Die im Zuge der Weiterverarbeitung aufgebrauchten Borten und Spitzen stellten den Kunden

noch einmal vor dasselbe Problem. Außerdem verstießen so manche Schneider im Auftrag der Kunden gegen die geltende Kleiderordnung. Der Bock, auf dem die Schneider ritten, und der auch auf der Schneiderfahne abgebildet ist, galt daher als Symbol des Teufels, wobei der Teufel selbst diese Misere mit seinem persönlichen Auftritt hoch zu Ross noch zusätzlich anprangerte. Der Schneiderspott, der im 18. Jahrhundert in bürger-



Ein Trupp Schneider auf Ziegenböck

Abb. 17: Darstellung des Schneiderspotts durch die Konstanzer Karnevalsgesellschaft «Elefanten AG» im Jahr 1898 in Konstanz. Stadtarchiv Konstanz.

lichen Haushalten auf Gebäckmodeln und Ofenplättchen ein dankbares Thema war⁷⁷, wurde 1753 auch durch die Schüler des Benediktinerstifts St. Lambrecht in der Steiermark als Fastnachtstheater aufgeführt und ist dort unter dem Titel »Die Schneiderzunft mit ihrem Emblem, dem bebarteten Ziegenbock« überliefert⁷⁸.

Das Schneidermotiv findet sich noch bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts so u. a. bei Wilhelm Buschs »Max und Moritz«, die den dünnen Schneider Böck(!) als Ziegen-Böck beschimpfen, ihn aus dem Haus locken und durch eine angesägte Brücke in den Bach fallen lassen. Darstellungen des Ulmer Flugpioniers Albrecht Berlinger, der als »Schneider von Ulm« 1811 in einem gescheiterten Versuch die Donau überfliegen wollte, zeigen noch bis 1908 die Attribute Geißbock und Schneiderfahne mit dem Bockskopf⁷⁹. Der Schneiderspott fand auch noch im Konstanzer Karneval des Jahres 1898 einen Nachhall, als die Faschingsgesellschaft »Elefanten« im Umzug »Einen Trupp Schneider auf Ziegenböcken« auf die Straße entsandte⁸⁰. In der schwäbisch-alemannischen Fasnet geht das so genannte Schneiderrösschen aus Sachsenheim im Landkreis Ludwigsburg auf diesen barocken Schneiderspott zurück. Bemerkenswert daran ist, dass die Sachsenheimer als deutschstämmige Vertriebene (Siebenbürger Sachsen) diesen Brauch nach dem Zweiten Weltkrieg aus Agnetheln, heute Agnita in Rumänien, mitgebracht haben⁸¹. In Siebenbürgen hat es unter der habsburgischen Monarchie im 18. Jahrhundert demzufolge solche moralisierende, im höfisch-kirchlichen Kontext verwurzelte Karnevalsdar-



Abb. 18: Das so genannte Schneiderrösschen aus Sachsenheim bei Ludwigsburg geht auf den barocken Schneiderspott zurück. Die Karnevalsfigur wurde von den Siebenbürger Sachsen aus ihrer alten Heimat Siebenbürgen (heute Rumänien) mitgebracht. Urzelnzunft Sachsenheim e. V.

bietungen gegeben. Dass der ursprüngliche Ziegenbock heute im Sachsenheimer Fasnetsumzug als Scheinpferd daherkommt und der Schneider eher einem Husaren ähnelt, zeigt, wie sich mit der Zeit unverstandene Figuren wandeln können. Auch der in Bräunlingen in der schwäbisch-alemannischen Fasnet auftretende so genannte Stadtbock könnte wohl ebenso auf die betrügerische Schneidendarstellung zurückgehen⁸². Dem Bräunlinger Stadtbock wurden, wie den Fasnetsrössle, in neuerer Zeit zwei Bocktreiber zugesellt, die den berittenen (sic!) Bock jagen und treiben. Zu erwähnen sei noch, dass in Tramin/Tirol in der Fastnacht als Schneider verkleidete Männer und junge Burschen

zusammenstehenden Frauen heimlich die Röcke zusammennähen⁸³. Auch dieser Fastnachtsbrauch ist sicher im Zusammenhang mit dem Schneiderspott zu sehen.

3.12. HASE UND KATZE

Im barocken Konstanzer Karnevals-umzug von 1778 werden unter dem Laster des Betrugs Eine verkaufte Katze vor Hasen dargestellt, desgleichen Mäus vor Vögel. Hase und Katze zieren als Häsmalerei den Kittel des Villinger Narro. Sollte die Tradition dieser aufgemalten Motive auf dem Häskittel wirklich ins 18. Jahrhundert zurückdatieren, dann wäre auf dem Oberteil ein bildlicher Lasterkanon dargestellt, der mit Hase und Katze den Betrug symbolisiert (Vgl. Kapitel 1./Vierter Sinn, Laster: Betrug). Die ebenfalls vorkommenden Motive eines Fuchses bedeuten die Hinterlist und die oft abgebildete Wurst die Unmäßigkeit/Fresssucht. Der Löwe auf dem rechten Hosenbein des Narro ist nach den Ausführungen des Pfarrers M. Daniel Pfisterer aus dem Jahr 1716 und nachfolgend bei Dietz-Rüdiger Moser als Zeichen des Hochmuts zu interpretieren, während der Bär auf dem linken Hosenbein des Narro die Faulheit bedeutet. (vgl. Kapitel 5.2). Mit dieser Vielzahl an Negativ-Symbolen repräsentiert der Villinger Narro den klassischen Typ eines barocken Lasternarren. (vgl. Kapitel 3.17.2)



Abb. 19: Villinger Narro, um 1900. Die Häsbemalung zeigt über dem Gschell einen Hasen, der mit dem Pendant einer Katze auf dem Rücken den Betrug symbolisiert (eine verkaufte Katze für einen Hasenbraten ausgeben). Der Löwe auf dem rechten Hosenbein bedeutet Hochmut bzw. Stolz. Auf dem linken Hosenbein erscheint, verdeckt vom herabhängenden Tuch, ein Bär, der im barocken Kontext die Faulheit darstellt. In der Barockzeit fungierten solche Narrenfiguren wie der Villinger Narro als Lasternarren, die besonders schlimme Laster im Karnevalssumzug oder im Theater augenfällig bloßstellten. Historische Narrozunft Villingen.

3.13. BACCHUS

Bacchus, als antiker Gott des Weins, entstammt dem höfischen Karneval, wo er als Teil der Götterwelt der römischen Antike häufiger Bestandteil der barocken Festkultur war. Anlässlich der Hochzeit Herzog Wilhelms V. von Bayern im Jahr 1568 war »Bacchus auf dem Weinfass« in ein Turnier integriert, das die Mitglieder des Hofes in Nationaltrachten bestritten⁸⁴. Einer fastnächtlichen Komödie mit dem Titel »Bacchus und seine Bacchantinnen« im Jahr 1652 folgte am selben Hof 1723 ein Fastnachtsrennen, in dem u. a. ein Wagen mit Bacchus gegen deutsche und französische Jäger beteiligt war⁸⁵ und am Dresdner Hof durfte bei einem Karnevalsumzug im Jahr 1695, der den gesamten antiken Götterhimmel umfasste, Bacchus ebenfalls nicht fehlen⁸⁶.

1721 veranstaltete der Markgraf von Brandenburg-Bayreuth in Erlangen eine adelige Wirtschaft »Zum großen Fass«, bei der ein Satyr, Bacchantinnen und Gott Bacchus auftraten⁸⁷. Im Konstanzer Karnevalsumzug von 1778 diente Bacchus mit dem unvermeidlichen Weinfass zur Darstellung des Lasters der Unmäßigkeit bzw. der Trunkenheit. In Basel trat Bacchus 1754 in Zusammenhang mit den Karnevalsbräuchen der Küferzunft auf, wobei die Küfer auf ihren Fässern einen Höllenlärm verursachten, der sicher der Allegorie des Hörsinns zugeordnet war⁸⁸.

Im 19. Jahrhundert erfuhren die Bacchusdarstellungen vielfach eine Eingliederung in das Thema der vier Jahreszeiten, wo sie meist den Herbst mit der Weinlese verkörperten, wie es für Ravensburg im Jahr 1859 und für Tettngang im Jahr 1864 nachgewiesen ist⁸⁹. 1843 fand in Villingen hingegen noch ein Karnevalsumzug statt, der ganz unter dem Motto »Einzug des Bacchus« stand⁹⁰. Im Kölner Karneval war Bacchus 1878 unter dem Motto »König Wein« ein ganzer Umzug gewidmet. Erstaunlicherweise waren Bacchus und seine Bacchantinnen in den Kölner Umzügen des gesamten 19. Jahrhunderts stets in irgend einer Weise präsent. So saß Gott Bacchus 1865 in Köln auf einer spritzenden Champagnerflasche⁹¹.



Abb. 20: Bacchus auf einem Weinfass sitzend umgeben von Bacchantinnen und Küfern in einer Ravensburger Karnevalsdarbietung aus dem Jahr 1859. Die Figuren stellen unter dem Thema der vier Jahreszeiten den Herbst dar. Ihre ursprüngliche Bedeutung als Symbol für das Laster der Trunksucht haben sie hier bereits verloren. Lithographie von Joseph Bayer, Ausschnitt. Stadtarchiv Ravensburg Dk 38.

Mit der Zunahme des Bierkonsums ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, fand Bacchus häufig die Gesellschaft von Gambrinus, der in gleicher Pose auf einem Fass sitzend dargestellt wurde (Umzug in Überlingen 1885)⁹², und Bacchus dann schließlich mancherorts ganz verdrängte.

3.14. TÜRKEN UND MOHREN ALS NEGATIVFIGUREN

3.14.1. Staatsfeinde

Türken und Mohrendarstellungen haben im barocken Karneval ihren festen Platz. In Konstanz traten Türken 1778 unter dem Motto *Der Untreue der Welt* als Staatsfeinde des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation auf. Durch die Türkenkriege waren die Reichsstädte und Reichsstände verpflichtet, Soldaten für das kaiserliche Heer zu stellen. Die so genannte Türkensteuer, die die Untertanen nicht minder belastete, ermöglichte dem Kaiser, diese Abwehrkriege zu finanzieren. Deshalb verwundert es nicht, dass beim Besuch Kaiser Leopolds I. am herzoglichen Hof in München 1658 ein Turnier bzw. Stechen gegen einen Türkenkopf abgehalten wurde⁹³ und 1695 trat August der Starke im Karneval bei Hof als Türkenkämpfer auf⁹⁴.

3.14.2. Glaubensfeinde

Dass Türken als Muslime gleichzeitig auch Glaubensfeinde waren, verdoppelte das Feindbild und erklärt auch, warum in barocken Kirchen und Bibliothekssälen die vier Erdteile mit der Türkendarstellung für Asien als verbreitetes Motiv in den Deckengemälden vorkommen. Als Ungläubige und damit Anhänger des Teufels traten deshalb auch berittene Türken 1764 in einer Augsburger Karfreitagsprozession auf, wo sie vor dem Wagen mit der naturalistisch dargestellten Geißelung Christi ritten⁹⁵.

Dem Herrschaftsanspruch der katholischen Kirche über die nicht christlichen Völker des Orients, aber auch Afrikas und Amerikas wurde schließlich durch Missions-tätigkeit, vor allem der Jesuiten, Rechnung getragen. Die Jesuiten waren es auch, die den Karneval nach Brasilien und Argentinien brachten⁹⁶. In Rio de Janeiro ist es heute noch üblich, dass die verschiedenen Samba-Schulen im Karnevalsumzug ihre »Allegorie-Wagen« vorstellen. Dies zeigt, dass das barocke Karnevalsbrauchtum in Südamerika noch weitaus lebendiger ist als in Europa⁹⁷.

3.14.3. Unmoralische Wilde

Mohren, die im höfischen Karneval als Mohrenkönig und Mohrentänzer auftreten, werden in der Regel als Symbol für Afrika begriffen (vgl. Kapitel 3.15.). Im Konstanzer Karnevalsumzug von 1778 mimten sie allerdings eine weitere Variante, nämlich die der unzivilisierten Wilden, die den europäischen Normen der Moral und Sitte nicht entsprechen konnten, weil sie ihre sexuellen Triebe angeblich ungezügelt auslebten.



Abb. 21: Augsburger Karfreitagsprozession 1746/47 mit der Szene der Geißelung Christi, der Türken zu Pferd als Ungläubige bzw. Glaubensfeinde voranreiten. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

In einer Wurzacher Karfreitagsprozession aus dem Jahr 1711 erfolgte die Geißelung, Krönung und Kreuzigung Christi durch die Lastergestalten Neid, Unkeuschheit, Geiz, Hoffart, Zorn, Trägheit, Fraß und Völlerei. Daneben traten noch der Tod und ein Teufel auf (vgl. Finkbeiner, Karl: Die Schlosskapelle und Kaplanei ad S. Georgium in Wurzach mit theatralischer Karfreitagsprozession (Aus der Pfarrgeschichte von Wurzach, 5), in: Diözesanarchiv Schwaben, Jg. 1907 S. 151–153 (Nr. 10).



Abb. 22: Darstellung der vier Erdteile im Tiengener Narrenbuch, 1843. Von links: Amerika (Indianer), Europa (römische Herrscherfigur), Asien (Türke), Afrika (Mohr). Bürger- und Narrenzunft 1503 Tiengen e. V.

3.15. Türken, Mohren und Indianer als Bestandteil der Erdteile

Nicht nur die Kirche, auch der Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation hegte einen Herrschaftsanspruch über die vier Erdteile, einschließlich des Orients, der explizit von Türkendarstellungen repräsentiert wurde. Diesem universellen Herrschaftsanspruch war Kaiser Karl V. am nächsten gekommen, der sich mit Erdteilen und Volkssippen ein nahezu weltumspannendes Reich geschaffen hatte (Europa mit Amerika). Bereits Maximilian I. hatte im Entwurf zu seinem Triumphzug im Jahr 1507 eine Gruppe Eingeborener aus Afrika, Südamerika und Indien darstellen lassen, die er selbst als lebenden Beweis der habsburgisch-spanischen Weltmacht bezeichnete⁹⁸.

Mit dem Sieg über die Türken vor Wien im Jahr 1683 konnte das Habsburgerreich zudem durch Ungarn und große Teile des Balkangebietes erweitert werden. Diese Kaiser- und Reichsideologie, in der die vier Erdteile mitsamt ihren zahlreichen Nationen eine zentrale Rolle spielten, trägt keine negative Imagination, sondern diente der Verherrlichung des Herrschers.

1619 wurde am Hof des Herzogs von Württemberg ein Karussellrennen veranstaltet, bei dem sich die adeligen Mitglieder des Hofstaats in vier Mannschaften aufteilten, die als die vier Erdteile (Afrikaner, Europäer/Römer, Türken, Indianer) verkleidet waren⁹⁹, was 1764 unter Herzog Carl Eugen eine Neuauflage erfuhr¹⁰⁰. 1658 wurde am kur-bayerischen Hof in München zu Ehren Kaiser Leopolds I. »Die Huldigung aller Erdteile unter dem Kaiser« aufgeführt. Der Kaiser wurde als Sonne, der Herzog als Mond dargestellt, weil die Sonne (Kaiser) dem Herzog seinen Glanz verlieh. Die vier Erdteile, die



Abb. 23 Entwurf für das Maskenkostüm eines Afrikaners am Hof Augusts des Starken in Dresden, der dort nach dem Vorbild König Ludwig XIV. von Frankreich Karussells, d. h. Ritterturniere oder Rossballette mit der allegorischen Darstellung der vier Erdteile veranstaltete, 18. Jh. Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 5787 in TZM I.



Abb. 24: Mohrenmasken aus dem Katalog der Ravensburger Maskenfabrik Carl Josef Nick, Gouache, Ravensburg 1864–1866. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg Inv. Nr. SV 27/c.

sich anschlossen, stellten für Asien Türken dar, die im Gefolge der vier Winde (darunter für den Orient der Ostwind Vulturhus) und den Tageszeiten (darunter für den Orient der Morgen mit Aurora, dem Morgenstern) auftraten¹⁰¹. 1721 waren im Karnevalsumzug des Markgrafen von Brandenburg-Bayreuth vier Banden aufgestellt, die sich als Erdteile entpuppten. Dabei spielte der Markgraf den Romulus (Europa), die Markgräfin die Asia, die von Türken und Janitscharengarden umgeben war, Prinzessin Wilhelmine von Brandenburg-Bayreuth war die Mohrenkönigin (Afrika), der eine Hottentottenmusik folgte und die Kammerherrin der Markgräfin fuhr, ebenfalls im Wagen, als Königin Amerika mit Indianern im Gefolge¹⁰².

Im 19. Jahrhundert war die Darstellung der Erdteile mit Türken, Mohren und Indianern im Karneval noch sehr lebendig. 1809 traten in Basel Türken, Mohren und Indianer auf¹⁰³, 1830 präsentierte sich im Aachener Karnevalsumzug Sultan Saladin mit Gefolge¹⁰⁴ und 1832 verlieh eine Konstanzer Maskenverleiherin reich bestickte Damen-Türkenkleider¹⁰⁵. Auch das Titelbild des 1843 angelegten Narrenbuchs von Tiengen schmückt eine Allegorie der vier Erdteile in Gestalt eines Türken, Mohren, Indianers und Europäers¹⁰⁶ und 1857 fand in Donaueschingen ein Umzug unter dem Motto der vier Erdteile statt, bei dem nun bereits Australien als fünfter Kontinent integriert war¹⁰⁷. 1867 trat im Kölner Karneval sogar noch ein Mohrenkönig auf¹⁰⁸ und 1877 zeigte im Ravensburger Karneval ein Trupp Indianer gymnastische Übungen¹⁰⁹. 1885 war auf einem Basler Maskenball neben unterschiedlichen Volkstrachten und Göttinnen ein »Neger« vertreten¹¹⁰. Im Maskenkatalog von Carl Josef Nick, Sonneberg waren 1885 ein Kümmeltürke, sowie ein Neger und eine Negerin, ein Afrikaner mit Elefant und ein Zulukaffer im Programm. Während in der schwäbisch-alemannischen Fasnet Türken und Mohrendarstellungen mit Ausnahme als Häsmalereien auf Narrokleidern nicht mehr vorkommen, sind diese Figuren in der Tiroler Fastnacht noch sehr lebendig¹¹¹.

3.16. NATIONEN UND NATIONALKOSTÜME

Den Mikrokosmos der Erdteile spiegeln die Nationen wider, die im höfischen Karneval ebenso ihren festen Platz hatten. Bereits 1568 traten am bayerischen Herzogshof in München Nationaltrachten auf, die neben Türken und Mohren auch Bayern und Ungarn darstellten¹¹². Auch Umzüge der Nationen waren äußerst beliebt. 1719 ist ein solcher Nationenumzug am Hof Augustus des Starken belegt¹¹³. Schließlich definiert die 1809 herausgegebene ökonomisch-technologische Enzyklopädie von Johann Georg Krünitz Maskenkleider als von fremden Nationen entlehnte [...] Kleider zur Maskierung¹¹⁴. Unter diesen im Karneval und zu anderen Festlichkeiten getragenen Nationaltrachten fehlen Türken sowie Mohren aufgrund ihres malerischen Aussehens, die hier auch als Nation begriffen wurden, fast nie. Eine Spielvariante für die Darstellung der Nationen war die Abhaltung so genannter adeliger Wirtschaften (vgl. Kapitel 3.23.) zum Karneval, bei denen die Gastgeber und ihre Gäste in Nationaltrachten auftraten. So veranstaltete der Kurfürst von Bayern im Jahr 1670 eine Wirtschaft, in der er als Türke verkleidet 40 Nationen,

gespielt von Adligen des Hofes, in Nationaltrachten bewirtete, unter denen Römer, Chinesen, Böhmen, Tartaren, Perser, Spanier, Schweizer und viele andere Völker zu finden waren¹¹⁵. 1718 und 1719 sind ebendiese Nationenwirtschaften auch am Hof Augusts des Starken belegt¹¹⁶. Die Beliebtheit der Nationendarstellungen riss auch im Karneval des 19. Jahrhunderts nicht ab. Es kamen immer neue Nationaltrachten wie beispielsweise neapolitanische Fischer oder Preußen hinzu, wobei Tirolerdarstellungen die erste Stelle einnahmen (vgl. Kapitel 3.16.1. und 7.4.). Interessant und noch nicht weiter untersucht ist die Tatsache, dass auch die Kölner Karnevalsumzüge des 19. Jahrhunderts vornehmlich Nationendarstellungen waren, egal unter welchem besonderen Motto der Umzug firmierte. Dabei hatten 1828 neben Türken, Griechen und Abderiten auch Schwaben ihren Auftritt¹¹⁷. In den Maskenkatalogen der Firma Nick in Sonneberg finden sich 1885 und 1897–1900 immer noch eine große Auswahl an Nationalkostümen unter denen Spanier, Ungarn, Beduinen, Chinesen, Engländer, Schotten, Franzosen, Mexikaner, Tiroler und Niederländer zu benennen sind, wobei sich als Reminiszenz an die Moderne dort auch noch ein amerikanischer Farmer und ein amerikanischer Bürger dazugesellt hatten¹¹⁸. Durch die Westernfilme, die seit den 1950er Jahren zum Publikumsmagnet geworden waren, kam im Kinderfasching als Pendant zum Indianer schließlich noch der überaus beliebte Cowboy hinzu.

3.16.1. Tiroler

Als Allegorie des Geschmacksinns trat im barocken Konstanzer Karnevalsumzug von 1778 ein Tiroler mit einer Zitrone auf. Tiroler Wanderhändler, die mit Zitronen, aber auch mit Lothringer Spitzen, Kaffee, Mandeln, Weinbeeren, Öl, Eisenwaren und Federn umherzogen, waren nördlich der Alpen im 18. Jahrhundert ein vertrautes Bild. Während die Zitrone im Konstanzer Umzug den Geschmacksinn symbolisierte, gehört das Tirolergenie in den Kanon der Nationalkostüme. Unter dem Einfluss des venezianischen Karnevals, der im 17. Jahrhundert an den deutschen Fürstenhöfen maßgeblich wurde, bekamen die so genannten Nationaltrachten eine noch bedeutendere Stellung. 1775 verkauften in der von Herzog Carl Eugen von Württemberg in Ludwigsburg inszenierten venezianischen Messe u. a. Händler aus Tirol ihre Hausierwaren, wobei die in ihrer landestypischen Kleidung bzw. Tracht auftretenden Wanderhändler für sich als Karnevalsfiguren agierten. 1784 waren Tiroler Bestandteil des Ulmer Fischerstechens, das sich bei einer günstigeren Quellenlage zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Nationenkostümfest entpuppt¹¹⁹. In Basel wurden zum Karneval 1809 neben Tirolerkostümen auch Berner und Spanierinnentrachten angeboten, während dort schon 1783 im Karneval hessische Trachten, Schweizer, Berner, Markgräfler und (Hotzen-)Wälder eine Rolle gespielt hatten¹²⁰.

Mit dem Volksaufstand Andreas Hofers gegen die napoleonisch/bayerische Besetzung Tirols im Jahr 1809 und der nachfolgenden Entdeckung des Alpenraums als romantisches Naturerlebnis wurde das Tirolergenie schließlich zur beliebtesten Natio-



Abb. 25: Nationendarstellung im Maskensaal des ehemaligen Schlosses der Fürsten zu Schwarzenberg in Krumau/Böhmen (heute Český Krumlov), 1748. Dargestellt sind von links, neben dem Dottore aus der Commedia dell'arte, ein Tiroler, eine Chinesin und rechts außen ein Türke, der mit seiner Pfeife gleichzeitig die fünf Sinne (Riechen) verkörpert. Foto: Ing. Libor Sváček, České Budějovice.

Nationaltrachten und Kleidermoden der Weltbewohner wurden seit dem Ende des 16. Jahrhunderts als Drucke verbreitet und ab dem 17. Jahrhundert vom Adel als Verkleidungsvorlagen für höfische Feste benutzt.

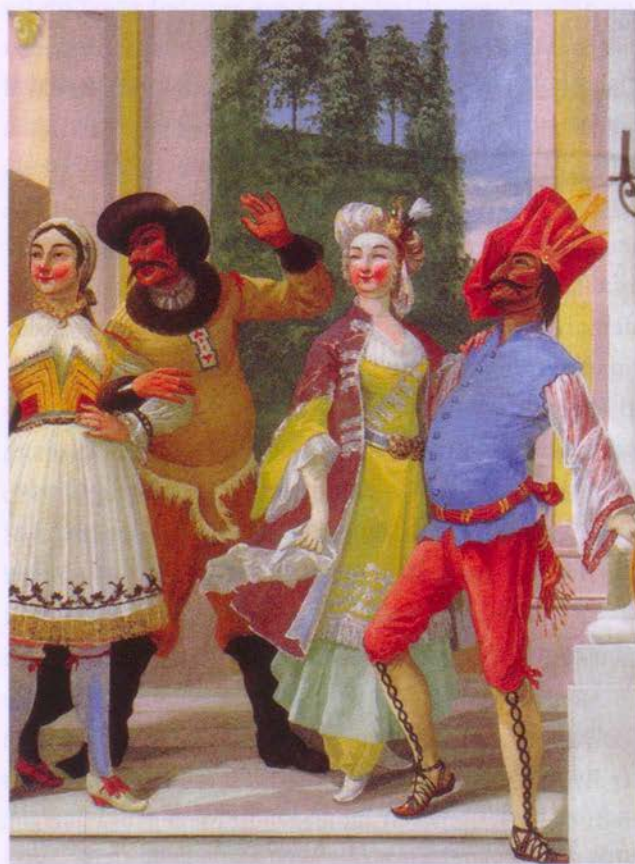


Abb. 26: Nationendarstellung im Maskensaal des ehemaligen Schlosses der Fürsten zu Schwarzenberg in Krumau/Böhmen (heute Český Krumlov), 1748. Dargestellt sind ein böhmisches Paar (links) und ein Janitschare mit einer Türkin (rechts). Foto: Ing. Libor Sváček, České Budějovice.

naltrachtendarstellung im Karneval des 19. Jahrhunderts. Dazu gehörten Tiroler Bauernhochzeiten bei Sandwirt Hofer »im Nationalkostüm kerniger Gebirgsbewohner«, Tiroler Schützenumzüge und die Zillertaler Tracht, die fortan als »die Tiroler Tracht« firmierte¹²¹.

Die erfolgreichen Tournées Tiroler National- und Natursängerfamilien, vornehmlich aus dem Zillertal, verbreiteten bereits schon 1777 in Mitteldeutschland Tiroler Liedgut¹²². Zu sensationellen Erfolgen brachten es die fünf Geschwister Rainer aus dem Zillertal, die zwischen 1839 und 1843 ganz Europa und Amerika bereisten. Seitdem waren Tiroler Sänger und Sängerinnen auch untrennbar mit dem oberschwäbischen Karneval verbunden. 1840 wurde zum Karneval in Konstanz die Oper *Der Tiroler Wasl* aufgeführt unter *Nachahmung der treuherzigen Tyroler Mundart*¹²³ und 1859, 1864, 1885/86 steckten sämtliche Darsteller zum Thema der vier Jahreszeiten im Ravensburger und Tettlinger Karneval in Tiroler Nationalkostümen¹²⁴.

Das Motiv des Tiroler Krämers hat sich in der schwäbisch-alemannischen Fasnet bis heute in Gosseltingen erhalten. Im schweizerischen Unterägeri existieren ebenfalls Tirolerdarstellungen als eigenständige Fastnachtfiguren. Beide Relikte sind aus dem vorgenannten Kontext als Nationaltrachtendarstellung überliefert. Keinesfalls handelt es sich um die zeitgenössische Parodierung Tiroler Pilger, die nach Einsiedeln unterwesen gewesen sein sollen oder um die Darstellung von Tirolern, die sich bei Schweizer Bauern als Knechte verdingt hätten¹²⁵. Diese dem unvermittelten Spott zuneigende Denkweise wäre dem barocken Karneval, der das Welttheater im globalen Sinn darstellen wollte und daher in Allegorien dachte, gänzlich fremd gewesen. Auch im Karneval des 19. Jahrhunderts, der die Nationalkostüme weitertradierte und sogar noch um zahllose Varianten erweiterte, hat eine solche Argumentation keinen Platz. So ist im Maskenkatalog der Firma Nick, Sonneberg 1885 unter den zahlreich angebotenen Nationalkostümen selbstverständlich immer noch ein Tiroler dabei¹²⁶ und im Kölner Karneval steckte das Musikcorps 1862 ebenfalls in »Tyroler Nationalkostümen«¹²⁷.



Abb. 27: Tiroler Trachten in einer Ravensburger Karnevalsdarbietung aus dem Jahr 1859. Kol. Lithografie von Joseph Bayer, Ausschnitt. Privatbesitz. Foto: Thomas A. Weiss, Ravensburg.

3.17. HANSWURST UND LASTERNARREN

3.17.1. Hanswurst

Im Konstanzer Karnevalsumzug des Jahres 1778 ritt ein Hanswurst zu Pferd unter der Gruppe des Hörsinns. Sein Auftritt, direkt hinter den Türken, die die Untreue der Welt symbolisierten, könnte ihn veranlasst haben, lautstarke, reißerische Kommentare (Hörsinn!) über die vor ihm auftretenden Staats- und Glaubensfeinde abzugeben.

Die Figur des Spaßmachers, Vielfraßes, Kraftmeiers, Schürzenjägers und Großmauls Hanswurst war durch die vor allem im bayerisch-österreichischen und vorderösterreichischen Raum populären Hanswursttheaterstücke beliebt geworden, die nicht nur in fürstlichen Theatern, sondern auch in den Städten und durch umherziehende Schauspieltruppen im 18. Jahrhundert Verbreitung fanden. Diese Hanswurstiaden schöpften ihren Themenkanon aus der höfischen Festoper und aus dem Jesuitendrama, so dass ihr Inhalt meist moralisierend war¹²⁸. Die Figur des bereits 1519 bekannten Hanswursts bekam durch das erste, ständige Volkstheater deutscher Sprache in Wien im 18. Jahrhundert schließlich Kultstatus. Da der Theatergründer und Schauspieldirektor Josef Anton Stranitzky einen »fremden Harlequin« in seinem Programm ablehnte, schuf er 1711 den so genannten deutschen Hanswurst im Salzburger Bauernkostüm mit grünem Spitzhut, Narrenkröse, roter Jacke, blauem Brustfleck mit grünem Herz, roten Hosenträgern, gelber Hose und Holzpritsche¹²⁹. Der Name Hanswurst symbolisiert mit dem Wortteil »Hans« einen Menschen aus dem Pöbel, da »Hans« bereits seit dem Mittelalter der mit Abstand häufigste männliche Vorname im deutschsprachigen Raum war. Die Wurst galt im Gegensatz zum Fleisch als Arme-Leute-Kost, signalisiert aber gleichzeitig die Verfressenheit dieses Prahlschans« und »Hans«dampf in allen Gassen, bei dem Schmalshans« kein Küchenmeister sein durfte. In Italien und Frankreich entsprachen dem Hanswurst der Arlecchino oder Arlequin (deutsch Harlekin), sowie Pulcinello bzw. Polichinelle. Beide Figuren waren in den habsburgisch regierten Ländern, so auch in Vorderösterreich, im 18. Jahrhundert zugunsten des Hanswursts im Karneval verboten¹³⁰. Ähnliche Spaßmacher sind der französische Pierrot als »welscher Bauer« oder aber Jean Potage als »Hans-Suppe«. Der aus dem englisch-niederländischen Raum stammende Possenreißer Pickelhering hat seinen Namen ebenfalls von einem nicht gerade geschätzten Armenessen, nämlich dem Pökel- oder Salzhering.

Der zu Anfang noch anzügliche, grobianische Hanswurst wurde seit 1752 durch die aufklärerischen Reformen Maria Theresias domestiziert



Abb. 28: Hanswurst im Salzburger Bauernkostüm mit den Initialen W(urst) H(ans) auf der Brust. In den Händen hält er Narrenpritsche und Narrewurst. Kol. Kupferstich, Ende 18. Jh. Stadtarchiv Ravensburg Kb 165.

und endete schließlich im 19. Jahrhundert als völlig harmloser Kasperl im Handpuppentheater¹³¹.

Im Karneval des 19. Jahrhunderts bot ein Konstanzer Maskenverleiher im Jahr 1860 schöne Käsperlekleider an¹³² und im Kölner Karnevalsumzug des Jahres 1836 trat ein Hanswurst auf, der im Nest junge Hanswürste, also die neue Narrenbrut, ausbrütete. Dort war auch 1844 noch ein Pickelhering neben einem Harlekin zu sehen¹³³. Im Masken- und Theaterkatalog von Carl Josef Nick, Sonneberg, waren 1885 immerhin noch neben Hans Casperl auch Harlekin, Pierrot, Clown und sogar ein auf einem Scheinpferd reitender Polichinelle im Angebot¹³⁴.

3.17.2. Lasternarren – so genannte Weißnarren

Im Konstanzer Karnevalsumzug des Jahres 1778 wurden als besonders verabscheuungswürdig hervorgehobene Laster, wie beispielsweise die Hoffart und der Betrug, durch die Anwesenheit des Teufels kenntlich gemacht. Im Villingener Karnevalsumzug von 1749 mahnte der Teufel die Vergnügungssucht als besonders zu brandmarkendes Laster an. In ähnlicher Weise wie die Teufel sorgte ein zusätzlicher Kanon von so genannten Lasternarren für die eindringliche Ermahnung, den rechten Lebensweg einzuhalten.

Im Konstanzer Umzug traten zu diesem Zweck neun spezifische Narren auf: zwei Narren mit Gabeln, die die immense Hochfrisur einer Rokokodame stützten sowie ein Modenarr und ein Hoffartsnarr, die nachhaltig das Laster der Hoffart unterstrichen. Ein Narr im Herz symbolisierte die Untreue zwischen Mann und Frau. Zwei Narren, die einen verliebten Herrn trugen, ein Weibernarr und ein alter verliebter Narr verwiesen auf die sexuelle Begierde bzw. Wollust. Im Villingener Karnevalsumzug von 1749 waren es ein Hoffartsnarr auf Stelzen, ein Weibernarr, Kindernarren, ein Fress- und Saufnarr und ein fauler Narr, die nichts anderes als die Todsünden anmahnten (vgl. Kapitel 2.).

In einer aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschriebenen Fastnachtsskrippe aus Thaur in Tirol sind Darstellungen eines Hoffarts-, Sauf-, Ohrenbläser- und Weibsteufels überliefert¹³⁵ und Johann Ellinger führt in seinem 1629 verfassten Traktat über den *A-la-modischen Kleyder Teuffel* einen Spazier-, Tanz-, Huren-, Fraß-, Sauf-, Mord- und Diebsteufel an¹³⁶. In der Tradition Ellingers geißelt schließlich auch Abraham a Sancta Clara 1709 in seinen *Hundert ausbündigen Narren* ebendiese Laster oder Narrheiten in bebilderten Beschreibungen u. a. als Comedi-Narr, Fasnachts-Narr, Goldmacher-Narr, Kriegs-Narr, Mode-Narr, Sauf-Narr und Tobak-Luder-Narr¹³⁷.

Dass sowohl bei Ellinger als auch in der vorgenannten Thaurer Fastnachtsskrippe sämtliche Laster nicht mit einer Narrenbezeichnung, sondern mit einem Teufel verknüpft sind, ist kein Widerspruch an sich, da der Narr als Personifikation des gottlosen Menschen mit dem Teufel gleichgesetzt wird¹³⁸. In einem Kölner Karnevalsumzug des Jahres 1826 präsentierte sich mit einem Saufgeck, Tabaksgeck, Bildergeck, Jagdgeck, Pferdegeck, Spiegelgeck, Blumengeck, Vogelgeck und einem Brillengeck immer noch weitgehend die alte Lasternarrenidee des 18. Jahrhunderts¹³⁹.



Abb. 29: Pickelhering. Titelholzschnitt zu «Pickelherings Hochzeit», Holzschnitt, 1752. Privatbesitz. Der aus dem englisch-niederländischen Raum stammende Narr fand seit dem 16. Jahrhundert an den deutschen Höfen Eingang. Seine hier dargestellte Kleidung erinnert an die Stutzermode, die um 1628 aufkam und die im Übermaß mit Schleifen und Bändern dekorierte Soldatentracht des Dreißigjährigen Krieges zum Vorbild hatte. Am Hof Ludwigs XIV. entsprach dieser Aufzug dem so genannten Rheingrafenkleid, das der französische König selbst trug. An der Hose trägt der Pickelhering aufgenähte Wollfransen oder Bänder, wie sie am Rottweiler Fransenkleide zu beobachten sind.



Abb. 30: Galan in Stutzermode. Abraham Bosse, Ausschnitt, 1635. Tours, Musée des Beaux-Arts.

Man fragt sich nun, wie diese Narrengestalten im Karnevalsanzug des 18. Jahrhunderts dargestellt gewesen sein mögen. Auf den Kupfertafeln bei Abraham a Sancta Clara's Hundert ausbündigen Narren sind diese lasterhaften Narren mit entsprechenden Attributen, die direkt auf das Laster hinweisen, ausgestattet. Im Umzug müssen diese Lasternarren jedoch noch mit Hilfe einer bestimmten Kleidung besonders hervorgehoben worden sein.

In diesem Zusammenhang ist von Interesse, dass im Volkskunstmuseum in Innsbruck Teile einer so genannten Fastnachtskrippe aus Thaur ausgestellt sind, die drei barocke Narrentypen zeigt, die heute in der Tiroler Fastnacht nicht mehr vorkommen, wohl aber in der schwäbisch-alemannischen Fasnet als Einzelfiguren an verschiedenen Orten bis heute überliefert sind. Josef Ringler¹⁴⁰ bezeichnet diese um 1830 gemalten Narrenfiguren als »Schalksnarren« und klassifiziert sie nach der Art ihrer Gewänder in gestreifte, geblünte und gewürfelte Narrentypen, wobei in der schwäbisch-alemannischen Fasnet noch eine vierte Variante mit runden beziehungsweise sternförmigen Rosetten auf dem naturfarbenen, leinenen Narrenkleid vorkommt. Beim Vergleich der Thaurer

Schalksnarrengestalten mit den Narrenfiguren in der schwäbisch-alemannischen Fasnet ergibt sich folgendes Bild:

3.17.2.1. Das gewürfelte Narrenkleid

Dieser Narrentyp hat ein Gewand, auf dem Stoffrauten streifenförmig aufgenäht sind. Es könnte sich jedoch auch um aufgedruckte Rauten handeln. Die Hosennaht wird durch ein aufgenähtes Fransenband kaschiert. Der Thaurer gewürfelte Narrentyp trägt sogar noch eine spitze, nach hinten gebogene Narrenkappe, die dieselbe Musterung aufweist. Der Nagelgurt um die Taille muss als ursprünglich nicht zugehöriges Trachtenrequisit aus dem 19. Jahrhundert angesehen werden, ebenso wie die Peitsche. Diesem gewürfelten Narrenkleid aus Thaur entsprechen in der schwäbisch-alemannischen Fasnet die so genannten Haigerlocher Butzen, die im Volksmund auch als so genannte Grombieradrucker (Kartoffeldruck) bezeichnet werden¹⁴¹ sowie eine nahezu identische Figur aus Frittlingen¹⁴². In diese Gruppe gehört auch der so genannte Nüssler aus Unterägeri im Kanton Schwyz¹⁴³. Ein altes Narrenhäas aus dem Altmühltal, das sich heute im Bestand des Stadtmuseums Nürnberg befindet und das als Vorläufer der dort heute noch verbreiteten Fastnachtsfigur der Fasnicker gilt, zeigt Stoffrauten, die wiederum ein Rautenmuster bilden. Sind solche Rauten dicht an dicht gesetzt, ergibt sich das typische Harlekingsgewand, wie es bei den Laufenburger Narronen vorkommt¹⁴⁴.

3.17.2.2. Das gestreifte Narrenkleid

Eine weitere Narrenfigur aus der Thaurer Fastnachtskrippe zeigt ein Gewand, auf dem Wollfransen streifenförmig aufgenäht sind. Auch diese Figur trägt eine gleiche, dazugehörige Narrenkappe mit nach hinten gebogener Spitze. In der schwäbisch-alemannischen Fasnet entspricht diesem Narrentyp das Rottweiler Fransenkleid¹⁴⁵ und der so genannte Alte Blätzle aus Schömberg, der sich heute im Narrenmuseum in Donaueschingen befindet¹⁴⁶. Auch in Wellendingen ist eine ebensolche Narrenfigur im Fransenkleid bzw. gestreiften Narrenkleid noch kurz nach 1900 überliefert¹⁴⁷.

3.17.2.3. Das geblünte bzw. bemalte Narrenkleid

Eine weitere Narrenfigur aus der Thaurer Fastnachtskrippe trägt ein bemaltes Gewand, das ein rokokohaftes Blattmuster aufweist. Tirolerhut, Peitsche und Bauchgurt sind wohl auch hier als spätere Zutaten aus dem 19. Jahrhundert anzusehen, wobei bei allen Thaurer Schalksnarrenfiguren keine Schellen und Schellengurte dargestellt sind. Vermutlich waren sie um 1830 bereits abgegangen. In der schwäbisch-alemannischen Fasnet entspricht dieses geblünte Narrenkleid den so genannten Weißnarren mit ihren bemalten Häasern, wie sie im Donaueschinger Hansel¹⁴⁸, im Bräunlinger Blumenhansel¹⁴⁹, in den alten Löffinger Hanselen¹⁵⁰ und im so genannten Alten Harzer in Schömberg¹⁵¹ in ähnlicher Weise überliefert sind. Obwohl der Villinger Narro und die Figuren des Rottweiler Gschell und Biss andere Bemalungen aufweisen, gehören ihre Häser ebenso in



Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34

Beispiele für einfach gewürfelte Narrenkleider:
Abb. 31: Narrenfigur aus Thaur/Tirol, um 1830. Tiroler
 Volkskunstmuseum, Innsbruck; **Abb. 32:** Frittlinger Narr.
 Geschichts- und Heimatverein Frittlingen; **Abb. 33:** Nüssler
 aus Unterägeri/Schwyz. Schweiz Tourismus; **Abb. 34:**
 Haigerlocher Butz (so genannter Grombieradrucker).
 Folke Weber, Haigerloch.



Abb. 35



Abb. 36

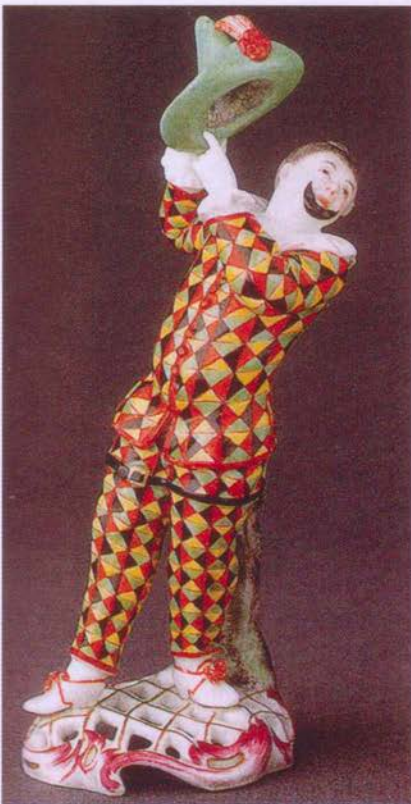


Abb. 37



Abb. 38

Beispiele für gewürfelte Narrenkleider in der Art der Harlekinsverkleidung:

Abb. 35: Narrenfigur aus Thaur/Tirol, um 1830. Tiroler Volkskunstmuseum, Innsbruck; **Abb. 36:** Narrone aus Laufenburg, 1920er Jahre. Archiv Wulf Wager; **Abb. 37:** Harlekin, Tafelaufsatz, Porzellanmanufaktur Höchst, Mitte 18. Jh. Gerhard Röbbig, München. Im Laufe des 17. Jahrhunderts hatte sich der aus Flickens zusammengesetzte Bettlerkittel des Harlekin zu einem gut geschnittenen Kostüm aus verschiedenfarbigen Rhomben und Streifen gemauert. **Abb. 38:** Fasennickel aus dem Altmühltal, vor 1900. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

diese Kategorie. Neben dem Hauptverbreitungsgebiet auf der Baar sind diese bemalten Weißnarrenhäser auch in Konstanz und in Basel als so genannte Hansele bekannt gewesen¹⁵².

3.17.2.4. Das rosettenverzierte Narrenkleid

Ein mit Sternchen, Rosetten und Kreisen verziertes Narrenkleid fehlt bei den Thaurer Figuren. Ob ein solches in Tirol nie existiert hat oder um 1830 bereits abgegangen war, sei dahingestellt. Ein sternchenverziertes Narrenkleid ist uns jedoch in einem französischen Kupferstich überliefert. Dort hat ein um 1720 dargestellter Kleiderhändler ein derartiges Narrenkostüm im Sortiment, das aus einer weißen Jacke und einer weißen Hose besteht, auf die rote Kreise, sowie gelb-grüne Sternchen und grüne Zackenbänder appliziert sind¹⁵³. In der schwäbisch-alemannischen Fasnet sind mit Rosetten, Sternchen und Kreisen verzierte Narrengewänder noch u. a. in Friedingen und Oberndorf erhalten. In Friedingen tragen diese Figuren ein ungebleichtes Leinengewand, das mit mehrfach übereinandergenähten runden und sternförmigen Rosetten appliziert ist¹⁵⁴. Auch der Möhringer Plätzlehansele trägt auf seinem Häs mehrfach übereinandergenähte, sternförmige Filzrosetten¹⁵⁵, während die Wilflinger Schellennarren Hunderte von kreisrunden Stoffapplikationen aufweisen¹⁵⁶.

Diese Vergleichsbeispiele für die vier Weißnarrentypen ließen sich weiter fortführen, was hier jedoch in diesem Zusammenhang nicht beabsichtigt ist. Vielmehr sollte aufgezeigt werden, dass die Gattung der so genannten Weißnarren nicht nur bemalte, sondern auch mit Wollfäden, Stoffrauten und -rosetten aufwändig applizierte Kleider vorzuweisen hat.

Interessanterweise verweist Reinhard Wais darauf, dass am Hof des französischen Königs Ludwig XIV. im 17. Jahrhundert derartige bemalte und applizierte Weißnarrenkleider als Theaterkostüme vorkamen. Auch waren diese Kostüme verschiedentlich mit über Brust und Rücken gekreuzten schmalen Bändern versehen, die mit kleinen Glöckchen besetzt gewesen seien¹⁵⁷. Da der Hof Ludwigs XIV. neben italienischen vor allem spanisch-flandrische Vorbilder des 16. Jahrhunderts kopierte, liegt die Vermutung nahe, dass diesen Weißnarrenfiguren der Pickelhering zugrunde liegt. Dieser aus England und den Niederlanden überlieferte Spaßmacher ist seit dem 16. Jahrhundert auch an den deutschen Hoftheatern nachgewiesen. Durch die Hofkultur Ludwigs XIV., die im 17. und noch im 18. Jahrhundert stilprägend in Europa wirkte, war es üblich, dass an den fürstlichen Residenzen, wie beispielsweise in Stuttgart und München, im 18. Jahrhundert vor allem das französische Theater mit den entsprechenden Figuren gepflegt wurde. Dieser bisher wenig beachtete Entwicklungsstrang stellt zumindest einen plausiblen Zusammenhang zwischen dem in der flandrisch-französischen Tradition stehenden Pickelhering und den hiesigen Lasternarren her.

Im Volksmund hat sich für die in der schwäbisch-alemannischen Fasnet überlieferten Weißnarren, egal ob sie nun bemalte, oder mit Stoffteilen applizierte Kleider



Abb. 39



Abb. 40



Abb. 41



Abb. 42

Beispiele für gestreifte Narrenkleider:

Abb. 39: Narrenfigur aus Thaur/Tirol, um 1830. Tiroler Volkskunstmuseum, Innsbruck; **Abb. 40:** Altdeutscher Hanswurst aus Köngen, 1716. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart; **Abb. 41:** Fransenkleide aus Wellendingen, 1925. Archiv Wulf Wager; **Abb. 42:** Rottweiler Fransenkleide, Chromolithographie 1911 nach einem Foto von 1864. Herrenkramerscher Fundus.



Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46

Beispiele für geblümete bzw. gemalte Narrenkleider:
Abb. 43: Narrenfigur aus Thaur/Tirol, um 1830. Tiroler Volkskunstmuseum, Innsbruck; **Abb. 44:** Bräunlinger Blumenhansel, 1930er Jahre. Narrenzunft Bräunlingen; **Abb. 45:** So genannter Alter Harzer aus Schömberg, 1936. Narrenzunft Schömberg; **Abb. 46:** Donaeschinger Hansel, 1856. Narrenzunft Frohsinn 1853 Donaueschingen.



Habit de Fripier.

Habit de Adello, q. vende vestidos, a. 1720, Kupferstich bei L'Armessin, um 1720. Antiquariat Bierl, Eurasburg.

Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50

Beispiele für rosettenverzierte Narrenkleider:

Abb. 47: Barocker Kleiderhändler, angetan halb mit Männer-, halb mit Frauenkleidern, auf dem Kopf ein Kinderkleid. An der Stange offeriert er ein rosettenverziertes Narrenkleid. Umschrift: »Abit de Fripier/ Habito de Adello, q. vende vestidos«, Altkol. Kupferstich bei L'Armessin, um 1720. Antiquariat Bierl, Eurasburg;

Abb. 48: Friedinger Narr. Wilfried Dold, Vöhrenbach. **Abb. 49:** Möhringer Hansele, 1920er Jahre. Narrenzunft Möhringen. **Abb. 50:** Wilfingener Schellennarren. Archiv Wulf Wager.

tragen, überwiegend die Bezeichnung »Hansele« eingebürgert. Als »Hansele« werden jedoch auch ebenso Teufelsfiguren bezeichnet (vgl. Überlinger Hänsele, Alter Markdorfer Hänsele, Federehannes in Rottweil/Hannes=Johannes=Hans). Da der Teufel und der Lasternarr in den Karnevalssumzügen und im Theater des 18. Jahrhunderts dieselbe Funktion ausübten, nämlich bestimmte Laster besonders drastisch anzuprangern, ist die synonyme Verwendung des Begriffs »Hansele« für Teufel und Lasternarr hiermit logisch.

Die in der schwäbisch-alemannischen Fasnet, vor allem in Rottweil, Villingen und den verschiedensten Orten auf der Baar, überlieferten Hansele treten heute nicht mehr in Zusammenhang mit einem Laster in Erscheinung. Einen Hinweis auf ihre ursprüngliche Funktion als Lasternarren gibt nur noch die Häsmalerei auf dem Kleid des Villingener Narro. (vgl. Kapitel 3.12.), während der mit Schirmchen und Federbusch in koketter Manier ausgestattete Donaueschinger Blumenhansel an einen Hoffartsnarr erinnert.

3.18. TOD

Der Tod trat im Konstanzer Karnevalsanzug im Jahr 1778 beim Laster der sexuellen Begierde bzw. der Wollust einmal in Erscheinung. Dort hatte ein alter, verliebter Narr in Begleitung eines Weibernarren den Tod zur Seite. Dieses Vanitas-Motiv sollte aufzeigen, dass eine angebliche Scheinliebe, die nur auf reiner Triebhaftigkeit gründet, eine Lüge und damit nichtig ist. Im frühen 19. Jahrhundert scheint der Figur des Todes im Karneval kaum ein Platz zugekommen zu sein, da er vermutlich als »ekelhafte Maske« eingestuft war und damit vor allem von den Bällen ausgeschlossen blieb. Im Nick'schen Maskenkatalog von 1885 wird der Tod jedoch als Knochengestell mit Umhang, Schlapphut und Sense angeboten. Allerdings fehlt hier bereits der Bezug zu einem Laster, das heißt, der Tod agiert hier allein und es ist nicht mehr ersichtlich, was für eine verwerfliche Handlung er anprangert.

3.19. TAG UND NACHT, SCHLAF UND TRAUM, HALB-MANN-HALB-FRAU, HALBSCHWARZER

In Zusammenhang mit dem Laster der sexuellen Begierde bzw. der Wollust trat im Konstanzer Umzug 1778 eine Maske unter der Bezeichnung *Tag und Nacht zu Pferd* auf. Diese Maske findet sich in einer Liste venezianischer Karnevalsmasken, die Krünitz 1809 als die gängigsten seiner Zeit zusammengestellt hat und die ins 18. Jahrhundert tradieren. Dort heißen sie *Halbtag- und Halbnachtgesichter*⁵⁸. *Tag und Nacht* prangert Menschen an, die aus der Nacht Tag und dem Tag Nacht machen, das heißt, die bei Nacht ihre Wollüste pflegen und den Tag mit Schlafen zubringen⁵⁹. Im ehemaligen Schloss der Fürsten zu Schwarzenberg in Český Krumlov (Krumau/Böhmen) ist in dem 1748 ausgemalten so genannten Maskensaal diese Figur sogar bildlich dargestellt. Das Gesicht zeigt ein offenes Auge (Tag) und ein geschlossenes Auge (Nacht). Das Kostüm besteht aus einem halben Schlafrock und einem halben barocken Männerhabit.

Auf die Maske *Tag und Nacht* folgten im Konstanzer Umzug die Figuren *Schlaf und Traum* sowie *Halb-Mann-Halb-Weib*. Während *Schlaf und Traum* auf sündhafte Träume, die fleischliche Lüste zum Inhalt haben, anspielt¹⁶⁰, geißelt die Figur *Halb-Mann-Halb-Weib* die Homosexualität als weiteres Laster der sexuellen Begierde. Auch diese Figur ist im Maskensaal des Schlosses in Český Krumlov 1748 bildlich dargestellt worden. Die Maske besteht aus einem halben Männer- und Frauengesicht. Die Figur trägt dazu ein halbes Männerhabit und ein halbes barockes Damenkleid. Die Kopfbedeckung ist ebenfalls geteilt in einen halben Dreispitz und eine halbe Damenperücke. Zwei Jünglinge, die der männlichen Hälfte der Zwitterfigur sehr zugetan sind, verweisen auf die eindeutige Situation.

In der schwäbisch-alemannischen Fasnet hat sich in Schömberg eine Maske aus dem 18. Jahrhundert erhalten, die heute Halbschwarzer genannt wird, weil das Gesicht in der Farbe Schwarz-Weiß gespalten bemalt ist. Dieser Halbschwarze dürfte in einen ähnlichen Kontext gehören wie die oben erklärten Figuren. Die zweifarbige Maske assoziiert vermutlich das versteckte Böse bzw. die Heimtücke (Schwarz), neben der eine falsche Freundlichkeit (Weiß) nach Außen wirkt. Mit dem frivolen Lachen der barock anmutenden Karnevalslarve, die hinter der Oberlippe sämtliche Zähne entblößt, hat sich hier ein Negativ-Typus erhalten, der vielleicht den Verführer mimt.

3.20. MANN MIT LATERNE

Ein Mann mit einer Laterne, der auf das Laster der sexuellen Begierde hinweist, findet sich in unmittelbarer Nachbarschaft der vorbeschriebenen Tag-und-Nacht-Maske. Wie man sich diesen Laternenträger vorstellen muss, zeigt ein aus dem Jahr 1774 überliefertes Bild einer Ravensburger Täfermalerei im Haus Bachstraße 27. Dort ist in einer Stube, deren Täfer die 12 Monate zum Thema haben, mit dem Monat Februar ein Harlekin dargestellt, der ein betrübliches Gesicht macht und sich ratlos am Kopf kratzt, während hinter ihm ein kleines Männlein mit Spitzhut und überdimensionierter Laterne geht. Im Rücken des Laternenträgers befindet sich ein Liebespaar. Ganz offensichtlich hält der viel ältere Mann mit stolz geschwellter Brust eine junge Frau an seinem Arm.

Der Ravensburger Maler Franz Joseph Fischer, der die Täferstube 1774 im Auftrag eines reichen Färbers ausgeführt hat, hat als Motivvorlagen meist Augsburger Kupferstiche benutzt¹⁶¹. Dies zeigt, wie verbreitet solche im Konstanzer Karnevalsumzug dargestellten Sujets waren. Ein Mann mit einer Laterne war auch noch Teil eines Basler Karnevalsumzugs aus dem Jahr 1804. Dann verliert sich die Spur für dieses Genre. Das Thema der sexuellen Begierde wurde allerdings noch einmal 1836 in Basel aufgenommen. Dort umgarnte ein gehörnter, reicher Freier im Karnevalsumzug eine unbedarfte Braut. Narren im Hintergrund, sowie Scharlatane und Taschenspieler wiesen auf das unlautere Motiv des Freiers hin. Die Unterschrift der bildlichen, auf einem Wagen dargestellten Szene bekundet, dass es hier um Moral und Sitte schlecht bestellt sei¹⁶².

Der Mann mit der Laterne spielt in der Tiroler Fastnacht immer noch eine Rolle. Dort tritt er im Telfser Schleicherlaufen als Einzelfigur mit einer riesigen Laterne auf und wird heute als Fastnachtssucher interpretiert¹⁶³. Die Assoziation mit dem Laster der Geilheit, das er eigentlich repräsentiert, ist verloren gegangen. Ihm folgen ein Wirt und eine Kellnerin, ein Glasbua, eine Sennerin und ein Goaßer, die sich als Relikte einer adeligen Wirtschaft erkennen lassen (vgl. Kapitel 3.23.).

3.21. BETTLER, ZIGEUNER UND POLIZEIBÜTEL

Landstreicher, Bettler und Zigeuner gehörten im Zeitalter des Barock zum gängigen Erscheinungsbild des Alltags. Diese sozialen Randgruppen waren ortsfremd und versuchten, in den Städten ein Almosen zu ergattern. Dort wurden sie, als Plage angesehen, durch die städtischen Bettelvögte aufgegriffen und der Tore verwiesen oder zwangsweise durch die so genannte Bettelfuhr aus der Stadtmarkung verbracht. 1725 hatte der Schwäbische Kreis in Ravensburg ein Zucht- und Arbeitshaus errichten lassen, in dem Vaganten und Bettler, die im Gebiet Sigmaringen-Kempten-Biberach-Konstanz umherzogen, Strafarbeit verrichten mussten und regelmäßig körperlich gezüchtigt wurden. Da sie nach der Verbüßung der meist halbjährlichen Haftzeit wieder gezwungen waren, heimat-, arbeits- und mittellos umherzuziehen, drohte ihnen binnen kurzer Zeit eine wiederholte Einlieferung¹⁶⁴. Auf diese Situation weist der dargestellt Zuchthausmeister im Konstanzer Karnevalsanzug des Jahre 1778 hin.

Vor allem Bettler firmierten unter dem Laster der Faulheit bzw. der faulen Weltmenschen. Im Villinger Karnevalsanzug des Jahres 1749 trat, gleichfalls am Schluss des Zuges, dafür ein fauler Narr auf, dem statt der Zuchthausstrafe Armut und Henker drohten (vgl. Kapitel 2.). Die Faulheit findet sich auch als Laster-Allegorie in Gestalt eines



Abb. 51 Barocker Maskensaal im ehemaligen Schloss der Fürsten zu Schwarzenberg in Krumau/Böhmen (heute Český Krumlov/Tschechien). In dem 1748 von dem Maler Jörg Lederer ausgemalten Festsaal spielen neben den Figuren der Commedia dell'arte auch die kosmischen Allegorien der vier Erdteile mit ihren zahlreichen Nationendarstellungen, die fünf Sinne, die Lasterdarstellungen der Faulheit, Wollust und Homosexualität sowie die bildliche Repräsentation der barocken Ständeordnung eine zentrale Rolle. Die Ikonografie dieses Maskensaals entspricht damit weitgehend dem Programm vieler barocker Karnevalszüge.

Foto: Ing. Libor Sváček, České Budějovice.



Abb. 52 So genannter Halbschwarzer aus Schömburg, Mitte 19. Jh. Die Maske steht noch ganz in der barocken Tradition venezianischer Wachsmasken und stellt vermutlich einen Verführer dar (Laster der sexuellen Begierde). Wilfried Dold, Vöhrenbach.



Abb. 53: Der kleine Mann mit Laterne und Spitzhut weist auf das Laster der sexuellen Begierde hin. Dieses Laster wird mit dem hinter ihm stehenden Paar augenscheinlich: der viel ältere Liebhaber hält stolz eine offensichtlich viel jüngere Frau am Arm. Täfermalerei Ravensburg, 1774.

Foto: Thomas A. Weiss, Ravensburg.

Faulpelzes unter den barocken Gartenskulpturen im Weikersheimer Schlossgarten¹⁶⁵.

Neben Bettlern waren es vor allem Zigeuner, die als fahrendes Volk ebenso das Laster der Faulheit symbolisierten. 1656 gaben die Ravensburger Patrizier zur Fastnacht eine ländliche Wirtschaft in ihrem Gesellschaftshaus »Zum Esel«, wo neben einem Kuppler und einer Kupplerin auch eine Zigeunerin auftrat, die von Franziska Hyrus von Homburg gespielt wurde. 1884 gaben, ebenfalls in Ravensburg, Nationaltänzer einer berühmten fiktiven Zigeunergesellschaft im Gasthof Zum Hecht eine Karnevalsveranstaltung¹⁶⁶, wobei im selben Jahr im Konstanzer Karneval ein Zigeunerwagen vorfuhr¹⁶⁷. Zwischen 1894 und 1930 machten immer wieder maskierte Zigeunerbanden die Straßen im Ravensburger Karneval unsicher¹⁶⁸. 1905 bildeten in Überlingen Zigeuner, Lumpen und Gesindel ebenfalls noch in klassischer

Weise den Schluss des Karnevalssumzugs¹⁶⁹. Wie sich alte Traditionen wandeln können, zeigt ein besonderer Fall, der vor kurzem die Gerichte beschäftigte, weil bei einem Fastnachtsumzug in der Gemeinde Berg (Landkreis Ravensburg) im Jahr 2005 ein Wagen mit der Aufschrift »Zack, zack Zigeunerpack« mitfuhr. Die Anklage der Staatsanwaltschaft lautete auf Volksverhetzung¹⁷⁰.

Im Maskenkatalog der Firma Nick findet sich im Jahr 1885 das gesamte Programm der so genannten Müßiggänger als Bummler, Strolch, Zigeuner und (bettelndem) Handwerksburschen mitsamt einem Polizeidiener wieder. Wobei der Polizeidiener nichts anderes als die moderne Variante des 1778 im Konstanzer Umzug vorkommenden Bettelvogts darstellt¹⁷¹, der vielerorts in der schwäbisch-alemannischen Fasnet als Büttel weiterexistiert. In der Tiroler Fastnacht sind die *Faulen Weltmenschen* heute noch in den Laningern, Jenischen, Dörchern und Karnern (fahrendes Volk) präsent, die dort Teil der Fastnachtsumzüge in Fiss, Nassereith und Telfs sind¹⁷². In Gosseltingen, das auf eine alte Karnevalstradition zurückblicken kann, gehören die Gestalten des Geigers und des Wegräumers als Müßiggänger ebenfalls zur barocken Lasterdarstellung der Faulheit. Beide Figuren werden, sollte sich ein vor das dortige Narrengericht zitierter Delinquent loskaufen, anschließend an dessen Stelle abgestraft¹⁷³. Dieses Sujet leitet sich ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert her, wo den faulen Weltmenschen sowohl im Konstanzer Umzug von 1778 als auch im Villinger Umzug von 1749 gleichfalls Strafe angedroht wurde. In der Tradition der Bettlerfigur als Negativgestalt traten 1806 im Kölner Karneval Bettler



Abb. 54



Abb. 55

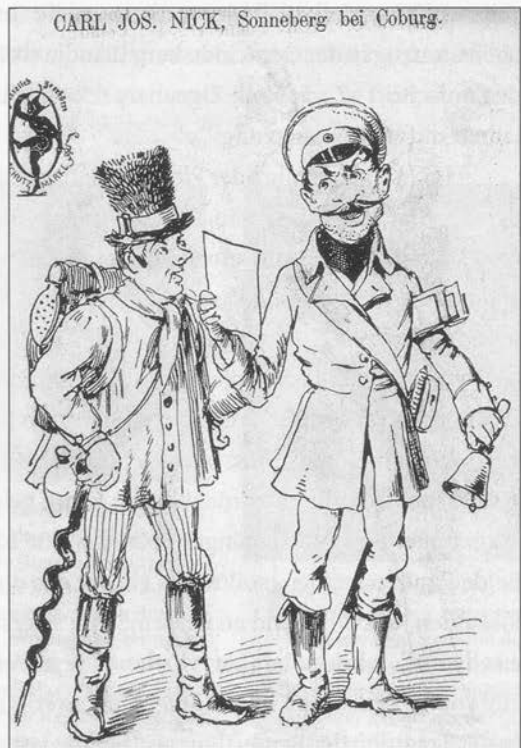


Abb. 56

Das Laster der Faulheit spielte in den Karnevalsanzügen des 18. Jahrhunderts eine bedeutende Rolle. Im Maskenkatalog der Firma Nick, Sonneberg 1885 finden sich diese Lasterfiguren immer noch in den Gestalten des Zigeuners (Abb. 54), der Figuren Bummler und Strolch (Abb. 55) sowie eines (bettelnden) Handwerksburschen, während der Polizeidiener als zeitgenössischer Nachfolger des Bettelvogts (Abb. 56) für die gottgewollte, obrigkeitliche Ordnung zu sorgen hatte. Stadtarchiv Ravensburg X 147.

auf, die zwischen Bacchus und seinen Bacchantinnen sowie einer Modenärin zu sehen waren¹⁷⁴.

Jedoch sind nicht alle Bettlerdarstellungen automatisch als Personifikation der Faulheit zu verstehen. So sind aus fürstlichen Kunstkammern des 18. Jahrhunderts kostbare Elfenbeinstatuetten und Grafiken bekannt, die zerlumpte Bettler zeigen¹⁷⁵. Solche Bettler fehlen auch in den reichhaltigen neapolitanischen Krippenszenen nicht. Hier wird der Bettler als Tugend der Armut/Paupertas begriffen. Diese Armut definiert sich aus der Selbstbeschränkung und damit dem Dienst an Gott, wie dies die Einsiedler und Eremiten vorleben.

3.22. SCHNECKENKÖNIG-ASCHERMITTWOCH

Am Schluss des Konstanzer Karnevalssumzugs trat ein Schneckenkönig zu Pferd auf. Er verkörperte niemand anderen als den Aschermittwoch, an dem Reue, Buße und das Abschwören der Laster beginnen und der die 40-tägige Fastenzeit vor Ostern eröffnet. Da Schnecken ein traditionelles Fastenessen sind, wird er durch diese Allegorie versinnbildlicht. Der Schneckenkönig wird wohl Schneckenhäuschen an seinem Karnevalsleid befestigt gehabt haben. Da er zu Pferd ritt, mag er diese am Hut und am Kittel getragen haben, während die Hose nur entsprechend bemalt gewesen sein dürfte. Die Figur des barocken Schneckenkönigs ist heute noch im Elzacher Schuddig überliefert, der an seinem Hut nicht nur aufgenähte Schneckenhäuschen trägt, sondern auch direkt als »Aschermittwoch« bezeichnet wird, wie der Name Schurtag, Schaurtag oder Schuddig im lokalen Volksbrauch überliefert ist¹⁷⁶.



Abb. 57: Elzacher Schuddig mit einer Villinger barocken Maske, die sich freilich in der Zunft nicht durchsetzen konnte, um 1920. Die im 18. Jahrhundert einen Schneckenkönig bzw. den Aschermittwoch verkörpernde Figur muss, im Vergleich zu heute, ursprünglich auf jeden Fall eine freundliche Maske getragen haben. Die in Südwestdeutschland und in der Schweiz überlieferten Schneckenhüsli-Narren haben mit Sicherheit denselben Ursprung. Archiv Wulf Wager.

Heute trägt der Schuddig ein feuerrotes Plätzlehäs und wird als Wilder Mann fehlgedeutet. Zum Plätzlehäs sind um 1900 noch sieben unterschiedliche Masken geschaffen worden, die unter anderem einen Teufel und einen Bär darstellen. Die zugehörige barocke Maske des Schuddig scheint indes verloren gegangen zu sein. Sie muss, der Thematik entsprechend, freundlich-einladend ausgesehen haben. Als man 1920 versuchte, die um 1900 geschaffenen »wüsten Gfriser« durch Villinger Narromasken zu ersetzen, war man unbewusst auf dem richtigen Weg. Dieser konnte sich jedoch nicht durchsetzen¹⁷⁷. Im Gefolge des Schneckenkönigs traten im Konstanzer Barockumzug der antike Wassergott Neptun mit einem Stockfisch- und Heringreiter auf, denen die Mitglieder der Konstanzer Fischerzunft folg-

ten. Auch diese Figuren sind Allegorien auf die Fastenzeit und die Fastenspeise Fisch, der im Element des Wassergottes Neptun gefangen wird. 1905 war ein Teil dieser barocken Szene noch im Überlinger Karneval lebendig, als am Schluss des Umzugs die Überlinger Fischer mit einem Riesenfisch auftraten¹⁷⁸.

3.23. ADELIGE WIRTSCHAFTEN

Den Abschluss des Konstanzer Umzugs von 1778 bildete das Wirtshaus Zum goldenen Fässle. Dieses Genre geht auf die so genannten adeligen Wirtschaften zurück, die vor allem an Fürstenhöfen, aber auch beim städtischen Patriziat weit verbreitet waren. Das Motiv lässt sich erstmals 1573 am Wiener Hof als Bauernhochzeit nachweisen. Dabei schlüpfte die Hofgesellschaft in die Kleider der Domestiken und spielte »verkehrte Welt«. Zuweilen wurden die vornehmen Protagonisten vom befohlenen Auftritt echten Volkes unterstützt, wie das für den Dresdner Hof nachgewiesen ist¹⁷⁹. Eine schwäbische Variante ließ die Adelige in Handwerkerkostümen auftreten, wie dies beim Patriziat in Ravensburg dokumentiert ist¹⁸⁰. Verbreitet waren ebenso Nationenwirtschaften, bei denen die Karnevals-gesellschaft in Nationaltrachten verkleidet vom adeligen Gastgeber bewirtet wurde. 1670 hielt der Kurfürstenhof in München eine Nationenwirtschaft mit 40 verschiedenen Nationaltrachten ab¹⁸¹; auch August der Starke bewirtete 1718 200 Personen in seiner Nationenwirtschaft¹⁸² und der Markgraf von Brandenburg-Bayreuth bediente 1723 in seinem Wirtshaus Zum großen Fass Mitglieder der Hofgesellschaft in sizilianischen, französischen, Nürnberger und Altenburger Bauernkleidern¹⁸³. 1691 fuhr der Schultheiß von Bräunlingen mitsamt seiner Gattin, hohen kaiserlichen Offizieren und deren Damen in Bauernkleidern nach Hüfingen zur Fastnacht, wo die gesamte Gesellschaft bei Herrn General von Stadel und dessen Gefolgschaft, die ebenfalls bäuerisch gekleidet auftraten, eingeladen war¹⁸⁴. Als Bauernhochzeiten lebten diese adeligen Wirtschaften des 17. und 18. Jahrhunderts das ganze 19. Jahrhundert im bürgerlichen Karneval fort. Äußerst beliebt waren dabei Tiroler Trachten aus dem Zillertal. In Konstanz wurde allerdings 1889 eine Hochzeit aus dem Hotzenwald als Umzug inszeniert¹⁸⁵. Als weitere Spielvariante der verkehrten Welt wurden im 19. Jahrhundert im Karneval Gesindebälle veranstaltet, bei denen honorable Bürger als Wäscherinnen, Bauernburschen, Köchinnen und Kammerzofen auftraten, wie beispielsweise in Ravensburg noch im Jahr 1903¹⁸⁶.

4. ELEMENTE DES HÖFISCH-BAROCKEN KARNEVALS IN DER FASTNACHT DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS IN SÜDWESTDEUTSCHLAND UND IN TIROL

Der Konstanzer Karnevals-umzug des Jahres 1778 deckt zwar weitgehend die Gruppe der klassischen Lasterdarstellungen ab, durch die thematische Festlegung auf

die fünf Sinne mussten jedoch weitere Möglichkeiten der Darstellung kosmischer Allegorien, die in der Barockzeit möglich waren, außer Acht bleiben. Da diese vielfältig möglichen Varianten im südwestdeutschen Karneval des 19. Jahrhunderts zum Teil ungebrochen fortlebten, soll hier ergänzend auf sie eingegangen werden.

Der Vorstellungswelt des Barock lag die Erkenntnis zugrunde, dass unveränderliche Gesetze die Erde beherrschen, die Welt also in eine festgefügte Ordnung eingebunden sei. So sind es vor allem die kosmischen Allegorien, die am häufigsten dargestellt wurden. Es handelt sich um die vier Jahreszeiten, die vier Elemente und die Erdteile mit ihren Bewohnern bzw. Nationen. Ebenso wurden die vier Menschenalter, die neun Musen, die sieben Planeten, die sieben freien Künste, die fünf Sinne, die Tugenden und der antike Götterhimmel als Abbild der Welt und des Universums begriffen. Dieses barocke Ideengebäude hat seine Wurzeln im Humanismus und wurde an den Fürstenhöfen der Renaissance bereits in vollem Ausmaß kultiviert. Fürsten und Adel, die sich als Teil dieses göttlichen Kosmos sahen, nutzten diese Allegorien, um sich selbst zu verherrlichen. Auf der anderen Seite zeigte ihnen diese Vorstellungswelt eigenes Verantwortungsbewusstsein auf, das sie als Herrscher gegenüber ihren Untertanen zu tragen hatten.

Die Anlässe, zu denen diese Allegorien dargestellt wurden, waren vielfältig und beschränkten sich nicht nur auf den Karneval. Ebenso kamen Hochzeiten, Tauffeierlichkeiten, Geburtstage, Sommerfeste und Triumphzüge für gewonnene Schlachten in Frage¹⁸⁷. Die Form, in der der Adel diese Allegorien präsentierte, war ebenso breit gefächert: sie konnten als maskierte Schlittenfahrten, Umzüge, adelige Wirtschaften, Ballette, Feuerwerke, Opernaufführungen, Schauspiele oder Karussellrennen (Turniere) inszeniert werden. Aber auch in der Malerei, in der Gartenskulptur und in den aus Porzellan gefertigten Tafelaufsätzen, die zum Galadiner die Festtafel schmückten, hatte das Abbild der kosmischen Welt seinen festen Platz. Natürlich kopierte das städtische Patriziat diese Ideologie, die sich schließlich auch beim Bürgertum auf Backmodellen, Ofenplatten und als Täfermalerei in den Wohnstuben wiederfinden lässt¹⁸⁸.

1731 veranstaltete das Ulmer Patriziat eine Prunkschlittenfahrt durch die Ulmer Innenstadt¹⁸⁹, während das Ravensburger Patriziat bereits im 17. Jahrhundert zur Fastnacht adelige Wirtschaften rezipiert hatte. Trotz der Mediatisierung der Reichsstädte und der politischen Umwälzungen nach 1802, versuchte eine neue tonangebende Bürgerschicht in den Städten des 19. Jahrhunderts, an die altüberlieferte Tradition des 18. Jahrhunderts anzuknüpfen und den barocken Karneval weiterzutradieren¹⁹⁰. So hielten die Mitglieder der besseren Gesellschaft in Ulm im Jahr 1829 wiederum eine maskierte Schlittenfahrt ab¹⁹¹, während in Luzern schon 1819 eine bürgerliche Liebhaber-Maskengesellschaft gegründet worden war¹⁹². Auch in Aachen wurde bereits wieder 1811 ein Karnevalsumzug veranstaltet¹⁹³, während man in Köln die alte barocke Karnevalstradition seit 1800 aufs Neue fortführte¹⁹⁴. 1823 bemühten sich dann dort die reichen und wohlhabenden Bürger, dem Karneval eine »ordnungsgemäßere Form« zu geben, weil er durch die Vertreibung des Adels zum Spielball der »unteren Volksklassen« geworden war¹⁹⁵.

Die Entgleitung des Karnevals lässt sich nach der Säkularisierung der Klöster und der Aufhebung der alten Ordnung auch für andere Gebiete feststellen. 1811 baten die Geistlichen in den Dörfern des Oberinntals in Tirol die bayerische Landesherrschaft, die Fastnacht dort abzuschaffen, weil das Schemenlaufen außer Kontrolle geraten war: »In fürchterlich verstelltem Aufzuge, das Gesicht mit abenteuerlichen Larven bedeckt oder mit Ruß überzogen, in Gestalt wilder Männer, oft gar wilder Tiere laufen diese Unholden wütend auf den Gassen herum, fallen jeden Daherkommenden mit ihren Prügeln, Peitschen, Wassertöpfen, nassen und rußigen Hadern usw. an, und jener wird geschreckt, ein anderer geschlagen, dem dritten seine Kleider zerrissen oder besudelt, eine Raserei, von welcher Scham und Wohlstand schon von weitem zittert und von derer Misshandlung, wie beobachtet worden, selbst die Flucht auf dem geweihten Kirchhofe bis an die geschlossene Tür des Gotteshauses kein zureichendes Rettungsmittel ist; gewöhnlich sind diese Kerls schon beim Auszuge besoffen, darüberhin auf dem Wege mit der Branntweinflasche versehen, wo mit dem Maße ihrer Trunkenheit auch das Maß ihrer Wut so steigt, dass sie mehr Vieh als Mensch sind und ihre Feierlichkeit mit all erdenklichem Unfug, oft Raufhändeln und Schlägereien oder anderen schamlosesten Winkelwerken beendigen«¹⁹⁶.

1812 gestattete die Regierung des Großherzogtums Baden den Villingener Bürgern das Maskenlaufen in ihren traditionellen Narrenkleidern nicht mehr, mit der Begründung, dass den Hästrägern dort der »feinste Anstand fehle«, dass Getümmel und Beleidigung an der Tagesordnung seien und dass dort jede höhere ästhetische Idee und die historisch-moralische Deutung in der Kleidung fehle¹⁹⁷. Das heißt, dass dort seit der Aufhebung des Benediktiner-Gymnasiums, das wohl Schauspiele und mehr oder weniger regelmäßig moralisierende Karnevalsumzüge veranstaltet hatte, nun die einfachen Leute zum Teil mit den überlieferten barocken Masken wild narnten. Bis heute haben sich in Villingen barocke Karnevalsmasken erhalten, deren Anzahl 1812 ungleich größer gewesen sein muss.

1807 war auch über Basel ein Verlarvungsverbot verhängt worden, »weil die niedrigste Klasse des Volkes freien Spielraum mit verrufenen Gesichtern habe und ihr Schauspiel nicht zur Erbauung des gebildeten Teils des Publikums diene«¹⁹⁸. 1843 beklagte Josef Bader in seinen Trachten und Bräuchen Badens, »dass beim so genannten Hansel-Laufen auf der Baar in neuester Zeit Leute aus den niedrigsten Klassen sich des Hansel-Laufens bemächtigt hätten und daher die altgewohnten ergötzlichen Witze und Neckereien gemein und boshaft geworden seien«¹⁹⁹.

Anhand dieser wenigen Beispiele wird deutlich, dass dem Karneval, der in der Barockzeit weitgehend reglementiert, organisiert und kontrolliert war, zu Anfang des 19. Jahrhunderts durch die politischen Umwälzungen die ordnende Hand abhanden gekommen war und er zu verwildern drohte. Anstelle der alten stabilisierenden Kräfte des Adels, des Patriziats, des Klerus und der Zünfte trat nun eine neue Schicht des gehobenen Bürgertums, die sich bemühte, dieses Vakuum zu schließen. Dabei bediente es sich

bis zum Ende des 19. Jahrhunderts der altüberlieferten Elemente aus der barocken höfischen Festkultur:

4.1. VIER JAHRESZEITEN

Die vier Jahreszeiten sind im 19. Jahrhundert im gesamten Bodenseeraum bis 1885 im Karnevals-geschehen nachweisbar. Interessant dabei ist, dass der Lithograf Joseph Bayer von der Karnevals-aufführung dieses Themas 1859 in Ravensburg eine Abbildung herstellte, nach deren exakter Vorlage ein Tettlinger Umzug im Jahr 1864 ausstaffiert wurde. 1885 und 1886 griffen Ravensburger Vereine in ihren Karnevalsdarbietungen wiederum auf diese Lithografie von 1859 zurück²⁰⁰. Das Abbilden von Karnevalsumzügen in Form von Flugblättern oder Buchveröffentlichungen war im 17. und 18. Jahrhundert an den Fürstenthäusern verbreitet und wurde im 19. Jahrhundert vom Bürgertum nachgeahmt²⁰¹.

Bereits 1603 waren die vier Jahreszeiten am württembergischen Herzogshof als Schauessen in Form von vier dekorierten Pyramiden mitsamt der Göttin Fortuna auf der Festtafel präsentiert worden²⁰² und 1847 bzw. 1886 waren die vier Jahreszeiten immer noch ein Thema im Kölner Karneval²⁰³.

4.2. VIER ELEMENTE

Zu einer Taufe, wiederum am württembergischen Hof, wurde 1616 ein Feuerwerk inszeniert, das die vier Elemente auf Schiffen zeigte²⁰⁴. 1835 waren die vier Elemente beim Karneval in Basel zu sehen. Auch dieser Umzug wurde als Abbildung veröffentlicht²⁰⁵ und 1882 waren die vier Elemente im Kölner Karnevalsumzug immer noch präsent²⁰⁶.

4.3. SIEBEN FREIE KÜNSTE

Die sieben freien Künste wurden am Münchner Kurfürstenthof 1652 als Maskenball inszeniert²⁰⁷. 1835 waren sie im Basler Karneval zu sehen²⁰⁸ und wurden 1850 ebenso in Altdorf-Weingarten aufgeführt²⁰⁹. Zu beiden Karnevalsveranstaltungen des 19. Jahrhunderts existieren Bildvorlagen. Im Kölner Karneval huldigten die Künste 1889 dem Prinzen Carneval in einem eigenen Umzug²¹⁰.

4.4. VIER MENSCHENALTER

Die vier Menschenalter bzw. Lebensalter waren 1568 auf der kurfürstlichen Tafel in München als Tafeldekoration aufgebaut. Das Material bestand aus Wachs und essbaren Teilen²¹¹. 1847 finden sich die Stufenalter des Menschen beim Karneval in Altdorf-Weingarten wieder, wozu eine Bildvorlage angefertigt worden war²¹².



Abb. 58: Darstellung der vier Jahreszeiten anlässlich einer Karnevalsveranstaltung des Bürgermuseums Ravensburg im Jahr 1858. Die hier integrierten ursprünglichen Lastergestalten des Bacchus/Trunkenheit und des Spinnstubenmotivs/sexuelle Begierde wurden als solche nicht mehr verstanden und nun als Symbole für die Jahreszeiten verwendet. Kolorierte Lithographie von Joseph Bayer. Privatbesitz. Foto: Thomas A. Weiss, Ravensburg.

5. TIERGESTALTEN AUS DEM BAROCKEN KARNEVAL IN DER SCHWÄBISCH-ALEMANNISCHEN FASNET

5.1. ESEL

Als der Markgraf von Brandenburg-Bayreuth zum Karneval 1722 seine adelige Wirtschaft »Zum großen Fass« für die maskierte Hofgesellschaft eröffnete, befand sich dort im Gefolge des Dionysos »Silen auf einem Esel«²¹³. Dieser Satyr, ein halbtierisches Wesen aus der griechischen Mythologie, mit spitzen Pferdeohren, Hörnern und Bocksbeinen, war einst der Erzieher des Dionysos. Er galt als lüstern und wird meist betrunken dargestellt. Die Figur des Silen auf dem Esel symbolisierte damit eine Lasterfigur (sexuelle Begierde und Trunksucht), die in der Regel in Begleitung von Dionysos (Trunkenheit) auftrat und damit auf subtile Art und Weise auf die Gefahren des ausgelassenen Festes hinwies.

In der schwäbisch-alemannischen Fasnet könnte die Figur des eselreitenden Silen dem Villinger Butzesel zugrunde liegen, der in seiner heutigen Form vermutlich

seines einstigen Reiters verlustig gegangen ist. Immerhin sind in Villingen 1749 und 1775 Karnevalssumzüge durch die Schüler des Benediktiner-Gymnasiums nachgewiesen, bei denen eine allegorische Szene mit einem Esel eine Rolle gespielt haben muss.

5.2. BÄR MIT BÄRFÜHRER

1721 war in der adeligen Wirtschaft am Hof zu Erlangen ein Bärenführer mit einem Bär zugegen, der von Hanswurst, Harlekin und Scaramucco umschwärmt wurde²¹⁴. Der Bär wird der adeligen Festgesellschaft vermutlich seine Kunststücke gezeigt haben und der Bärenführer erhielt dafür einen Obolus. Es scheint, dass diese Bären-Gruppe neben Zigeunern, Bettlern und anderen fahrenden Leuten im kirchlichen Lasterkatalog des 18. Jahrhunderts der Faulheit zuzuordnen ist²¹⁵. Diese Annahme bestätigt eine Beschreibung der Telfser Fastnacht in Tirol aus dem Jahr 1830: dort traten Pfannen-flicker mit einem Bärenreiber und einem Affen auf und attackierten zum Gaudium des Publikums einen Bettelvogt²¹⁶. Genau dieses Motiv kommt auch im Konstanzer Karnevals-umzug von 1778 vor, das den Bettelvogt zusammen mit den faulen Weltmenschen (Bettlern und Zigeunern) darstellt (vgl. Kapitel 3.21.). Im Gefolge der Tiroler Pfannen-flicker- und Bärenführergruppe von 1830 erscheinen dann auch noch die Reste einer adeligen Wirtschaft mit Wirt, Kellner und Zil-lertaler Trachten.

Im oberschwäbischen Karneval des 19. und 20. Jahrhunderts war der Bär noch viel-fach präsent. So trat er 1905 in einem Überlin-ger Umzug auf, während man dort 1885 eine interessante Variante gezeigt hatte, nämlich



Abb. 59: Als schlimme Leute und Betrüger charakterisierte Pfarrer M. Daniel Pfisterer 1716 Schausteller mit Tanzbären. Diese Wahrnehmung unterstreicht der Dorfbewohner, der sich beim Herannahen der Truppe zur Flucht wendet. Landesmuseum Württemberg, Stuttgart.



Abb. 60: Tanzbär mit Bärenführer und Meerkatze/Affe im Maskenkatalog der Firma Nick, Sonneberg 1885. Stadtarchiv Ravensburg X 147.

Im 18. Jahrhundert symbolisierte diese Landfahrer-gruppe verschiedene Laster: Bär = Faulheit, Bärenführer = Betrüger, Affe/Meerkatze = Bosheit und Betrug.

Eskimos mit Eisbären²¹⁷. Im Maskenkatalog der Firma Nick, Sonneberg werden 1885 ein Bär mit einem Bärenführer und ein dreihörgelspielender Affe angeboten, wobei der Bärenführer hier als Italiener ausgewiesen ist²¹⁸. Das negative Ansehen der Italiener, das diese offensichtlich um die Jahrhundertwende genossen, unterstreicht der Auftritt einer Scherenschleifergesellschaft aus Italien im Ravensburger Karneval um 1900²¹⁹.

In der schwäbisch-alemannischen Fasnet sind noch eine ganze Reihe von (Stroh-) Bären überliefert²²⁰, ebenso wie in Tirol, Österreich, der Schweiz und Böhmen, wobei der Bär in der Tiroler Fastnacht vom Bärenführer unter Drohungen und List gezwungen wird, vor dem Publikum Purzelbäume und Kunststückchen zu zeigen, was noch seiner ursprünglichen Bestimmung als Tanzbär entspricht. Dass die Bärenführer vor allem im Hegau und in Konstanz als »Blätzlebua« bezeichnet werden, weist darauf hin, dass man sich diese Buben bzw. Knaben als zerlumpte Gestalten aus dem fahrenden Volk vorstellen muss (vgl. Kapitel 8.3.).

5.3. STORCH

Eine auffallende, wenn auch selten gespielte Rolle kommt dem Storch zu. Bei einem Ballett am württembergischen Herzogshof im Jahr 1618 traten unter dem Motto »Ballett der zwölf Inselritter« die zwölf Tugenden auf einer Welt-Insel auf, an deren Rand sich Frösche tummelten. Diese Frösche werden im beschreibenden Text neben der Bildquelle als Symbol der Wollust, Schwachheit und des Mutwillens näher charakterisiert, während ein hinzutretender Storch sie verjagt²²¹. Der Storch galt auch noch im 18. Jahrhundert als positive Symbolfigur, die man gerne auf Stadttoren, Rathäusern und Privatgebäuden nisten ließ, weil man glaubte, dass sie vor Blitzschlag und Feuersbrunst schützt²²². Auf das Abschießen dieses Tieres standen daher unverhältnismäßig hohe Strafen. So erhielt der Eselmüller in Ravensburg, der im 17. Jahrhundert im Stadtgebiet

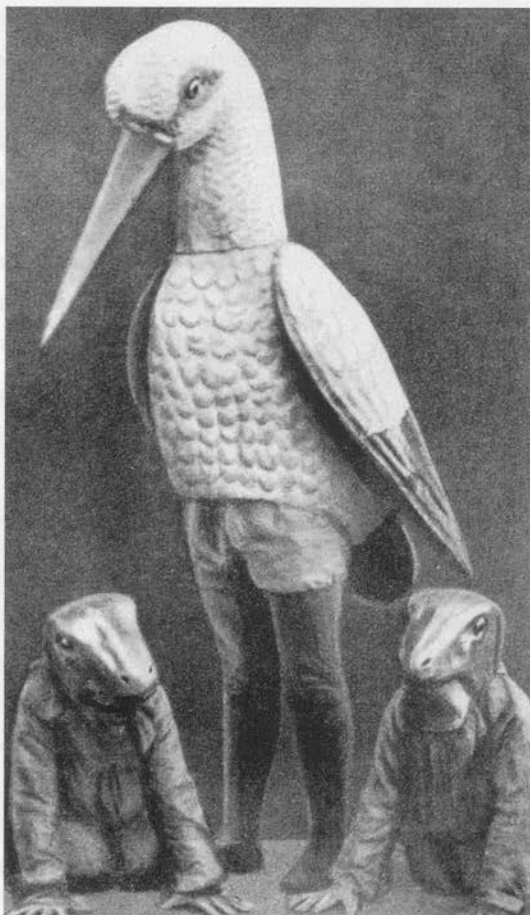


Abb. 61: Altüberlieferte Karnevalsgruppe »Storch mit Fröschen« in der Riedlinger Fasnet, um 1900. Narrenzunft Gole 1865 Riedlingen.



Abb. 62: Der Meersburger Schnabelgiere ist bereits im 18. Jahrhundert als Karnevalsfigur überliefert. Im alemannischen Dialekt bedeutet der Name »Klapperschnabel«. Der Storch galt in der Barockzeit als positives Tier nach dem Bibelzitat Jer. 8.7.: »Der Storch weiß seine Zeit! Der Sünder will's nicht wissen...«. Er symbolisiert damit die Tugend des Glaubens. Doldverlag, Vöhrnbach.

einen alten Storch geschossen hatte, sechs Wochen Turmstrafe²²³. Im weiteren barocken Kontext vertrat der Storch außerdem die Tugend des Glaubens nach dem Bibelzitat: »Der Storch weiß seine Zeit, der Sünder will's nicht wissen«.

Aufgrund dieser Popularität findet sich der Storch auch noch im oberschwäbischen Karneval des 19. Jahrhunderts. Bei der Karnevalsdarstellung der vier Jahreszeiten in Ravensburg führte er 1859 den Frühling an²²⁴ und im Tiengener Narrenbuch erscheint der Storch 1843 neben den vier Erdteilen auf einer Brunnsensäule²²⁵. Im Maskenkatalog der Firma Nick, Sonneberg 1885 erscheint die Figur Storch als Fischer, die hier neben dem Fuchs als Jäger unter dem Motto der verkehrten Welt firmiert, während der Frosch als separate Figur angeboten wird²²⁶.

In der schwäbisch-alemannischen Fasnet kommt der Storch ebenfalls noch vor und zwar in Meersburg und im Markgräfler Land. Während er in Meersburg Schnabelgiri genannt wird, heißt er im Markgräfler Land Hissgier. In der alemannischen Mundart bedeutet »giren« soviel wie garren, knarren, knirschen. Knarrende Schuhe sind deshalb »Girischueh« und der Gir(en)schnabel ist der Storchschnabel (Pflanze) im Sinn von Klapperschnabel²²⁷. Wenn die Meersburger Kinder an Fasnet »Schnabel-Schnabel-Giere« rufen, so bitten sie den Storch, dass er mit seinem Schnabel klappern möge, bevor er ihnen aus seinem Korb Leckereien verteilt. In der Riedlinger Fasnet ist ebenfalls noch eine Storchenfigur überliefert, die sogar noch zwei Frösche an einem Stoffband führt²²⁸.

5.4. HASE UND KATZE

(vgl. unter Kapitel 3.12.)

5.5. ZIEGENBOCK

Die Darstellung eines Ziegenbocks gehört in der Regel zum so genannten Schneiderspott (vgl. Kapitel 3.11.) oder symbolisiert allgemein den Teufel, der, wie im Konstanzer Karnevalsumzug 1778, unter dem Hörsinn mit einer Leier zugegen war (vgl. Kapitel 1./ Zweiter Sinn: Hören).

5.6. SCHEINPFERD

(vgl. unter Kapitel 3.1.)

6. EINFLUSS DES VENEZIANISCHEN KARNEVALS AUF DAS FASTNACHTSGESCHEHEN IN SÜDWESTDEUTSCHLAND

6.1. VENEZIANISCHE MESSE

Der barocke Karneval war den unterschiedlichsten Einflüssen ausgesetzt, die aus Frankreich, Wien aber auch aus Venedig bleibende Spuren hinterlassen haben. Mit der Übernahme der venezianischen Oper an den deutschen Fürstenhöfen und bedeutenden Städten des Heiligen Römischen Reichs seit dem frühen 17. Jahrhundert fanden Elemente des venezianischen Karnevals Aufnahme in die deutsche Fastnacht. Reisende Operntruppen verbreiteten diese neue Singspielform als Opera buffa rasch im Volk, während sich die Commedia dell'arte als italienisches Stegreiftheater etablierte.

In Venedig fand zur Karnevalszeit jeweils eine Messe statt, die, so schätzten Zeitgenossen des 18. Jahrhunderts, pro Saison bis zu 30 000 Fremde angezogen haben soll. Auf diesem, zwischen der Rialtobrücke und dem Markusplatz dargebotenen Jahrmarkt spielten die vielen fremden Nationaltrachten der Händler eine bestimmende Rolle, während sich die einheimischen Venezianer, das Gesicht durch eine Maske verdeckt, entweder im scharlachroten Mantel oder als Domino verkleidet unter das Volkstreiben mischten. Für weniger hochstehende Personen tat es im venezianischen Karneval des 18. Jahrhunderts auch nur ein falscher Bart oder eine falsche Nase²²⁹. 1670 wurde am kurfürstlichen Hof in München zum Karneval eine adelige Nationenwirtschaft mit einem Jahrmarkt kombiniert, der nichts anderes als die venezianische Messe kopierte²³⁰. 1719 integrierte August der Starke ebenfalls Messestände in einen Karnevalsumzug mit Nationaltrachten²³¹. Am ausgiebigsten frönte Carl Eugen als Herzog von Württemberg (1744–1793) diesem Genre. Bei einem sechsmonatigen Venedigaufenthalt, der zum Programm der adligen Kavaliertouren in der Barockzeit gehörte, hatte er die venezianische Messe kennen und lieben gelernt. Begeistert war Carl Eugen auch von einer Karnevalsregatta auf dem Canale grande, bei der Boote die bekannten höfischen Festszenen mit Darstellungen des Friedens, der Wissenschaft, der Schönen Künste, des Überflusses, des Gartens der Hesperiden und des Palasts des Neptun zeigten²³². Nach seiner Rückkehr ins Herzogtum Württemberg inszenierte der Herzog ab 1768 regelmäßig zur Karnevalszeit in Ludwigsburg die venezianische Messe, die er anschließend von 1776 bis zu seinem Tod im Jahr 1793 in Stuttgart abhielt, wobei die adlige Hofgesellschaft in venezianischen Masken und als Dominos verkleidet zwischen den Verkaufsständen promenierte. Dabei offerierten die Händler verschiedenster Nationalitäten neben allerfeinsten Galanteriewaren auch Maskenkostüme, die man kaufen oder leihen konnte. Der Herzog beobachtete indes in der venezianischen Bauta-Maske mit Dreispitz und schwarzem Umhang gekleidet, die ihm dargebotene Szene²³³. Die venezianische Messe wurde, ebenso wie viele andere höfische Allegorien, in der Porzellanmanufaktur Ludwigsburg als Tafelaufsatz angefertigt. Erhalten hat sich davon ein komplettes Set mit 337 Figuren, 20 Boutiquen und vier Krämer-



Abb. 63: Barocke Dominofigur am Spieltisch mit charakteristischer, in der unteren Gesichtspartie ausgesetzter Maske (Bauta), 1760. Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv. Nr. C 6887.



Abb. 64: Dominomasken aus dem Maskenkatalog der Firma Nick, Sonneberg 1897. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg S V 27/f/2. Die ursprüngliche Gesichtsmaske (Bauta) hat hier durch einen vereinfachten Tuchbehang bereits eine Wandlung erfahren.

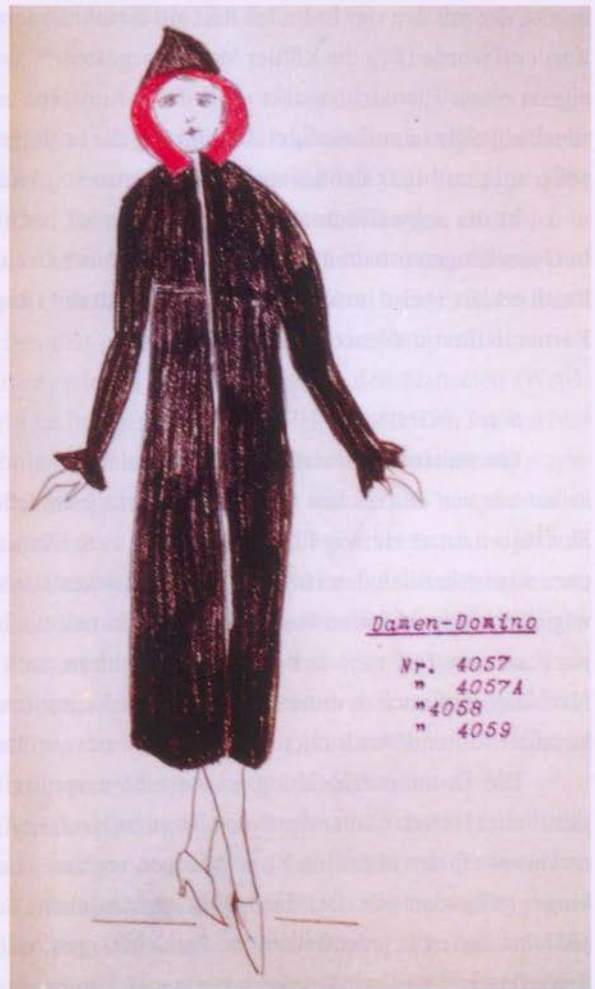


Abb. 65: Der Zeitmode angepasste Dominofigur aus den 1920er Jahren im Maskenkatalog der Gebrüder Nick, Berlin. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg S V 27e.

ständen²³⁴. Und schließlich sei noch darauf verwiesen, dass der 1780 am Hof von Pfalz-Zweibrücken abgehaltene Karneval in den nachgemachten Kulissen Venedigs ebenfalls den venezianischen Karneval mit seiner Messe zum Thema hatte²³⁵.

Natürlich wurde die venezianische Messe in Ludwigsburg und Stuttgart nicht nur zur Repräsentation des Herzogs abgehalten, sie bot vielmehr auch Arbeits- und Verdienstmöglichkeiten für seine Untertanen und diente nicht zuletzt der Steigerung des Fremdenverkehrs vor Ort²³⁶. Dass bürgerliche Karnevalsinszenierungen dieselbe Intention verfolgten, zeigt das Beispiel Villingens. Als dort 1809 das Auftreten in Narrenkleidern auf der Straße verboten wurde, forderten die Bürger die Aufhebung dieses Verbots mit dem Argument, dass sie mit dem Ausbleiben fremder Zuschauer eine große finanzielle Gewinneinbuße hinnehmen müssten²³⁷. Auch in Altdorf-Weingarten protestierten die Wirte vehement gegen das 1807 von der württembergischen Regierung verhängte Umzugsverbot mit der Begründung bedeutender Verdiensteinbußen²³⁸.

Im 19. Jahrhundert wurde die venezianische Messe als Karnevalssujet schließlich auch auf andere Orte übertragen. 1809 inszenierte man in Basel zum Karneval einen Jahrmarkt, der mit den vier Erdteilen und mit Nationaltrachten kombiniert war²³⁹. Im Kölner Karneval wurde 1832 die Kölner Messe dargestellt²⁴⁰ und Altdorf-Weingarten hatte 1820 eigens einen Fastnachtmarkt eröffnet²⁴¹. Konstanz zeigte 1883 und nachfolgend Ravensburg 1887 in aufwändiger Ausführung die Leipziger Messe²⁴². In Ravensburg wurde 1884, 1914 und 1925 der Ravensburger Jahrmarkt im Karnevalsgeschehen dargestellt²⁴³.

In der schwäbisch-alemannischen Fasnet hat sich das Venedig-Motiv bis heute in Gosseltingen erhalten. Dort wird der gesamte Ort an Fastnacht zum venezianischen Reich erklärt²⁴⁴ und im Kölner Karneval regiert seit 1824 neben dem Prinzen Carneval die Karnevalsfürstin »Venetia«²⁴⁵.

6.2. DOMINOS

Ein weiteres venezianisches Karnevalsrelikt sind Dominomasken, die in Venedig selbst nur von der reichen Oberschicht getragen wurden. Auch am württembergischen Hof waren unter Herzog Eberhard Ludwig 1719 Dominomasken neben polnischen Röcken ausschließlich den Hofkavalieren und deren Damen vorbehalten²⁴⁶. Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden, der als Türkenlouis bekannt geworden ist, hinterließ nach seinem Tod 1706 neben Trachtenkleidern auch venezianische Kostüme. Dieser Nachlass entsprach dem meistverwendeten Kanon der barocken, höfischen Karnevalskostüme, unter denen sicher auch Dominos zu vermuten sind²⁴⁷.

Die Dominoverkleidung entstammt ursprünglich einer Winterkopfbedeckung geistlicher Herren (daher der Name Domino/Herr) und bestand aus einem kurzen Schulterüberwurf, der über den Kopf gezogen werden konnte, mit der Zeit jedoch immer länger geworden war. Der dazugehörige Mantel aus Seide, Damast oder Taft wurde im 18. Jahrhundert in jeder beliebigen Farbe getragen, während das Kopfteil aus schwarzer Seide bestand und mit Spitzen besetzt war. Um noch prächtiger zu erscheinen, konnte

man zum Überwurf einen Hut mit Juwelenschmuck tragen. Dazu gehörte eine weiße venezianische Wachsmaske, die unter der Nasenpartie ausgestellt war und unter der Bezeichnung Bauta firmierte²⁴⁸. Bei der Abhaltung eines nicht genehmigten privaten Konstanzer Maskenballs wurde im Jahr 1769 eine Standesperson belangt, die sich mit einer Dominomaske verkleidet hatte²⁴⁹. Auch dieses Beispiel unterstreicht, dass die Dominomaske im 18. Jahrhundert nur Personen der gehobenen Gesellschaftsschicht zustand. Im 19. Jahrhundert wurde die Dominomaskierung dann zur beliebtesten Karnevalskostümierung im Bodenseeraum überhaupt. Mit der Zurückdrängung des Karnevals durch die Ausbreitung der schwäbisch-alemannischen Fasnet im 20. Jahrhundert sind die überaus beliebten Dominos fast ganz in Vergessenheit geraten. Erhalten haben sich nur noch wenige Exemplare in Meersburg, Haigerloch und Wilflingen²⁵⁰.

7. MASKEN UND MASKENVERLEIHER IM KARNEVAL DES BODENSEERAUMS UND OBERSCHWABENS IM 18. UND 19. JAHRHUNDERT

7.1. BAROCKE MASKEN

Da die Kirchen und Klöster für ihre zahlreichen, das Jahr hindurch aufgeführten liturgischen Schauspiele einen Bedarf an dauerhaft haltbaren Masken hatte, wurden diese im 18. Jahrhundert aus Holz gefertigt. Vor allem in Rottweil und Villingen, aber auch in Schömberg, Laufenburg, Bonndorf und vielen anderen Orten Südwestdeutschlands und in Tirol haben sich solche barocken Holz-Larven als Einzelstücke erhalten, denen heute ein musealer Wert zukommt. Neben den markanten Teufelsmasken konnten die meist unpersönlich gestalteten Gattlarven, wie wir sie vor allem von den Hanselen (Weiß- bzw. Lasternarren) kennen, sowohl im liturgischen Schauspiel, wie auch im Fastnachts-schauspiel, aber auch bei Prozessionen und im moralisierenden Karnevalsumzug eingesetzt werden. Für die wenigen erhaltenen Charaktermasken, wie sie uns beispielsweise im Villinger Morbili oder im Rottweiler Biss überliefert sind, kann es ebenfalls, je nach Thematik des Schauspiels oder des Umzugs, durchaus mehrere Einsatzmöglichkeiten gegeben haben. Zu denken wäre bei dem alten, knitzen Gesicht des Morbili beispielsweise an eine alte Kuppplerin im Kontext der sexuellen Begierde. Sie könnte jedoch genauso gut als Maske in einer Altweibermühle fungiert haben oder als raffgierige Wirtin in Zusammenhang mit der Darstellung der Vergnügungssucht, die Thema im Villinger Karnevalsumzug des Jahres 1749 war, verwendet worden sein (vgl. Kapitel 2.).

Die Herstellung dieser Holzmasken haben in der Hauptsache Schreiner und Bildschnitzer übernommen, die im baufreudigen 17. und 18. Jahrhundert mit der barocken Neuausstattung der Kirchen und Klöster beschäftigt waren. So ist die Herstellung einer Karnevalsmaske für Stockach durch den Bildschnitzer Feuchtmayer überliefert²⁵¹. Die Bemalung besorgte der Fassmaler, der auch die neugefertigten barocken Kirchenfiguren



Abb. 66: Bürgerlicher Maskenball in Halle, um 1750. Auf der Balustrade spielen Musikanten auf, während sich einige Tänzer als Harlekin, Mohr, Indianer und Spanierin verkleidet haben. Stadtarchiv Halle, H 22.

und Altäre farblich fasste. Viele dieser Bildschnitzer und Fassmaler waren, wenn sie gerade keine vollen Auftragsbücher hatten, neben der Anfertigung von Karnevals-Masken auch darauf angewiesen, Krippenfiguren und Hirschköpfe zu schnitzen bzw. zu bemalen. Letztere dienten den jagdbegeisterten Fürststäbten und dem landsässigen Adel dazu, ihre Geweih-Trophäen adäquat präsentieren zu können²⁵².

In den Städten hingegen benötigte man leichtere Karnevalsmasken aus Wachseleinwand und Pappmaché für die Bälle des Patriziats und des Bürgertums. In Konstanz war es dem Gesinde beispielsweise im 18. Jahrhundert nicht gestattet, zum öffentlichen Ball auf dem Kaufhaus in der Livree zu erscheinen. Da diese Bevölkerungsschicht wenig Geld hatte, genügten für diesen Anlass die eigenen Zivilkleider; obligatorisch vorgeschrieben war jedoch eine Maske²⁵³. Vermutlich konnten sich Diensthofen die damals üblichen venezianischen Wachsmasken für eine geringe Gebühr ausleihen. Aus Köln wird 1801 berichtet, dass die einfachen Bürger dort ebenfalls ohne Maskenkleider in den Wirtshäusern der Stadt Karneval gefeiert hätten, wobei jedoch die gesichteten Masken als »unschön und verzerrt« beschrieben wurden. Vor allem die lang herunterhängenden Haare aus Werg und Flachs erregten den Ekel des vornehmen Betrachters²⁵⁴.

Von Maskenverleihern ist in den Quellen des 18. Jahrhunderts kaum etwas überliefert. Vermutlich hat es sie jedoch gegeben, denn am Herzogshof in Stuttgart vermietete Jud Süß Oppenheimer Karnevalsmasken an die Hofbeamten und deren »mannbare«



Abb. 67: Erzherzogin Maria Theresia von Habsburg im Jahr 1743 mit venezianischer Wachs-
maske und türkischem Gewand
anlässlich des Namenstags ih-
res Gemahls Herzog Franz Ste-
phan von Lothringen, zu dessen
Festtag sie eine orientalische
Nacht mit großem Soupé, Ball,
Oper und illuminiertem Park
inszenieren ließ. Privatbesitz.

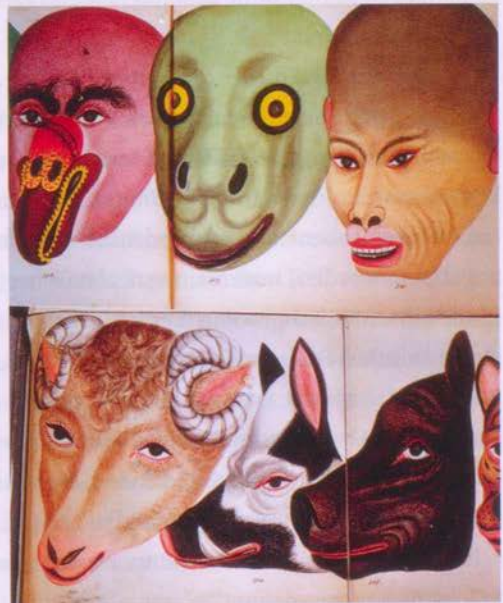


Abb. 68 und 69: Türkenmasken, Karikaturmasken mit langen Nasen und Tiermasken aus dem Maskenkatalog
der Firma Carl Josef Nick in Ravensburg, Gouache, Ravensburg 1864–1866. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg
SV 27 c.

Töchter, die gehalten waren, zu den höfischen Lustbarkeiten maskiert zu erscheinen²⁵⁵. Und 1769 versorgte ein *Peruquier* in Konstanz eine private Karnevalsgesellschaft mit den gewünschten Masken und Kleidern, die er ihnen frei Haus zukommen ließ. Sein Sortiment umfasste neben Dominos und Gesichtsmasken auch Maskenkleider *al amanon* und Frauenkleider für Männer²⁵⁶. Auch in Ludwigsburg und Stuttgart konnten Bürger zwischen 1768 und 1793 im Rahmen der dort stattfindenden venezianischen Messe Karnevalskleider ausleihen²⁵⁷, wobei die Masse der einfachen Bevölkerung sich dies sicher nicht leisten konnte.

7.2. VENEZIANISCHE WACHSMASKEN UND DRAHTLARVEN

Die bisher erste Nennung eines Maskenverleihers im Bodenseeraum ist 1804 in Ravensburg nachgewiesen²⁵⁸. Er bot alle Sorten venezianischer Wachsmasken an. Was darunter zu verstehen ist, definiert die Krünitz'sche Enzyklopädie aus dem Jahr 1809. Danach handelte es sich um rote, weiße und schwarze Dominomasken, Masken für Schäfer- und Schäferin, Dottore, Pantaleone und Harlekin aus der *Commedia dell'arte*, Masken verschiedener Nationen wie Polakenmasken mit Schnurrbärten, die auch für Ungarn und andere osteuropäische Völker gelten konnten sowie Türken, Mohren, Bauern und Juden. Auf die Halbtag-Halbnachtgesichter wurde bereits im Kapitel 3.19. eingegangen. Ferner gehörten noch Missgestaltete dazu. Darunter sind u. a. verschiedene Gnommen- und Zwergenköpfe sowie Riesen zu verstehen, die die vorderösterreichische Regierung zusammen mit den Masken aus der *Commedia dell'arte* im 18. Jahrhundert auf den Verbotsindex gesetzt hatte. Unter den so genannten natürlichen Masken hat man sich lächelnde Gesichter ohne besondere Merkmale vorzustellen, wie sie uns bei den Hanselen überliefert sind.

Das Material dieser Maskenart bestand aus einer in Wachs getränkten, über eine Holzform gepresste, erstarrte Leinwand. Luxusausführungen hatten sogar Augen aus Schmelzglas, die in der Mitte ein Loch zum Durchblicken ließen. Diese venezianischen Wachsmasken oder *venetianer Gesichtsmasken*, die unter dieser Bezeichnung in allen Städten Oberschwabens und am Bodensee seit 1804, und sicher schon im 18. Jahrhundert, angeboten wurden, waren ein venezianischer Markenartikel. Es ist daher eine irreführende Einschränkung, wenn dieser Maskentyp in der aktuellen Literatur zur schwäbisch-alemannischen Fasnet als »Bergamasker Maske« bezeichnet wird²⁵⁹. Nicht nur das kleine Städtchen Bergamo, das im 18. Jahrhundert zum venezianischen Staatsgebiet gehörte, produzierte Masken vornehmlich für den Bedarf des venezianischen Karnevals, sondern ebenfalls viele andere Städte, die der *Serenissima* untertan waren²⁶⁰. Was das venezianische Staatsgebiet zum Export verließ, wird in den zeitgenössischen Quellen in Oberschwaben und am Bodensee stets als venezianische und keinesfalls als Bergamasker Wachsmasken bezeichnet²⁶¹.

Diese venezianischen Wachsmasken verloren ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Zunahme der einheimischen Produktion in Deutschland allmählich

ihre Herkunftsbezeichnung, wurden jedoch noch bis zum Ersten Weltkrieg als Karnevalsartikel hergestellt. Daneben gab es schon 1809 billigere Wachs- und Pappmasken aus Rouen und Paris²⁶², die u. a. von Kaufmann Gutermann in Biberach vertrieben wurden²⁶³. In Überlingen fertigte der Maler Roys in den 1850er Jahren Wachs- und Papiervisiers für den lokalen Bedarf²⁶⁴. Auch Nasen, die aus Venedig kamen, wurden 1817 von einem Ravensburger Maskenhändler offeriert. 1854 eröffnete in Ravensburg die Maskenfabrik von Carl Josef Nick, die mit acht Arbeitern und elf Arbeiterinnen eine erstaunliche Bandbreite an Karnevalsmasken produzierte. 1864–1866 brachte der Betrieb in Ravensburg ein handgemaltes Musterbuch heraus, das sich heute im Deutschen Spielzeugmuseum in Sonneberg befindet. Die darin angebotenen Nasen, Halbmasken, Glattlarven mit und ohne Bärte bzw. Brillen, Türken- und Mohren gesichter, Teufel, Bauerntölpel, Grotteskmasken und Tierköpfe wurden in Papier, Wachs, Gaze, Seide und Samt hergestellt. Der Betrieb übersiedelte 1880 nach Sonneberg in Thüringen und brachte dort ab 1881 weitere Maskenkataloge heraus²⁶⁵.

Auffallend ist, dass die Maskenfabrik Nick zwischen 1854 und den 1870er Jahren keine Drahtmasken im Sortiment hatte. Diese Maskenart konnte tatsächlich erst ab den Jahren nach 1880 hergestellt werden. Dazu wurde auf Webstühlen ein Eisen-Messingdraht leinwandartig geköpert, so dass ein Metalltuch entstand. Die Fertigprodukte waren neben Larven (Masken) u. a. Siebe, Lampenschirme, Körbchen und Zäune, wobei das Drahtgitter für die Maskenherstellung abschließend in einen Holzmodel gedrückt und bemalt wurde²⁶⁶. Da diese Drahtmasken robust und billig waren, griffen so manche Narren begeistert zu. In Weingarten wurden beispielsweise die Plätzler um die Jahrhundertwende damit ausgestattet und im Telfser Schleicherlaufen in Tirol finden sich heute noch diese Drahtmasken.

7.3. MASKENVERBOTE IM 18. JAHRHUNDERT

Nicht nur die vorderösterreichische Regierung hat das Maskengehen in der Öffentlichkeit und in den Wirtshäusern bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts immer wieder untersagt. Als Ventil wurden stattdessen Umzüge, Schauspiele, oder wie in Konstanz zusätzliche Maskenbälle an 13 ausgewiesenen Tagen auf dem Rathaus angeboten, zu denen verunstaltende und ekelerregende Masken keinen Zutritt hatten und beleidigendes Benehmen ausdrücklich untersagt war. Zu den Maßnahmen, das Fastnachtstreiben weiter zu disziplinieren, gehörte im 18. Jahrhundert auch zunehmend das Verbot, dass sich Männer als Frauenspersonen verkleiden. 1769 wurde in Konstanz auf einem nicht genehmigten, privaten Maskenball eine männliche Standesperson gestellt, die als Frau verkleidet mit dem Vorzug großer Brüste daherkam, was man als keine Erbauung ansah²⁶⁷. Darum ging es also, wenn solche Maskierungen verboten wurden. Dass sich ein Mann ein Kopftuch oder eine Schürze umband, dürfte niemanden weiter gestört haben. Zur weiteren Erziehung der Untertanen im barocken Absolutismus gehörte das Verbot, sich mit unflätigen Dingen wie Kot, Mehl, vergorenem Kraut und Ruß zu bewerfen oder sich

zu bespucken, was schließlich langfristig doch Erfolg zeigte und über den Umweg der Gipskügelchen und Erbsen beim Konfetti endete²⁶⁸. Den Lärm versuchte man ebenfalls in den Griff zu bekommen. Zur Fastnacht 1769 rannte jedoch eine ganze Schar Burschen mit Schlapphüten und verhülltem Angesicht durch die Gassen von Konstanz, wobei sie ein ungeheures Geschrei vollführten und 1797 beklagte sich der Konstanzer Magistrat immer noch über das unerträgliche Lärmen und Geschrei zur Fastnacht in der Stadt²⁶⁹.

Regelmäßig wurden Teufelsmasken vom Volk entfremdet und außerhalb der offiziellen Schauspiele und Umzüge illegal verwendet, was von der Obrigkeit untersagt wurde (vgl. Kapitel 8.2.). In Konstanz verbot die vorderösterreichische Regierung neben Riesen, Zwergen, Figuren aus der Commedia dell'arte und der Darstellung Geistlicher im Jahr 1773 auch Zuckerhutverkleidungen als unerwünschte Maske auf den Bällen, obgleich die letztere Figur im offiziellen Umzug 1778 unter den fünf Sinnen den süßen Geschmack symbolisiert hatte (vgl. Kapitel 2./Vierter Sinn: Geschmack). Die Verkleidung als Zuckerhut galt außerhalb des Umzugs wohl deshalb als verunstaltend, weil sie den gesamten Körper bedeckte und damit die dahintersteckende Person gänzlich anonymisierte. Solch eine Vermummung konnte zum Sicherheitsrisiko werden, was man durch derartige Verbote ausschloss²⁷⁰.

7.4. IM 19. JAHRHUNDERT: HAUPTSORTIMENT NATIONAL- TRACHTEN

Betrachtet man das Sortiment der Maskenkleider, das die Maskenverleiher in Lindau, Überlingen, Konstanz, Ravensburg und Altdorf-Weingarten im Zeitraum von 1820 bis 1860 anboten²⁷¹, so sind es neben Dominos, die vor allem in den Städten am Bodensee sehr beliebt waren, fast ausschließlich Nationaltrachten, die dem Ballbesucher im Karneval zur Verfügung standen. Zu diesen Nationenkostümen, die aus dem höfischen und venezianischen Karneval des 18. Jahrhunderts tradieren, gehörten Mamelucken, Türken, Römer, Mohren, Schotten, Polen, Schweizer, Griechen, Russen, Kosaken, Neapolitaner, Araber, Schweden, Ungarn, holländische Matrosen, feine Berner, Luzerner, Bayern, Tiroler, (Hotzen)Wälder und Preußen



Abb. 70: Unter den Nationaltrachtendarstellungen ist die Schweizer Tracht bereits im Karneval des 18. Jahrhunderts belegt. Weite Verbreitung fand dieses Genre durch die Augsburger Kupferstichvorlagen in Pfeffels Schweizer Trachten-Cabinet Anfang des 18. Jahrhunderts. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde die Schweizer Tracht bedingt durch das Tell-Motiv besonders populär. Leporello zur Kostümierungshilfe für Kölner Bürger, um 1835, Ausschnitt. Kölnisches Stadtmuseum, Graphische Sammlung.

(1846). Ein Lindauer Maskenverleiher bot in einer Zeitungsannonce im Jahr 1853 sein Sortiment kurz und bündig mit der Ankündigung *Alle Art ausländische Trachten zu verleihen* an. Dabei mögen einige Trachten durch politische Ereignisse für eine gewisse Zeit aktueller gewesen sein als andere. Paradebeispiele dafür sind die Tiroler, die durch den Volksaufstand unter Andreas Hofer 1809 eine ungeheure Popularität gewonnen hatten (vgl. Kapitel 3.16.1.). Eine ähnliche Entwicklung erfuhren die polnischen Nationaltrachten, die bereits im 18. Jahrhundert Bestandteil des venezianischen Karnevals waren und ebenso am Stuttgarter Herzogshof von den Adligen getragen wurden. Auch sie gewannen durch die Befreiung Polens ab 1830 stark an Popularität. Dies lässt sich auf gleiche Weise an den bereits im 17. Jahrhundert im höfischen Karneval getragenen Schweizertrachten ablesen, die seit 1832 durch das Tell-Motiv einen neuen Stellenwert erhielten²⁷² und das ganze 19. Jahrhundert im Karneval präsent waren. Der griechische und der belgische Freiheitskampf brachten schließlich gänzlich neue Impulse in den Karneval des 19. Jahrhunderts. Seit 1832 wurden daher erstmals griechische Maskenkleider im Bodenseeraum angeboten (Ravensburg 1832, Lindau 1835, 1844, 1863), wobei in Lindau im Jahr 1835 ein Maskenverleiher gleich eine komplette griechische Hochzeit anpries. Im Ulmer Fischerstechen waren 1836 zwei Neapolitaner unter den Charaktermasken aufgeführt, während in Lindau 1843 und 1844 ebenfalls Neapolitaner und neapolitanische Fischer angeboten wurden. Sie entstammten der Oper »Die Stummen von Portici«, die 1828 in Paris uraufgeführt worden war und 1830 die Initialzündung für die belgischen Revolutionäre gab²⁷³.

7.5. DIE ANZAHL DER MASKENVERLEIHER

Die Anzahl der Maskenverleiher stellt sich in den Städten am Bodensee sehr unterschiedlich dar. In Ravensburg wird der erste Maskenverleiher 1804 aktenkundig. Bis 1827 offerierten dort in der Folgezeit stets zwei bis drei Anbieter, die ab 1844 das Feld einem einzigen Verleiher überließen. In Konstanz erscheint der erste Maskenverleiher im Jahr 1809. 1828 annoncierten bereits drei Maskenverleiher und 1840 verliehen schließlich sieben Personen in Konstanz Karnevalskleider, deren Anzahl sich 1842 dann auf fünf reduzierte. In Altdorf-Weingarten sind 1844 zwei Verleiher bekannt. In Überlingen annoncierten 1847 drei Maskenverleiher in der Zeitung und in Lindau bediente 1830 nur ein Maskenverleiher die Publikumswünsche, wobei 1836 bereits drei und 1844 nur noch zwei Anbieter erschienen. In Tettngang annoncierte seltsamerweise niemand öffentlich Karnevalskleider. Vermutlich deckte man seinen Bedarf dort im nahe gelegenen Ravensburg.

Die Verleiher waren meist Schneider, Kleider- und Putzmacherinnen, Bortenwirker oder Modehändler wie in Konstanz, wo ab 1825 Helene Waibel als *marchande de modes* Maskenkleider für Herren, Damen, Knaben und Mädchen anbot. Aber auch für Bäcker, Nagelschmiede, Glaser, Hafner und Schreiner scheint dies ein willkommener Nebenverdienst gewesen zu sein. Eine Ausnahme bildete der reiche Ravensburger Golden-Adler-Wirt und Bierbrauer Peter Spamann, der von 1812 bis 1829 *venetianische Visiers* und Mas-



Abb. 71: Nationaltrachten aus dem Maskenkatalog der Firma Nick, Sonneberg 1881. Dargestellt sind ein Mexikaner, eine Zillertalerin und eine Unterinntalerin. Bei der Figur des Incrojable (rechts oben) handelt es sich um einen Gecken bzw. Stutzer (Modenarren). Nationaltrachten und Modenarren waren bereits im 17. Jahrhundert ein fester Bestandteil des höfischen Karnevals. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg S V 27 d.



Abb. 72: Karnevalsverkleidung »Spanierin« aus dem Maskenkatalog der Gebrüder Nick, Berlin 1920er Jahre. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg S V 27 e.

kenkleider anbot. Er tat dies sicher nicht, um seine Kasse aufzubessern, sondern eher aus Spaß am Karneval.

7.6. 100 ANZÜGE ALLER ART

Über die Menge der angebotenen Maskenkleider lassen sich ebenfalls Aussagen machen. 1844 hatte der Ravensburger Maskenverleiher Hübler 100 Karnevalskleider in seinem Bestand. Im benachbarten Altdorf-Weingarten konnte Glasermeister Merbeler im selben Jahr 80 Verkleidungen anbieten, wovon 25 ganz neue Modelle waren. Gleichzeitig hatte dort Buchbinder Thum mit über 100 allen möglichen Anzügen 1843 sein Geschäft eröffnet, so dass im Raum Ravensburg-Weingarten im Jahr 1844 mindestens 280 Maskenkleider zum Verleih angeboten werden konnten. Doch gab es durchaus noch andere Möglichkeiten, an Maskenkleider zu kommen. 1795 ließ die Stadt Konstanz die Theaterkleider eines Schauspielers versteigern, die vermutlich im Karneval weitere Ver-

wendung fanden. 1832 bot das städtische Theater in Konstanz eine Verleihung seiner Theatergarderobe zum Karneval an, was die Stadt Lindau 1842 ebenfalls propagierte und in München heute noch Tradition hat. Auch der Verkauf der Theatergarderobe der aufgelösten dramatischen Gesellschaft in Ravensburg im Jahr 1844 dürfte sich im Karnevalsgeschehen bemerkbar gemacht haben. Da viele Maskenhändler kein eigenes Ladenlokal besaßen, boten sie ihre Waren entweder in ihrer Wohnung oder in Gasthäusern an, die ihnen in der Karnevalszeit ein Nebenzimmer vermieteten. Andere durften auf die Kulanz von Ladeninhabern rechnen, die ihnen gegen eine geringe Miete gestatteten, ihre Waren für die kurze Saison unter Umständen auch in einem Uhrengeschäft anzubieten. Clevere Maskenhändler führen ihr Sortiment auch auf das Land und stellen in den dortigen Gasthäusern aus, wie ein Überlinger Maskenhändler, der seine Waren in Maurach im Gasthof offerierte. Der Maskenhändler nähte für Einzelpersonen und auch ganze Gruppen jedes gewünschte Kostüm, das der Kunde nicht kaufen musste, sondern auch bei speziellen Neuanfertigungen mieten konnte.


Die Ausleihe eines Maskenkleids oder -anzugs kostete 1842 für Erwachsene von 24 Kreuzern bis zu einem Gulden (ein Gulden = 60 Kreuzer) und für Kinder zwölf bis 36 Kreuzer. Eine Maske war für sechs bis acht Kreuzer auszuleihen. Zum Vergleich kostete auf den Wochenmärkten der damaligen Zeit ein Huhn zwölf Kreuzer und eine Ente 24 Kreuzer. Ein Seidenkleid konnte man für sieben Gulden und ein paar Strümpfe für 24 Kreuzer erwerben²⁷⁴.

8. IM MASKENVERLEIH-SORTIMENT 1844: DER ÄLTESTE DOKUMENTIERTE PLÄTZLER OBERSCHWABENS KOMMT AUS TIROL

8.1. »TYROLERANZÜGE – SO GENANNT BLETZLER«

Als Schneidermeister Nepomuk Hübler im Jahr 1844 in Ravensburg seine Maskengarderobe mit mehr als 100 Anzügen öffentlich versteigern ließ, waren im Sortiment unter altdeutschen Herren- und Damenanzügen, Rittern und Türken auch Tyroleranzüge, die von Hübler als *so genannte Bletzler, fast neu* näher beschrieben wurden²⁷⁵. Mit der Zusatzbezeichnung des Bletzlers machte Hübler das Publikum darauf aufmerksam, dass es sich bei diesen Tiroleranzügen nicht um die üblichen Nationaltrachten handelte²⁷⁶. 1870 warb der Weingartner Maskenverleiher Moritz Dangel schließlich mit einem Maskensortiment von 70 bis 80 Anzügen, unter denen er die nun *so beliebten Bletzler* heraushob²⁷⁷. Da zwischen den Ravensburger und Weingartner Maskenverleihern stets ein reger Kostümaustausch gepflegt wurde, ist der Ortswechsel des Bletzlers von Ravensburg nach Weingarten nicht weiter verwunderlich²⁷⁸. Die nachfolgende große Beliebtheit der Plätzlerfigur in Weingarten rührt daher, dass dort bereits 1868 ein großartiger Karnevalsumzug stattgefunden hatte, der unter dem Motto der »Diamantenen Hochzeit des Plätzlers Ca-

R a v e n s b u r g. (MaskenGarderobeVerkauf.)



Unterzeichneter ist Willens seine in mehr als 100 Anzügen bestehende MaskenGarderobe in öffentlicher Versteigerung und zwar Anzugweis gegen baare Bezahlung zu verkaufen. Solche besteht in seidenen und tuchenen Altteutschen Herren- und Damen-, Ritter-, Türken-, Tyroler-, (sogen. Bletzler, fast neu) und vielen andern Anzügen, auch viele Anzüge für Kinder. Die Versteigerung beginnt Donnerstag den 15. d. M. Morgens 8 Uhr und Nachmittags 1 Uhr in dessen Behausung, No. 90 bey der Eselmühle; wozu ergebenst einladet. Nepomuck H ü b l e r, Schneidermeister und Färkäufser.




Abb. 73: Zum Karneval 1844 wurden im Ravensburger Intelligenzblatt »Tyroleranzüge (sogen. Bletzler, fast neu)« angeboten. In der Folgezeit entwickelten sich diese aus Tirol stammenden Plätzlerverkleidungen zur beliebtesten Karnevalsfigur im benachbarten Altdorf-Weingarten, wo 1930–33 die Plätzlerzunft gegründet wurde. Ravensburger Intelligenzblatt vom 15. Februar 1844. Stadtarchiv Ravensburg.

simir Barnabas Schnäbele mit seiner Braut Susanna Appolonia Balbine Petronilla« abgehalten worden war²⁷⁹. Zu diesem Anlass war ein Pfeifenkopf bemalt worden, der den Tiroler Plätzler in Weingarten erstmals bildlich darstellt. Die darunter stehende Umschrift »Breisgau, und der Walser ist es doch«²⁸⁰ bezieht sich auf den Weingartner Bürger Nepomuk Walser (* 1816 Altdorf-Weingarten † 1886 Weingarten), der im 19. Jahrhundert ein unermüdlicher Motor des Weingartner Karnevals war und der sich wohl unerkannt unter dem Plätzlehäs des diamantenen Hochzeiteres und Plätzlers Casimir Barnabas Schnäbele befunden hatte. Der Plätzler war von da an aus dem bunten Weingartner Karnevalstreiben nicht mehr wegzudenken.

Heute hat das Aussehen der Weingartner Plätzler kaum mehr etwas mit der Abbildung auf dem Pfeifenkopf beziehungsweise mit dem Tiroler Plätzler aus dem 19. Jahrhundert gemeinsam, da die Figur seit den 1930er Jahren mit einer neugestalteten Maske und in den Stadtfarben Rot und Weiß auftritt.

Es stellt sich nun natürlich die Frage, wo dieser Tiroler Plätzler herkommt und was es mit ihm auf sich hat. Hier gibt Otto von Reinsberg-Düringsfeld, der 1863 die Sitten, Gebräuche und Feste vor allem im deutschsprachigen Raum festgehalten hat, Auskunft. Demnach könnte der in Weingarten heimisch gewordene Tiroler Plätzler aus der Gegend von Hall in Tirol stammen, wo diese Figur »Hudler« genannt wird und dort im so genannten »Hudlerlaufen« aktiv ist²⁸¹. Hudeln sind übrigens dasselbe wie Bletz/Plätz, nämlich Stofflappen, aus denen das Häs der Figur besteht.

Reinsberg-Düringsfeld²⁸² beschreibt den Tiroler »Hudler« wie folgt: Sein möglichst buntscheckiger Anzug besteht in einem langen Beinkleid, das über die Stiefel geht und einer kurzen Jacke, die an die Hose angeknüpft ist. Vor dem Gesicht hat er eine hölzerne Larve, auf welcher ein Käfer oder eine Maus geschnitzt sind. Er hat um den Kopf ein Tuch

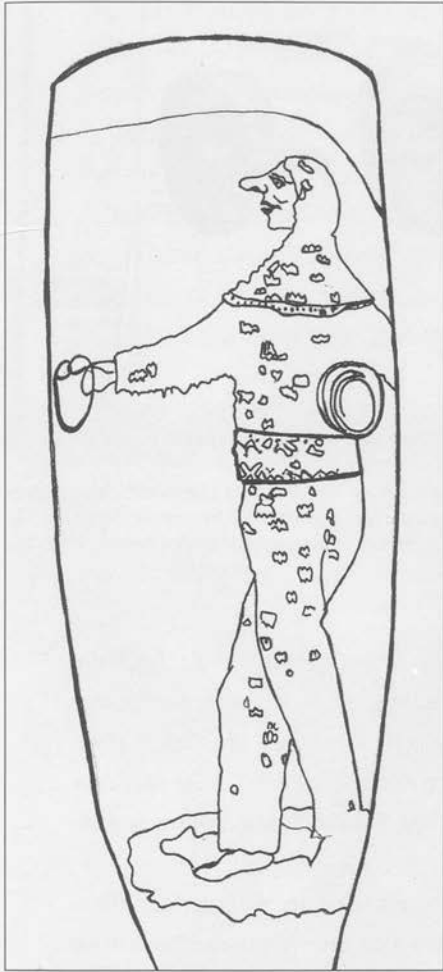


Abb. 74: Älteste Darstellung des Weingartner Plätzlers auf einem Pfeifenkopf um 1868. Freie Umzeichnung von B. Falk nach einer Fotografie bei der Plätzlerzunft Weingarten.

Der über dem Plätzlerhäs getragene Bauchgurt ist ein charakteristisches Tiroler Requisit, das den Weingartner Plätzler bis heute prägt, während die Maske mit der überlangen Nase aus der Ravensburger Maskenfabrik Nick stammen dürfte. Diese Pappmachémasken wurden ab den 1880er Jahren durch die neu erfundenen Drahtmasken ersetzt. Ab den 1920er Jahren erhielten die Weingartner Plätzler schließlich Holzmasken.

gewickelt, welches über den Nacken hinabläuft und unter dem Hals so zusammengebunden ist, dass die Larve rings davon umgeben wird. Dazu gehört ein grüner flacher Hut nach Landesart, der mit Hahnenfedern und Gembart verziert ist. Ein Gurt um die Taille, in welchem lauter Semmeln stecken, vervollständigen den Anzug. An seiner langen Peitsche hängen mehr als 50 Brezeln, die er unter die versammelten Jungen wirft. Während sich diese um die ausgeworfenen Brezeln balgen, schlägt der Hudler tüchtig mit der Peitsche.

Vergleicht man diese Beschreibung aus dem Jahr 1863 mit der nahezu zeitgleichen Abbildung des Plätzlers auf dem Weingartner Pfeifenkopf von 1868, so sind dort nur geringe Abweichungen ersichtlich: der Hut, der als Tirolerhut nicht mehr unbedingt erkennbar ist, wird beim Weingartner Plätzler nun nicht mehr auf dem Kopf getragen, sondern hängt quasi auf dem Rücken der Figur. Nach einer bisher nicht bekannten Fotografie bei der Plätzlerzunft könnte es sich jedoch statt eines Huts auch um kreisförmig aufgefädelte Brezeln handeln.

Es stellt sich die Frage, ob die Maske, die auf dem Pfeifenkopf abgebildet ist, mit jener bei Reinsberg-Düringsfeld beschriebenen Holzmaske übereinstimmt. Eher handelt es sich hier um eine Pappmaché-Maske aus der Maskenfabrik Nick in Ravensburg, die natürlich wesentlich billiger war. Schließlich ist kaum anzunehmen, dass der Ravensburger Maskenverleiher 1844 solch teure Holzmasken zu den Tiroler Plätzlerfiguren mit angeboten hat. Bei der Durchsicht der Nick'schen Kataloge im Deutschen Spielzeugmuseum in

Sonneberg stellte sich dann heraus, dass die Maske auf dem Weingartner Pfeifenkopf tatsächlich im Sortiment der Firma Nick unter der Rubrik »Karikaturmasken mit extra langen Nasen« geführt wurde.

Charakteristisch ist der bei Reinsberg-Düringsfeld genannte und auf dem Pfeifenkopf ebenfalls dargestellte breite Gurt um den Bauch des Plätzlers. Dieser Gurt unterscheidet den Weingartner Plätzler heute noch von anderen Plätzlerfiguren in der ober-



Abb. 75: «Karikaturmasken mit extra langen Nasen», wie sie der um 1868 erstmals abgebildete Weingartner Plätzer trägt, wurden bereits 1864 in der Ravensburger Maskenfabrik Nick hergestellt (vgl. Abb. 68). Katalog der Firma Nick 1897, Sonneberg. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg S V 27 f/2.

schwäbischen Fasnet und verweist auf eine Herkunft aus Tirol (vgl. Kapitel 9.). Auch die um 1830 datierten, auf Karton gemalten »Hudler«-Figuren, die vom Huttlerlaufen aus einer Thaurer Fastnachtskrippe im Volkskunstmuseum in Innsbruck überliefert sind, tragen bereits diese Nagelgurte, die als ursprünglicher Bestandteil der Tiroler Männertracht wohl zu Beginn des 19. Jahrhunderts in die dortige Fastnacht übernommen worden waren.

Die bei Reinsberg-Düringsfeld beschriebenen Brezeln wirft der Weingartner Plätzer mit der linken Hand aus, während er mit der rechten eine nur in Ansätzen sichtbare Peitsche schwingt.

In der aktuellen Tiroler Fastnacht treten die Figuren der Flöckler, Zottler und Klötzler etc., wie die Huttler heute genannt werden, beim so genannten Mullerlaufen in den Dörfern östlich von Innsbruck auf.

8.2. HERKUNFT DER PLÄTZLEFIGUREN:

Imponiergehabe junger Männer in Teufelshäusern

Heute wird die schwäbisch-alemannische Fasnet vorwiegend von Spätles-, Plätzles- oder Fleckleshäusern, die allesamt vornehmlich aus dem 20. Jahrhundert stammen, geradezu dominiert. Es stellt sich die Frage, was es mit diesen Häusern auf sich hat, denn schließlich tauchen sie in den barocken Karnevalsumzügen wie beispielsweise in Villingen 1749 und in Konstanz 1778 nirgendwo auch nur andeutungsweise auf. Selbst ihre quellenmäßige Nennung ist äußerst bescheiden: 1667 traten in einem Fastnachtsumzug in Basel 13 Mann in »Fätzenkleyder mit Baretten« auf²⁸³. 1768 wird in Rottweil »den Weibsbildern das Maskenlaufen in Plätzle-Kleydern« verboten²⁸⁴ und 1793 wird in Markdorf das Tragen von »Masquen, Flecklekleidern [...] mit allem Ernst abgestellt«²⁸⁵. 1839

wird das Kostüm der Buchener Huddelbätze vom dortigen Bezirksamt als »wahrhaft ekeleregende Kleidung« bezeichnet²⁸⁶, während in Aachen und Trier 1863 hie und da die bereits von der französischen Polizei verbotenen »scheußlichen Larven« des »Bömann, Grimes und Ipekräzer« angetroffen wurden, deren Kopf und Oberkörper mit roten, gelben und schwarzen Lappen bedeckt waren²⁸⁷. Diese wenigen Belege bezeugen, dass die Plätzkleider scheußliche, von der Obrigkeit nicht tolerierte Figuren waren. Hans Moser und Johann Gapp haben weitere Quellenbelege zum Huttler-/Perchtenlaufen im Salzburger Land, in Bayern sowie in Ost- und Südtirol gesammelt²⁸⁸, die sich an die obigen Ausführungen nahtlos anfügen lassen. Dabei wird deutlich, dass im Belegzeitraum von



Abb. 76: Hudlerfigur aus einer Fastnachtskrippe in Thaur/Tirol, Karton, bemalt um 1830. Auf diese Figur dürfte der Weingartner Plätzler zurückgehen. Der Tiroler Ausdruck »Hudeln« bedeutet dasselbe wie die schwäbischen »Plätz«, nämlich Stofflappen. Der Hudlerfigur liegt wahrscheinlich eine barocke Teufelsdarstellung zugrunde. (Repro aus: Josef Ringler: Das Huttlerlaufen. Tiroler Heimatblätter Heft 3,4 1935, S. 109).

1719 bis 1798 junge Burschen - in Wangen im Allgäu war es 1616 die Tochter des Messners²⁸⁹ - Teufelskleider aus den Kirchen entwendet oder mit primitiven Mitteln nachgemacht hatten und damit nächtens Angst und Schrecken verbreiteten, indem sie, verkleidet »wie abscheuliche Gespenster« (1719), mit langen Stangen ausgestattet, mühelos über Zäune und Bäche hinwegsetzten, in Häuser eindrangten und Mutwillen verübten, bis man sie verköstigt hatte. Auch auf das Behängen mit großen Glocken wird hingewiesen. Vorbild waren den Burschen nach einem Verhörprotokoll die schellenbehangenen Schemen, wie sie im barocken Karnevalsumzug oder Fastnachtstheater offiziell getragen wurden²⁹⁰. Natürlich versuchte die Obrigkeit, diese ungesteuerte, sich wild bahnbrechende Kraftmeierei junger Burschen zu bestrafen und damit zu unterbinden. Der Erfolg war jedoch zweifelhaft und im 19. Jahrhundert wandelten sich diese Auswüchse schließlich zum folkloristischen Schaubrauch. So traten diese wilden Burschen seit 1818 zunehmend vor Kurgästen und gekrönten Häuptern auf, indem sie als sogenannte Schiach oder Schiachperchten (Hässlichen) zusammen mit überkommenen Figuren aus dem barocken Karneval wie Spaßmachern, Riesen, Schönperchten



Abb. 77: Perchtenmaske mit Kuhhörnern, Holz, bemalt, 19. Jh. Auktionshaus Neumeister, München.

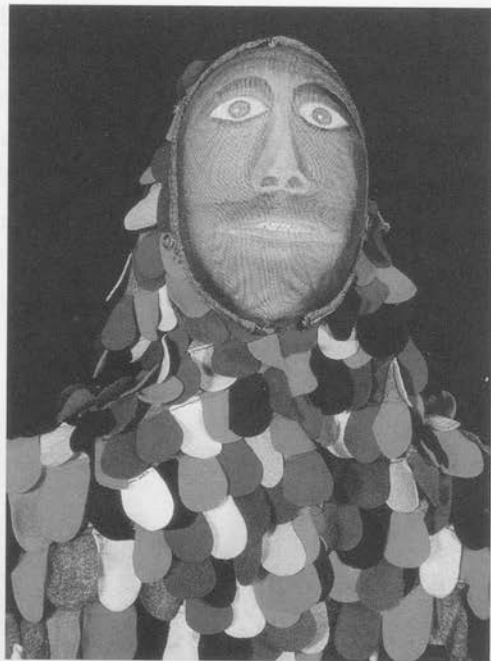


Abb. 78: Alter Markdorfer Hänsele mit Drahtmaske, um 1900. Die Bezeichnung »Hänsele« weist auf eine ehemalige Teufelsfigur hin. Wilfried Dold, Vöhrenbach.

(Reste des Hoffartsdarstellung mit großem Kopfputz), Bär, Bärenreiber und Wirt große Beliebtheit errangen²⁹¹.

Die Kleider dieser Schiachchen werden noch Mitte des 19. Jahrhunderts als zerrissen, zottig und schlecht bezeichnet und mit Wilden Männern in Bezug gebracht. Wer keine Teufelslarve hatte, schwärzte sich das Gesicht auch noch 1863 mit Ruß oder verhüllte es mit einem Tuch, das Sehschlitze hatte. Umgehängte Ketten, Ratten, Mäuse, Kuhglocken und Ziegenschellen ließen die Burschen um so schrecklicher erscheinen²⁹². Schon im 17. Jahrhundert sind diese unkontrollierten Auswüchse an der Fastnacht belegt, und zwar in einer ganz anderen Gegend, nämlich in Stuttgart. Dort liefen, trotz eines Verbots im Jahr 1606, junge Burschen mit (Heu- oder Mist-)Gabeln, angehenkten Kuh- und Viehglocken und mit Fuhrmannsgeißeln unter unmenschlichem Brüllen, Schreien und Verstellung der Gebärde öffentlich herum²⁹³. Durch das rigide Vorgehen der herzoglichen Ammänner war diesen Auswüchsen im Herzogtum Württemberg kein Weiterleben beschieden, während sich dasselbe, ebenfalls bekämpfte aber nie besiegte Phänomen im Alpengebiet im 19. Jahrhundert schließlich zum Volksbrauchtum entwickelte, das dort bis heute in den Krampus-, Perchten- und Huttlerläufen fortlebt.

In Siebenbürgen, das im 18. Jahrhundert Teil der habsburgischen Monarchie war, ist der so genannte Urzellauf (Urzeln = Reste/Stofflappen) ebenso einzuordnen²⁹⁴.

In Oberschwaben, im Bodenseeraum und im Schwarzwald sind aus dem 19. Jahrhundert nur einige wenige so genannte Blätzle- bzw. Spättlehanseln überliefert.

Dazu gehört u. a. der alte Hänsele in Markdorf, der am Ende des 19. Jahrhunderts mit einer Drahtmaske ausgestattet war, der Tiengener Blätzlehansel mit einer schwarzer Stofflarve, die Sehschlitze enthielt und der Offenburger Spättlehansel, der unverlarvt oder mit Drahtmaske, ebenfalls seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, auf uns gekommen ist²⁹⁵. Bei diesen Figuren handelt es sich dem Namen nach (Hänsele) wohl ebenfalls um ursprüngliche Teufelsdarstellungen, wie das bei dem quellenmäßig gut belegten Hänsele in Überlingen bezeugt ist. Ob die Markdorfer, Tiengener und Offenburger Blätzle-/Spättlehansel aus den örtlichen barocken Fastnachtsspielen bzw. -umzügen oder erst aus dem Karneval des 19. Jahrhunderts, wie in Weingarten, tradieren, ist ohne schriftliche Quellenbelege nicht zu entscheiden.

8.3. PLÄTZLE- UND SPÄTTLEBUA

Während die Plätzlefiguren für Erwachsene in der Regel aus Teufelsmaskeraden hervorgegangen sind, gehören die überlieferten so genannten Plätzle- bzw. Spättlebua in eine andere Sparte.

Das ursprüngliche Aussehen der in Singen und Konstanz bereits im 19. Jahrhundert abgegangenen Blätzlibua bzw. Blätzlebua ist nicht überliefert. Dem Namen nach zu schließen waren es jedoch Knaben, die in Lumpenkleidung daherkamen. Für Singen ist außerdem belegt, dass der Blätzlebua ein Bärenführer war²⁹⁶. Diese Blätzlebua-Figuren sind im barocken Karneval mitsamt dem Bär als zum fahrenden Volk gehörig einzuordnen, wo sie das Laster der Faulheit symbolisierten. In dieselbe Kategorie gehört auch ein 1875 genannter Spättlebua in Furtwangen, zu dem ebenfalls ein Strohbar nachgewiesen ist²⁹⁷.

8.4. PLÄTZLEHÄS UND KARBATSCHEN

Heute sind die Plätzler, Huddelbätze, Spättle- und Flecklefiguren im Verbreitungsgebiet der schwäbisch-alemannischen Fasnet alles andere als ekelerregend, zerrissen und zottig. Sie sind weder »gar scheußliche Gespenster« noch haben sie »scheußliche Larven«. Die heute von den Narrenzünften präsentierten exotischen bis freundlichen Masken und die durchweg aufwändigen Häser mit den exakten, dachziegelartig angeordneten, farblich abgestimmten Stoffstücken erinnern eher an Papagenodarstellungen, wie sie 1822 im Ulmer Fischerstechen²⁹⁸ und 1841 bzw. 1843 im Basler Karneval quellenmäßig belegt sind²⁹⁹. So wurde das aus regelmäßigen Schuppen genähte, schöne Plätzlehä, wie es heute überall in der schwäbisch-alemannischen Fasnet vorkommt, erst im Karneval des späten 19. Jahrhunderts entwickelt³⁰⁰.

Einige der heute in der schwäbisch-alemannischen Fasnet agierenden Plätzler sind mit Karbatschen ausgestattet, mit denen sie Schauvorführungen »im Schnellen« geben. Aus den vorgenannten Quellen geht hervor, dass die wilden Burschen im 17. Jahrhundert eine Fuhrmannsgeißel benutzten und auch der Tiroler Huttler wird 1868 nur mit einer Peitsche beschrieben. Der Gebrauch der sehr viel teureren Karbatschen in der Fastnacht

ist daher sicher erst wiederum im späten 19. Jahrhundert in Zusammenhang mit dem Schaubrauchtum entstanden.

9. WEITERE KARNEVALSIMPORTE

Der Karnevalsimport des Tiroler Huttlers als Plätzler ins oberschwäbische Weingarten ist keinesfalls als Einzelfall zu sehen. So wurden im Jahr 1895 Hüfinger Hansekleider zur Fastnacht in Donaueschingen angeboten und in Schramberg und Furtwangen sprang man bis 1927 in Villinger und Oberndorfer Narrenhäusern, die beide aus der Barockzeit tradieren³⁰¹. Aus der Tatsache, dass der barocke Wilflinger Schellenarr ebenso wie der Weingartner Plätzler einen Bauchgurt trägt, vermutet man dessen Herkunft ebenfalls aus Tirol. Dass die Ortsherrschaft über Wilflingen im 18. Jahrhundert in den Händen einer Tiroler Adelsfamilie mit dem italienischen Namen de Baratti lag, scheint diese Annahme zu bestätigen³⁰². In Engen führte ein aus Stockach zugewandelter Bürger 1875 das Stockacher Narrengericht ein und verbannte die im Ort noch lebendigen Narrenbräuche wie Narrenmutter und Narrenvater, Hansele und Hanswurst, was den Unmut der Einheimischen erregte, bis es schließlich 1881 zur Abschaffung dieses Plagiats kam³⁰³. In Nonnenhorn wird seit 1846 ein Schächflertanz aufgeführt, den der aus Weiler im Allgäu stammende Schuhmachergeselle Johann Königer in München auf seiner Wanderschaft erlebt und am Bodensee eingeführt hatte³⁰⁴. Dies ist ein Beispiel dafür, wie sich städtisches Zunftbrauchtum im dörflichen Bereich etablieren konnte. In Mühlheim an der Donau importierte ein Bürger 1892 einen dort noch heute praktizierten Rügegesang, den er zuvor in Berlin als Singspiel gehört hatte³⁰⁵.

Auch die besonderen Ausprägungen des Karnevals im Rheinland wurden seit den 1840er Jahren im Bodenseeraum und in Oberschwaben adaptiert. So boten Konstanzer Maskenverleiher bereits 1843 Kölner und Mainzer Narrenkappen an, 1854 gab es dort als Karnevalsleckereien *Kölnermuzen* und *Floreseywürstchen* und 1860 wurde die Stadt am Bodensee gar zum Hauptdepot Süddeutschlands für *ächt Kölner Narrenkappen*³⁰⁶. Den Kölnern muss die besonders rege Karnevalsfreude der Konstanzer Bürger bekannt gewesen sein, denn 1858 zeigte sich im Kölner Karnevalsumzug eine Gruppe unter dem Motto: »Darstellung der Städte, die sich durch ihr Narrentum oder durch ihren Karneval hervorgetan haben«³⁰⁷. In diesem närrischen Umzug befand sich Konstanz im Kreis der Karnevalshochburgen München, Venedig und Rom. 1856 etablierten sich in Überlingen Ranzengardisten nach Mainzer Vorbild³⁰⁸ und 1866 wurde in Ravensburg die Mainzer Narrhalla³⁰⁹ gegründet, während die Maskenfabrik Nick in Ravensburg 1862 Berliner Ballorden herstellte.

10. ZUSAMMENFASSUNG

10.1. Der Karneval war im Zeitalter des Barock von der Obrigkeit stark reglementiert und kanalisiert. Dies geschah mittels der »guten Policy«, das heißt den vielfältig erlassenen Polizeiordnungen, die die Untertanen in starkem Maße zu disziplinieren versuchten. Diese Disziplinierung betraf nicht nur das alltägliche Leben, sondern wirkte sich auch auf die Fastnacht aus. Der freie Spielraum für Maskierungen jeglicher Art wurde dadurch mehr oder weniger stark eingeschränkt. So gab es neben dem Verbot bestimmter Maskentypen auch die generelle Untersagung von Maskierungen in den Wirtshäusern und in der Öffentlichkeit. Auch Karnevalsfeiern in Privathäusern unterlagen in der Regel einer streng gehandhabten obrigkeitlichen Genehmigungspflicht. Während sich die Oberschicht immerhin noch bei maskierten Schlittenfahrten und Bällen adäquat präsentieren konnte, unterhielt und belehrte die Kirche das Volk stattdessen mit Fastnachtsspielen und -umzügen. Mithilfe aufwändiger Inszenierungen und Effekte stand dabei das unmittelbare Erleben der Heilsbotschaft mit allen Sinnen im Vordergrund. Unter dem Eindruck der Gegenreformation versuchten vor allem die Jesuiten und die Benediktiner dem Volk Glaubensinhalte in möglichst bildhafter Weise durch großartige Schauspiele, Prozessionen und Fastnachtsdarbietungen zu übermitteln. Der Gegensatz zur wortorientierten Glaubenspraxis der Protestanten war somit gewollt und zeigte auch schließlich seine Wirkung. So traten vor allem im 18. Jahrhundert in der paritätischen Reichsstadt Ravensburg nicht wenige Protestanten zum katholischen Glauben über, weil sie von den großartigen öffentlichen Darbietungen der katholischen Kirche mehr als beeindruckt waren³¹⁰. Bei ihren Fastnachtsinszenierungen schöpften die Klöster und die Ordensgymnasien nicht nur aus dem christlichen Tugend- und Lasterkatalog, sondern adaptierten auch kosmische Allegorien aus dem höfischen Karneval.

Die allgemein, auch in der Volkskunde, verbreitete Annahme, der Karneval des 18. Jahrhunderts sei vor allem mit wild narrenden Schreckfiguren und Grotteskgestalten bevölkert gewesen, bei denen Wilde Männer und Flecklesgewänder eine große Rolle gespielt hätten, ist nichts weiter als eine Vision, von der es Abschied zu nehmen gilt³¹¹.

Auch die jüngst geäußerte These, der barocke Karneval sei eine Persiflage auf die Aristokratie und den Adel³¹² erscheint unter dem Blickwinkel der vorausgegangenen Ausführungen unrealistisch. Abgesehen davon, dass ja der Adel in den Herrschaften und Reichsstädten die von der Geistlichkeit zusammen mit den Bürgern initiierten Umzüge genehmigte bzw. verbot, war der barocke Karneval nach seiner inhaltlichen Konzeption keinesfalls darauf ausgerichtet, den Mächtigen einen Spiegel vorzuhalten. Die aufwändigen höfischen Kleider und Accessoires der barocken Karnevalsfiguren verweisen vielmehr darauf, dass diese den normalen Bürgern auf Grund der Kleiderordnungen nicht zustanden und sind damit eine Allegorie auf die Laster der Hoffart und der Prunksucht.

10.2. Die Karnevalsfiguren des 18. Jahrhunderts haben keine lokalen Wurzeln, da der barocke Karneval ideologischen Themen huldigte, die gleichermaßen an allen europäischen Fürstenhöfen und kirchlichen Ordensschulen mit denselben Allegorien und Inhalten verbreitet waren. Der barocke Karneval ist damit als gesamteuropäisches Kulturgut zu betrachten.

10.3. Der Karneval des 19. Jahrhunderts tradierte die höfisch-kirchlichen Elemente aus dem 18. Jahrhundert relativ lange fort, setzte sie jedoch zum Teil in andere Zusammenhänge und reicherte sie mit neuen Sujets an. Diese Entwicklung vollzog sich unabhängig voneinander in den verschiedensten Regionen Deutschlands, Österreichs, der Schweiz und Tirols. Es ist daher falsch, den Karneval des 19. Jahrhunderts als »rheinisch« zu bezeichnen.

10.4. Viele der hier vorgestellten Einzelfiguren aus dem barocken Konstanzer Karnevalsumzug wie zum Beispiel das mechanische Rössle sind bereits in den Nürnberger Schembartläufen des 16. Jahrhunderts abgebildet oder am burgundischen Hof des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Solange wir jedoch deren Funktion im fastnächtlichen Kontext nicht kennen, weil sie in der Regel nur als Abbildungen überliefert sind, musste auf eine Anbindung an das Mittelalter oder die frühe Neuzeit in diesem Zusammenhang verzichtet werden. Eine Kontinuitätstheorie ist auch deshalb fraglich, weil sich die Deutungen der einzelnen Figuren, wie sie aus dem Mittelalter erforscht sind, im Zeitalter des Barock vielfach geändert haben. So wird der Bär, der im Mittelalter mit der Wollust verknüpft ist, im 18. Jahrhundert zum Symbol der Faulheit. Dem Storch kommt im 18. Jahrhundert keineswegs mehr eine negative Ikonografie zu und der Jude ist nicht mehr sinnfällig der Glaubensfeind³³, sondern wird zum Betrüger. Die gängige Praxis, mittelalterliche Definitionen ungeniert in die Gegenwart zu übertragen, hat sich damit als problematisch erwiesen.

Den Elementen des höfischen Karnevals mit seinen kosmischen Allegorien und der verbreiteten Darstellung der Erdteile mit ihren Nationen, die auch im venezianischen Karneval eine bedeutende Rolle spielten, wurde in der bisherigen Fastnachtforschung überhaupt nicht Rechnung getragen. Aber nur vor diesem Hintergrund lassen sich beispielsweise das Tirolergenre und auch die Klepperle-Bräuche in der Fastnacht schlüssig erklären. Es ist daher sicher nicht vermessen, behaupten zu wollen, dass die erhellende Zukunft der Fastnachtforschung in der weiteren Auswertung der Schriftquellen des 17. und 18. Jahrhunderts liegt³⁴.

10.5. Fast alle altüberlieferten barocken Karnevalsfiguren sind bereits im 19. Jh. aus ihrem ursprünglichen Bedeutungszusammenhang herausgelöst worden und haben vielfach noch im 20. Jahrhundert starke äußerliche Veränderungen erfahren, die zum Teil so tiefgreifend sind, dass sie die ursprüngliche Figur kaum mehr erkennen lassen, wie

das beim Elzacher Schuddig mit seinem jetzt roten Teufelhäs und den variierenden Masken der Fall ist. Natürlich wissen wir auch nicht sicher, ob die barocke Charaktermaske des Rottweiler Biss originär zu dem ebenfalls barocken Weißnarrenhäs gehört, oder ob beide Maskierungsteile erst im Laufe des 19. Jahrhunderts zusammenkomponiert worden sind. Ein offensichtlicher Maskenmix tritt bei den Figuren der Tiroler Spiegeltuxer, der Imster Scheller und Roller und der Schönperchten aus dem Salzburgerland auf, die zur stilisierten Rokoko-Damen-Hochfrisur des 18. Jahrhunderts kurze Lederhosen mit Wadlstrümpfen tragen und wer hätte vermutet, dass hinter dem Schneiderrösschen aus Sachsenheim ursprünglich ein Ziegenbock im Zusammenhang mit dem komplexen Schneiderspott zu sehen ist. Diese Beispiele ließen sich mühelos weiter fortsetzen. Die abschließende Umwandlung der ehemals barocken, mit einem allegorischen Sinngehalt behafteten Karnevalsfiguren in vielfach duplizierte, uniforme Laufnarren, wie sie seit 1924 in den Umzügen der schwäbisch-alemannischen Fasnet zu sehen sind, repräsentiert nach den vorangestellten Betrachtungen daher nur vermeintliches Brauchtum. In Wirklichkeit handelt es sich um gesunkenes Kulturgut.

Anschrift der Verfasserin:

Beate Falk, Stadtarchiv Ravensburg, Kuppelnaustr. 7, D-88212 Ravensburg,
beate.falk@ravensburg.de

ANMERKUNGEN

- 1 MOSER, Dietz-Rüdiger: Fastnacht-Fasching-Karneval: das Fest der verkehrten Welt, Graz, Wien, Köln 1986.
- 2 MEZGER, Werner: Narrenidee und Fastnachtsbrauch: Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur (Konstanzer Bibliothek Bd. 15) Konstanz 1991.
- 3 KRÜNITZ, D. Johann Georg: Ökonomisch-technologische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats-, Stadt-, Haus- und Land-Wirtschaft und der Kunst-Geschichte in alphabetischer Ordnung (85. Teil) Berlin 1809, S. 256.
- 4 Ich danke den Kolleginnen und Kollegen der vorgenannten Stadtarchive für ihre Hilfsbereitschaft und großzügige Unterstützung.
- 5 StadtA Konstanz Bestand KI Fasc. 11. Einen Hinweis auf diese Quelle bringen LÄNGLE, Peter/TOPKA, Ulrich: Konstanzer Hansele. Begleitbroschüre zur Hanseleausstellung 2005 im Kaufhaus Karstadt Konstanz, Konstanz 2004, Anm. 9. Die Autoren haben diese Quelle jedoch nicht ausgewertet.
- 6 KRAUSS, Heinrich/UTHEMANN, Eva: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum, München 1987, S. 155.
- 7 Ebd. S. 39.
- 8 Ebd. S. 221.
- 9 STRAUB, Eberhard: Repraesentatio maiestatis oder churbayerische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München H 14) München 1969, S. 149.
- 10 FISCHER, Hermann: Schwäbisches Wörterbuch. Bd. 2, Tübingen 1908, S. 1600.
- 11 KRAUSS/UTHEMANN (wie Anm. 6) S. 173.
- 12 vgl. MEZGER (wie Anm. 2) S. 333.
- 13 StadtA Ravensburg RPr Nr. 841, S. 350 v. 1741.
- 14 MÜLLER-KRAMPEL, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert, Paderborn 2003.
- 15 Einen Hinweis auf diesen Umzug gibt MERTENS, Veronika: Von der Fastnachtsfeier zur Villingener Fasnet, in: Die Stadt im Narrenspiegel, Villingen-Schwenningen 2002, S. 12. Die gedruckte Perioche

- befindet sich in der Leopold-Sophien-Bibliothek Überlingen Jb 27/ Titel Nr. 24.
- 16 KRAUSS/UTHEMANN (wie Anm. 6) S. 249.
- 17 Ebd. S. 236.
- 18 ZENZ, Helmut: Was es mit dem bairischen »Fasching« auf sich hat? In: www.helmut-zenz.de/hz-fasch.htm v. 2. 3. 2005, S. 10.
- 19 TOPKA, Uli: Heimat der Konstanzer Blätzlebuebezunft. In: www.schwaeb-aleman-fasnacht.de/blatzlebuebe/html/zeittafel-fasnacht.htm. Konstanz 2004, S. 16.
- 20 MEIER, Eugen A.: Basler Fasnacht. Geschichte und Gegenwart einer lebendigen Tradition. Hrsg. vom Fasnachts-Comité, Basel 1986.
- 21 FROHN, Christina: Der organisierte Narr: Karneval in Aachen, Düsseldorf und Köln 1823 bis 1914 (Veröff. des Landschaftsverbandes Rheinland, Amt für Rheinische Landeskunde Bonn) Marburg 2000, S. 35, 55, siehe auch Anm. 253.
- 22 RÖDER, Philipp Ludwig: Geographisches, statistisch-topographisches Lexikon von Schwaben. Bd. 2, Ulm 1801, S. 743f.
- 23 Vgl. MEZGER, Werner: Das große Buch der Rottweiler Fastnacht. Geschichte, Formen und Funktionen eines urbanen Brauchs, Vöhrenbach 2004, S. 37.
- 24 HOHL, Jürgen: Schwäbisch-alemannische Fasnacht in Altdorf-Weingarten, Allensbach 1974, S. 35.
- 25 ebd. S. 35, 80.
- 26 MERTENS (wie Anm. 15) S. 11.
- 27 MOSER (wie Anm. 1) S. 235f., FINKBEINER, Karl: Die Schlosskapelle und -Kaplanei ad S. Georgium in Wurzach mit theatralischer Karfreitagsprozession um 1711. Aus der Pfarreigeschichte von Wurzach, 4, in: Diözesanarchiv von Schwaben Jg. 1907 S. 58–61 (Nr. 4), S. 150–153 (Nr. 10).
- 28 Vgl. MOSER, Hans: Volksbräuche im geschichtlichen Wandel. Ergebnisse aus fünfzig Jahren volkskundlichen Quellenforschungen (Forschungshefte des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. 10) München 1985, S. 115. Moser sieht in der »erheiternden Beweglichkeit« der Pferdeattrappen den Vorzug vor echten Pferden bei Scherzturnieren und Fastnachtsdarbietungen.
- 29 STRAUB (wie Anm. 9) S. 125; BIRLINGER, Anton: Aus Schwaben. Sagen, Legenden, Aberglauben, Sitten, Rechtsbräuche, Ortsneckereien, Lieder, Kinderreime. Bd. 2, Wiesbaden 1874, Reprint-Druck, Aalen 1969, S. 52.
- 30 HIRTH, Georg: Kulturgeschichtliches Bilderbuch aus vier Jahrhunderten. Neu bearb. u. ergänzt von Max von BOEHN. Bd. 2, München 1925, Abbildung Nr. 808; HOGARTH, William: Der Jahrmakkt von Southwark, 1733.
- 31 MOSER (wie Anm. 28) S. 37, 38.
- 32 HOHL (wie Anm. 24) S. 131–133.
- 33 StadtA Ravensburg X 147.
- 34 HANSEN, Henny Harald: Knairs Kostümbuch. Die Kostümgeschichte aller Zeiten mit 750 Bildern, Zürich 1954, S. 188; BUSS, Georg: Das Kostüm in Vergangenheit und Gegenwart. Sammlung illustrierter Monographien. Hrsg. u. a. von Hanns von Zobeltitz. 17. Bd, Bielefeld, Leipzig 1906, S. 110.
- 35 STRAUB (wie Anm. 9) S. 185.
- 36 ELLINGER, Johann: Der Allmodische Kleyder Teuffel, Frankfurt/M., 1629.
- 37 EULER-SCHMIDT, Michael: Kölner Maskenzüge: 1823–1914. Schäffe, Werner (Hg.), Köln 1991, S. 11.
- 38 FROHN (wie Anm. 21) S. 211.
- 39 ZENZ (wie Anm. 18) S. 10.
- 40 Verkündiger, Amtsblatt für Meersburg, Überlingen und Salem vom 17. 2. 1860.
- 41 MEZGER (wie Anm. 23) S. 43f.
- 42 Wochenblatt der Königlichen Bayerischen Stadt Lindau 1853 und 10. 2. 1863.
- 43 FALK, Beate: Chronik der Ravensburger Fasnacht 1353–1968, in: Schmid, Albert (Hg.): Fasnacht in Ravensburg. Ein Streifzug von 1353 bis heute, Ravensburg 2000, S. 64.
- 44 Vgl. Seebote/Überlinger Tagblatt vom 4./5. Febr. 1933. Sonderbeilage zur Fastnacht. Alt-Deutsche Volksfastnacht der schwäbisch-alemannischen Narrenzünfte in Stockach.
- 45 MOSER (wie Anm. 28) S. 47.
- 46 FALK (wie Anm. 43) S. 64, 65 und Materialsammlung zur Ravensburger Fasnacht im StadtA Ravensburg.
- 47 SPINDLER, Angelika: Mehr als 100 Jahre Tettnanger Narrentradition, in: 100 Jahre Tettnanger Fasnet. Hrsg. von der Narrenzunft Tettnang, Tettnang 1989, S. 6.
- 48 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 97.
- 49 PETERSHAGEN, Wolf-Henning: Schwörpflicht und Volksvergnügen. Ein Beitrag zur Verfassungswirklichkeit und städtischen Festkultur in Ulm (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm, Bd. 29), Stuttgart 1999, S. 235, 258.
- 50 LAUNINGER, Heinz-Peter: Kleppere-Kläpperle-Chlefele, in: Zur Geschichte der organisierten

Fastnacht. Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte, Vöhrenbach 1999, S. 193.

51 Ebd. S. 193.

52 MEIER (wie Anm. 20) S. 49.

53 HARTMANN, Wolfgang: Der Historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts Bd. 34) München 1976, S. 12.

54 BERGER, Ute Christine: Die Feste des Herzogs Carl Eugen von Württemberg, Tübingen 1997, S. 77 ff.

55 HOHL (wie Anm. 24) S. 86.

56 FROHN (wie Anm. 21) S. 50.

57 TOPKA (wie Anm. 19) S. 25.

58 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 97, 107, 122.

59 MÜNZENMAYER, Rosemarie/ELFGANG, Monika/SCHOLL, Veronika: Barocke Skulpturen in Baden-Württemberg. Staatl. Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hg.) in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger für Baden-Württemberg GmbH, Schwetzingen 1999, S. 40.

Die Allegorie des Vogelfängers taucht bereits 1578 im Nürnberger Schembartlauf auf. Dort ist der Vogelsteller als Teufel ausgewiesen, vgl. MOSER (wie Anm. 1) S. 193, 195.

60 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 98.

61 StadtA Überlingen, Karnevalsprogramm 1905.

62 GAPP, Hans (Hg.): Die großen Fasnachten Tirols, Innsbruck 1996, S. 88.

63 MÜNZENMAYER, Rosemarie/ELFGANG, Alfons. Der Schlossgarten zu Weikersheim. Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hrsg.) in Zusammenarbeit mit dem Staatsanzeiger für Baden-Württemberg GmbH, Heidelberg 1999, S. 157.

64 STRAUB (wie Anm. 9) S. 299.

65 KRÜNITZ 1809 (85. Teil, Kapitel: Maske) S. 250. In den Maskenkatalogen der Firma Nick in Sonneberg, Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg Sig. S V 27, 1881–ca. 1910 sind Judenmasken tatsächlich unter der Rubrik »Karikaturen« zu finden.

66 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 95.

67 StadtA Ravensburg X 147; vgl. Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fasnacht. Begleitband zu einer Ausstellung im Haspelturm des Tübinger Schlosses 1989. Arbeitsgruppe des Ludwig-Uhland-Instituts Tübingen unter Leitung von Gottfried Korff, Tübingen 1989, S. 132, 133.

68 FALK (wie Anm. 43) S. 91.

69 MOSER (wie Anm. 28) 1985, S. 35 ff; KAMMERHOFER-AGGERMANN, Ulrike: Volksfrömmigkeit als

Ausdruck des Zeitgeistes. Kirchliche Reformen im Geist des aufgeklärten Absolutismus in Salzburg als Quellen und Indikatoren der populären Glaubenspraxis, in: Kirche, religiöse Bewegungen, Volksfrömmigkeit im mittleren Alpenraum (Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer. Hrsg. von der Kommission Kultur und Gesellschaft. Historikertagung in Sigmaringen 11.–13. Mai 2000) Sigmaringen 2000, S. 158.

70 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 108, 124.

71 StadtA Ravensburg X 147.

72 FALK (wie Anm. 43) S. 38, 87, 88.

73 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 112.

74 Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens: BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns (Hg.) unter Mitwirkung von Eduard HOFFMANN-KRAYER, Bd. 9 Nachträge, Berlin, New York 1987, S. 269 ff. Dort wird das Phänomen des Schneiderspotts nicht eindeutig erklärt.

75 KRÜNITZ 1827 (Kapitel: Schneider) S. 409 ff.

76 Antiquariatskatalog BIERL Eurasburg, 2005 Nr. 94. Karikatur Nr. 907 altkol. Lithografie, Lithografie Nr. 909, Bilderbogen Nr. 576, alle um 1840/50.

77 Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution. Ausstellung des Landes Baden-Württemberg im Schloss Bruchsal 1981. Bd. 1, S. 606 L 75 und S. 624 L 130. Eine Darstellung des Schneiderspotts befindet sich auch auf einer bemalten Holzdecke im Nürnberger Fembo-Haus, die auf das Jahr 1614 datiert ist.

78 WONISCH, Othmar: Die Theaterkultur des Stifts St. Lambrecht, in: Zeitschrift des historischen Vereins für Steiermark, Sonderband 2, Graz 1957.

79 Flugpioniere in Oberschwaben. Ausstellung des Museums- und Heimatvereins Bad Waldsee im Kornhaus Bad Waldsee 2005, Katalogband.

80 StadtA Konstanz.

81 Zünfte, Bräuche und Narrengestalten. Die Mitgliederzünfte der Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte im Portrait, in: Zur Geschichte der organisierten Fastnacht. Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte, Vöhrenbach 1999, S. 269 f. Vgl. auch MARINESCU, Marina: Rumänische Weihnachtsmasken und winterliche Maskenspiele, in: Volkskunst. Zeitschrift für volkstümliche Sachkultur, 12. Jahrgang, November 1989, S. 60–64. Dort wird ein Spielbrauch mit einer Ziege (»Capra«), einem alten Mann, Händlern, einem Türken, Deutschen, Araber bzw. Zigeuner, Soldaten

- und Gendarmen beschrieben. Die Ziege und der alte Mann lassen an den Schneiderspott denken, dem ein ganzer Kanon von Nationaltrachten folgt. Die Autorin ordnet das Maskenspiel jedoch, wie in der Volkskunde üblich, alten Fruchtbarkeitsbräuchen zu.
- 82 Zünfte, Bräuche, Narrengestalten (wie Anm. 81) S. 244.
- 83 GAPP (wie Anm. 62) 223.
- 84 STRAUB (wie Anm. 9) S. 149.
- 85 ebd. S. 185, 299.
- 86 SPAMER, Adolf: Deutsche Fastnachtsbräuche, Jena 1936, S. 12.
- 87 SCHMIDT-HESLING, E.: Erlanger Faschingsumzüge in den Jahren 1721–1722, in: Erlanger Heimatblätter 19 Nr. 12, 1936, S. 1–2.
- 88 MEIER (wie Anm. 20) S. 49.
- 89 Vgl. FALK/SPINDLER (wie Anm. 46 und 47).
- 90 MEZGER (wie Anm. 23) S. 20.
- 91 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 11, 112, 119, 120, 126, 142.
- 92 StadtA Überlingen »Fest-Ulk«, Faschingszeitung 1885.
- 93 STRAUB (wie Anm. 9) S. 210.
- 94 HARTMANN (wie Anm. 53) S. 12.
- 95 Frommes Theater: Passionsspiel und Karfreitagsprozession in Biberach, in: Thierer, Manfred (Hg.): Lust auf Barock. Himmel trifft Erde in Oberschwaben, Lindenberg 2002, S. 137.
- 96 Mönchtum, Orden, Klöster. Von den Anfängen zur Gegenwart. Ein Lexikon. Hg. von Georg SCHWAI-GER, München 1993, S. 241 ff.
- 97 Vgl. hierzu das reichhaltige Bildmaterial bei MOSER (wie Anm. 1) S. 24, 63, 139, 209, 216, 272, 313, 314.
- 98 Kunst um 1492. Hispania-Austria. Die Katholischen Könige. Maximilian I. und die Anfänge der Casa Austria in Spanien. Ausstellungskatalog Schloss Ambras, Innsbruck 1992, S. 326.
- 99 STRAUB (wie Anm. 9) S. 149.
- 100 BERGER (wie Anm. 54) S. 62.
- 101 STRAUB (wie Anm. 9) S. 210.
- 102 SCHMIDT-HESLING (wie Anm. 87) S. 1–2.
- 103 MEIER (wie Anm. 20) S. 986, S. 44.
- 104 FROHN (wie Anm. 21) S. 55.
- 105 Konstanzer Zeitung 1832 S. 94.
- 106 ZIMMERMANN, Michael/DOLD, Wilfried: Rügebräuche in der schwäbisch-alemannischen Fastnacht, in: Zur Geschichte der organisierten Fastnacht. Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte, Vöhringen 1999, S. 172.
- 107 WAGER, Wulf: Schwäbisch-alemannische Fasnet in alten Bildern, Bd. 1, Tübingen 2003, S. 8.
- 108 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 113.
- 109 StadtA Ravensburg Materialsammlung zur Ravensburger Fasnacht.
- 110 MEIER (wie Anm. 20) S. 247.
- 111 GAPP (wie Anm. 62) S. 62, 86, 131.
- 112 STRAUB (wie Anm. 9) S. 149.
- 113 HARTMANN (wie Anm. 53) S. 13.
- 114 KRÜNITZ 1809 (85. Teil) S. 253.
- 115 BIEHN, Heinz (Hrsg.): Feste und Feiern im alten Europa, München 1963, S. 230.
- 116 ebd. S. 233; Hartmann (wie Anm. 53) S. 13.
- 117 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 94, 101, 104, 110, 126, 133, 136, 151.
- 118 StadtA Ravensburg X 147. Deutsches Spielzeugmuseum Sonneberg SV 27).
- 119 PETERSHAGEN (wie Anm. 49) S. 286.
- 120 MEIER (wie Anm. 20) S. 19, 36.
- 121 FALK, Beate: Im Nationalkostüm kerniger Gebirgsbewohner. Tiroler Elemente in der schwäbisch-alemannischen Fastnacht, in: Narri-Narro. Zeitschrift für Freunde der schwäbisch-alemannischen Fasnet. 4. Jahrg. 2004, S. 40 f.
- 122 MOSER (wie Anm. 28) S. 345.
- 123 Konstanzer Zeitung 1840 S. 94.
- 124 SPINDLER/FALK (wie Anm. 46 u. 47).
- 125 Vgl. MEZGER (wie Anm. 2) S. 140, 170.
- 126 StadtA Ravensburg X 147.
- 127 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 111.
- 128 MÜLLER-KRAMPEL (wie Anm. 14) S. 30, 32, 166, 179.
- 129 SCHÖNE, Günter: Tausend Jahre deutsches Theater 914–1914, München 1962, S. 88f.
- 130 StadtA Konstanz Bestand KI Fasc. 11.
- 131 MÜLLER-KRAMPEL (wie Anm. 14) S. 178 f.
- 132 Konstanzer Zeitung 1860 S. 116, 138.
- 133 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 103.
- 134 StadtA Ravensburg X 147.
- 135 RINGLER, Josef: Das Huttlerlaufen, in: Tiroler Heimatblätter 1935, Heft 3 u. 4, S. 107.
- 136 ELLINGER (wie Anm. 36).
- 137 SANCTA CLARA, Abraham a: Centi-Folium Stultorum In Quarto. Oder Hundert ausbündige Narren, Wien 1709, mit 101 Kupfertafeln.
- 138 MOSER (wie Anm. 1) S. 89.
- 139 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 93.
- 140 RINGLER (wie Anm. 135).
- 141 WAGER (wie Anm. 107) S. 77.
- 142 Ebd. S. 80.

- 143 Vgl. Zünfte, Bräuche, Narrengestalten (wie Anm. 81) S. 281.
- 144 WAGER (wie Anm. 107) S. 67.
- 145 Ebd. S. 89.
- 146 Ebd. S. 89.
- 147 Ebd. S. 90.
- 148 Ebd. S. 27.
- 149 Ebd. S. 18.
- 150 Ebd. S. 27.
- 151 Ebd. S. 89.
- 152 TOPKA (wie Anm. 19) S. 23 ff., TOPKA/LÄNGLE (wie Anm. 5), Meier (wie Anm. 20) Abb. 382.
- 153 Antiquariatskatalog BIERL, Eurasburg Nr. 94/2005 Bild Nr. 535: Habit de Fripier, altkol. Kupferstich bei L'Armessin, um 1720.
- 154 WAGER (wie Anm. 107) S. 52, 53.
- 155 Ebd. S. 28.
- 156 Ebd. S. 91.
- 157 WAIS, Reinhard: Die Fastnacht auf der Baar. Eine Deutung der Weißnarren auf kulturgeschichtlicher Grundlage, in: Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fastnachtforschung, Tübingen 1964, S. 72–79.
- 158 KRÜNITZ 1809 (Kapitel: Maske) S. 251.
- 159 KRÜNITZ 1805 (Kapitel: Nacht) S. 30.
- 160 KRÜNITZ 1845 (Kapitel: Traum) S. 262.
- 161 FALK (wie Anm. 43) S. 21.
- 162 MEIER (wie Anm. 20) S. 56, 73.
- 163 GAPP (wie Anm. 62) S. 170 f.
- 164 FALK, Beate: Zucht- und Arbeitshaus des Schwäbischen Kreises 1725–1808 in Ravensburg, in: Bruderhaus Ravensburg: Zeughaus-Zuchthaus-Frome Stiftung-Haus der Altenhilfe. Stiftung Bruderhaus Ravensburg (Hg.), Ravensburg 2000, S. 7 f.
- 165 MÜNZENMAYER/ELFGANG (wie Anm. 63) S. 56.
- 166 FALK (wie Anm. 43) S. 28, 74.
- 167 TOPKA (wie Anm. 19) S. 23.
- 168 FALK (wie Anm. 43) S. 41 f.
- 169 StadtA Überlingen Karnevalsprogramm 1905.
- 170 Vgl. Schwäbische Zeitung Ravensburg vom 4. 2. 2005 Nr. 28.
- 171 StadtA Ravensburg X 147.
- 172 GAPP (wie Anm. 62) S. 58, 133, 184.
- 173 MEZGER, Werner: Das große Buch der schwäbisch-alemannischen Fasnet. Ursprünge, Entwicklungen und Erscheinungsformen organisierter Naretei in Südwestdeutschland, Stuttgart 1999 S. 140; MOSER (wie Anm. 1) S. 280.
- 174 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 11.
- 175 Barock in Baden-Württemberg (wie Anm. 77) Bd. 1 S. 483 H 16a-b; MÜNZENMAYER/ELFGANG/SCHOLL (wie Anm. 59) S. 27.
- 176 BADER, Karl-Siegfried: Schurtag-Schuddig, in: Schau-ins-Land 81, 1963, S. 99–115.
- 177 Vgl. WAGER (wie Anm. 107) Deckblatt.
- 178 StadtA Überlingen Karnevalsprogramm 1905.
- 179 MOSER (wie Anm. 28) S. 345–347; Biehn (wie Anm. 115) S. 230.
- 180 STRAUB (wie Anm. 9) S. 258; Falk (wie Anm. 43) S. 27, 28.
- 181 BIEHN (wie Anm. 115) S. 230.
- 182 ebd.
- 183 SCHMIDT-HESLING (wie Anm. 87).
- 184 HÖFLEIN, Ulrike: Die Tracht als Narrenkleid, in: Zur Geschichte der organisierten Fastnacht. Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte, Vöhrenbach 1999, S. 195.
- 185 TOPKA (wie Anm. 19) S. 25.
- 186 FALK (wie Anm. 43) S. 38, 59.
- 187 MÜNZENMAYER/ELFGANG/SCHOLL (wie Anm. 59) S. 21 f. ZULL, Gertraud: Die höfischen Feste, in: Die Renaissance im Deutschen Südwesten zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg. Badisches Landesmuseum Karlsruhe (Hg.). Ausstellungskatalog Bd. 2, Karlsruhe 1986, S. 913 f.
- 188 Barock in Baden-Württemberg (wie Anm. 77) Bd. 1 S. 383 f, 606 f.
- MÜLLER, Renate: Porzellan von Meißen bis zur Gegenwart, München-Berlin 2004.
- 189 StadtMenschen. 1150 Jahre Ulm. Die Stadt und ihre Menschen. Hg. vom Stadtarchiv Ulm, Ulm 2004, S. 112.
- 190 Vgl. hierzu MOSER, (wie Anm. 1) S. 48 und REMLING, Ludwig: Zur Bedeutung der Jesuiten für die Entwicklung der Fastnacht, in: Jahrbuch für Volkskunde 1983, S. 91 f.
- 191 PETERSHAGEN (wie Anm. 49) S. 286.
- 192 FELDER, Bernhard: Geschichte der Maskenliebhaber-Gesellschaft der Stadt Luzern 1819–1919, Luzern 1919.
- 193 FROHN (wie Anm. 21) S. 55.
- 194 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 11.
- 195 FROHN (wie Anm. 21) S. 207.
- 196 GAPP, Hans: Urkunden- und Handschriftengrundlagen zur Telfser Fasnacht, in: Sonderheft der Tiroler Heimatblätter Heft 1/1990, S. 13.
- 197 TOPKA (wie Anm. 19) S. 19.
- 198 MEIER (wie Anm. 20) S. 60.

- 199 BADER, Josef: Trachten und Bräuche in Baden. Badische Volkssitten, Karlsruhe 1843/44. Reprintausgabe Freiburg 1977, Abteil. Bräuche: Das Hansel-Laufen.
- 200 FALK (wie Anm. 43) S. 64.
- 201 Vgl. HULSEN, Esaias v.: Aigentliche Wahrhafft Delineatio unnd Abbildung aller Fürstlichen Auffzüg und Rütterspilen Bey Deß[...] Herrn Johann Friedrichen Hertzogen zu Württemberg[...] Stuttgart 1617–18; PERRAULT C.: Festiva ad capita annulunque decursio, a Rege Ludovico XIV[...] Anno 1672. Paris 1670. (Aufzüge des Sonnenkönigs Ludwig XIV. in Paris); SCHÖNE (wie Anm. 129) S. 235 f; Zull (wie Anm. 187); Schmidt-Hesling (wie Anm. 87), SCHNITZER, Claudia/HÖLSCHER Petra (Hrsg.): Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof/Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlung Dresden. Amsterdam, Dresden 2000.
- 202 STRAUB (wie Anm. 9) S. 159.
- 203 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 105, 124.
- 204 ZULL (wie Anm. 187) S. 923.
- 205 MEIER (wie Anm. 20) S. 44.
- 206 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 122.
- 207 STRAUB (wie Anm. 9) S. 171.
- 208 MEIER (wie Anm. 20) S. 44.
- 209 HOHL (wie Anm. 24) S. 84.
- 210 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 128.
- 211 STRAUB (wie Anm. 9) S. 149.
- 212 HOHL (wie Anm. 24) S. 83.
- 213 SCHMIDT-HESLING (wie Anm. 87).
- 214 Ebd.
- 215 Vgl. bei MOSER (wie Anm. 1) S. 137–141, 150 und nachfolgend bei MEZGER (wie Anm. 2) S. 118 wird der Bär nach der mittelalterlichen Ikonografie ausschließlich als Symbol der Wollust bzw. Unkeuschheit dargestellt. Zur barocken Einstufung des Bären bzw. Bärenführers vgl. auch Anm. 314.
- 216 GAPP (wie Anm. 196) S. 20, 21.
- 217 StadtA Überlingen »Fest-Ulk« Faschingszeitung 1885, Karnevalsprogramm 1905.
- 218 StadtA Ravensburg X 147.
- 219 Materialsammlung zum Ravensburger Karneval im StadtA Ravensburg.
- 220 JEGGLE, Utz: Fastnacht zwischen Neckar und Bodensee, in: Bausinger, Hermann (Hg.): Volksleben (Beiträge des Tübinger Arbeitskreises für Fastnachtsforschung) Tübingen 1966, S. 116 ff; vgl. GAPP (wie Anm. 62).
- 221 ZULL (wie Anm. 187) S. 921f.
- 222 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 8, 1987, S. 498f. Vgl. auch Anm. 314, wo der Storch in der Barockzeit ebenfalls als positive Figur erscheint.
- 223 FALK, Beate: Der Grüne Turm - das älteste Gefängnis Ravensburgs. Info-Wochenzeitung vom 30. 9. 1998.
Bei MOSER (wie Anm. 1) S. 188, 189 und nachfolgend bei MEZGER (wie Anm. 2) S. 117 wird der Storch nach der mittelalterlichen Ikonografie ausschließlich negativ bewertet.
- 224 FALK (wie Anm. 43) S. 64.
- 225 ZIMMERMANN/DOLD (wie Anm. 106) S. 172.
- 226 StadtA Ravensburg X 147.
- 227 Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache. Antiquarische Gesellschaft Zürich (Hg.). Bearbeiter: Friedrich Staub, Ludwig Tobler, Rudolf Schoch, Frauenfeld 1885, Bd. 2/406, 407; Bd. 9/1067.
Vgl. MOSER (wie Anm. 1) S. 140. Die Herleitung von gir=Geyer trifft hier nicht zu. Ebenso wenig die Interpretation bei MEZGER (wie Anm. 173) S. 147 als Figur des Dottore della Peste.
- 228 WAGER (wie Anm. 107) S. 107.
- 229 KRÜNITZ 1793 (Kapitel: Karneval) S. 757f.
- 230 BIEHN (wie Anm. 115) S. 230.
- 231 HARTMANN (wie Anm. 53) S. 13.
- 232 BERGER (wie Anm. 54) S. 153.
- 233 Ebd. S. 172, 182f.
- 234 Ebd. S. 186, 189.
- 235 BIEHN (wie Anm. 115) S. 230f.
- 236 BERGER (wie Anm. 54) S. 16.
- 237 MERTENS (wie Anm. 15) S. 13.
- 238 HOHL (wie Anm. 24) S. 35.
- 239 MEIER (wie Anm. 20) S. 44.
- 240 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 95.
- 241 HOHL (wie Anm. 24) S. 35.
- 242 TOPKA (wie Anm. 19) S. 23; FALK (wie Anm. 43) S. 148.
- 243 FALK (wie Anm. 43) S. 61, 86, 87.
- 244 MEZGER (wie Anm. 173) S. 35f.
- 245 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 33.
- 246 BIRLINGER (wie Anm. 29) Bd. 2, S. 52.
- 247 ALMASAN, Anneliese: Feldherr mit Vorlieben für Maskerade und Mokka, in: Schlösser-Baden-Württemberg 1/2005, S. 2 f.
Vgl. Barock in Baden-Württemberg (wie Anm. 77) Bd. I S. 138, 139. Dort sind neun Kostümbilder des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden-Baden, seiner Gemahlin und dessen Sohn als Römer, Ungar/

- in, Afrikaner, Tartarin, Jägerin, Diana, Harlekin und Magierin abgebildet und beschrieben.
- 248 KRÜNITZ 1793 (Kapitel: Karneval) S. 710, 711; KRÜNITZ 1785 (Kapitel: Domino) S. 372, 373.
- 249 StadtA Konstanz KI Fasc. 11.
- 250 MEZGER (wie Anm. 173) S. 60; WAGER (wie Anm. 107) S. 91.
- 251 Freundliche Mitteilung des Kunsthistorikers und Bauforschers Dr. Ulrich KNAPP, Leonberg.
- 252 FALK, Beate: Das Häuptergestühl aus dem Basler Münster – ein Renaissance-Kleinod des Schreiners Hans Waldner aus Ravensburg, in: Altstadt-Aspekte 2005/2006. Bürgerforum Altstadt Ravensburg e. V. (Hg.), Ravensburg 2005, S. 18f.
- 253 StadtA Konstanz KI Fasc. 11.
- 254 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 12.
- 255 NARR, Dieter: Geistliche Äußerungen zur Fastnacht, besonders aus dem 18. Jahrhundert, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 28 (1969), S. 185.
- 256 StadtA Konstanz KI Fasc. 11.
- 257 BERGER (wie Anm. 54) S. 182–184.
- 258 FALK (wie Anm. 43) S. 30.
- 259 KRÜNITZ 1809 (85. Teil Kapitel: Maske) S. 251 f.
Zum irreführenden Begriff der »Bergamasker Masken« vgl. MEZGER (wie Anm. 173) S. 60f und nachfolgend HOHL, Jürgen: Gesichtsvermummungen in der Fastnacht, in: Zur Geschichte der organisierten Fastnacht. Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte, Vöhrenbach 1999, S. 135 f.
- 260 KRÜNITZ 1809 (85. Teil Kapitel: Maske) S. 250.
- 261 Vgl. FALK (wie Anm. 43) S. 30, 31; Anzeigen in den Zeitungen der Städte Überlingen, Lindau, Konstanz 1820 ff.
- 262 KRÜNITZ 1809 (Kapitel: Maske) S. 250.
- 263 Intelligenzblatt Ravensburg 1844 Februar.
- 264 Verkündiger, Amtsblatt für Überlingen, Meersburg und Salem vom 20. 2. 1852; desgl. vom 14. 2. 1855.
- 265 FALK (wie Anm. 43) S. 31, 54–56; Maskenkataloge der Fa. Nick Ravensburg, Sonneberg und Berlin, 1864–66, 1881–1952 im Deutschen Spielzeugmuseum Sonneberg Inv. Nr. S V 27, Maskenkatalog der Fa. Nick Sonneberg, 1885 im StadtA Ravensburg X 147.
- 266 Meyers Konversationslexikon 1894 »Drahtgewebe«.
- 267 StadtA Konstanz KI Fasc. 11.
- 268 FROHN (wie Anm. 21) S. 142.
- 269 TOPKA (wie Anm. 19) S. 18.
- 270 StadtA Konstanz KI Fasc. 11.
- 271 Für diesen Zeitraum wurden in den angebenen Stadtarchiven die Zeitungen ausgewertet.
- 272 PETERSHAGEN (wie Anm. 49) S. 285.
- 273 ebd. S. 287.
- 274 StadtA Ravensburg Bü. 2564b, 2675b, Intelligenzblatt Ravensburg 1842.
- 275 Intelligenzblatt Ravensburg 1844 S. 103.
- 276 Vgl. dazu Intelligenzblatt Ravensburg 1832 S. 122: dort bot Schneidermeister Lang in Ravensburg Maskengarderobe an, die als »Tiroler« bezeichnet wurden und in diesem Fall als Nationalkostüme oder Trachtenkleider gekennzeichnet waren.
- 277 Oberschwäbischer Anzeiger Ravensburg 1870 S. 100.
- 278 Oberschwäbischer Anzeiger Ravensburg 1870 S. 105; Maskenverleiher Seidenspinner in Ravensburg übernimmt den gesamten Bestand des Maskenverleihers Merbeler aus Weingarten. Bereits 1844 wurde der Bestand des Ravensburger Maskenverleihers Hübler mit 100 Anzügen in Ravensburg versteigert. Einiges davon dürfte nach Altdorf-Weingarten gelangt sein; vgl. Intelligenzblatt Ravensburg 1844 S. 103.
- 279 HOHL (wie Anm. 24) S. 95.
- 280 Ebd. S. 119, 165.
- 281 Vgl. GAPP (wie Anm. 62) S. 195: in Thaur wurde das so genannte Hudlerlaufen bereits im 18. Jahrhundert immer wieder verboten. 1819 ist das Hudlerlaufen zum Volksbrauchtum geworden. Vgl. RINGLER (wie Anm. 135), dort findet sich eine Beschreibung der Hudlerfigur durch Ziska im Jahr 1819: »...gekleidet wie Papageno in ein buntscheckiges Fetzenge wand mit einer hölzernen Larve und einem grünen Hut nach Landesart«.
- 282 RHEINSBERG-DÜRINGSFELD, Otto v.: Das festliche Jahr, Leipzig 1863, S. 36, 37.
- 283 MEIER (wie Anm. 20) S. 48.
- 284 MEZGER (wie Anm. 23) S. 38.
- 285 TOPKA, Ulrich: Spättle, Plätzle, Fleckle-Ein Name, viele unterschiedliche Formen, in: Journal schwäbisch-alemannischer Fastnacht, Narrenbote Nr. 28/2005, S. 51.
- 286 Narri-Narro. Zeitschrift für Freunde der schwäbisch-alemannischen Fasnet. 5. Jahrg. Nr. 5/2005, S. 11.
- 287 RHEINSBERG-DÜRINGSFELD (wie Anm. 282) S. 62.
- 288 MOSER (wie Anm. 28) S. 35–41; GAPP (wie Anm. 62) S. 195 f.

- 289 Freundliche Mitteilung von Dr. Rainer Jensch, Stadtarchiv Wangen im Allgäu.
- 290 MOSER (wie Anm. 28) S. 45.
- 291 ebd. S. 47.
- 292 RHEINSBERG-DÜRINGSFELD (wie Anm. 282) S. 64, 66.
- 293 BISCHOFF-LUITHLEN, Angelika: Von Amtsstuben, Backhäusern und Jahrmärkten. Ein Lese- und Nachschlagewerk zum Dorfalltag im alten Württemberg und Baden unter Mitarbeit von Christel Köhler-Hezinger, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1979, S. 77.
- 294 Vgl. Zünfte, Bräuche, Narrengestalten (wie Anm. 81) S. 269. Vgl. auch MARINESCU (wie Anm. 81) S. 60.
- 295 Vgl. Zünfte, Bräuche, Narrengestalten (wie Anm. 81) S. 229, 259, 265, 279.
- 296 MAIER, Hans: Die Singener Fasnet und die Poppelezunft, in: Hegau. Zeitschrift für Geschichte, Volkskunde und Naturgeschichte des Gebiets zwischen Rhein, Donau und Bodensee (Sonderheft Fasnet im Hegau, Heft 1 (9), 1960) Singen 1959/60, S. 121f. Danach hatte der Singener Blätzlibua vor seiner Wiederbelebung 1949 ein Häs aus einfachen Stofflappen. Siehe dort weiter S. 39, 185.
- Vgl. hierzu auch LÄNGLE/ TOPKA (wie Anm. 5) mit dem Abdruck einer Anzeige aus der Konstanzer Zeitung vom 23. 2. 1887: dort wird ein Kostüm für einen Bletzleubeben angeboten, das explizit für einen 9–10 jährigen Knaben ausgeschrieben ist.
- 297 Vgl. Zünfte, Bräuche, Narrengestalten (wie Anm. 81) S. 248.
- 298 PETERSHAGEN (wie Anm. 49) S. 285.
- 299 MEIER (wie Anm. 20) S. 81, 83.
- 300 Zu diesem Schluss kommt auch MOSER (wie Anm. 1) S. 116.
- 301 SCHWEDT, Elke und Hermann: Malerei auf Narrenkleidern, in: Journal schwäbisch-alemannischer Fastnacht. Narrenbote Nr. 29/2006, S. 16.
- 302 WOLF, G.: Der »Strohmann« in der Wilflinger Fasnacht, in: Encyklopaedia Cinematographica E 1168/1968, S. 14 f.
- 303 BERNER, Herbert: Die Radolfzeller Fasnet, in: Hegau (wie Anm. 296) S. 156 ff.
- 304 DOBRAS, Werner: Die Lindauer Fasnacht und ihre historische Wurzeln, in: Jahrbuch des Landkreises Lindau 5. Jahrg./1990, Bergatreute 1990, S. 30.
- 305 MEZGER (wie Anm. 173) S. 139.
- 306 Konstanzer Zeitung 1843 S. 125; 1854 S. 208; 1860 S. 116.
- 307 EULER-SCHMIDT (wie Anm. 37) S. 108.
- 308 Seebote vom 23. 2. 1856.
- 309 FALK (wie Anm. 43) S. 44–51.
- 310 FALK, Beate: Ausdrucksformen des katholischen und evangelischen Lebens in Ravensburg, in: Schmauder, Andreas/Schwarzbauer, Franz (Hg.): Hahn und Kreuz. 450 Jahre Parität in Ravensburg (Historische Stadt Ravensburg Bd. 4) Konstanz 2005, S. 87.
- 311 Vgl. hierzu SCHICHT, Jochen: Spättle, Plätzle oder Fleckle!, in: Journal schwäbisch-alemannischer Fastnacht. Narrenbote Nr. 28/2005, S. 43 f.
- Schicht führt hier die gesamte Deutungspalette der Volkskunde für das Phänomen der Wilden Männer, Fleckles- und Plätzleskleider an. Dabei wird ersichtlich, dass man in der Volkskunde bzw. Brauchtumsforschung bedenkenlos mittelalterliche Bildquellen auf die heute existierenden Narrenfiguren überträgt und diese damit zu erklären versucht, ohne dass das 18. oder gar das 19. Jahrhundert in irgend einer Form mitberücksichtigt werden. Dieses Deutungsmuster rührt daher, dass an der Universität Freiburg im Breisgau in Bezug auf die Fastnacht seit den 1970er Jahren schwerpunktmäßig Mittelalterforschung betrieben wird. So sieht beispielsweise Dr. Werner Mezger, Professor für Volkskunde an der Universität Freiburg in den im 18. Jahrhundert vorkommenden Narrenattributen und -kleidern lediglich modische Spielereien ihrer Zeit, die ohne Sinngehalt seien! Vgl. hierzu MEZGER (wie Anm. 23) S. 82, was sich nicht nur hinsichtlich des Konstanzer Karnevalszugs von 1778 als klarer Irrtum erwiesen hat. Ferner vermeint Mezger, im 18. Jahrhundert generell eine Verwilderung der Fastnacht erkennen zu können. Auch dies ist ein Irrtum, der aus der Unkenntnis barocker Disziplinierungsmaßnahmen resultiert, die für alle Lebensbereiche des 18. Jahrhunderts in den Stadtarchiven zuhauf vorliegen und ein anderes Bild zeichnen, vgl. hierzu MEZGER (wie Anm. 173) S. 19 und MEZGER, Werner: »Rückwärts in die Zukunft«. Metamorphosen der schwäbisch-alemannischen Fastnacht, in: Matheus, Michael (Hg.): Fastnacht-Karneval im europäischen Vergleich, Stuttgart 1999, S. 133, 134.
- Dagegen deutet die gegenwartsbezogene Tübinger Schule, deren Schwerpunkt die Dokumentation der Fastnacht im 20. Jahrhundert ist, bedenkenlos Fastnachtsphänomene des 19. Jahrhunderts, ohne hierfür ausreichende Forschungsgrundlagen vorweisen zu können. So vermeint man dort, die Fastnachtsbegeisterung der Konstanzer Bürger im

19. Jahrhundert mit dem politischen und ökonomischen Niedergang der Stadt begründen zu müssen, vgl. hierzu FENSKE, Michael: Organisation, Traditionalismus und Lokalismus, in: Wilde Masken. Ein anderer Blick auf die Fasnacht. Begleitband zu einer Ausstellung im Haspelturm des Tübinger Schlosses unter Leitung von Gottfried Korff, Tübingen 1989, S. 39. Dabei handelt es sich in Wirklichkeit um die Fortsetzung einer in Konstanz bereits im 18. Jahrhundert verankerten Tradition, wie sie genauso für Köln, Aachen, Düsseldorf, Villingen oder München festgestellt werden kann.

Abschließend sei noch auf eine Publikation Martin Blümckes verwiesen: BLÜMCKE, Martin: Die schönste Nebensache der Welt – Fastnacht und Karneval, in: Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (Hg.): Alltagskultur in Baden-Württemberg (Schriften zur Politischen Landeskunde Baden-Württembergs Bd. 30) Stuttgart 2003, S. 99 f, in der Blümcke die Geschichte und Ausprägungen der Fastnacht vom Mittelalter bis in die Gegenwart dargestellt. Auch er klammert das Karnevals-geschehen des 17. und 18. Jahrhunderts bis auf die kurze Nennung bekannter Maskenrelikte u. a. aus Rottweil und Villingen vollständig aus und kommt dann zu dem Schluss, dass »die Aufklärung gegen den Mummenschanz als unzeitgemäße Erscheinung vorgegangen sei«. Abgesehen davon, dass die vorgeschilderten Karnevalsumzüge in den Kapiteln 1 und 2 im Zeitalter der Aufklärung stattfanden, sei in diesem Zusammenhang auch auf MOSER, Dietz-Rüdiger: Maskeraden auf Schlitten. Studentische Faschingsschlittfahrten im Zeitalter der Aufklärung, München 1988, verwiesen.

312 Vgl. hierzu SEIM, Andreas: Entlarvt! Von Masken und Maskeraden, in: Siebenmorgen, Harald (Hg.): Volkskundliche Veröffentlichungen des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Bd. 7, Marburg 2004, S. 44–48.

313 MOSER (wie Anm. 1) S. 87 und MEZGER (wie Anm. 2) S. 36, 42.

314 Ein guter Einstieg in die Ideenwelt des Barock bietet das von Pfarrer M. Daniel Pfisterer aus Köngen zwischen 1716 und 1727 verfasste »Barocke Welttheater«, in dem Pfisterer in Wort und Bild viele der im Konstanzer Karnevalsumzug behandelten Motive darstellt, so den alten Mann mit der jungen Frau (Bd. 1 S. 51), die Zigeuner als Betrüger und Diebe (S. 75), den Stelzenläufer als Ausdruck des Hochmuts und der Hoffart (S. 103), das fahrende Volk als »unnütze Beutelfeger« (S. 115), die Kunkelstube als Ort der sexuellen Begierde (S. 118, 221), die Müller als Betrüger (S. 129/30), den Storch als Symbol des Glaubens (S. 140), den Löwen als Symbol Christi und des Teufels (S. 139), Bärenführer als schlimme Leute und Betrüger (S. 157), den Schneiderspott (S. 198), Verschwendungssucht und Kleiderluxus (S. 225, 206) sowie eine bunte Palette aller möglichen Nationaltrachten. Vgl. hierzu: Barockes Welttheater. Ein Buch von Menschen, Tieren, Blumen, Gewächsen und allerlei Einfällen. Geschrieben und gemalt von M. Daniel PFISTERER, Pfarrer zu Köngen, begonnen im Jahre 1716. Hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum und dem Geschichts- und Kulturverein Köngen e. V. Bd. 1 Faksimile, Bd. 2 Textband, Stuttgart 1996.