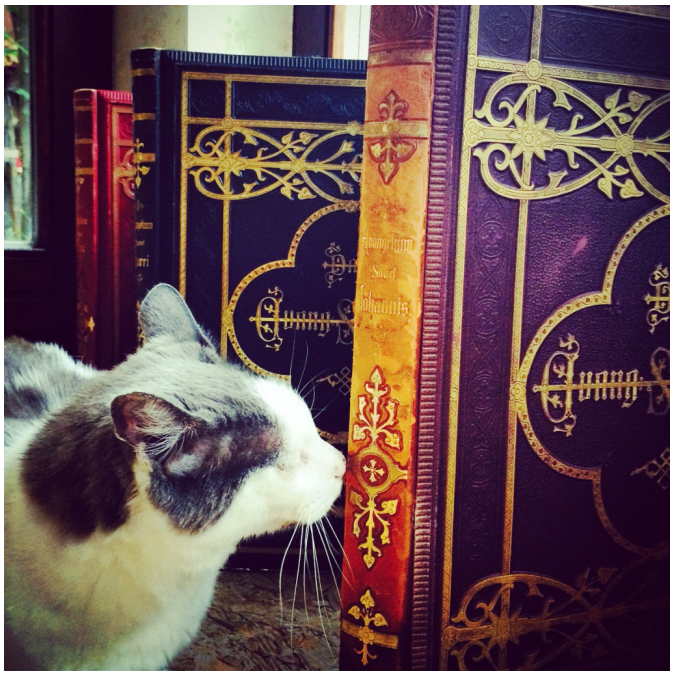
Der Gestiefelte Kater

Genese und kultureller Wertigkeitswandel einer europäischen Erzählfigur seit der italienischen Spätrenaissance

Marion Bedi-Visschers



Die Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften
der Universität Regensburg hat diese Arbeit unter dem o.g. Titel
„Der Gestiefelte Kater: Genese und kultureller Wertigkeitswandel einer europäischen Erzählfigur seit der italienischen Spätrenaissance“
als Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde im Fach
Vergleichende Kulturwissenschaft im Jahr 2019 angenommen.

Mein herzlicher Dank gilt

meinem Erstgutachter: Prof. Dr. Daniel Drascek

meinem Zweitgutachter: Prof. Dr. Gunther Hirschfelder

und allen Menschen und Katzen, die mich zu dieser Arbeit inspiriert und dabei unterstützt haben.

Abstrakt

Die Erzählfigur des Gestiefelten Katers ist vielen Menschen, zumindest bildlich, präsent. Mit dem Beginn der Filmindustrie waren auch erste Filmproduktionen der Abenteuer des Katers erschienen und es folgten im Schnitt zwei bis drei Filmversionen pro Jahrzehnt. Untersucht man im diachronen und räumlichen Kulturvergleich die Konzeption der Katze in den ersten bekannten schriftlichen Fassungen des Erzähltyps der Katze als Helfertier, zeigt sich ein beträchtlicher Wandel, den die Figur bis heute durchlaufen hat. Obwohl in der Sekundärliteratur erwähnt, haben der Geschlechtswechsel der anthropomorphisierenden Katzenfigur von Italien nach Frankreich und die Veränderungen im Verhaltensmuster dieser sehr bekannten Erzählfigur in der kulturhistorischen Forschung bisher kaum Beachtung gefunden. Dabei reflektiert die literarische Konzeption der Katze in ihrem regionalen Erzählkontext auch grundlegende gesellschaftliche Prozesse.

Konnte mit der Katzenfigur in der italienischen Spätrenaissance noch Mitgefühl und Mütterlichkeit assoziiert werden, so wurde die Katze nach einem Geschlechtswechsel im Frankreich des Sonnenkönigs zum Träger ganz anderer Wertigkeiten. Der in der Geschichte vom gestiefelten Meisterkater vollzogene Geschlechtswechsel der Erzählfigur vermittelt hierbei den stärksten *cultural shift*, denn der Schwerpunkt der Erzählung verlagerte sich auf Ränke statt Händel, auf Strategie statt Gefühl, und stellte physische Überwältigung über rein verbale Überzeugungskraft. Diese Entwicklung leistete dann dem Darstellungsmodus eines ab dem 18. Jahrhundert eindeutig männlich charakterisierten Katers bis hin zur Personifikation eines bewaffneten Musketiers Vorschub und setzte sich nicht nur von den durch die italienischen Fassungen assoziierten Denkbildern und Wertvorstellungen ab, sondern beeinflusste retroaktiv die weiteren Übersetzungen und Aufzeichnungen des Erzähltyps der Katze als Helfertier auch im italienischen Raum.

Die Erzählung vom Gestiefelten Kater reflektiert deswegen in ihren zahlreichen neuen Varianten mit immer wieder andersartig revitalisierten Protagonisten komplexe interkulturelle Prozesse und vermittelt den Rezipienten zeitgleich etwas von der Bedeutungsvielfalt der Katze in ihrer jeweiligen Zeit und Örtlichkeit.

Verschiedene Buchausgaben mit dem Gestiefelten Kater

Foto: Bedi-Visschers

Inhalt

Einleitung 1

1. Was ist nur dran am Kater? 6
   1.1. Breite Tradierung von Märchen 6
   1.2. Popularität des Märchens vom Gestiefelten Kater 7
   1.3. Der Beitrag der Grimms 8
   1.4. Vielfalt der medialen Kanäle 11
   1.5. Die Ausgangsthematik 15
   1.6. Konstruktion einer Kinder- und Jugendliteratur 17
   1.7. Der Weg zum Kätzchen als Haustier 22
   1.8. Resümee einer Erfolgsgeschichte 30
2. Wer ist „Puss in Boots“? 33
   2.1. Forschungsdesiderat 33
   2.2. Quellenbasis und Quellenkritik 36
   2.3. Begriffsklärung 43
      2.3.1. Ist der Gestiefelte Kater ein Märchen? 43
      2.3.2. Genderoszillation: weiblich? männlich? 47
      2.3.3. Beziehungsebene: die Liebe 49
      2.3.4. Katze oder Kater? Zur ungeklärten Etymologie sowie Anwendung der Begriffe bei Straparola, Basile, Perrault und den Brüdern Grimm 52
      2.3.5. Der kätzische Petrarkismus 56
   2.4. Methodik 58
      2.4.1. Texthermeneutik 59
      2.4.2. Bildinterpretation 62
      2.4.3. Filmauffassung und Filmanalyse 66
   2.5. Resümee: Blinde Flecken 69
3. Die hilfreiche Kätzin im Italien der Frühen Neuzeit 73
   3.1. Der soziale Aufstieg als Thema im Venedig des 16. Jahrhunderts 74
   3.2. Straparolas Leser 77
   3.3. Die Katze als gute Mutter: tröstend, hilfreich, selbstlos 85
      3.3.1. Mariendarstellungen mit Katze 89
         3.3.1.1. Annuntiatio domini 89

3.3.1.2. Theoretische Überlegungen zur Bedeutungszuschreibung im Kontext ……101
3.3.1.3. Eindeutig uneindeutig: Marias Katze ……105
3.3.2. Zur Ikonologie der Katze in weiteren Gemäldedarstellungen ……110
3.3.2.1. Die Hüterin des Hauses ……110
3.3.2.2. Symbol der Freiheit ……112
3.3.2.3. La gatta: Frau und Katze ……116
3.3.2.4. Die Katze als Individuum bei den Bassanos? ……119
3.3.2.5. Bedürftigkeit bei Tintoretto und Profanisierung bei Veronese ….120
3.3.2.6. Resümee: Ein vielschichtiges Symboltier 126
3.3.3. Katzenfiguren in den anderen Erzählungen der *Piacevoli Notti* 131
3.3.4. Mütterliche Fürsorge 134
3.3.5. Facetten von Weiblichkeit 139
3.4. Resümee: Straparolas Katze ist eine liebende Kätzin…..…….....144
3.5. Basile als Dichter im frühen 17. Jahrhundert im Vizekönigreich Neapel …145
3.6. Die Katze als kluge, flinke Dienstleisterin 152
3.6.1. Katzen und resolute Frauenfiguren in den *Cunti* von Basile ….....151
3.6.1.1. Junge Frauen ….....158
3.6.1.2. Alte Frauen 160
3.6.2. Die Nähe der Katze zur Frau 163
3.7. Resümee: Die prekäre Stellung des Dienstleisters 165
4. Katze mit Meisterbrief: Der Gestiefelte Kater 171
4.1. Die Neuschöpfung von Charles Perraults im biographischen Kontext 171
4.2. Das burleske Element 179
4.3. Transformation der Erzählfigur Katze 181
4.3.1. Der Kater avanciert zum Titelhelden 183
4.3.2. Der Geschlechtswechsel 186
4.3.3. Ein entscheidendes Accessoire: Stiefel 190
4.3.4. Der persönliche Bezug zur Katze 196
4.3.5. Die Kunst des Täuschens und die moralische Entlastung des Nutznießers 199
4.4. Resümee: Herr der Lage 204
4.5. Die Adaption des Gestiefelten Katers durch die Brüder Grimm 207
4.5.1. Eindeutschung 208

4.5.2. Resümee: Ein deutsches Märchen 215
4.6. Ideologische Vorbehalte gegenüber dem transmedialen Prozess 217
4.6.1. Walt Disneys *Puss in Boots* von 1922 221
4.6.1.1. Sieg durch Technik 223
4.6.1.2. Affirmation des Bruchs mit der alten Welt 225
4.6.1.3. Genderperspektive 226
4.6.1.4. Verselbständigung der Erzählfigur zur Jahrhundertwende ….228
4.6.1.5. Zur Liebesbeziehung: Eros dominiert 232
4.6.2. Resümee: Schwerpunktverlagerung 236
5. Fazit: Die Erzählfigur Katze als Palimpsest 238

6. Bibliographie und Anhang
6.1. Quellen- und Literaturverzeichnis.....248
6.1.1. Benutzte Fassungen des Gestiefelten Katers.....248
6.1.2. Quellen und Primärliteratur.....249
6.1.3. Sekundärliteratur.....253
6.2. Anhang 268
Tabelle I: Übersicht zur Erzählfigur der Katze in den vier schriftlichen Leitfassungen
Tabelle II: Die Erzählfigur Katze als Handlungsträgerin in den vier Leitfassungen
Tabelle III: Exemplarische Stilleben mit Katze
Tabelle IV-a: Chronologische Liste der in Kapitel 3 angesprochenen Katzendarstellungen
Tabelle IV-b: Angesprochene Katzendarstellungen in den Fußnoten von Kapitel 3
Tabelle V: Übersicht zur Erzählfigur der Katze in Basiles *Lo Cunto de li Cunti*
Tabelle VI: Filmographie zum Gestiefelten Kater
Tabelle VII: Sequenzprotokoll zu Walt Disneys *Puss in Boots* 1922

Einleitung

Auch mir wurden als Kind Märchen vorgelesen. Bei meinen Großeltern lagen die Märchen der Brüder Grimm und eine Gesamtausgabe von Hans Christian Andersen auf dem Nachttisch. Von den Märchen gehörte *Der Gestiefelte Kater* nach den *Bremer Stadtmusikanten* später zu meinen Lieblingsmärchen, weil Katzen darin eine Rolle spielten. Interessanterweise hatte ich als Kind auch viel Zeit, einen kleinen gerahmten Druck des Abendmahls von 1480 von Domenico Ghirlandaio (1449-1494) anzuschauen, denn dieser hing direkt neben meinem Bett bei meiner Großmutter in Köln. Jeden Morgen, den ich bei ihr aufwachte, betrachtete ich das Gemälde von Jesus, seinen Jüngern und der kleinen grauen Katze, die für mich zum Abendmahl wie selbstverständlich dazu gehörte. Auch die religiösen Vorstellungen meiner Großmutter, die zwar täglich betete, aber eine Frau mit eigenem Kopf war, vermittelten mir eine wenig reguläre Vorstellung von Katholizismus. In der Retrospektive zeigt mir diese Tatsache, wie weit die Schere zwischen den Gedanken Einzelner und der den Diskurs bestimmenden Eliten häufig auseinanderklafft, so dass unser Erkenntniszugang zur Auffassung von Dingen immer subjektiv und beschränkt bleibt. Der kleine Druck von Ghirlandaio hat heute einen Ehrenplatz und inspirierte mich, Gemälde aus der Zeit Straparolas und Basiles nicht unbeachtet zu lassen.

Zu Beginn dieser Untersuchung sollen mögliche Erklärungsansätze gegeben werden, warum ausgerechnet das Märchen vom *Gestiefelten Kater* eine breitere Rezeption als viele andere Märchen erfahren hat. Hierbei lässt sich feststellen, dass der Entscheidung der Brüder Grimm, den *Gestiefelten Kater* in ihre Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* von 1812 aufzunehmen, eine sehr große Bedeutung zukommt, welche wahrscheinlich auch dazu geführt hat, dass dieses Märchen auf dem Nachttisch meiner Großeltern zum Vorlesen für ihre acht Enkelkinder landete. Ein weiterer wichtiger Grund für die breite Rezeption des Märchens ergab sich aus der interessanten Ausgangsthematik, welche relativ flexibel und vor allem auch mit Schwank-Charakter Themen wie zum Beispiel Erbschaftsstreitigkeiten und Nahrungsmangel in den Mittelpunkt stellen konnte. Beim *Gestiefelten Kater* handelt es sich schließlich um eine Erzählung, in der es um Zugang zu Status, Geld und materiellen Ressourcen geht, ein Thema, das heute noch in der ganzen Welt so brandaktuell ist wie damals.

Wahrscheinlich bedingt durch den mnemotechnischen Aspekt der Stiefel der Erzählfigur bot sich dieses Märchen frühzeitig für eine Bebilderung an und fand so seinen Weg in alle nur möglichen medialen Kanäle. Im Zuge der Konstruktion einer Kinder- und Jugendliteratur sowie der zeitgleichen Zunahme von Haustierhaltung, in welcher Hauskatzen als Subspezies gegenüber ihren aussterbenden Verwandten, den Großkatzen, über die Jahrhunderte eine

erfolgreiche Überlebensstrategie absolviert haben, konnte das Märchen mit der gewitzten Erzählfigur der Katze weiterhin florieren und zum Teil in intertextuellen Bezügen in der Kinderliteratur des 19. Jahrhunderts, wie zum Beispiel bei Alice Corkran[1] sogar mit einem konkreten Haustier verschmelzen.

Es stellt sich zu Beginn die Frage nach den ersten Erzählsammlungen, welche die Geschichte vom Gestiefelten Kater enthielten und welche der Erzählung wie sie Perrault im Frankreich des auslaufenden 17. Jahrhunderts verfasst hatte, vorausgegangen waren. Diese aus dem italienischen Raum stammenden Erzählsammlungen haben in der literaturwissenschaftlichen Forschung viel Aufmerksamkeit innerhalb von Untersuchungen über die beiden Autoren Straparola und Basile erfahren. Dabei konnte nur eingeschränkt, wenn überhaupt, auf das mögliche Bedeutungsspektrum der Erzählfigur der Katze in ihrer regional verankerten, zeitspezifischen Situation fokussiert werden, was in dieser Arbeit zur Vervollständigung und Abrundung bisher geleisteter Forschung nachgeholt werden soll. Auch im Jahr 2007 erschienene Publikationen – die Aufsatzsammlung zur Sozialgeschichtsforschung *Von Katzen und Menschen* des Wirtschaftshistorikers Wischermann [2] und ein Sammelband zur kulturgeschichtlichen theologischen Forschung des Theologen Kampling[3] – weisen auf ein fachübergreifend gesteigertes wissenschaftliches Interesse zum Thema Katze hin. Dies sicherlich deshalb, weil die Katze den Hund als beliebtestes Haustier weltweit im Verhältnis 3 zu 1 inzwischen überholt hat.[4] Zentral verortet sich diese Arbeit zur Erzählfigur der Katze in den vier Leitfassungen des Gestiefelten Katers in der historischen Erzählforschung der Vergleichenden Kulturwissenschaft mit notwendigen interdisziplinären Anleihen von sowohl Kunstgeschichte als auch Literaturwissenschaft, um die Erzählfigur der Katze in den hier zu behandelnden Fassungen der Erzählung innerhalb eines größeren, übergeordneten kulturellen Rahmens besser zu verstehen.

Eine wesentliche Problematik bei der chronologischen Analyse der Erzählfigur Katze und ihrer Verbildlichung besteht zwangsläufig in der hermeneutischen Differenz, welche sich durch die weit auseinanderliegenden Zeiträume ergibt, in denen das Märchen vom Gestiefelten Kater in schriftliche Fassungen gebracht wurde. Allerdings erscheinen diese Epochen nicht derart weit entfernt, wie man es etwa von der Zeit der Pharaonen des Alten Reiches sagen könnte, welche

[1] Corkran, Alice, *The Adventures of Mrs. Wishing-to-be and other stories,* Blackie & Son, London, ca. 1883.
[2] Wischerman, Clemens (ed.), *Von Katzen und Menschen,* UVK, Konstanz, 2007.
[3] Kampling, Rainer (ed.), *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Peter Lang, Frankfurt, 2007.
[4] Bradshaw, John, *Cat Sense,* London, 2013, Introduction.

der heutigen Zeit sehr viel ferner liegt und doch immer wieder undifferenziert in vielen Werken, die sich Katzen widmen, als Zeugnis herangezogen wird, als könne man so leicht, fundamentale Urteile über eine derartig große zeitliche Distanz hinweg fällen. Aus diesem Grund soll der Andersartigkeit des historischen Kontextes des Entstehungsrahmens der literarischen Fassungen der Vorläuferversionen der Erzählung vom Gestiefelten Kater, der Frühen Neuzeit, ausreichend Rechnung getragen werden. Der Auffassung von Claus Grimm, dass die „Leiden und Freuden, die Ängste und Hoffnungen, das Denken und Wissen vergangener Menschen ungreifbar geworden sind außerhalb der wenigen hochsystematisierten Ausdrucksleistungen“[5] kann sich in der Herangehensweise an das Thema in diesem Fall jedoch nur zum Teil angeschlossen werden. Denn ähnlich wie die australische Historikerin Roper kann zu dem Schluss gekommen werden, dass der frühneuzeitliche Mensch in seiner Gefühlswelt gar nicht übermäßig weit von uns entfernt war, jedenfalls nicht derart weit, wie oftmals einfach vorausgesetzt wird.[6] Das persönliche Durchleben archetypischer Erfahrungen erscheint zum Beispiel ein Faktor, der über Jahrhunderte hinweg Existenzen verbinden kann, zumindest was die Frühe Neuzeit innerhalb der Region Europas betrifft. Roper bemängelt zurecht, dass Historiker und Historikerinnen stets die völlige Andersartigkeit des frühneuzeitlichen Menschen hervorgehoben haben, meistens um die Anwendung psychoanalytischer Herangehensweisen zu disqualifizieren[7], weil dem frühneuzeitlichen Menschen ein Mangel an Selbst und ein Nichtvorhandensein an Bewusstsein von Individualität unterstellt wird. Diese Unterstellung lebt laut Roper jedoch „parasitär von unserem eigenen Entschluss [...], Subjektivität zu historisieren, indem wir eine aussagekräftige Darstellung der Geburt des Selbst liefern.“[8] Hiermit greife der Wissenschaftler laut Roper möglicherweise vorschnell nach einer Kategorisierung im Rahmen von Differenzerzeugung, die einer kulturellen Stereotypisierung durch eine übertrieben rigide angewandte „Kulturgrammatik“[9], in welcher zum Beispiel auch heute Vertretern außereuropäischer Gesellschaften in sogenannten „Interkulturellen Vorbereitungsseminaren“ europäischer Provenienz stets kollektivistisches Denken und Empfinden unterstellt werden kann, kaum nachsteht. Roper verweist in ihrer Argumentation auf den Widerspruch, der sich aus der fast immer bestehenden Annahme eines bestimmen

[5] Grimm, Claus, Kunst und Volk im 17. Jahrhundert, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert,* Teil 1, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1985, S. 355.
[6] Vgl. Roper, Lyndal, *Ödipus und der Teufel: Körper und Psyche in der Frühen Neuzeit,* Fischer Verlag, Frankfurt, 1995, S. 14.
[7] Psychoanalytische Verfahren auf frühere Epochen anzuwenden kann insoweit problematisch sein, wenn „Eigensprache und Selbstdeutung“ ignoriert und der eigenen Epoche angepasst werden. Trotzdem kann nur durch „Übersetzung“ das historisch Ferne überhaupt rekonstruiert werden. Vgl. Böhme et al., *Orientierung Kulturwissenschaft,* Rowohlt, Hamburg, 2000, S. 84.
[8] Roper 1995, *Ödipus und der Teufel,* S. 235.
[9] Vgl. Kritik von Juliana und Klaus Roth, Interkulturelle Kommunikation, in *Grundriß der Volkskunde,* Dietrich Reimer Verlag, 2001, S. 408.

Grades von Ähnlichkeit, um sich überhaupt eine Vorstellung von historischen Persönlichkeiten machen zu können, automatisch ergibt. Die Identität eines Individuums werde schließlich immer wieder neu errungen, sowohl durch Identifikation als auch durch Abgrenzung, heute wie damals.[10] Die Analyse einzelner Themenbereiche dieser Arbeit wurde deswegen unter der Prämisse einer vielleicht nicht absolut genau bestimmbaren, aber nichtsdestotrotz *gemeinsamen* emotionalen Basis, welche grundständige menschliche Erfahrungen in der Frühen Neuzeit betrifft, vorgenommen. Hierzu zählen Tod und Verlust, Geburt und Freude, Lachen und Weinen, die Erfahrung von Liebe und Zuneigung usw. Wir wissen zum Beispiel, dass die Heilige Teresa von Avila im Alter von 14 Jahren ihre Mutter unerwartet plötzlich verlor. Allein die Tatsache, dass sie in ihrer Biographie diesen Tod zwei Jahre früher ansetzt, deutet weniger darauf hin, dass sie sich unpräzise erinnerte oder gar falsche Aussagen zu machen gedachte, sondern eher in die Richtung ihres eigenen, völlig subjektiven Empfindens, viel zu jung gewesen zu sein, um diesen Schlag seelisch zu verkraften. Wir erfahren von ihr, wie mächtig das tröstende Bild einer Mutter für alle Menschen auf Erden auf sie gewirkt hat: „Ich erinnere mich, dass ich noch nicht ganz zwölf Jahre alt war, als meine Mutter starb. Als ich zu begreifen begann, was ich verloren hatte, ging ich betrübt zu einem Bild unserer Lieben Frau und flehte sie unter vielen Tränen an, mir Mutter zu sein. Und wenn das auch in Einfalt geschah, hat es mir doch geholfen.“[11] Bilder und Figuren dürften angesichts einer weitaus geringeren medialen Sinnesüberflutung auf Menschen zur damaligen Zeit durchaus intensiver gewirkt haben.

Eine zusätzliche Schwierigkeit einer übergreifenden Untersuchung scheint in der Überbrückung einer sprachlich bedingten hermeneutischen Differenz zu liegen, welche gleichzeitig der historischen Dimension ausgesetzt ist und nur durch wiederholte Rückgriffe auf die Originalfassungen in ihrer jeweiligen Sprache unter Hinzunahme anderer Werke Annäherung erfahren kann – ebenfalls ohne Anspruch auf vollständige Überwindung der Differenz. In diesem Annäherungsversuch an die vorhandenen vier historischen Leitfassungen zum Erzähltyp der Katze als Helfertier sollen der regionalgeschichtliche Hintergrund sowie biographische Informationen über den jeweiligen Autor in eine Synthese gebracht werden, so dass eruiert werden kann, welche kulturelle Umgebung und damit verknüpfte Vorstellungen zur Katze dem Verfasser als potentielle Inspirationsquellen für die Einbettung der konkreten Erzählfigur der Katze in seine Geschichte zur Verfügung gestanden haben könnten. Gleichermaßen sollen rekurrierende Assoziationen kultureller Prägung und exemplarische persönliche Haltungen einzelner historischer Personen zur Hauskatze als Subspezies sowohl in

[10] Vgl. Roper 1995, *Ödipus und der Teufel,* S. 235.
[11] Lorenz, Erika, *Teresa von Avila,* Herder, Freiburg, 1994, S. 46.

bildlichen Darstellungen als auch im Schrifttum der Zeit um das Datum der Publikation der jeweiligen Erzählung sowie zeitlich danach miteinbezogen werden, um eine Vorstellung von der Auffassung der Katze und den Deutungsmöglichkeiten der Erzählfigur der Katze zur jeweiligen Zeit im regionalen Kontext zu gewinnen. Denn ähnlich wie der Fuchsroman, *Roman de Renart,* einen geschmacklichen Wandel wiedergibt, der das heroische Element durch „bürgerlichen Wirklichkeitssinn“[12] über die Jahrhunderte verdrängte, ist ebenso anzunehmen, dass die zu analysierenden Veränderungen der Erzählfigur der Katze in den Erzählungen von Straparola und Basile, dann von Perrault und den Brüdern Grimm, erst recht aber in den späteren Fassungen und Verfilmungen, Rückschlüsse auf gesellschaftliche Prozesse zulassen, und somit einen Beitrag zu neuen Ein- und Ansichten zur kulturgeschichtlichen Entwicklung des Katzenbildes auch innerhalb der historischen Erzählforschung liefern können.

[12] Von Jan, Eduard, *Französische Literaturgeschichte in Grundzügen,* 4. Auflage, Quelle & Meyer Verlag, Heidelberg, 1956, S. 41. In noch stärkerem Maße sieht von Jan den Rosenroman zwischen dem ausgehenden 12. Jahrhundert und dem späten 16. Jahrhundert als Indikator kulturellen Wandels. Subtile allegorische Gestalten sieht von Jan in Träger handfester bürgerlicher Lebensweisheit verwandelt und die Rolle der Frau dabei vom Kultischen auf das Sinnliche reduziert, S. 42.

1. Was ist nur dran am Kater?

Zu Beginn einer Untersuchung der Katzenfigur in der Erzählung vom Gestiefelten Kater und der Entstehung ihres allgemeinen Bekanntheitsgrades stellen sich unweigerlich Fragen zum Disseminations- und Rezipientenkreis durch welchen die Erzählung fruchtete und langfristig gedeihen konnte. Welche Kriterien wurden im Vorfeld erfüllt, und welche Begleiterscheinungen wirkten unterstützend, so dass ausgerechnet diese Erzählung mit der Erzählfigur Katze auf lange Sicht hin in Europa immer wieder aufgegriffen wurde, dann im massenmedialen Zeitalter weiter an Popularität zulegen konnte und bis heute kreative Neuauflagen durchläuft? Hat es bestimmte gesellschaftliche Entwicklungen gegeben mit denen die Erzählfigur größere Wandlungen durchlaufen hat, die eine solche Durchsetzungskraft begünstigt haben könnten?

Die Entstehung von Verlagen samt preisgünstigem Buchdruck, der stete Bedarf an Unterhaltung für Menschen, die nicht geringe Bedeutung des Märchengenres als Teil einer neu entstehenden, anderen Kategorisierung von Lesestoffen, die erhebliche Breite der Identifikationsmöglichkeiten, welche bei der Erzählung vom Gestiefelten Kater inhärent ist, und nicht zuletzt die allgemein steigende Popularität von Katzen im sich neu gestaltenden Haustierverhältnis zum Menschen sowie das Aufkommen der Filmindustrie ergeben ein Zusammenspiel von einzelnen wichtigen Faktoren, welche der Erzählfigur des Gestiefelten Katers einen erfolgreichen Weg bis in die Gegenwartskultur bereitet haben. Im Folgenden werden deshalb in Kürze die hier möglicherweise jeweils ursächlichen wie begleitenden Faktoren angesprochen, um die Erzählung vom Gestiefelten Kater zu Beginn in einem größeren Zusammenhang zu beleuchten, bevor eine Detailuntersuchung der Erzählfigur in einzelnen Fassungen stattfinden kann.

1.1 Breite Tradierung von Märchen

Nach dem Ablauf der Urheberschutzfrist für die *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) im Jahre 1893 stiegen die Auflagen von Märchenbüchern, die sich an den Grimm'schen Märchen orientierten, derart inflationär an, dass die Materialfülle Ende des 20. Jahrhundert quantitativ für die Erstellung von Statistiken so gut wie unüberschaubar geworden ist.[1] Märchen haben also im marktwirtschaftlichen Sinn eine Konjunktur erfahren, die sich angefangen mit der Erfindung des Buchdrucks seit gut 500 Jahren im eher soliden Aufwärtstrend zeigte, was ihre

[1] Vgl. EM IX, 1999, Märchenbücher, Sp. 281, Verweyen.

massenhafte Verbreitung betrifft. Und die repräsentativen Figuren der Märchenwelt besetzen inzwischen lukrativ alle möglichen Lebensbereiche des Konsums außerhalb der Bücherwelt bis hin zum profansten Gegenstand.[2]

Vor diesem konjunkturellen Hintergrund besteht die Erzählfigur des Gestiefelten Katers als weithin bekannte Märchengestalt vor allem verbildlicht, als Schmuckanhänger, als Briefmarkenmotiv, als Lotterielosillustration, als Verkleidungsidee, und inzwischen als von klassischen Märchenverfilmungen unabhängiger Filmstar durch die Vorstellungswelt der breiten Bevölkerung.[3] Das Kartenspiel *Schwarzer Peter* wird heute noch im Original nach Entwürfen von Otto Pech (1882-1950) von der Firma ASS aus Altenburg herausgegeben und zeigt als Deckblatt einen schwarzen Kater mit schwarzen *Overknees*-Stiefeln und einem roten Hut in der Hand, der grimmig grinst.[4] Auf diesem Gestiefelten Kater sollte ein Spieler besser nicht sitzen bleiben, sonst droht ihm ein schwarzer Strich auf der Nase. 1987 wurde der Gestiefelte Kater dann als stehender Begriff in seiner englischen Übersetzung „Puss-in-Boots" zwischen Puschkin und Pygmalion von E. D. Hirsch in seine Appendix-Liste der wichtigsten Begrifflichkeiten, die jeder alphabetisierte Amerikaner kennen sollte, aufgenommen.[5]

1.2 Popularität des Märchens vom Gestiefelten Kater

Nun ist der Gestiefelte Kater seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts eine in Europa zumindest dem Titel nach weitreichend bekannte Geschichte. Auch wenn der Ablauf der Erzählung den meisten Menschen im Detail nicht präsent ist, genießt allein das Bild einer Katzenfigur in Stiefeln in der Vorstellungswelt des Einzelnen einen hohen Bekanntheitsgrad. Als dem Regisseur Christian Theede der Vorschlag gemacht wurde, das Märchen vom Gestiefelten Kater für das Fernsehen zu verfilmen, gab der Regisseur zum Beispiel freimütig zu: „Der Gestiefelte Kater war mir als Märchen im ersten Augenblick gar nicht mehr so bewusst, worum

[2] Die Firma Zewa brachte 2015 ihr *Zewa Wisch & Weg* „saugstärkstes Haushaltstuch" mit dem Design „Es war einmal . . ." heraus, damit Küchenflächen unter anderem mit Schneewittchen, Hänsel und Gretel oder Rotkäppchen abgewischt werden können (Haushaltstücher 26x24 cm, Barcode 7322540508833, Zewa Mannheim und Wien).

[3] Vgl. Uthers Auflistung diverser Gegenstände, insbesondere das Beispiel des Rubbelloses. Uther, Hans-Jörg, Der gestiefelte Kater: Ein Buchmärchen im Spiegel seiner Illustrationen, in *Merveilles & Contes,* Vol. V., Nr. 2, Paris, Dezember, 1991, S. 369. Golden Press brachte in den USA zwischen 1960-1970 ein Playskool-Puzzle heraus, das den sich auf einer Laute begleitenden Gestiefelten Kater darstellt. Des Weiteren verkleidete sich der Maler Heinrich Lang für den Märchenball in München 1862 als Gestiefelter Kater. Abb. bei Pohlmann, Ulrich & Siegert, Dietmar, *Zwischen Biedermeier und Gründerzeit: Deutschland in frühen Photographien 1840-1890 aus der Sammlung Siegert*, Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, Schirmer/Mosel, 2012, S. 100, S. 105.

[4] Artikelnummer 225.72025, www.ass-spielkarten.de, Spielkartenfabrik Altenburg GmbH, Leipziger Str. 7, 04600 Altenburg.

[5] Hirsch, E.D. (Jr.), *Cultural Literacy: What every American needs to know,* Houghton Mifflin Company, Boston, 1987, S. 198.

es eigentlich ging, aber was natürlich total hängen geblieben war, war die Figur des Gestiefelten Katers."[6]

Im deutschen Sprachraum wird die Geschichte meist automatisch der sogenannten Volksmärchensammlung der Brüder Grimm aus dem 19. Jahrhundert zugeordnet, während in Frankreich Charles Perrault als Autor der Erzählsammlung *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités,* die erstmalig im Jahr 1697 erschien, im Vordergrund steht. Die schriftlichen italienischen Vorgängerversionen mit einer Katze ohne Stiefel in den Erzählsammlungen von Gian Francesco Straparola aus dem Venedig des 16. Jahrhunderts und von Giambattista Basile aus dem Königreich Neapel, die posthum 1634-36 veröffentlicht wurden, sind im heutigen Deutschland und Frankreich ebenso wie in ihrer Ursprungsregion, dem heutigen Italien, von der Geschichte des Katers in Stiefeln mehr oder weniger usurpiert worden.[7] Es ist eine deutliche Dominanz der Perrault/Grimm-Varianten im 20. Jahrhundert festzustellen, wobei die bildliche Darstellung des Gestiefelten Katers mit der Möglichkeit der einfachen Reproduktion durch neue Drucktechniken kostengünstig wurde, sicherlich eine entscheidende Rolle für den weiteren Verlauf des Bekanntheitsgrades der Katzenfigur spielte. Ab diesem Zeitpunkt erschienen die ersten großzügig mit Illustrationen ausgestatteten Einzelausgaben des Märchens und die Gestalt des Gestiefelten Katers sollte ebenso Einzug in das damals neue Massenmedium des Bilderbogens[8] finden und sich in der Jugend- und Kinderliteratur schon recht bald als Figur verselbstständigen. Es gibt aber noch eine Reihe von weiteren Faktoren, welche für die fortlaufende Popularität der Geschichte vom Gestiefelten Kater jenseits des Wiedererkennungswertes in der bildlichen Darstellung zusätzlich ausschlaggebend zu sein scheinen, die im Folgenden dargestellt werden.

1.3 Der Beitrag der Grimms

Die Veröffentlichung des Gestiefelten Katers in der ersten Ausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* (KHM) fällt in die Periode der emsigsten Sammeltätigkeit der beiden Brüder, die Periode zwischen 1810-12, in welcher sie u.a. eine große Anzahl von Werken des Barock

[6] So äußert sich Regisseur Theede im Interview in *Making of ‚Stiefel für den Kater',* „Extra"-Material auf der Film-DVD *Der Gestiefelte Kater,* BRD 2009 (siehe Quellen/Filmographie). Diese Antwort kann als exemplarisch angesehen werden, weil sie immer wieder gehört werden kann, wenn ein Gespräch auf die Erzählfigur des Gestiefelten Katers kommt.

[7] Vgl. Zipes, Jack, Of cats and men: Framing the Civilizing Discourse of the Fairy Tale, in *Happily Ever After,* Routledge, New York, 1997, S. 33.

[8] Vgl. Uther, Hans-Jörg, Der gestiefelte Kater: Zu bildlichen Darstellungen eines Märchens, in *Literatur in Bayern*, München, Dezember 2008, S. 29; Uther, Hans-Jörg, *Handbuch zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm,* de Gruyter Verlag, Berlin, *2008,* S. 435, S. 436 Abb. Münchener Bilderbogen von 1848/49. Über die Bedeutung des Bilderbogens siehe Faulstich, Werner, 2004, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter 1830-1900,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004, S. 111.

auswerteten.[9] Es ist davon auszugehen, dass den Brüdern Grimm eine Ausgabe von Basiles barocker Erzählsammlung, dem *Pentamerone,* welche eine schriftliche Vorgängerversion vom Gestiefelten Kater enthält, vorgelegen hat.[10] Mit Interesse bedacht und letztlich übernommen wurde jedoch nicht die Erzählung von Basile, sondern eine Perrault-nahe-Fassung, welche Jacob Grimm von Jeanette Hassenpflug (1791-1860) im Jahre 1812 im hessischen Idiom erzählt bekommen hatte. Perrault wurde in der gedruckten Anmerkung zum Märchen vom Gestiefelten Kater dann zwar erwähnt, jedoch nicht als originärer Autor der Geschichte benannt.[11] Und da es den Brüdern nicht um eine Motivklassifikation im späteren Sinn einer finnischen Schule ging, sondern um eine Art Beweisführung wieder zu entdeckender gemeinsamer germanischer Wurzeln im deutschsprachigen Raum, dürften romanische Versionen verschiedener Märchen angesichts der Interessenlage der Brüder ohnehin eher störend gewirkt haben.[12] Die Grimms mögen der aufrichtigen Überzeugung aufgesessen sein, sie hätten urdeutsches Kulturgut ans Licht gebracht, andererseits kann es sich einfach um ein Versehen oder eine Nachlässigkeit bei Überprüfung der Quellenlage gehandelt haben, als sie sich bereits entschieden hatten, das Märchen vom Gestiefelten Kater in ihrer ersten Sammlung zu veröffentlichen (KHM 33a). Es befanden sich definitiv mehrere Originalausgaben der Märchen Perraults in ihrer Bibliothek.[13] Unklar bleibt, ab wann genau und in welcher Form rezipiert diese Originalausgaben sich dort befanden.[14] 1815 beteuerten die Grimms ihren Lesern im zweiten Sammelband der KHM immerhin, dass alles „rein deutsch und nirgends her erborgt“[15] sei, und eliminierten bei der Bearbeitung für die zweite Auflage der KHM im Jahre 1819 das Märchen vom Gestiefelten

---

[9] Vgl. Uther 2008, *Handbuch,* S. 486f. Hierbei schienen sich auch stilistische Anleihen zu ergeben: „Volkstümliche Redensarten, Wortbilder, Reimwörter, direkte Rede, Redewendungen und formelhaften Wendungen teilten die Brüder Grimm mit den wortgewaltigen Predigern des Barock, die ebenso gedacht und Erzählstoffe bearbeitet hatten.“ Uther 2008, *Handbuch*, S. 509.

[10] *Cagliuso,* 2. Tag, IV, Basile (ed. Schenda) 2000, S. 151-155. Laut Rudolf Schenda ist aber vor allem die Geschichte von Dornröschen das „sprechendste Beispiel für die Überlieferungskette Basile-Perrault-Grimm und nicht zuletzt für die Tendenzen der Bearbeitung und Einbindung der Märchenstoffe in das jeweilige soziale, moralische und literarische Milieu der Zeit.“ Kommentare, Basile (ed. Schenda) 2000, S. 613.

[11] Rölleke & Schindehütte (ed.), *Es war einmal . . . Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*, eichborn Verlag, Frankfurt, *2011,* S. 293.

[12] „Nur wollten Jacob und Wilhelm Grimm von Charles Perrault und französischem Geist nicht gerne beeinflußt sein [...],“ Schenda, Rudolf, *Von Mund zu Ohr: Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1993, S. 224.

[13] Annotiertes Verzeichnis des festgestellten Bestandes nach Denecke und Teitge, Uther, Hans-Jörg, Der sympathische Betrüger: Das Beispiel des Gestiefelten Katers, in *Das Bild der Welt in der Volkserzählung,* Symposium, Peter Lang, Frankfurt, 1993, S. 135.

[14] Die Brüder Grimm zählen zu den frühesten Übersetzern des *Pentamerone* von Basile, denn sie wirkten 1846 an der ersten vollständigen deutschen Ausgabe durch Felix Liebrecht mit. Bereits 1816 war in Köln eine Übertragung von *Lo serpe* (Tag 2/5) durch Jakob Grimm im *Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816* (S. 321-331) erschienen, allerdings nur unter der Überschrift „Ein Märchen“, was darauf hinweist, dass schon vor 1846 eine detailreiche Beschäftigung mit Basiles Werk stattgefunden hatte. Hennig, D. & Lauer, B., *Die Brüder Grimm: Dokumente ihres Lebens und Wirkens,* Ausstellungskatalog Bd. 1, Weber & Weidemeyer Verlag, Kassel, 2013, S. 522.

[15] Martus, Steffen, *Die Brüder Grimm: Eine Biographie*, Rowohlt, Hamburg, 2013, S. 221.

Kater.[16] Bis 1812 war die Geschichte, wie sie von Perrault verfasst worden war, schließlich schon 44 mal in Französisch, manchmal auch in zweisprachigen Ausgaben in Englisch-Französisch (so in den Jahren 1764 und 1765), unter verschiedenen Titeln der Erzählsammlung von Perrault wie den bereits erwähnten *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités* oder unter *Contes du Temps Passé de ma mère l'oye* im holländischen Nachdruck oder auch nur schlicht unter *Contes de M. Perrault* neu aufgelegt worden. Darüber hinaus hatte es im Vereinigten Königreich von Großbritannien zwischen den Jahren 1729 und 1800 bereits 28 unterschiedliche Ausgaben der Perrault'schen Märchenfassungen gegeben.[17] Uther erwähnt für den deutschsprachigen Raum außerdem eine erste und bis dato bibliographisch nicht erfasste Ausgabe aus dem Jahre 1761.[18]

Obwohl die Brüder Grimm den Gestiefelten Kater also relativ schnell als zu Perrault-nah und für ihre ideologischen Zwecke der Wiederbelebung deutschen Kulturgutes als unbrauchbar identifizierten und wahrscheinlich darum aus allen folgenden Auflagen der KHM ein für alle Mal verbannten, haben sie nichtsdestotrotz zur weiteren Verbreitung der Geschichte im deutschen Sprachraum maßgeblich beigetragen, einfach indem die Geschichte in der ersten Auflage enthalten war. Das Entfernen der Geschichte aus der Sammlung hatte keinen Einfluss mehr auf die anschließende Zuschreibung bei späteren Herausgebern oder bei der Masse der Leser. Die auflagenstärkste Tageszeitung Deutschlands präsentierte darum am 24. Januar 2017 den Gestiefelten Kater als Katzenstar, angeblich 205 Jahre alt, mit der Bildunterschrift: „Erfunden von den Gebrüdern Grimm, neu erfunden für Kinohit ‚Shrek 2'".[19]

Die KHM gelten inzwischen neben der Lutherbibel als das „unstreitig [...] bekannteste Werk der deutschsprachigen Kulturgeschichte",[20] wovon bis zum Jahre 2008 Übersetzungen in immerhin 160 Sprachen vorlagen. Die Handexemplare der Brüder im Kasseler Museum wurden am 5. Juni 2005 sogar zum Weltdokumentenerbe der UNESCO deklariert, was die internationale Wirkung der KHM noch stärker unterstreichen dürfte. Und obwohl die

[16] Im Handexemplar von 1812 ist die Geschichte vom Gestiefelten Kater aber noch mit schriftlichen Anmerkungen (kleineren stilistischen Korrekturen und Editierungsvermerken) versehen – für eine mögliche nächste Ausgabe wie es scheint. Grimm 1812, *KHM,* Handexemplar, S. 148-155.
[17] Escarpit, Denise 1986, *Histoire d'un Conte: Le Chat Botté en France et en Angleterre,* Dissertation, Bordeaux, 1979, Didier Erudition, Lille/Paris, 1986. Ein quantitativer Überblick der Editionen in Frankreich pro Jahr und Jahrzehnt findet sich bei Escarpit unter „Les éditions du Chat botté", S. 461- 466, eine detaillierte Auflistung mit jeweiligem Titel der Edition, S. 359-365; zu den englischen Printausgaben, S. 155-159, mit einer diachronen Auflistung unter „Les éditions de Puss in Boots", S. 553.
[18] Diese wurde „gedruckt bei Arnaud Wewer", der speziell Literatur für Kinder und Jugendliche anbot; es handelt sich um eine bilinguale Ausgabe für den Sprachunterricht. Uther 1993, Der sympathische Betrüger, S. 133.
[19] BILD-Zeitung, Axel-Springer-Verlag, Berlin, „Diese Katzen sind Stars", 24.01.2017, S. 8.
[20] Uther 2008, Vorwort, *Handbuch*.

Geschichte vom Gestiefelten Kater nach 1812 unter den ausgeschiedenen Texten geführt wird, ist sie laut Uther „nicht wegzudenken“[21] aus der Märchensammlung der Grimms. Sicherlich auch deshalb, weil in späteren Anthologien ausgerechnet dieser ausgeschiedene Text jenes von den Grimms 1819 hinzugenommene Märchen *Der arme Müllersbursch und das Kätzchen* (KHM 106) verdrängte und somit weiterhin als Grimm’sches Märchen im Umlauf verblieb.[22] Hinzu kommt, dass die kulturelle Dominanz, welche weltweit von der Grimm’schen Sammlung ausgeht, zu einer weitreichenden „Identifikation des Märchens mit der ‚Gattung Grimm’ (Jolles)“[23] schlechthin geführt hat, welcher bisher überhaupt nur eine annähernd gleichwertig dominante Alternatividentifikation, nämlich die von Walt Disney, auf der Ebene des transmedialen Prozesses gegenüber zu stehen scheint.[24] Stone behauptet sogar, die Gültigkeit von Disney-Fassungen habe für viele die vorherrschende Rolle der Grimm-Versionen bei den meisten von Disney rezipierten Märchen inzwischen so gut wie ersetzt.[25]

1.4 Vielfalt der medialen Kanäle

Die Geschichte vom Gestiefelten Kater hat sich also über die letzten Jahrhunderte zu einem der beliebtesten Märchen entwickelt,[26] eine Betrachtungsweise, die, wenn als Erzählung stets eingebettet in Sammlungen, ob italienisch, französisch oder deutsch, durchaus noch zu hinterfragen wäre. Doch zahlreiche Einzelausgaben sprechen eine sehr klare Sprache. Schon vor der Erstauflage der KHM war das Katermärchen in der übersetzten Version von Charles Perrault in Teilausgaben der Feenmärchen auf den deutschen Markt gelangt und der auflagenstärkste Märchenherausgeber jener Zeit, Ludwig Bechstein, veröffentlichte den Gestiefelten Kater 1851 in einer Einzelausgabe als „ein Deutsches Mährchen“ mit drei ganzseitigen Farblithographien.[27] Im deutschsprachigen Raum hatte Johann Ludwig Tieck (1773-1853) bereits 1797 seine eigene künstlerische Bearbeitung des Themas vom Gestiefelten Kater in einem satirischen „Kindermärchen in drei Akten“ vorgestellt, das allerdings erst 50 Jahre nach Drucklegung 1844 wenig erfolgreich zur Uraufführung gekommen war.[28]

---

[21] Ibid. Vgl. auch EM VII, 1993, Kater: Der gestiefelte K., Köhler-Zülch, Sp. 1071.
[22] Vgl. Uther 1991, Der gestiefelte Kater: Ein Buchmärchen im Spiegel seiner Illustrationen, S. 353.
[23] EM IX, 1999, Märchen, S. 257, Bausinger. Vgl. auch EM XI, 2004, Requisit, Sp. 594, Bausinger.
[24] Vgl. EM IX, 1999, Märchenpflege, Sp. 289, Wienker-Piepho.
[25] Vgl. Stone, Kay, „Macht mit mir, was ihr wollt“: Frauen und Erzählen heute, in *Die Frau im Märchen: Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen,* Königsfurt Verlag, Krummwisch bei Kiel, 2005, S. 166.
[26] Vgl. Uther 2008, Der gestiefelte Kater: Zu bildlichen Darstellungen eines Märchens, S. 37.
[27] Vgl. Uther 2008, *Handbuch,* S. 435.
[28] Ludwig Tiecks Theaterstück blieb jedoch seitdem eher von einer „geborgten Popularität des Stoffes“, den Perrault und die Grimms lieferten, in Erinnerung, bis es als Stück im Rahmen eines modernen Verständnisses absurden Theaters für einen spezifischen Rezipientenkreis als „self-examining ludic work“ mehr Wertschätzung erfahren würde. Sommersberg, Beate, *Lesebühne: Zeitgenössische Rezeption der Lustspiele Ludwig Tiecks,* Dissertation, TU Berlin, 2009, S. 14, S. 197, und Gillespie, Gerald, *Ludwig Tieck’s Puss in Boots and Theater of the Absurd,* Peter Lang, Brüssel, 2013, S. 14.

Aus demselben Jahr, in welchem Tiecks Werk uraufgeführt wurde, liegt vom Gestiefelten Kater eine englische Ausgabe mit zwölf Radierungen von Otto Speckter im grünen Schmuckeinband mit vergoldetem Buchschnitt vor.[29] Diese geht unmittelbar zurück auf die 1843 in Deutschland erhältliche „opulent gestaltete Ausgabe“[30] der Erzählung mit dem Titel „Das Märchen vom gestiefelten Kater, in den Bearbeitungen von Straparola, Basile, Perrault und Ludwig Tieck. Mit zwölf Radirungen von Otto Speckter.“ Die variantenreiche Entwicklung der bildlichen Darstellung der Katerfigur wird von ihren Anfängen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts von Uther sorgfältig und detailliert beschrieben,[31] wobei die Ausgestaltungsmöglichkeiten der Printware vom sehr hochwertig von Künstlern gestalteten Einzelband bis zum preisgünstigen abwischbaren Kaufhausbüchlein mit einfachen Zeichnungen reichen.

Die Disseminationshistorie der Erzählung vom Gestiefelten Kater in ihren schriftlichen Variationen, wahlweise mit unterschiedlicher Bebilderung, zeigt hier bereits eindeutig, „daß bestimmte besonders beliebte Bücher neue Überlieferungsstränge ausgelöst oder vorhandene Gattungen mit den neuen Erfindungen oder Varianten angereichert haben.“[32] Dies beweist auch die Tatsache, dass die immer weitere Verbreitung der Geschichte nicht auf den Buchdruck beschränkt blieb, sondern der Gestiefelte Kater für interessant genug befunden wurde, in bearbeiteter Form noch durch vielfältige andere Kanäle vermittelt zu werden. In Printform gehörte zunächst der Bilderbogen dazu, aber für eine orale und visuelle Vermittlung taten sich frühzeitig weitere Wege als nur das Erzählen, Vorlesen oder Betrachten der Episoden in Bildern dieser Geschichte auf, nämlich zuerst die Theaterbühne und später als wesentlicher Faktor hinzukommend der Film.

Anhand des professionellen Puppentheaters, welches als Erwerbstheater die uneingeschränkte Orientierung am Publikumsgeschmack zu berücksichtigen hatte, selbst wenn das Präsentierte ursprünglich in eine literarische Tradition eingebunden gewesen sein sollte, lieferte Köhler-

[29] Diese Ausgabe stammt von Murray, John (ed.), *Puss in Boots; And the Marquis of Carabas,* London, 1844.
[30] Uther 1991, Der gestiefelte Kater: Ein Buchmärchen im Spiegel seiner Illustrationen, S. 329f. Siehe Broschek Verlag (ed.) *Das Märchen vom Gestiefelten Kater in den Bearbeitungen von Straparola, Basile, Perrault und Ludwig Tieck mit zwölf Radirungen von Otto Speckter,* Faksimilierter Nachdruck der Erstausgabe bei F. A. Brockhaus, Leipzig, 1843.
[31] Vgl. Uther 1991, Der gestiefelte Kater: Ein Buchmärchen im Spiegel seiner Illustrationen, sowie Uther 2008, Der gestiefelte Kater: Zu bildlichen Darstellungen eines Märchens.
[32] Moser-Rath, Elfriede, Gedanken zur historischen Erzählforschung, in *Zeitschrift für Volkskunde,* Bd. 69, Göttingen, 1973, S. 68.

Zülch eine detailreiche Studie.[33] Der Gestiefelte Kater ist im Puppen- und Marionettentheater als interessante Thematik aufgegriffen, bearbeitet und kreativ abgewandelt aufgeführt worden, und richtete sich, wohlmöglich soziale Verhältnisse parodierend sowohl an Kinder als auch explizit an Erwachsene. [34] Während die Geschichte vom Gestiefelten Kater auf der Theaterbühne expandierte, kann der genaue Verlauf der Inhaltsvarianten durch eine nicht immer gewährleistete schriftliche Fixierung in Skripten in manchen Fällen nur noch spekulativ nachvollzogen werden. Aktuelle oder regionale Bezüge konnten jeder Inszenierung einen anderen Anstrich verliehen haben. Die Lebendigkeit und Dynamik des Theaters lassen sich schließlich kaum konservieren. Köhler-Zülch weist in diesem Zusammenhang auch auf Befürchtungen bezüglich der damaligen Zensur hin sowie auf die Angst vor Plagiaten durch die Konkurrenz.[35]

Als Ballett hatte die Geschichte vom Gestiefelten Kater am 19. Februar 1836 unter dem Titel *Der Marquis von Carabas* mit der Musik von Hermann Schmidt und der Choreographie von François Michel Hoguet Uraufführung am Königlichen Theater von Berlin.[36] Im zaristischen Russland ließ Marius Petipa (1818-1910) den Gestiefelten Kater zusammen mit der Weißen Katze[37] einen *Pas de caractère* im dritten Akt von *Dornröschen* aufführen. Das Ballett zu der Musik von Tschaikovksy (1840-1893) mit dem Petipa so eng zusammen gearbeitet haben soll,

[33] Köhler-Zülch, Ines, Zum Puppenspiel: „Der Gestiefelte Kater" auf der Bühne sächsischer Wandermarionettentheater, in *Hören, Sagen, Lesen, Lernen,* Bern, 1995, S. 360. Vgl. auch Moser-Rath 1973, Gedanken zur historischen Erzählforschung, S. 67.

[34] Im April 1860 feierte Poccis *Muzl, der gestiefelte Kater* im Münchener Marionettentheater Premiere; in Berlin gab es u.a. im Vergnügungslokal „Walhalla" den Gestiefelten Kater als einaktige Posse um 1865 im Programm. In Wien wurde der Gestiefelte Kater 16 mal zwischen 1865-1874 im Personentheater aufgeführt. 1871-1873 inkludierten das Hamburger Stadttheater und das Karlsruher Hoftheater die Katergeschichte in größere Märchenaufführungen und das Hamburger Thalia-Theater präsentierte eine Fassung von Carl August Görner in den Jahren 1879, 1880 und 1884. Köhler-Zülch 1995, Puppenspiel, S. 365, S. 382. Escarpit listet außerdem ein frühes französisches Manuskript für Pantomime von J. F. Arnould-Musset aus dem Jahre 1772, das dem Britischen Museum gehört. Escarpit 1986, *Histoire d'un Conte,* S. 362. Auch die Augsburger Puppenkiste feierte am 26.02.1948 im Nachkriegsdeutschland mit dem Stück „Der Gestiefelte Kater" Premiere. Vgl. Schmitz, Alfried, Deutschlandfunk, 26.02. 2018, Eröffnung der Augsburger Puppenkiste. Im Oktober 2017 ließ das Nürnberger Theater Salz+Pfeffer unter der Regie von Paul Schmidt eine hellgraue Katerpuppenfigur mit Bläserquintett in der Aufführung zu „CARABAS" für das Kinderpublikum auftreten, *Kinderspielplan,* September-Dezember 2017, (siehe Quellennachweise).

[35] Vgl. Köhler-Zülch 1995, Puppenspiel, S. 367.

[36] Vgl. Stieger, Franz, Opernlexikon, Bd. 2, F-N, Hans Schneider Verlag, Tutzing, 1975, S. 782.

[37] Es handelt sich im russischen Kontext sehr wahrscheinlich um die Katzenhauptfigur in der Erzählung von der Weißen Katze von Madame d'Aulnoy, die fast zeitgleich zu Perraults Geschichte vom Gestiefelten Kater herauskam. Ein Beispiel der englischen Rezeption findet sich bei Crossland & Parrish, *The Golden Wonderbook for Children,* London 1934, S. 49-62, in einer reich bebilderten Schmuckausgabe für Kinder, welche die Erzählung der „White Cat" von „Countess d'Aulnoy" beinhaltet. Dieselbe Ausgabe enthält auch ein Märchen der Grimms. Es ist nicht ungewöhnlich, dass dem Gestiefelten Kater diese weiße Partnerin zugesellt wird, insbesondere dann, wenn der Kater schwarz dargestellt ist, so auch in einer Neuausgabe der Grimm-Fassung von 2010 mit Illustrationen der russischen Künstlerin Anastassija Archipowa aus Moskau, in welcher sich eine weiße Katze an der Seite der Prinzessin im Schloss befindet, die interessiert auf den Gestiefelten Kater blickt. Grimm/Archipowa 2010, *Der Gestiefelte Kater,* Buch ohne Seitenangaben.

dass er die Länge der Tänze teils bis auf die Taktanzahl mitbestimmen konnte, wurde 1890 in St. Petersburg zum Erfolg. Es handelte sich für den Gestiefelten Kater zwar nur um eine etwas mehr als zweiminütige Nebenrolle, doch auf diesem Weg zog die Erzählfigur in eines der technisch anspruchsvollsten klassischen Ballette überhaupt ein, welches bis heute von renommierten Theatern mit ausreichend guten Solisten immer wieder aufgeführt wird.[38] Es existieren filmische Aufzeichnungen von Theateraufführungen, die immerhin eine Variation einer bestimmten Aufführung festhalten, doch schon in der Frühphase der Filmindustrie wurde das Thema des Gestiefelten Katers regelmäßig als feststehendes Gesamtwerk mit eigenem Drehbuch verfilmt und ließ die Bühne als lebendigere Vermittlungsplattform der Erzählung in ihrer Bedeutung zurücktreten.

In Ergänzung zum Buch, zum Theater und zum Film erschien das Märchen auf Tonmedien wie Schallplatten, Kassetten oder CDs, und fand die Darstellung vom Gestiefelten Kater Eingang in Printmedien wie Postkarten, Briefmarken oder Spiele.[39] Im Herbst 2017 gab die deutsche Wochenzeitschrift *Die Zeit* eine Hörspiel-CD-Reihe unter dem Titel „Märchen-Klassik für kleine Hörer" mit zwanzig Märchen heraus, darunter den Gestiefelten Kater an zweiter Stelle mit Musik von Mussorgski als Märchen der Brüder Grimm.[40] Auch beim „großen Märchenrätsel" mit acht Märchen des deutschen Frauenmagazins *aktuell für die Frau* mit der zu erwartenden Rätsellösung „Märchenprinz" fehlte der Gestiefelte Kater nicht.[41] Und im Suchbild eines populären Rätselheftes unterhält sich der Gestiefelte Kater angeregt mit einem interessiert wirkenden Zauberer.[42] Der Kater erweist sich als äußerst vielseitige figurativ fungierende Katzendarstellung und Symbolfigur mit hohem Abstraktionsgrad und stellt manchmal einfach nur ein interessantes Bildmotiv mit nicht sofort erschließbarem Zusammenhang.[43] Der Umfang an abwechslungsreichen Rollen führte den Kater in das 21. Jahrhundert bis hin zu seiner bereits erwähnten Integration als Designmotiv für ganz alltägliche Gebrauchsgegenstände, für welchen sich die Märchengestalten generell gut zu eignen

[38] Vgl. Rebling, Eberhard, *Ballett von A-Z,* Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven, 1977, S. 72-78, S. 367.
[39] 2012 bot die Deutsche Post den Philatelisten eine limitierte Neuausgabe von Märchenmotiv-Briefmarken anlässlich des Jubiläums „200 Jahre Grimms Märchen" an, wo der Gestiefelte Kater wieder mit von der Partie war, *postfrisch* 03. 2012, S. 6. Vgl. auch EM VII, 1993, Kater: Der gestiefelte K., Köhler-Zülch, Sp. 1075, sowie Uther 2008, Der gestiefelte Kater: Zu bildlichen Darstellungen eines Märchens, S. 37.
[40] Hörspiel *ZEIT*-Edition, „Märchen-Klassik" für Kinder ab 4 Jahren, CD 1, Köln, September 2017.
[41] Nr. 12, Stange Verlags- und Mediengesellschaft mbH, 2014, S. 26f. Laut der *office for media*-Agentur wurden 2014 über 250 000 Exemplare der Frauenzeitschrift verkauft, womit *aktuell für die Frau* Marktführerin im unterhaltenden-serviceorientierten Frauenzeitschriftsegment sein soll.
[42] *Gong-Rätselkiste 10/2013,* k.A.
[43] Für den Tagungsband des Arbeitskreises *Bild Druck Papier* wurde eine Zeichnung eines Gestiefelten Katers, der seinen Hut zieht, für den Titel gewählt, obwohl der Inhalt des Bandes keineswegs die Geschichte des Gestiefelten Katers zum Thema hat. Vanja, Konrad et al. (ed.) *Tagungsband Épinal 2011,* Bd. 16, Waxmann Verlag, Münster, 2012.

scheinen.[44] IKEA nahm neben Rotkäppchen und dem bösen Wolf einen Gestiefelten Kater aus 100 % Polyester unter dem Produktnamen „Ridderlig“ im Jahr 2015 ins Stofftiersegment auf.[45]

1.5 Die Ausgangsthematik

Ein weiterer Faktor zur Begründung der Popularität des Stoffes ist mit einiger Sicherheit das zentrale Thema. Zu Beginn der Geschichte des Gestiefelten Katers steht eine Ungerechtigkeit, die ihren Ausgleich erfahren soll, oder strukturalistisch ausgedrückt ein Mangel, der behoben werden muss. Dann nämlich, wenn das wertlos erscheinende Tier sich für den benachteiligten Erben zum klugen Unterstützer erster Klasse wandelt,[46] wundert es laut Uther niemanden, dass die Geschichte des Gestiefelten Katers „heute zu den sogenannten Lieblingsmärchen zählt, dessen Helferdienste für den armen Helden als Dienst für eine gute Sache sanktioniert sind.“[47]

Die Art der listigen und risikofreudigen Helferdienste hat dazu beigetragen, den Gestiefelten Kater, je nach literarischer Fassung, nicht nur als Zaubermärchen, sondern ebenso als Schwankmärchen einzuordnen. Aber es geht nicht nur, wie im Folgenden noch ersichtlich sein wird, um die lustige Übertölpelung anderer Mitspieler im Geschehen durch Vortäuschung falscher Tatsachen. Vielmehr konstituiert sich in den amüsanten Täuschungsmanövern die ausgleichende Gerechtigkeit um ein Vielfaches. Die Katze liefert ihrer Leserschaft und ihrem Publikum während des Erzählverlaufs jedenfalls eine „treffsicher gestaltete Übertrumpfungsgeschichte“[48]. Da die Wahl der Form des Schwanks auch als eine typische Bewältigungsstrategie für das Erzählen von zurückliegenden Konflikten aufgefasst werden kann,[49] bietet der Schwankteil der Erzählung vom Gestiefelten Kater möglicherweise eine positive Identifikationsmöglichkeit mit dem Doppelgespann der beiden ursprünglichen Verlierer, deren Zweck die Mittel heiligt, für all jene, die im Alltagsumfeld häufig nicht so viel zu lachen haben und trotzdem einmal gerne auf der Siegerseite stehen würden?

---

[44] Der Gestiefelte Kater als Motiv auf Waschlappen wurde im Herbst/Winterkatalog der Firma *sine tempore* für € 9,97 aus der Herstellung eines deutschen („made in Germany“) „Traditionsunternehmens“ angeboten. Alternativ gab es nur noch das Motiv vom Sterntaler, *sine tempore* 2015, S. 88.
[45] *IKEA,* Produktnummer 602.784.34.
[46] Soriano sieht in der Erbverteilung (selbst bei drei Erben in Perraults Fassung) die Unterteilung in zwei grundsätzliche Gruppen, diejenigen, die ein reelles Erbe antreten und diejenigen, die ein armseliges Erbe antreten, „un héritage dérisoire“, in Form einer Katze. Soriano, Marc, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires, Éditions Gallimard,* 1968, S. 179.
[47] Uther 1993, Der sympathische Betrüger, S. 138f. Auch nach Lüthi spiegelt sich im Märchen durch den zu behebenden Mangel ein Grundstreben menschlicher Existenz; Brednich, Rolf W., Methoden der Erzählforschung, in *Methoden der Volkskunde,* Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2007, S. 67.
[48] Lehmann, Albrecht, *Im Fremden ungewollt zuhaus,* C.H. Beck Verlag, München, 1991, S. 50.
[49] Ibid.

Erschwerend zum Erleiden einer Ungerechtigkeit kommen familiäre Zwistigkeiten hinzu, die nicht in allen literarischen Versionen thematisiert sind, aber bereits in der ersten italienischen Fassung bei Straparola deutlich durch die Missgunst der anfänglich bevorteilten älteren Brüder dargestellt sind. Der jüngste Sohn macht eine leidvolle Erfahrung, welche nicht wenigen Menschen in unerfreulichen Familiensituationen im Laufe ihres alltagspraktischen Lebens zuteil wird: ihre Verwandten, ihre Familie interessieren sich bestenfalls nicht für sie. Schlimmstenfalls kommt es zu Auseinandersetzungen, Gewalt, Vertreibung, oder Tod. Dass Familien *per se* zusammen halten oder Geschwister sich stets gegenseitig freundlich unterstützen und Eltern nur „das Beste" wollen, ist schließlich epochenübergreifend eher einem normativen Soll-Bereich als dem Tatsachenbereich der menschlichen Existenz zu zuordnen. Von heiler Familienwelt kann also beim Gestiefelten Kater in zweifacher Hinsicht nicht die Rede sein, ein Faktum, das die Geschichte zu Beginn erst einmal äußerst realitätsbezogen macht. Nicht nur der Tod, also eine Macht außerhalb des Einflussbereiches des Einzelnen, stellt hier Bewältigungsanforderungen an den Protagonisten der Geschichte, sondern zusätzlich die Erfahrung des Auf-sich-allein-gestellt-seins unter Menschen, welche durch die Katzenfigur eine Milderung erfährt. Nach Schendas Funktionsschemata[50] zeigt sich die Erzählung vom Gestiefelten Kater als besonders flexibel und bietet somit eine umfangreiche Identifikations- und Auslegungsspannbreite je nach Schwerpunktsetzung seitens der Bearbeiter, Interpreten sowie Rezipienten.

Insgesamt weist Köhler-Zülch auf fast alle in der Geschichte vom Gestiefelten Kater enthaltenen wichtigen, weil lebensweltlich für die meisten Menschen relevanten Themen in ihrem detaillierten Artikel zum Puppentheater hin. Zeitgemäß spielt in den frühen Bearbeitungen für Aufführungen gerade auch Nahrung eine nicht unbedeutende Nebenrolle, die zum Beispiel im Marionettentheater bisweilen zu einer sieben Seiten langen Einlage über das Essen am Königshof ausgebaut wurde, wo sich ein hungriger Diener mit dem Hofkoch unterhält.[51] Auch in der Verfilmung des Gestiefelten Katers während der Sowjetperiode durch die Brumberg Schwestern nimmt allein die Übergabe der Rebhühner an den König, welcher die entgegengenommene Nahrung in dieser Filmsequenz im einzelnen verzückt kommentiert, bei einer Gesamtlänge des Trickfilms von 17 Minuten eine ganze Minute ein.[52] Ebenso scheinen Erbschaften und Erbschaftsstreitigkeiten „ein Thema von großer Attraktivität zu sein."[53] Dies

[50] Schenda stellt fünf Funktionen des Erzählens vor: erzieherisch wirkende Demonstration, Identifikation, Solidarisierung, Entlastung, Rechtfertigung und schließlich die Bewältigungsfunktion. Schenda 1993, *Von Mund zu Ohr*, S. 186f.
[51] Vgl. Köhler-Zülch 1995, Zum Puppenspiel, S. 371.
[52] Vgl. Кот в сапогах (Katze in Stiefeln), Valentina & Zinaida Brumberg, UDSSR 1968 (siehe Filmographie).
[53] Köhler-Zülch 1995, Zum Puppenspiel, S. 370.

bestätigend offerierte der Katholische Frauenbund just im Jahre 2015 in seinen Bildungsangeboten einen Märchenseminartag mit dem Titel „Der gestiefelte Kater, das Gute erben immer die anderen, wirklich?“ für eine Teilnahmegebühr von €50,00. Auf diesem Seminar sollte Fragen nachgegangen werden wie die im Prospekt genannten: „Kann ich damit leben, dass ich nur einen alten Kater bekomme? Wie lebe ich mit meinem Erbteil?“[54]

Röhrich hat Märchen als „Utopien mit kompensatorischer Funktion, die ihre Tradierung konkreten sozialen und ökonomischen Verhältnissen verdanken“[55] bezeichnet, in welchen historisch reale Bedrängnis und Not thematisiert werden.[56] Und Nörtersheuser stellte fest, dass die für das Märchen gewählten Erzählfiguren oftmals bedingt durch eine schwierige ökonomische Situation, Unsicherheit und wirtschaftliche Abhängigkeit ihren Niederschlag fanden.[57] Auch Bottigheimer sieht die Geschichte vom sozialen Aufstieg des Günstlings der Katze im damaligen Venedig dem bisher Gesagten entsprechend als Kompensationsangebot für ein mühevolles alltägliches Dasein. Und die Popularität der Erzählsammlung Straparolas korrespondiert ihrer Ansicht nach mit den Sehnsüchten der Leserschaft, zu Wohlstand zu gelangen.[58] Darüber hinaus geht es jedoch oftmals um weitaus mehr als nur die bare materielle Existenz. Das als ungerecht empfundene „Teilenmüssen“ mit anderen ohne Basis der Freiwilligkeit, sei es mit Vorteile erhaltenden Geschwistern, mit besser gestellten anderen Menschen, oder sei es Besteuerung aller Art, Zugang zu lukrativer Erwerbstätigkeit, Güterbesitz oder Ähnliches, ist sowohl bei knappen Ressourcen als auch bei nur als knapp empfundenen Ressourcen ein Thema von wesentlicher Bedeutung, das bis in die heutige Zeit ungebrochen Aktualität genießt. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Unterschiede im Grad der materiellen Privilegien in diesem Märchen vom geglückten sozialen und wirtschaftlichen Aufstieg eines von Anfang an unterprivilegierten Menschen besonders prävalent sind und die Geschichte geradezu für Neuauflagen prädestinieren.

1.6 Konstruktion einer Kinder- und Jugendliteratur

Für die nachhaltige Präsenz der Katzenfigur im Kopf des Einzelnen bedurfte es jedoch wahrscheinlich mehr als nur einer allgemein attraktiven Ausgangsthematik einer bestimmten

[54] Vgl. KDFB, Bildungswerk des Katholischen Deutschen Frauenbundes, Diözesanverband Regensburg e.V., *Bildungsangebote für Frauen 2015,* S. 16.
[55] Röhrich, Lutz, Erzählforschung, in *Grundriß der Volkskunde,* Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2001, S. 526.
[56] Vgl. Jedamski, Doris, *Der Gestiefelte Kater als Kolonisationshelfer: Europäische Märchen in indonesischen Bearbeitungen der 20er Jahre,* Peter Lang Verlag, Frankfurt, 1988, S. 13.
[57] Vgl. EM I, 1977, Arm und reich, Nörtersheuser, Sp. 790.
[58] Vgl. Bottigheimer, Ruth, *Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition,* University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2002, S. 132.

Erzählung. Hierzu gehört sicherlich die Entwicklung von Kinder- und Jugendliteratur, die dem Märchen als sich etablierendes separates literarisches Genre weiterhalf, sich im Alltag kontinuierlich festzusetzen. Im allgemeinen deutschen Sprachgebrauch versteht man heute unter einem Märchen explizit eine *fabula incredibilis,* also eine unglaubliche, wenn auch unterhaltsame Geschichte, die sich eigentlich nur an Nicht-Erwachsene richtet.[59] Dies mag zwar nur das vorläufige Ende einer von diversen Kräften gesteuerten Entwicklung sein, bestimmte literarische Texte aus der „Erwachsenenkultur auszugliedern“[60], ist aber von Relevanz für den Erhalt der Popularität von Märchen allgemein. Auch außereuropäische Erzählungen, die dem Genre Märchen zugeordnet wurden, konnten somit der in Europa vorherrschenden Auffassung gemäß als Kinderlektüre eingegrenzt werden.[61] Derartiges diente gewiss u.a. der Erweiterung von Verlagsrepertoires an zur Verfügung stehenden Geschichten, ohne irgendwem Tantiemen zahlen zu müssen, und komplementierte die im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmende „Dominanz des Märchens über alle anderen Erzählgattungen“[62] für Kinder und Jugendliche. Letztere Entwicklung beeinflusste den Bekanntheitsgrad des Gestiefelten Katers zu einem ganz wesentlichen Teil.

Die italienischen Erzählsammlungen von Straparola und Basile waren keine spezifische Kinder- oder Jugendliteratur, selbst wenn die Titelgebung von Basiles *Pentamerone* das Gegenteil behauptet.[63] Basiles Entscheidung fällt wahrscheinlich eher unter das Stichwort „Scheinzuweisung“ und kann im Zusammenhang mit möglicher Zensur oder als Ironie gedeutet werden.[64] Bei Charles Perrault scheint die Angabe *ad usum delphini* auch eine Vorsichtsmaßnahme gewesen zu sein, wie sie im Frankreich des 18. Jahrhunderts üblich wurde.[65] Aber er formulierte hiermit bereits eine inbegriffene Adressatengruppe außerhalb der Erwachsenenwelt. Auch die Titelseite einer Originalausgabe von 1697, welche bei Kerzenschein eine ältere Frau mit Jugendlichen am Kamin sitzend zeigt (übrigens mit einer Katze vor dem Kamin) untermauert die Vorstellung vom Rezipientenkreis.[66] Als dann die Brüder Grimm 1812 den ersten Sammelband ihrer *Kinder- und Hausmärchen* auf den Markt

[59] Vgl. Röhrich 2001, Erzählforschung, S. 525.
[60] EM VII, 1993, Kinder- und Jugendliteratur, Tomkowiak, Sp. 1312.
[61] Vgl. EM VIII,1996, Kolonialismus, Jedamski, Sp. 74.
[62] EM VII, 1993, Kinder- und Jugendliteratur, Tomkowiak, Sp. 1313.
[63] Der neapolitanische Titel „Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille“ (Die Erzählung der Erzählungen, Unterhaltung für die Kleinen) wurde von Rak als „[...] passatempo per i più piccoli“ ins Italienische übersetzt. Basile a cura di Rak 1986. Vgl. auch EM I, 1977, Basile, Giambattista, Schenda, S. 1297. Zu Straparola siehe Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 37.
[64] Vgl. EM VII, 1993, Kinder- und Jugendliteratur, Tomkowiak, Sp. 1301.
[65] Escarpit argumentiert, dass Perrault ein ausdrücklich für Kinder bestimmtes Werk kreiert hat und den Zusatz der Bearbeitung für die Jugend, *ad usum delphini,* zur Absicherung verwendete. Sie zitiert dazu ein Wörterbuch der Konversation und Lektüre. Escarpit 1986, *Histoire d'un Conte,* S. 52f.
[66] Frontispice de édition originale des Contes de Perrault, BnF 2016 (siehe Quellen).

brachten, definierten sie gleich im Titel ihre klar umrissene Zielgruppe als Leserschaft, nämlich Kinder und ihre Familien, denen sie u.a. Erbauungs- und Erziehungsgeschichten in der Tradition der Hausväterliteratur in kompakter Form zu präsentieren gedachten. Mit diesem deutlichen Schritt trugen sie wiederum indirekt ihren maßgeblichen Anteil zum weiteren Ausformungsprozess deutschsprachiger Kinderliteratur bei [67] und beeinflussten die Inhalte weiteren Erzählguts für Menschen weltweit.[68] Indirekt deshalb, weil die Grimms die Familie ähnlich wie Perrault wohl eher als Gesamtheit dachten und die spätere Reduzierung ihrer gesammelten Werke auf Kinder und Jugendliche als ausschließliche Rezipienten nicht unmittelbar angestrebt hatten.[69]

Die als Kinderliteratur intendierten Werke wendeten sich im 19. Jahrhundert natürlich schwerpunktmäßig an bürgerliche oder noch privilegiertere Kreise. Denn auch wenn zum Beispiel die preußische Regierung zusätzlich zur damals im europäischen Vergleich ungewöhnlichen dreijährigen Schulpflicht im Jahre 1839 ein Regulativ zum Arbeiterschutz verabschiedete, welches vorschrieb, dass Kinder der Arbeiterschaft unter neun Jahren nicht mehr zu einer regelmäßigen Beschäftigung in einer Fabrik oder in Bergwerken angenommen werden durften und dass solche unter 16 Jahren maximal 10 Stunden täglich arbeiten durften, wird deutlich, dass zur Zeit der Brüder Grimm für Nachkommen aus ökonomisch unterprivilegierten gesellschaftlichen Gruppen selbst bei gelungener Alphabetisierung und Zugang zu einer Bibliothek bzw. Büchern nicht allzu viel Zeit zum Lesen von Geschichten übrig blieb.[70] Diese Relativität, *wer* eigentlich *wann* noch Kind, Jugendlicher oder Erwachsener nach *wessen* Maßstäben ist, gilt ebenso für das Venedig des 16. Jahrhunderts. Die Kurtisanen Venedigs zum Beispiel, die u.a. eine plausible Leserschaft der Bände Straparolas stellen, mussten so frühzeitig wie möglich an ihrem Aufstieg aus einfacher Prostitution arbeiten, also im Alter von 13 bis zu 15 Jahren.[71] In der unter venezianischer Herrschaft stehenden Küstenstadt Piran wurde Mädchen im Alter von 12 Jahren und Knaben im Alter von 14 Jahren

[67] Bereits *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808) konnte als Erziehungswerk im Herder'schen Sinn angesehen werden, ebenso Albert Ludwig Grimms *Kindermährchen* von 1809: „Mit der Gattung Märchen standen kurze, einprägsame Geschichte zum Vorlesen und Nacherzählen zur Verfügung. Dieser Umstand führte letztendlich zum großen Erfolg der KHM." Uther 2008, *Handbuch,* S. 513.
[68] Jedamski untersuchte die Instrumentalisierung des Märchens vom Gestiefelten Kater in der Kolonialpolitik Indonesiens, und es gilt als gesichert, dass es die Perrault- und Grimmfassungen waren, „welche für die über die Niederlande nach Indonesien gebrachten Märchen als Vorlage dienten", Jedamski 1988, *Der Gestiefelte Kater als Kolonisationshelfer,* S. 75.
[69] Vgl. EM VII, 1993, Kinder- und Jugendliteratur, Tomkowiak, Sp. 1312.
[70] Erst 1853 wurde in Preußen die regelmäßige Beschäftigung von Kindern unter 12 Jahren komplett verboten und die Beschäftigung von solchen bis 14 Jahren auf sechs Stunden täglich bei dreistündigem Schulunterricht beschränkt. Kraemer et al., *Das XIX. Jahrhundert*, Bong & Co., Berlin, 1900, S. 103f.
[71] Vgl. Kurzel-Runtscheiner, Monica, *Töchter der Venus: Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert, dtv, München,* 2001, S. 32-35.

„körperliche Erwachsenheit“[72] zuerkannt und Waisen durften in diesem Alter heiraten. Es ist klar, dass es sich nicht um Jugendliche im Verständnis späterer Jahrhunderte handelte, sondern damals um als erwachsen anzusehende Ehe- und Sexualpartner.[73]

Die Bezeichnung Kinder- und Jugendliteratur ist demnach in mehrfacher Hinsicht ein komplexes Konstrukt, zeitlich, räumlich und kulturell begrenzt, allein schon was die genaue Adressatengruppe der Texte betrifft. Aber auch die Texte selbst können zum Beispiel nur spezifisch für als Kinder definierte Zielgruppen überarbeitete Textfassungen sein, die ursprünglich für andere Rezipienten geschrieben worden waren. In diesem Sinne hatten die Brüder Grimm mit klaren pädagogischen Absichten und im Rahmen eines Weltbildes, das sich an einer zentraleuropäischen, bürgerlich-patriarchalischen Familienordnung orientierte, die Märchen, die ihnen zur Veröffentlichung vorlagen, systematisch editiert und ausgeschmückt.[74] Der räumlich-historische sowie kulturell-soziale Kontext bilden somit eine entscheidende Rahmenbedingung für jedwede annähernd eingrenzende Definition von Kinder- und Jugendliteratur und der damit verbundenen Zuordnung von Zielgruppe. Gleichzeitig besagt Letzteres immer noch nichts über die eigentliche Rezeption der Werke.

Zuerst einmal schloss das Label Kinderliteratur keineswegs aus, dass andere Rezipienten diese Literatur ebenfalls zu lesen wünschten.[75] Außerdem handelte es sich dabei dann um sogenannte Erwachsene, also äußerst relevante Entscheidungsträger, was die Verbreitung und Weitergabe von Kinderliteratur betraf. Auf pädagogischer Seite gab es zum Teil heftige Kontroversen wie schädlich oder nützlich Märchen für Kinder seien, und ausgerechnet der Gestiefelte Kater schien „zu pädagogisch wertvollen Einsichten nicht zu verhelfen.“[76] Doch die Vermittlung von Märchen und somit Darstellung der vermeintlich fragwürdigen Aktionen des Gestiefelten Katers setzte sich in unterschiedlichen medialen Kanälen nichtsdestotrotz bis heute fort, wobei

[72] Mihelič, Darja, Das Alltagsleben einer küstenländischen Stadt, in *Methoden und Probleme der Alltagsforschung im Zeitalter des Barock,* Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien, 1992, S. 63.
[73] Ein Gesetz aus dem Jahre 1500 in Venedig verbot Prostitution mit Mädchen, die nachweislich jünger als zwölf Jahre alt waren. Diese Einordnung der Mädchen als Kind bzw. reife Frau um das Alter von 12 Jahren korrespondiert mit Miheličs' Untersuchung. Vgl. Rocke, Michael, Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy, in *Gender and Society in Renaissance Italy,* Longman, London/New York, 1998, S. 164.
[74] Vgl. Röhrich, Lutz, *Wage es, den Frosch zu küssen,* Orbensien Verlag, Bad Orb, 1999, S. 14.
[75] Röhrich betont, dass das Märchen „nicht bloß als abgesunkenes Erwachsenengut“ in der Kinderfolklore sein Dasein fristet, sondern weiterhin für Erwachsene interessant sein kann. Röhrich 2001, Erzählforschung, S. 527.
[76] Uther 1991, Der gestiefelte Kater: Ein Buchmärchen im Spiegel seiner Illustrationen, S. 347. Insgesamt herrscht zum Thema Märchen geringe Nonchalance in der pädagogischen Diskussion mit teilweise heftigen ideologischen Kontroversen, wobei der österreichisch-amerikanische Kinderpsychologe und Psychoanalytiker Bruno Bettelheim mit seinem erfolgreichen Werk *The Uses of Enchantment* (ins Deutsche übersetzt als „Kinder brauchen Märchen“) 1976 stark zum Überleben des klassischen Märchens in der Kategorie Kinderliteratur beitrug. EM XIV, 2014, Bettelheim, Bruno, Rieken, Sp. 1562f.

sowohl Märchen als Gattung allgemein als auch der Gestiefelte Kater im Besonderen veränderten gesellschaftlichen Vorstellungen und Ansprüchen Rechnung trugen. Die Hörspielausgabe des Gestiefelten Katers von 2015 mit der Stimme von Heiner Lauterbach wirbt in diesem Kontext auf der Zellophan-Verpackung mit dem Slogan „spannende Märchen ohne Gewalt und Grusel.“[77] In diesem Hörspiel warnt der Sprecher Lauterbach die Zuhörer: „Vorsicht! Es wird viel geflunkert.“[78] Denn es werde geschildert „wie durch Tricks und Flunkerei ein armer Müllersbursch sein Glück findet.“ Es wird deshalb über die Problematik der Unehrlichkeit in der Erzählung sinniert: „Da wird doch immer gesagt, man soll nicht flunkern, aber wenn man dadurch sein Glück findet, wollt ihr wissen?“ Und der Sprecher kommt zu dem geschickten Schluss: „Da fragt ihr am besten eure Eltern!“[79] Da auf dem Märchengenre im weitesten Sinn, wie bereits erwähnt, eine gewaltige Konsumkultur aufsattelt,[80] welche sich auf Profit ausgerichtet am Konsumentenwunsch orientieren muss, gilt es schließlich, Kinder und Jugendliche in relativ wohlhabenden Gesellschaften als besonders lukrative Konsumentengruppe verstärkt anzusprechen oder auf der Ebene staatlich übergeordneter Entscheidungsträger, zum Beispiel Eltern, Großeltern oder Lehrpersonen, miteinzubeziehen.

Wem genau das Märchen vom Gestiefelten Kater nach 1812 nun so besonders gut gefiel, ist deshalb nicht einfach nachzuvollziehen. Kinder- und Jugendbuchherausgeber schienen in Zusammenarbeit mit namhaften Künstlern die Geschichte vom Gestiefelten Kater jedenfalls zu favorisieren.[81] Es muss sich für die Verleger gelohnt haben, so dass von einer gewissen Reziprozität seitens der Leserschaft auszugehen ist. Da die Käufer am ehesten Erwachsene waren, bleibt unklar, ob das Märchen, wenn es in einem Einzelband gekauft wurde, überwiegend Eltern oder Kinder ansprach, oder beide. Rölleke sieht in der Begegnung mit Grimms Märchen für Kinder im deutschsprachigen Raum „fast stets eines der ersten, eindrucksvollsten und vor allem selbstverständlichsten Erlebnisse im Reich der Literatur.“[82] Denn Märchen bilden den „Grundstock jeder Kinderlektüre“[83] und erfreuen sich bis heute großer Beliebtheit in „gewandelten Daseinsformen.“[84] Fakt bleibt deswegen, dass die Figur

[77] Hörspiel Amor Junior, *Der gestiefelte Kater gelesen von Heiner Lauterbach,* Brüder Grimm, Bearbeitung von Friederike Köpf und Bert Alexander Petzold, ICHHÖRMAL, München, April, 2015.
[78] Ibid.
[79] Ibid.
[80] „Durch Monopolisierungstendenzen, internationale Verflechtungen und ausgeklügelte Werbestrategien ist die Macht der Industrie erheblich gewachsen“ und mündet in regelrechten „marktbeherrschenden Medienverbundsystemen.“ EM VII, 1993, Kinder- und Jugendliteratur, Tomkowiak, Sp. 1302.
[81] Vgl. Uther 1991, Der gestiefelte Kater: Ein Buchmärchen im Spiegel seiner Illustrationen, S. 327.
[82] Rölleke & Schindehütte (ed.) 2011, *Es war einmal,* S. 12.
[83] Röhrich 2001, Erzählforschung, S. 527.
[84] Ibid.

vom Gestiefelten Kater bereits im 19. Jahrhundert durch verlegerische Entscheidungen sowie Kaufentscheidungen vornehmlich Erwachsener Teil des Vorstellungsrepertoires einer bürgerlichen Kindheit wurde.

1.7 Der Weg zum Kätzchen als Haustier

Parallel zur Entstehung einer Kinder- und Jugendliteratur entwickelte sich in Europa und den USA eine nicht rein zweckgebundene Domestikation der Katze, in welcher die Beziehung zum einzelnen Tier auf individueller emotionaler Basis fußt, und die sich im Laufe des 20. Jahrhunderts auf immer breitere gesellschaftliche Kreise zu erstrecken begann. Dies soll nicht heißen, es hätte individuelle Interspezies-Beziehungen ähnlicher Art nicht auch früher gegeben, aber es ist offensichtlich, dass diese Art von Beziehung seit dem 19. Jahrhundert sehr viel weitreichender und systematischer praktiziert wurde und dabei kontinuierlich zunehmend gesamtgesellschaftliche Akzeptanz fand. Die lang gehegte Annahme, Katzen seien erst ca. 2000 vor Chr. von den Ägyptern domestiziert worden, musste wissenschaftlich revidiert werden. Die Domestizierung der Katze reicht zeitlich weiter zurück und ist verwoben mit der zehntausendjährigen Geschichte der Hausmaus (*Mus musculus*) und begann wahrscheinlich in Asien und/oder Nord-Ostafrika. Die Molekularbiologie hat hierzu durch DNA-Analyse ergänzend zu archäologischen Funden Klarheit hergestellt.[85] In der jungsteinzeitlichen Siedlung Shillourokambos auf Zypern wurde ein ungefähr 9500 Jahre altes, zeremoniell bestattetes Skelett einer Katze in unmittelbarer Nähe eines menschlichen Skeletts, dessen Bestattungsbeigaben auf hohen sozialen Status hindeuten, durch das französische Forscherteam von Jean-Denis Vigne entdeckt.[86] Die Grabbeigaben und der Charakter der Bestattung zeigen, dass die Katze im Bezug zum Menschen entweder als Individuum oder als Symbol betont wurde, möglicherweise beides. Solche Ausgrabungsfunde sind jedoch rar und ausreichendes archäologisches Material zur Domestikation findet sich bisher erst im alten Ägypten. Mit den Ägyptern adoptierten Griechen und Römer Katzen als Haustiere, so dass sie auf Münzen, Bildern und Grabsteinen erschienen und „Felicula“ (Kätzchen) ein beliebter Mädchenvorname im alten Rom wurde.[87]

Zu Beginn des Mittelalters hatte sich die gewöhnliche Hauskatze bereits in ganz Europa ausgebreitet. Diese in Nähe des Menschen lebenden Katzen gehören der Spezies *Felis silvestris*

[85] Da sich Hauskatzen weltweit in ihrer DNA von allen Wildarten deutlich unterscheiden, geht die Molekularbiologie von einer Domestizierung um ca. 8.000 – 13.000 vor Chr. aus. Vgl. Bradshaw 2013, *Cat Sense,* S. 11-34.
[86] Vgl. Oeser, Erhard, *Katze und Mensch: Die Geschichte einer Beziehung,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005, S. 18f. Vgl. zur Ausgrabung auch Bradshaw 2013, *Cat Sense,* S. 35f.
[87] Vgl. Bradshaw 2013, *Cat Sense,* S. 54f.

lybica an und zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich bereitwillig mit allen Wildarten verpaaren.[88] In der Nähe menschlicher Wohnstätten etabliert, vor allem Mäusefang betreibend, standen sie in vielfältiger anderer Beziehung zum Menschen und erhielten relativ einfachen Zugang zu allen Räumlichkeiten. Bereits Ende des 13. Jahrhunderts bestätigt zum Beispiel das Kompendium *Buch von Sydrach,* dass die Katze ein „privates" Tier sei, weil sie mit im Bett schlafe.[89] Einerseits sind Texte, welche ein enges Mensch-Katze-Verhältnis bezeugen, in jener Zeit noch selten, andererseits weisen ermahnende Texte, die ein Verbot einer solch engen Beziehung ansprechen, darauf hin, dass derartige emotionale Bande entgegen manch solcher Ermahnung existieren konnten. Vorläuferinstallationen von Katzenklappen finden schon im 14. Jahrhundert Erwähnung in einer Novelle des Florentiner Kaufmanns und Schriftstellers Franco Sacchetti (1330-1400), dessen Themenbeschränkung auf ein bürgerlich-häusliches Milieu im offenen Kontrast zu Boccaccios Schriften stand. Sacchettis erzählerische Nebendetails scheinen Einblicke in den damaligen Alltag zu gewähren, wie eben die in einer Konversation besprochene „Katzenklappe" („gattajuola") bzw. ein Loch („buca") für eine Katze zum erleichterten Hineingehen ins Haus.[90] Die Praxis der Kastration, um einen Kater stärker an eine Lokalität zu binden, existiert anscheinend seit dem 16. Jahrhundert, und Bobis weist im Bezug auf das Märchen vom Gestiefelten Kater ergänzend darauf hin, dass „anders als exotische Tiere wie Affen, die im ausgehenden Mittelalter in Mode gewesen sind, oder bestimmte Hunderassen, deren Besitz Luxus war, die Katze vor allem das Tier des einfachen Bauern" gewesen sei, „ein Tier, das man besitzt, auch wenn man nichts anderes hat."[91] Gleichzeitig schloss dies keineswegs aus, dass Katzen zum Günstling eines sozial hoch gestellten Menschen werden konnten, wie eine Rechnungsführung aus dem Jahre 1406 nahelegt, in welcher grüner Stoff für eine Decke der Katze der französischen Königin Isabeau bestellt wurde.[92]

Der Schwerpunkt des Katzendaseins lag in Bezug auf den Menschen im gesamten Mittelalter im europäischen Raum auf der hilfreichen Funktion der Katze als Mäusevertilger und als Rohstofflieferant. Schon Isidor von Sevilla (um 560-636) hatte in seiner Schrift *Etymologiae*

[88] Die leichte Hybridisierung und somit genetische Dominanz der Hauskatze stellt heute ein Problem für Naturschützer dar, die bestimmte Wildarten erhalten möchten. Bradshaw 2013, *Cat Sense,* S. 20f.
[89] Vgl. Bobis, Laurence, *Die Katze: Geschichte und Legenden,* Kiepenheuer Verlag, Leipzig, 2001, S. 58f.
[90] „Onde v'entrò la gatta? Ha la cassa gattajuola?" [...] „io non ci veggo nè gattajuola, nè buca." („Wo geht die Katze herein? Hat das Haus eine Katzenklappe?" [...] „Ich hab' weder Katzenklappe noch ein Loch gesehen.") LXXXIII, *Novelle Parte Prima,* Sacchetti 1824, S. 137. Von seinem Hauptwerk *Trecento Novelle,* in welchem Katzen häufiger Erwähnung finden, sind nur 223 erhalten geblieben. BE XVI, 1973, Sacchetti, Franco, S. 314f. Vgl. Grabois, Aryeh, *Enzyklopädie des Mittelalters,* Atlantis Verlag, Zürich, 1988, Eintrag: Sacchetti, Franco, S. 527.
[91] Bobis 2001, *Die Katze,* S. 63.
[92] Ibid.

die Wichtigkeit der Katze als Jäger und Mäusefänger betont.[93] Seltener dürfte ihre Rolle als emotionaler Partner des Menschen gewesen sein, obwohl es auch hierfür immer wieder Belege und Andeutungen gibt. Die exemplarische Ermahnung an einen Eremiten, seine Katze nicht so stark zu lieben, eine Ermahnung, welche, hätte diese Art Liebe niemals stattgefunden, nicht belehrend sondern abwegig gewesen wäre, bietet sich als ein frühes Beispiel an. Dazu zählen Odo von Cheriton und Iacobus de Voragine im 13. Jahrhundert.[94] Es handelt sich hierbei um ein Motiv, welches sich durch das gesamte Mittelalter zieht.[95] Aber es gibt auch andere Einzelhinweise auf gefühlsbetonte Beziehungen zu Katzen. Im Jahre 1595 beklagte der Kölner Chronist Hermann von Weinsberg den Tod seiner zwanzig Jahre alten Hauskatze, die auch ausdrücklich als weibliches Tier und als „Mutterkatze" benannt wurde und der zum Kummer der Familie kein Wundarzt mehr helfen konnte.[96] Ein ebenso interessanter Hinweis findet sich in den Prozessakten der 80 Jahre alten Ursula Grön, die vor dem Augsburger Rat der Hexerei angeklagt, gefoltert und 1694 hingerichtet wurde. Ursula Grön war unter dem Spitznamen „Miau-Frau" bekannt, woraus sich nicht nur schließen lässt, dass man sie mit den üblichen, den deutschen Hexenprozessen eigenen Tierfantasien in Verbindung brachte, sondern auch, dass sie ein sehr enges Verhältnis zu Katzen unterhielt und sich mit diesen Tieren wohlmöglich gut verständigen konnte.[97]

Eine emblematisch-heraldische Nutzung von Katzen z.B. als Wappentier, ist hingegen eher selten im Vergleich zum inflationären Gebrauch des männlichen Löwen, welcher „das am häufigsten vorkommende Wappentier überhaupt"[98] ist. So ziert der Löwe das Wappen der mittelitalienischen Stadt Viterba. Dort wurde jedoch im Jahre 1391 ein Palast für die Familie *Gatti* erbaut, die passend zu ihrem Namen ein Beispiel der Führung einer Katze im Familienwappen liefert: Eine kleine schwarze Katze mit erhobener rechter Pfote befindet sich

---

[93] Vgl. Meier, Frank, *Mensch und Tier im Mittelalter,* Thorbecke Verlag, Ostfildern, 2008, S. 162.
[94] Vgl. Kompatscher, Gabriela (ed.), *Tiere als Freunde im Mittelalter,* Wissenschaftlicher Verlag Bachmann, Badenweiler, 2010, S. 204f., S. 212f. Bereits im 9. Jahrhundert schrieb Ermoldus Nigellus Elegien am Hofe König Pippins von Aquitanien, in welchen er vor zu großer Liebe zu Hunden und Katzen warnte. Kompatscher 2010, S. 63-68. Auch Johannes Diaconus (um 825 – um 880) berichtet von einer liebevoll gestreichelten Katze eines Eremiten im Kapitel 60 in seiner Vita von Papst Gregor I., Meier 2008, *Mensch und Tier im Mittelalter,* S. 162, auf welche sich dann wahrscheinlich de Voragine in seiner *Legenda Aurea* bezieht. Dieses zur Unterhaltung geschriebene Werk verbreitete sich in volkssprachlichen Versionen von Norditalien bis über ganz Europa. Grabois 1988, Eintrag: Goldene Legende, S. 243f.
[95] Vgl. Bilke, Ludger, Was heißt hier Katze? Untersuchungen zum Namen der Katze, in *Eine seltsame Gefährtin,* 2007, S. 90. Der arme Eremit mit Katze konnte somit in der Neuzeit zum Topos werden. Bilke erwähnt Giraldus Cambrensis als weiteren Überlieferer dieses Topos.
[96] Vgl. Herborn, Wolfgang, Hund und Katze im städtischen und ländlichen Leben im Raum um Köln während des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit, in *Kulturen–Sprachen–Übergänge,* Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2000, S. 405.
[97] Vgl. Roper, Lyndal, *Hexenwahn: Geschichte einer Verfolgung,* C.H. Beck Verlag, München, 2007, S. 233-237, S. 408f.
[98] Meier 2008, *Mensch und Tier im Mittelalter,* S. 42.

in einem schlichten Wappen unterhalb eines im Profil dargestellten Bacinets mit heruntergeklapptem Visier und einer großen Krone.[99] Während die Katze in der Heraldik vor allem für Freiheit und Unabhängigkeit steht, wurden die im Alltag so selbstverständlich präsenten Hauskatzen nach ihrem Tod für jedermanns alltägliche Gebrauchsgegenstände verwertet, zum Bespiel für die Herstellung von Handschuhen oder Geldbeutel, den sogenannten Geldkatzen.[100] Insbesondere die Fellnutzung überlebte in Europa bis in die heutige Zeit und findet sich in der Grimm'schen Märchenfassung vom Gestiefelten Kater reflektiert, in welcher der Müllersohn darüber nachdenkt, sich aus der Katze ein paar Handschuhe fertigen zu lassen: „Lass ich mir ein Paar Pelzhandschuhe aus seinem Fell machen, so ist's vorbei."[101] Die Kaufleute der Hanse handelten ausgiebig mit Pelzen und Venedig galt zu Zeiten Straparolas als das europäische Handelszentrum für Felle.[102] Aber nicht nur der Pelz sondern auch das Fleisch der Hauskatze fand dem Menschen nützliche Verwendung. Letzteres jedoch in durchaus eingeschränktem Maße als Nahrung und Medizin. Der Verzehr von Katzenfleisch wurde so gut wie nirgends in Europa gängige Alltagspraxis im Vergleich zu anderen Fleischsorten. Da während der christlichen Fastenzeit tierische Fette vollständig verboten waren und Freitags ebenso kein Fleisch erlaubt war, bewegte sich der allgemeine Fleischkonsum großer Teile der Bevölkerung innerhalb von eng gesteckten Grenzen. Denn gerade in jener Periode der Fastenzeit, zwischen Aschermittwoch und Ostern, wenn das Nahrungsangebot ohnehin karg war, wurde die kirchliche Reglementierung streng beachtet.[103] Aus medizinischer Sicht traten generelle Bedenken gegenüber Fleisch aus der Säftelehre hinzu, welche die kirchliche Ablehnung der Völlerei gegenüber der breiten Bevölkerung ideologisch untermauerte.[104] Als

[99] Vgl. Bellinelli, Barbara, *Guida di Viaggio per Gattofili: 17 luoghi gatteschi in Italia,* Milano, 2017, S. 115f. Der Namensbezug scheint häufig ein ausschlaggebender Grund gewesen zu sein, eine Katze im Wappen zu führen, so zum Beispiel auch für die Wappen der britischen Familien Catt, Catton, Keats und Tibbet. Vgl. Warne, Frederick, *Boutell's Heraldry,* London/New York, 1978, S. 71.

[100] Vgl. Heusinger, Sabine von, Katze im Kochtopf: Zu Ernährung und Kultur des Mittelalters, in *Von Katzen und Menschen: Sozialgeschichte auf leisen Sohlen*, Herausgeber Clemens Wischermann, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S. 50 f. Bettvorleger, Teppiche, Kissen- und Stuhlbezüge sowie Kleidung (Mäntel, Westen, Pelzkragenvarianten, Hüte, Futter usw.) konnten aus Katzenfell gemacht werden, wobei es in kirchlichen Kreisen zu Auseinandersetzungen kam, wie Pelz allgemein und Katzenfell im Besonderen einzuordnen sei, so dass manches Ordensmitglied ausschließlich Lammfell für akzeptabel befand. Bobis 2001, *Die Katze,* S. 64-70. Noch im *Klerusblatt* für Bayern von 1931 wurde eine Anzeige geschaltet, in welcher außer sanitären Gummiwaren dem Ischias- und Rheumageplagten ein „Kleidungsstück aus Katzenfell" mit Abbildung einer weißen Katze verkauft werden sollte, *Klerusblatt* 4/12 (siehe Quellen). Vgl. Dinzelbacher, Peter (ed.), *Mensch und Tier in der Geschichte Europas,* Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2000, S. 193.

[101] Grimm/Archipowa 2010, *Der Gestiefelte Kater,* Text nach der Gesamtausgabe der KHM in der 7. Auflage aus dem Jahre 1857 in neuer deutscher Rechtschreibung.

[102] Rublack & Hayward, *The First Book of Fashion,* Bloomsbury Publishing, London, 2015, S. 36.

[103] Vgl. Hersche, Peter, *Muße und Verschwendung: Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter,* Bd. 1, Herder Verlag, Freiburg, 2006, S. 599. Zusätzlich mahnt die Regel der Benediktiner ihre Ordensmitglieder „wie es üblich ist", generell auf Fleischgenuss zu verzichten und nur den Kranken zur Stärkung etwas Fleisch zu geben. Steidle, Basilius P. (ed.), *Benediktusregel*, Beuron, 1975, S. 127.

[104] Vgl. Meier 2008, *Mensch und Tier im Mittelalter,* S. 128 sowie S. 138-140.

kleines, auf vier Füßen laufendes Raubtier fiel die Katze aus alttestamentarischer Sicht gemäß der Reinheitsgebote bei Levitikus 11:27 schon im Judentum unter verbotenes Fleisch.[105] Hinzu kam, dass in den apokryphen Schriften die Katze im Buch Baruch zusammen mit Fledermäusen mit der Götzenverehrung in Verbindung gebracht wird und ansonsten in der Bibel keine Erwähnung findet, worin die im Mittelalter zunehmende Dämonisierung von Katzen in bestimmten Regionen ihren Ursprung gehabt haben könnte. Ein Zusammenhang mit Ketzern und Juden wurde in Bilddarstellungen und Handschriften hergestellt, was eine weitere Erklärung liefert, warum das zur Verfügung stehende Fleisch von Katzen wahrscheinlich weitaus weniger Verwendung fand als das Fell und die Haut des Tieres.[106] Allerdings dürfte es zu diesem Thema starke regionalspezifische Unterschiede ähnlich der Befürwortung oder der Ablehnung von Hexenverfolgung gegeben haben, inwieweit Katzen dämonisiert und ihr Fleisch in diesem Kontext tabuisiert wurde oder aber inwieweit Katzen zu sehr für andere Dienste geschätzt wurden. Dazu zählt nicht nur der Beutefang von auch heute noch in Italien geschätzten Delikatessenvögeln, sondern die banale Tatsache, dass eine lebendige schnurrende Katze im Bett besser wärmt als nur ein Katzenfell. Doris Lessing hat in ihrer im 20. Jahrhundert spielenden Erzählung über eine alternde Obdachlose und ihre Katze das Szenario von Armut und Solidarität zwischen Mensch und Katze bis ins kleinste Detail realistisch entworfen. Nicht nur versorgt der räudige alte Kater Tibby seine ebenso gesellschaftlich unakzeptable Freundin Hetty mit Vögeln und Mäusen, die sie jeweils gerupft oder enthäutet brät, sondern er kriecht auch zu ihr unter die Lumpen im obersten Stock eines baufälligen Hauses, wo beide Zuflucht im Londoner Winter gesucht haben: „[...] und sie griff gierig nach seiner Wärme. ‚Oh, du kluger Kater, kluger alter Kerl, kümmerst dich um dich selbst, nicht wahr? Du hast ja recht, mein Herzchen, hast ja recht, mein Hübscher.'"[107] Eine französische Gravur aus dem Jahre 1635 von Jacques Callot (1592-1635) zeigt genau diese Szenerie, welche Lessing entwirft: eine alte, ärmlich gekleidete Frau wärmt ihre Hände über warmen Kohlen.[108] Eine Katze wärmt den Schoß und die Brust der alten Frau und eine andere Katze schmiegt sich von hinten in ihren Lumpenrock hinein zu ihren Füßen. Umso interessanter ist deswegen Charles Perraults'

[105] „Alle Vierfüßler, die auf Pfoten gehen, sollt ihr für unrein halten;" *Die Bibel,* Einheitsübersetzung, Herder 1980.

[106] Vgl. von Heusinger 2007, Katze im Kochtopf, S. 44-49. Frühe Berichte von Hungersnöten, die den Konsum von Hunde-, Katzen- und in einigen Fällen Menschenfleisch begünstigten, zeugen von einer Abneigung gegen diese Art der Ernährung. Oeser 2005, *Katze und Mensch,* S. 146f. Vgl. Blaschitz, Gertrud, Die Katze, in *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole,* Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, 1992, Abschnitt II.

[107] Lessing, Doris, Die alte Frau und ihre Katze, in *Das Doris Lessing Buch,* Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 1989, S. 202. Ähnlich verhält es sich in einem von Uther präsentierten griechischen Märchen *Vom Alten, dem Kater und dem Hund,* in welchem die Katze dem bettelarmen, alten Mann eine Taube zu essen bringt. Uther, Hans-Jörg, *Die schönsten Märchen von schlauen Katzen und listigen Katern*, Knaur Verlag, München, 2001, S. 123.

[108] Sacquin, Michèle, *The Well-Read Cat,* BnF, Paris, 2010, S. 125.

französische Fassung vom Gestiefelten Kater mit dem anscheinend wenig von Tabus beunruhigten Ausspruch des Müllerssohnes: „[...] pour moi, lorsque j'aurai mangé mon chat, et que je me serai fait un manchon de sa peau, il faudra que je meure de faim."[109] Weder von der Zuneigung eines Marginalisierten zu seinem anhänglichen Tier noch vom praktischen Denken eines Armen ist hier die Rede. Sich aus dem Fell der Katze einen Muff zu machen, dürfte wenn schon für einen Müller unsinnig so doch gewiss nicht kontrovers gewesen sein. Sie vorher zu essen weitaus weniger, zumal der Müllerssohn Geld für ein Paar Stiefel übrig hat und noch lange nicht vor dem tatsächlichen Hungertod steht. Und um tatsächlich etwas zu essen zu erhalten, wäre es – wie oben erläutert – sinnvoller, seine Katze als Jägerin am Leben zu erhalten, weil Katzen überschüssige Beute nach Hause bringen und teilen.[110] Auf Jagdstilleben oder auf Küchenszenen stellen Katzen auch stets das lebendige Raubtier, das sich möglicherweise über das Essen hermachen könnte, aber nie das Nahrungsprodukt selbst.[111] Anders als der Hund liefern Katzen jedoch keinen unmittelbaren Nutz- und Prestigewert im Zusammenhang mit dem Privileg der Jagd, eine Tatsache, welche die Seltenheit von Katzen auf frühen Gemälden zu Repräsentationszwecken im Vergleich zu Hunden erklärt.[112]

Es kam also Mitte des 16. Jahrhunderts allmählich zu einer Etablierung der Haustierhaltung, doch erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts, parallel zur Publikation der ersten KHM-Ausgabe der Grimms, kann man vom Beginn der Haustierhaltung im heutigen Verständnis sprechen. Ein Haustier zu haben wurde *en vogue* und ist in der Retrospektive als Teil gesamtgesellschaftlicher Prozesse im Zuge der Industrialisierung in Westeuropa zu sehen. Ab diesem Zeitpunkt lässt sich auch eine verstärkte Entwicklung einer Verbindung zwischen Haustierhaltung und sozialem Status feststellen. Der Züchtung von sogenannten Rassetieren wurde seitens der englischen Aristokratie und seitens des im 19. Jahrhundert in ganz Europa erstarkenden Bürgertums erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet. Hierbei wurde die den Menschen bestimmende, klassenspezifische, soziale Rangliste an den von ihnen gezüchteten Tieren abgebildet: besonders teure Rassen wurden die Aristokraten unter den Tieren und durften bzw. mussten sogar diesem gehobenen Status entsprechend leben.[113] Die erste größere, offizielle Rassekatzenausstellung fand 1871 im *Crystal Palace* in England statt; in Frankreich 1896 im

[109] Perrault, Charles, *Le Chat Botté et les autres Contes de Fées,* dtv, München, 1985, S. 54f.
[110] Dies beruht laut Morris auf der Tatsache, dass sie einen Menschen als ihre Familie betrachten und ihn gelegentlich mit „mütterliche[r] Großzügigkeit" wie ein Jungtier versorgen. Vgl. Morris, Desmond, *Catwatching,* Heyne Verlag, München, 2000, S. 103.
[111] Siehe Tabelle III. im Anhang: *Stilleben mit Katze* mit ausgewählten, exemplarischen Beispielen.
[112] Vgl. Hengerer, Mark, Die Katze in der Frühen Neuzeit: Stationen auf dem Weg zur Seelenverwandten, in *Von Katzen und Menschen,* 2000, S. 85. Katzen apportieren eher im Ausnahmefall.
[113] Vgl. Taylor, Nik, *Humans, Animals and Society,* Lantern Books, New York, 2013, S. 46-48. Markennamen der Tierfutterindustrie, wie zum Beispiel *Royal Canin* oder *Sheba*, implizieren diesen gehobenen Status.

Pariser *Jardin d'Acclimatation;* und ein Jahr später, 1897, in Deutschland, in München.[114] Rassekatzen gehören, ganz anders als Rassehunde, bis heute zur Minderheit unter den als Haustiere gehaltenen Katzen. Katzen haben sich demnach auch ohne vermeintlich edle Herkunft immer wieder die Zuneigung von Menschen, Teile der Eliten inbegriffen, gesichert. Die Popularität von Katzen als Haustiere mit – für die Haustierhalter – vielfältiger emotionaler Funktion gewann an ungebremster Dynamik. Diese Entwicklung spiegelt sich ab dem Erscheinungsjahr der Erstausgabe der KHM 1812 in der deutschen Literatur durch „epische Charakterkatzen"[115] wie E.T.A. Hoffmanns (1776-1822) *Kater Murr* (Fragment 1820-22), Victor von Scheffels (1826-1886) Kater Hiddigeigei (*Der Trompeter von Säkkingen,* 1854) oder Johannes Richard zur Megedes (1864-1906) *Ueberkater* namens Carlo (1904). In Frankreich erzählt 1862 das Kätzchen Tontine in kindgerechtem Format mit teils farbigen Illustrationen über sein Leben, das es mit den gut situierten Geschwistern Louise und Jules bei deren Eltern verbringt.[116] Dieselbe Dynamik wachsender Popularität gilt für die bildliche Darstellung der Katze, z.B. in der Malerei, mit der allmählich häufiger vorkommenden Präsenz von Katzen in oftmals idealisierten Genreszenen. In einem Roman-Manuskript von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) aus dem Jahr 1812 wird ein alter „ehrenwerter und geachteter Großvater"[117] beschrieben, welcher von seiner liebenden Familie umgeben ist. Sein treuer Hund bewacht ihn und „die Katze erwärmte seine Füße."[118] Die zum Text gehörende Darstellung bildet die beschriebene Szene detailgetreu nach.[119]

Der Klassiker unter der englischen Kinderliteratur *Alice's Adventures in Wonderland* von Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), welches Dodgson unter dem Pseudonym Lewis Carroll 1865 veröffentlichte, hat nicht nur die interessante und „merkwürdige"[120] Erzählfigur der *Cheshire cat* in das episodische Geschehen der Handlung integriert, sondern beinhaltet den mehrfachen Verweis auf die über alles geliebte weibliche Hauskatze namens Dinah der Protagonistin Alice. Dinah ist auch dasjenige Wesen von außerhalb der Traumwelt, welches Alice immer wieder erwähnt, und das sie sich bei ihren Abenteuern zur Seite wünscht und den

[114] Vgl. Klever, Ulrich, *Knaurs großes Katzenbuch,* München, 1985, S. 288f. Es hatte zuvor kleinere Katzenausstellungen bei Volksfesten ohne offiziellen Charakter gegeben. Morris nennt eine Ausstellung anlässlich der St. Giles Fair 1598 in Winchester und eine weitere 1861 in einem Privathaus in London. Rassekatzen spielten zu diesem frühen Zeitpunkt jedoch keine Rolle. Morris 2000, *Catwatching*, S. 219f.
[115] Der aus Ungarn stammende, schwarze Kater Hiddigeigei beschreibt sich selbst zu Beginn als „selbstbewußte Epische Charakterkatze", von Scheffel 1917, *Der Trompeter von Säkkingen,* S. 35. Vgl. Klever 1985, *Katzenbuch,* S. 42-47.
[116] Chevalier-Desormeaux, *Mémoires d'une Petite Chatte,* 1862 (siehe Quellen).
[117] Damoulakis, Kiriakoula, Bürgerliche Idylle, in *Auf leisen Pfoten,* Heidelberg, 2007, S. 34.
[118] Ibid.
[119] Ibid., S. 36.
[120] Vgl. EM I, 1977, Alice im Wunderland, Breitkreuz, Sp. 311.

neuen Begegnungen vorstellen möchte: „Dinah, my dear! I wish you were down here with me.“[121] Und: „And yet I wish I could show you our cat Dinah [...]“.[122] Und selbst als Alice feststellt, dass niemand in ihrer Traumwelt sich für ihr Haustier interessiert, bleibt Alice davon überzeugt, dass ihre Katze ein wundervolles Wesen ist, ohne deren Dasein sie sich auch schneller einsam fühlt:

> „‚Nobody seems to like her, down here, and I'm sure she's the best cat in the world! Oh, my dear Dinah! I wonder if I shall ever see you anymore!' And here poor Alice began to cry again, for she felt very lonely and low-spirited."[123]

Eine direkte Verbindung vom innig geliebten Haustier wie bei *Alice's Adventures in Wonderland* zum Gestiefelten Kater wurde dann in Alice Corkrans Mädchenroman *The Adventures of Mrs. Wishing-To-Be* aus dem Jahr 1883 hergestellt. Die Interpretation der Figur des Gestiefelten Katers als inneres Führungselement, wie es gut hundert Jahre später in der psychologisierenden Literatur verschiedenster Disziplinen besonders intensiv einfließen sollte,[124] findet bei Corkran durch den geschickten Kunstgriff, Haustier und Märchenfigur zeitweise zu verschmelzen, ihren Vorläufer. Die Hauskatze der Familie, die einfach nur „Pussy“ heißt, verwandelt sich während der elterlichen Abwesenheit in „Puss in Boots“ indem sie die gelben Stiefel einer Puppe anzieht. Dann weist Pussy bzw. Puss in Boots der jungen Protagonistin Dodo den Weg durch unbekanntes Abenteuerterrain. Die vertraute Hauskatze bleibt als Gestiefelter Kater ein treuer Begleiter durch die Märchenwelt.[125] Am Ende kehrt der Gestiefelte Kater mit Dodo als ihre geliebte Hauskatze „Pussy“ zurück in ihr Kinderzimmer, wo die beiden ein wunderbares Abenteuergeheimnis miteinander verbindet: „Dodo did not tell the story of those extraordinary adventures. Perhaps she thought no one would believe them, so for a long time they remained a secret between her and Pussy.“[126]

Auch Beatrix Potter, die 1907 in ihrer mit ihren berühmt gewordenen Aquarellen illustrierten Geschichte von Tom Kitten und seinen unartigen Katzengeschwistern[127] Katzenfiguren in

---

[121] Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland,* Penguin Classics, London, 1994, S. 14.
[122] Ibid., S. 28.
[123] Ibid., S. 89. In der deutschen Übersetzung von Enzensberger wird die Katze umbenannt in „Suse“: „Anscheinend kann sie niemand hier leiden, und dabei ist sie gewiss die beste Katze auf der ganzen Welt. Ach, meine liebe Suse!“ Carroll, Lewis, *Alice im Wunderland,* Insel-Bücherei, Frankfurt, 1967, S. 34.
[124] Wie u.a. Kaufmann 1985, *Der Gestiefelte Kater: Was einer aus sich machen kann*. Und Dassel 2009, *Märcheninterpretation: Der Gestiefelte Kater (Grimm)*; (Siehe Quellen).
[125] Vgl. Corkran, Alice, *The Adventures of Mrs. Wishing-to-be and other stories,* Blackie & Son, London, ca. 1883, S. 11-14f.
[126] Ibid., S. 118.
[127] Potter, Beatrix, *The Tale of Tom Kitten,* Penguin, London, 1989.

Bekleidung verewigt hatte, ließ sich vom Gestiefelten Kater inspirieren. Sie schrieb 1914 zum Ausbruch des Zweiten Weltkrieges das Manuskript der Gestiefelten Kitty. Die Antiheldin Kitty, eine schwarze Kätzin, ist das Haustier einer netten alten Dame. Doch nachts, wenn Kitty ausgeht, trägt sie Stiefel und eine Herrenjacke. Eines Nachts beschließt Kitty etwas holprig und ungelenk auf erfolglose Kaninchenjagd zu gehen. Zuerst begegnet sie unangenehmen Jagdgenossen, um anschließend selbst in einem Fangeisen festzusitzen. Die Stiefel retten am Ende ihre Pfoten.[128] Die Geschichte liest sich wie eine Persiflage auf die Jagd, vor allem auf Schusswaffen, und wurde erst über hundert Jahre später posthum veröffentlicht.

Es lässt sich also bereits ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert feststellen, dass die Einbeziehung von Katzen in die unmittelbare Lebensumgebung des Menschen als geliebtes und mit Eigennamen versehenes Haustier nicht nur eine lang zurückreichende Vorgeschichte hat, aus der sich die fernen Ursprünge der Erzählung vom Gestiefelten Kater speisen, sondern dass der Katze als allgegenwärtiges Haustier in Kunst und Literatur jeweils aktuelle Rollen und Bedeutungen zugewiesen wurden.[129]

1.8 Resümee einer Erfolgsgeschichte

Um die Frage zu beantworten, was an der Erzählung vom Gestiefelten Kater eigentlich „dran" ist, lässt sich einleitend feststellen, dass die Erzählfigur bereits im frühen 19. Jahrhundert von verschiedenen historischen Entwicklungen gleichermaßen profitiert hatte, welche eine unterhaltsame Geschichte mit Katzenfigur begünstigten und zu kreativen Rezeptionen und Neugestaltungen der Erzählfigur sowie der Rahmenerzählung herausforderten. Der Beginn des Buchdrucks, zunehmende Alphabetisierung und der damit einhergehende steigende Bedarf an Unterhaltungslektüre hatten hierbei den notwendigen Hintergrund gestellt, um publikumswirksame Lesestoffe sowie unterschiedliche Märchenfassungen in verschiedenen Märchensammlungen allgemein gedeihen zu lassen. Längerfristig sicherten sich Märchen und solche Erzählungen, welche als Märchen klassifiziert wurden, jedoch ihr Überleben bis in die heutige Zeit u.a. auch dadurch, dass sie in der neu aufkommenden sogenannten Kinder- und

[128] Potter, Beatrix, *Die Geschichte der Gestiefelten Kitty,* Insel Verlag, Berlin, 2017.
[129] Hierzu gehört die moderne Darstellung der Katze als Haustier von anderen Erzählfiguren wie zum Beispiel von Dornröschen, die mit ihrem schwarz-weißen Kätzchen im Arm schlafend dargestellt wird. Vgl. Lehmann 2015, Dornröschen, S. 27, S. 43, S. 45, oder von Rapunzel, die von ihrer Siamkatze, welche wie ein Alter Ego dargestellt ist, lebenslang (in einem prächtig gestalteten Bildband) begleitet wird. Vgl. Zelinsky 1997, *Rapunzel,* keine Seitenangaben. Auch in einem modernen Mädchenbuch wird zwei Prinzessinnen nicht nur ein Frosch mit imposanter Goldkrone am Seitenrand zugesellt, sondern direkt zwischen den Mädchen befindet sich eine mit Edelsteinhalsband geschmückte Katze, Gurney et al. 2007, *Prinzessinnen Handbuch*, S. 2; (Siehe Quellen).

Jugendliteratur angesiedelt wurden und somit zu den ersten Hör- und Lesestoffen gehörten mit denen die Phantasie- und Vorstellungswelt des Einzelnen konfrontiert wurde. Während im späteren Leben längst andere Lesestoffe an Bedeutung gewannen, blieben den Erwachsenen nichtsdestotrotz bestimmte Märchenfiguren aus ihrer Kindheit in der Erinnerung präsent, selbst wenn der genaue Handlungsstrang einer bestimmten Geschichte schon längst vergessen war. Im 20. Jahrhundert erhielt die Märchenwelt durch diverse neue technische Wege der Vermittlung weiteren, wenn auch ideologisch umstrittenen Auftrieb. Dies führte zu komplexen Neuübersetzungen der bisherigen Variationen verschiedener Handlungsstränge sowie Neuinterpretationen der jeweiligen Erzählfiguren, gerade auch der des Gestiefelten Katers.

Warum nun der Gestiefelte Kater zu den häufig wieder gewählten und neu aufgelegten Themen der Einzelausgaben im Buchdruck und der Neuinterpretation auf der Bühne oder im Film anregte, ergibt sich zum Teil aus der dieser Geschichte inhärenten potentiellen Aktualität. Zum einen betrifft dies die klassische Thematik des sozialen Aufstiegs, gekoppelt mit einem Übertrumpfungsschwank zu einem stets brandaktuellen Thema: Todesfall und Erbschaftszwist. Zum anderen dürfte der Name Perrault in Frankreich und im späten 19. Jahrhundert dann der Name Grimm der Erzählung ein wesentliches unter Rezipienten erwünschtes Qualitätssiegel mit auf den Weg gegeben haben. Zu Beginn stehen in der Erzählung also Verlust, Schmerz, Leidensbewältigung, und wohl eher für Erwachsene das Gefühl der Übervorteilung durch andere Familienmitglieder in Erbschaftsangelegenheiten. Im Laufe der Handlung verwandelt sich der vermeintliche Nachteil zum großen Los, wenn der Tiergefährte ohne Risikoscheu und in märchenhafter Weise jeglichen Verlust mehr als ausgleicht. Bei diesem Tiergefährten handelt es sich in den schriftlichen Leitfassungen um eine Hauskatze, die mit einem gewissen Charisma zum loyalen Unterstützer auf der Erfolgsleiter des Lebens für den übervorteilten Protagonisten wird. Die Tatsache nun, dass sich Katzen allgemein in Europa zu immer beliebteren Haustieren entwickelten und in Illustrationen allen möglichen Märchenheldinnen Katzen als Haustiere zugesellt wurden, erwies sich wahrscheinlich als zusätzlich vorteilhaft für Neuauflagen einer solchen Problemkonstellation mit genau dieser naheliegenden Erzählfigur als rettendes Helfertier, welche sich gleichzeitig optimal für eine Aufmerksamkeit sichernde Bebilderung anbot. Verschiedene Filmfassungen knüpfen hier zusätzlich an Niedlichkeitsfaktoren bei Katzen an.[130]

[130] Das derzeit bekannteste Beispiel sind die großen Augen, die der Gestiefelte Kater in Millers *Puss in Boots* 2011, einem Spin-Off der Shrek-Filme, machen kann: „As a sign of the times, this twenty-first-century cat's great strength is not catching mice, but melting his foes with a beseeching look." Sacquin 2010, *The Well-Read Cat,* S. 81. Auch Iwerks *Puss in Boots* 1934 nutzt solche Niedlichkeitselemente, z.B. die Darstellung des Gestiefelten Katers als Vater von drei kleinen süßen Katzenkindern (siehe Filmographie).

Für das erfolgreiche Fortbestehen der Popularität der Erzählfigur haben sich Perraults Stiefel, welche er der Katze verpasste, als mnemotechnischer Geniestreich im anbrechenden Zeitalter der Bildwelten erwiesen. Dieses absurde Accessoire verlieh der konkreten Katzenfigur ein Alleinstellungsmerkmal mit einfachem Wiedererkennungswert und einer stark humorvollen Note. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass verschiedene unabhängig voneinander aber parallel verlaufende Entwicklungen diachron miteinander korrespondiert haben, um der Erzählung langfristigen Erfolg zu ermöglichen, bis hin zur vollständigen Emanzipation der Figur des Gestiefelten Katers vom klassischen Handlungsstrang der ursprünglichen Leitfassungen.

2. Wer ist „Puss-in-Boots“? Fragestellungen, Vorgehen, Begriffe

Die Tatsache, dass die Erzählfigur der Katze im Gestiefelten Kater *als Katze* stets nur am Rande abgehandelt wurde, erscheint als eine Forschungslücke. Wer oder was verbirgt sich hinter dem Begriff, hinter der Vorstellung und der bildlichen Darstellung des Gestiefelten Katers? Welche menschlichen Projektionen verbinden sich zeit- und ortsabhängig mit dieser berühmten Katzenfigur? Wie passt die Persönlichkeit der Erzählfigur in das Katzenbild ihrer Zeit? Wie wurde vom jeweiligen Autor oder der Autorin die Motivation und das Handlungsspektrum der Erzählfigur der Katze aus ihrem jeweiligen kulturellen Kontext heraus entwickelt? Und lässt sich die Essenz der Erzählfigur bei näherer Betrachtung im Einzelfall abstrahiert zusammenfassen? Eine systematische Analyse des Bausteins der Erzählfigur Katze könnte möglicherweise neues Licht auf die Erzählung vom Gestiefelten Kater und ihre Kontextualisierung werfen.

2.1 Forschungsdesiderat

In dieser Arbeit soll die Faszination und Popularität interessieren, die offensichtlich von der Erzählfigur des Gestiefelten Katers ausgegangen sein muss, um just diese Figur gegenüber anderen bis heute nicht nur überleben zu lassen, sondern sie zu einer allseits wiedererkennbaren Persönlichkeit des Märchengenres zu transformieren und auf vielfältige Weise aus ihrem Märchenzusammenhang fast völlig herauszulösen. Aus diesem Grund, so die These, muss die Erzählfigur eine nicht geringe Flexibilität in ihrer Bedeutungskonstruktion an den Tag gelegt haben, um in ihrer jeweiligen Zeit bestehen zu können und immer wieder mit neuem Inhalt gefüllt zu werden, dabei stets einen anderen räumlichen, historischen sowie kulturellen Kontext ineinandergreifend reflektierend. Aus diesem Grund ist in dieser Arbeit auch in Anlehnung an die allgemeine englische Sprachversion (*Puss-in-Boots*) sowie an die Eingruppierung des Begriffs durch Hirsch kontinuierlich vom Gestiefelten Kater in Großschreibung die Rede, weil es sich inzwischen um einen zusammenhängenden Eigennamen mit einer bestimmten Designation handelt.

In den vier hier zu untersuchenden Leitfassungen, die jeweils in eine unterschiedliche Erzählsammlung eingebettet sind, ist die Hauptfigur stets eine Katze, welche im narrativen Handlungsstrang die zentrale Rolle unter den Beteiligten spielt und als Hauskatze einem Hinterbliebenen vererbt wird. Die vermeintlich schlechte Erbschaft entpuppt sich jedoch als besser als erwartet, weil die Katze zum großen Teil in klassischer Fabeltradition nicht-kätzische Fähigkeiten an den Tag legt und als außergewöhnliche Katzengestalt wie ein Mensch agiert

und darum mehr oder weniger von ihrer Umgebung innerhalb der Erzählung als ein Mensch *honoris causa* behandelt wird:

> „Toutefoit il a conscience de l'ambigüité de son personnage. Quand il demande les outils nécessaires à l'exécution du plan qu'il a établi, s'il sait que n'importe quel sac peut faire l'affaire, il sait qu'il n'existe pas de bottes pour chat et qu'il faut les faire faire. Il y a une sorte de dé doublement du chat: chat qui sait que, physiquement, il est chat, mais qui, par son comportement, se veut, et est humain."[32]

Der Gestiefelte Kater informiert uns weniger über tatsächliche Katzen, als über die Vorstellungen und Wertigkeiten von Menschen, die sich zur Ausmalung derselben eine Katzengestalt aussuchten bzw. als Rezipienten der Geschichte die Wahl genau dieser Gestalt ansprechend und unterhaltsam fanden. Bewertungen der Erzählfigur der Katze konnten aber nur unter Rückbezug auf reale Katzen und deren echten wie vermeintlichen Fähigkeiten entstehen, weshalb am Rande der Analyse auch tatsächlichen Katzen immer wieder Beachtung geschenkt werden soll.

Spannend dürfte sein zu untersuchen, welche Änderungen in der Ausmalung und Bewertung die Erzählfigur der Katze in der Frühen Neuzeit bis heute durchlaufen hat. Ebenso ist zu fragen, ob und, wenn ja, wie das Tier Katze auch in den anderen Erzählungen innerhalb der jeweiligen Erzählsammlung dargestellt wurde, um die mögliche Interpretationsvielfalt in Relation zur Katze als Erzählfigur im Gestiefelten Kater zu eruieren. Welche Kontinuität in den Leitfassungen überzeugt wiederum, überhaupt von einem scheinbar einzigen „Gestiefelten Kater" zu sprechen? Oder hat der Leser es im Grunde mit völlig unterschiedlich ausgestalteten Persönlichkeiten zu tun, welche letztlich nur einen einzigen gemeinsamen Nenner haben, nämlich die Katzengestalt? Gleichzeitig muss die Subspezies der Katze als solche, welche der Erzählfigur als Formatvorlage diente, synchron in das kulturelle Wertesystem der jeweiligen Zeit und des Entstehungsortes der Erzählung eingebettet mitberücksichtigt werden, weil die Wahl der Erzählfigur nicht unabhängig von jeglichem Einfluss bestimmter realer Bezugspunkte und möglicher Bedeutungsimplikationen getroffen werden konnte.

Wie vorab schon festgestellt, ist das Märchen vom Gestiefelten Kater im Gedächtnis einzelner Personen vor allem durch die Vorstellung von der Figur der Katze mit Stiefeln hängen

[32] Escarpit, Denise, *Histoire d'un Conte: Le Chat Botté en France et en Angleterre,* Dissertation Bordeaux 1979, Atelier National de Reproduction des Thèses, Didier Erudition, Lille/Paris, 1986, S. 235.

geblieben und weitaus weniger der jeweilige Handlungsstrang im Detail. Ähnlich der Figur des Froschkönigs wird der mnemotechnische Aspekt des Bizarren hierbei eine nicht unwesentliche Rolle für die Erinnerung spielen.[33] Unterstützt wurden der gedruckte Text und die autoreneigene Phantasieleistung aber auch durch vielfältige konkrete bildliche Umsetzungen von diversen Künstlern im Laufe der Zeit. Bis in die Gegenwart wurde auf diese Art das Vorstellungswelten transportierende Wort, ob nun mündlich oder schriftlich, häufig komplett von fertig präsentierten Bildern abgelöst:[34]

> „Das geflügelte Wort ‚Märchen sind wie Kino im Kopf' verdeutlicht die Bildhaftigkeit der Märchen ebenso wie die zahlreichen Märchenillustrationen, die seit dem 19. Jahrhundert entstanden sind und bis heute immer wieder neu entstehen. Märchen reizen zur bildlichen Wiedergabe. Das führt dazu, dass wir heute die bekanntesten Grimm'schen Märchen eher über Bilder als über ihren Text erinnern. Häufig genügt ein Bild um eine ganze Geschichte zu transportieren […]."[35]

Saupé spricht deshalb von der „l'art très visuel"[36] in Bezug auf den Schlussteil von Perraults Erzählung vom Gestiefelten Kater. Das Katermärchen hat dabei verschiedene Stadien der bildlichen Vor- und Darstellung durchlaufen, wobei sich das französisch anmutende Bild einer aufrecht stehenden anthropomorphen Katzenfigur mit Stiefeln, Hut, Gürtel, oft noch wehrhaft mit einer Blankwaffe ausgestattet, sehr stark durchgesetzt hat. Welche kulturelle Norm repräsentiert eine solche Verbildlichung? Wie kam es dazu? Und wenn genau diese Darstellung dominiert, ist dann nicht mit erhöhter Aufmerksamkeit danach zu fragen, welche Vorstellungen, gleichfalls visueller Art, verdrängt oder gar nicht erst umgesetzt wurden? Könnten an einem so kleinen Detail, wie dem einer Katzenfigur in einer weit verbreiteten populären Erzählung und deren Bedeutungszuschreibung sowie ihrer später häufigen bildlichen Umsetzung, auch allgemeinere gesellschaftliche Veränderungen ablesbar sein?

---

[33] Der Zusammenhang zwischen Erinnerungsvermögen und bizarren Assoziationen wurde in der kognitiven Psychologie weitreichend untersucht. „The more eccentric the connection the better, for the more chance it will stick in one's memory", Kenning & Kenning, *Computers and Language Learning,* Ellis Horwood, Hertfordshire, 1990, S. 127.

[34] Röhrich liefert in seiner Analyse der Wandlungen der Grimm'schen Fassungen des Froschkönigs umfassend Beispiele von Witzen, Zeichnungen und Karikaturen, die allein auf einzelne Figuren oder eine ganz bestimmte Episode des Märchens beschränkt sind. Röhrich 1999, *Wage es, den Frosch zu küssen.*

[35] Dose, Hanna, Von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen: Unheimliches in Märchen und Sagen, in *Verflixt! – Geister, Hexen und Dämonen,* Waxmann Verlag, Münster, 2013, S. 186.

[36] Saupé, Yvette, Les contes de Perrault et la mythologie: Rapprochements et influences, in *Papers on French Seventeenth Century Literature,* Bd. 104, Paris, 1997, S. 212.

Obwohl sich die Geschichtsforschung im Zuge vermehrter anthropologischer Fragestellungen auch für das Mensch-Tier-Verhältnis interessiert, „kann man in Bezug auf die Geschichte der Frühen Neuzeit für die Katze noch kaum von einem entwickelten Forschungsstand sprechen."[37] Es ist deshalb ein zusätzliches Anliegen, in dieser Arbeit einen Baustein zur Weiterentwicklung des Forschungsstandes zur Deutung und Wertung der Katze in der Frühen Neuzeit beizutragen, wobei der Schwerpunkt auf der Interpretation der Erzählfigur Katze unter größtmöglicher Berücksichtigung ihrer Visualisierung liegt. Dies beinhaltet zwangsläufig die Untersuchung von Katzendarstellungen, welche nicht im unmittelbaren Zusammenhang als Illustration der ersten schriftlich fixierten Fassung des Katermärchens standen, aber nichtsdestotrotz eine direkte Assoziation liefern konnten. Eine Erzählfigur schwebt nicht unabhängig von der Art, welche sie repräsentiert, im luftleeren Raum, sondern erlaubt Rückschlüsse auf die Bewertung dieser Art im konkreten Bezugsrahmen ihrer jeweiligen Zeit. Umgekehrt erlaubt die Bewertung der Art einen möglichen Rückschluss darauf, wie die Erzählfigur eingeordnet werden kann. Hierzu soll also detaillierte „Mikrohistorie"[38] mit Fokus auf die Erzählfigur der Katze vorgenommen werden, welche die Bedeutungsaufladung der Katze in ihrer Zeit im jeweils regionalspezifischen Umfeld eruiert, welches den kulturellen Hintergrund bildet, vor dem die Erzählfigur literarisch oder anderweitig künstlerisch umgesetzt wurde.

2.2 Quellenbasis und Quellenkritik

Zum Thema der Erzählung des Gestiefelten Katers und den verschiedenen Autoren existiert bereits ein fundierter Quellenkorpus, der schwerpunktmäßig den Literaturwissenschaften entstammt. Als primäre Quellenbasis dienen an erster Stelle die Erzählsammlungen, in welche die Geschichte vom Gestiefelten Kater jeweils eingebettet wurde, einer unmittelbaren Texthermeneutik. Die umfangreiche geleistete Vorarbeit, die von führenden Wissenschaftlern an Übersetzungsarbeiten durchgeführt wurde, lässt sich hierzu gar nicht genug wertschätzen. Dazu zählt allen voran die kommentierte Ausgabe des – unter der Federführung Rudolf Schendas – ins Deutsche übertragenen *Lo Cunto de li Cunti* (*Pentamerone*) von Giambattista Basile.[39] Es würde ohne die Initiative Schendas möglicherweise immer noch kein derart akkurat übersetztes und gründlich kommentiertes Gesamtwerk Basiles in deutscher Sprache zur

[37] Hengerer, Katze in der Frühen Neuzeit, Fußnote 7, S. 55.
[38] Es geht also darum Mikrohistorie als erkenntnisförderndes Element der Makrohistorie mit einzubinden und somit Detailkenntnisse mit größeren Strukturzusammenhängen zu verknüpfen. Vgl. Teuteberg, Hans-Jürgen, Alles das – was dem Dasein Farbe gegeben hat: Zur Ortsbestimmung der Alltagsgeschichte, S.11-42, in *Methoden und Probleme der Alltagsforschung im Zeitalter des Barock*, Herausgeber Othmar Pickl und Helmuth Feigl, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1992, S. 23-26.
[39] Basile, Giambattista, *Das Märchen der Märchen: Das Pentamerone,* Herausgeber Rudolf Schenda, C.H. Beck, München, 2000. Bisher und im Folgenden durchgehend zitiert als: Basile (ed. Schenda) 2000.

Verfügung stehen. Um auf den Originaltext Basiles zurückgreifen zu können, ist die gleichfalls umfassend kommentierte Übersetzung der *Cunti* vom neapolitanischen Dialekt ins moderne Italienisch durch Michele Rak, der als führender Experte zu Basiles *Pentamerone* in Italien gilt, unerlässlich. Es sollte betont werden, wie bedeutsam diese Vorarbeit ist, um verschiedene Einzelbegriffe bis zum Original der jeweiligen Geschichte zurückverfolgen zu können.[40] Einfach hingegen ist es, Übersetzungen aus dem Französischen, vor allem ins Englische, von Perraults Erzählband *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités*, zu bekommen. Die zweisprachige Ausgabe (Deutsch/Französisch) von Perrault in der Übersetzung durch Ulrich Friedrich Müller bot sich als etablierte Übersetzung für Zitate aus dem Originaltext an, weil der französische Text eine getreue Wiedergabe der Erstveröffentlichung von 1697 ist und nur die französische Schreibweise, mit einigen Ausnahmen bei der Zeichensetzung, dem heutigen Französisch angepasst wurde. Es handelt sich um eine vollständige Ausgabe der Perrault'schen Prosamärchen – allerdings mit eigenen Zeichnungen.[41] Die beiden kommentierten Editionen von Marc Soriano und von Jean-Pierre Collinet, die laut Philip Lewis die wichtigsten Hauptwerke zur gegenwärtigen Interpretation von Perraults Schriftwerk darstellen, bildeten dabei die Grundlage.[42] Für einen Überblick der zahlreichen französischen Publikationen des Gestiefelten Katers sowie deren englischer Übersetzungen ist die literaturwissenschaftliche Dissertation Escarpits zur Geschichte der Erzählung nützlich, und es sei an dieser Stelle auf die ausführlichen quantitativen Daten in umfangreichen Tabellen und Auflistungen bei Escarpit mit genauer Datierung jeder einzelnen Ausgabe verwiesen.[43] Gleichzeitig muss, wie schon in der Einleitung betont, zugestanden werden, dass jede Übersetzung von einer Sprache in eine andere bereits ein interpretierender Akt ist und die linguistische Differenz in der Hermeneutik auch in der folgenden Untersuchung nicht vollständig überwunden werden kann.[44]

---

[40] Basile, Giambattista, *Lo cunto de li cunti: A cura di Michele Rak,* Garzanti Editore s.p.a, Italien, 1986. Diese zweisprachige Ausgabe (Neapolitanisch und Italienisch) wird im Folgenden durchgehend zitiert als: Basile (ed. Rak) 1986.

[41] Perrault, Charles, *Le Chat Botté et les autres Contes de Fées/Der Gestiefelte Kater und die anderen Märchen* zweisprachige Ausgabe, Übersetzung von Ulrich Friedrich Müller, Illustrationen von Willy Widmann, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1985. Im Folgenden durchgehend zitiert als: Perrault 1985, *Le Chat Botté.*

[42] Lewis, Philip 1996, *Visual Turns in the Writings of Charles Perrault,* S. 3. Die kommentierten Editionen sind: Perrault, Charles, *Contes,* Textes établis et présentés par Marc Soriano, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Flammarion, 1989. Im Folgenden durchgehend zitiert als: Perrault 1989, *Contes* (Edition Soriano). Sowie Perrault, Charles, *Contes,* Édition présentée, établie e annotée par Jean-Pierre Collinet, Édition Gallimard, 198. Im Folgenden durchgehend zitiert als: Perrault 1981, *Contes* (Edition Collinet).

[43] Escarpit, Denise, *Histoire d'un Conte: Le Chat Botté en France et en Angleterre,* Dissertation Bordeaux 1979, Atelier National de Reproduction des Thèses, Didier Erudition, Lille/Paris, 1986.

[44] Escarpits Untersuchungen zur Problematik der Übersetzung von Perraults Wortwahl ins Englische illustrieren mit mannigfachen Beispielen die mögliche Differenz, angefangen beim Wort „maître chat", das sowohl als „Master Cat" und als „Master Puss" angeboten wurde. Escarpit 1986, *Histoire d'un Conte*, S. 799-

Bezüglich der Märchen der Brüder Grimm ist die bereits eingangs erwähnte, ebenfalls kommentierte Sammlung von Rölleke und Schindehütte, welche einzelne Märchentexte der KHM den jeweiligen Erzählern zuordnet, hilfreich gewesen. Die Ausgabe gibt die Originaltexte der Erstausgabe von 1812 wieder.[45] Durch die von den Grimm-Fassungen abweichende Reihenfolge der gesammelten Märchen wird ein anderer Blickwinkel begünstigt. Der Perspektivenwechsel auf die Vermittlerrolle bei der Tradierung einer Erzählung in ihrer Zeit wird erleichtert, weil die Umsortierung nach Erzählquelle den Fokus unmittelbar auf die Herkunft bestimmter Märchengruppen lenkt. z.B. dass „Rothkäppchen" und „Der Gestiefelte Kater" beide von Jeanette Hassenpflug erzählt wurden, in deren gebildeter Familie bedingt durch die Hugenottenherkunft der Mutter Französisch als Alltagssprache genutzt wurde, und sich somit die Übereinstimmungen mit Perraults Feenmärchenfassungen durch Herkunft und Tradition der Familie Hassenpflug schlüssig erklären lassen.[46] Allerdings bedauert Rölleke zurecht den Mangel einer umfangreich kommentierten historisch-kritischen KHM-Gesamtausgabe für einen seiner Ansicht nach notwendigen „wissenschaftlich wirklich gegründeten Umgang"[47] mit der Materie im Ausstellungskatalog *200 Jahre Brüder Grimm* von 2013. Ergänzend wurden verschiedene Ausgaben der Geschichte des Gestiefelten Katers herangezogen, die in der unüberschaubaren Flut von Editionen aller Art Zufallsfunde sind. Hierbei waren hauptsächlich die bildlichen Darstellungen von Interesse, wobei sich bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch vermehrt die Textvarianten als Ausdruckselemente des gesellschaftlichen Wandels zeigten. Einen grundlegenden Einblick in die Illustrationsgeschichte und Gestaltevolution des Gestiefelten Katers gewährleisten die drei detailreichen Publikationen von Hans-Jörg Uther, welche als gedanklicher Ausgangspunkt und Inspiration zu einer vertieften Spurensuche dienten.[48]

826. Auch Tabelle V. im Anhang (Übersicht zur Erzählfigur der Katze in Basiles *Pentamerone*) zeigt die Schwierigkeiten der linguistischen Differenz an exemplarischen Beispielen in Basiles Erzählsammlung auf.

[45] Rölleke & Schindehütte (ed.), *Es war einmal . . . Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*, eichborn Verlag: „Die andere Bibliothek", Frankfurt am Main, 2011. Durchgehend zitiert als: Rölleke & Schindehütte (ed.) 2011, *Es war einmal.*

[46] Vgl. Rölleke, Heinz, Volksmärchen, in *Die Grimmwelt: Von ÄRSCHLEIN bis ZETTEL,* herausgegeben von der Stadt Kassel in Zusammenarbeit mit Annemarie Hürlimann und Nicola Lepp, Sieveking Verlag, hürlimann+lepp, München, 2015, S. 225.

[47] Rölleke, Heinz, Die Märchen- und Sagensammlung der Brüder Grimm, S. 101 -112, in *Die Brüder Grimm,* Herausgeber Hennig, D. & Lauer, B., Ausstellungskatalog 2013, S. 103.

[48] Uther, Hans-Jörg, Der gestiefelte Kater: Zu bildlichen Darstellungen eines Märchens, S. 27- 39 in *Literatur in Bayern,* Herausgeber Moser & Raffelsbauer, 24. Jahrgang, Ausgabe Nr. 94, München, Dezember 2008. Uther, Hans-Jörg, Der sympathische Betrüger: Das Beispiel des Gestiefelten Kater, S. 131- 141 in *Das Bild der Welt in der Volkserzählung: Berichte und Referate des fünften bis siebten Symposiums zur Volkserzählung,* Brunnenburg/Südtirol 1988-1990, Herausgeber Petzoldt, Leander & de Rachewiltz, Siegfried et al., Reihe B Tagungsberichte und Materialien: Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore, Band 4, Verlag Peter Lang, Frankfurt 1993. Uther, Hans-Jörg, Der gestiefelte Kater: Ein Buchmärchen im Spiegel seiner

Wann immer möglich, wurde versucht, ein eigenes Quellenstudium oder zumindest eine Überprüfung der angegebenen Quelle in jeglicher Sekundärliteratur unter Berücksichtigung der Intertextualität[49] vorzunehmen. Diese Maßnahme war ohnehin bei der ersten literarischen Fassung von Straparola notwendig, weil im Gegensatz zum *Pentamerone* von den *Piacevoli Notti* keine vollständige wissenschaftlich kommentierte Fassung in deutscher Übersetzung vorliegt, sondern ausschließlich fragmentierte deutsche Fassungen mit anderer Einteilung, wovon die letzte aus den Siebzigern des letzten Jahrhunderts zu stammen scheint. Dies hängt teilweise mit einem retroaktiv angewandten Verständnis zusammen, welches Straparola die Autoreneigenschaft aberkennt, weil Straparola Geschichten aus aller Welt und aus Morlinis[50] lateinischer Novellensammlung übernommen habe. [51] Somit ist der Interessent darauf angewiesen, stets auf die Originaltexte zu referieren. Dabei ist die Online Edition von *www-liberliber.it* wegen ihrer leichten Leserlichkeit nützlich, welche auf eine Ausgabe aus Bari von 1927 zurückgeht, aus der alle hier angeführten Zitate der Geschichten Straparolas entnommen wurden und die mit der Erzählung der Originalausgabe essentiell übereinstimmt. [52] Die Originalausgabe von 1553[53] unterscheidet sich vor allem durch die altitalienische Schriftform[54]

Illustrationen, S. 321-371 in *Merveilles & Contes,* Gastherausgeberin Velay-Vallantin, Volume V, Nr. 2, Paris, Dezember 1991.

[49] Der Bezug zu anderen Texten (und in dieser Arbeit auch anderen Ausdrucksformen) der Zeit, wobei der Inhalt korrespondiert, zeichnet die Quelle als nicht singulär aus. Vgl. Lipp, Carola, Perspektiven der historischen Forschung und Probleme der kulturhistorischen Hermeneutik, in *Europäisch-ethnologisches Forschen: Neue Methoden und Konzepte*, Herausgegeber Sabine Hess, Johannes Moser, Maria Schwertl, Reimer Verlag, Berlin, 2013, S. 207f.

[50] Straparola übernahm 23 Novellen aus der 1520 in Neapel erschienenen Sammlung. Vgl. Morlini, Girolamo, *Die Novellen Girolamo Morlinis*, Georg Müller Verlag, München, 1908, Einleitung von A. Wesselski, S. 1-9.

[51] Vgl. Einführung zu Straparola 2011, *Ergötzliche Nächte*, Übersetzung von Hans Floerke, Tredition Classics Verlag, Hamburg. Diese aktuelle Neuausgabe der bereits 1908 übersetzten Erzählungen Straparolas durch Floerke enthält die Geschichte Costantinos und seiner Katze genauso wenig wie die in den Siebzigern des 20. Jahrhunderts vorgenommene Übersetzung ausgewählter Erzählungen von Zengerer, Straparola k.A.*, Ergötzliche Nächte: Ausgewählte Novellen,* Übersetzung von Ingeborg Zengerer. Aus diesem Grund sind beide Bücher unter weiterer Primärliteratur und Quellen gelistet. Eine deutsche Übersetzung der Geschichte Costantinos und seiner Katze findet sich aber in einer älteren Buchausgabe, in welcher die Rahmenhandlung ausgeklammert wurde, unter Novelle Nr. 50: Straparola 1920, *Die Novellen und Mären der Ergötzlichen Nächte,* Bd. 2, Reihe „Die Werkstatt der Liebe", Band III., Übersetzung von Hans Floerke, Georg Müller Verlag, München, S. 272-277.

[52] Straparola, G. Francesco, *Le Piacevoli Notti:* A cura di Guiseppe Rua, Laterza & Figli Tipografi-Editori-LibraiLibrai, Bari, 1927, www. liberliber.it, 1a Edizione Elettronica del 11 aprile 2007. Diese Ausgabe stimmt in den einzelnen Geschichten und ihren Einleitungen mit der Originalausgabe überein.

[53] Straparola 1553, Le Piacevole Notti Di M. Giovanfrancesco Straparola da Carauaggio: Nelle Quali Si Contengono le fauole con i loro enimmi da dieci donne, & duo giouani raccontate, cosa diletteuole, ne piu data in luce, Da Trino, Vinegia, 1553, BSB, Permalink: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10190121-7.

[54] Der Buchstabe „u" steht z.B. im Text sowohl für „u" als auch „v", und der Buchstabe „s" wird typografisch anders dargestellt und ist für heutige Leser und Leserinnen leicht mit dem Buchstaben „f" zu verwechseln, usw. Vgl. Blusch, Martina, *Ein italienisch-deutsches Sprachlehrbuch des 15. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt, 1992, S.7.

und Orthographie[55] sowie einige wenige lexikalische Abweichungen von der Ausgabe aus Bari, welche bis auf eine einzige Ausnahme nachvollziehbar geringfügig sind. Auf der einleitenden Seite zur elften Nacht der Bari-Ausgabe finden sich zwei exemplarische Abweichungen: Dort steht „[…] che dal capo alle piante d'un desio non s'infiammi e dolce gelo?"[56] wohingegen in der Originalausgabe „Che dal capo à le piante D'un desir non s'infiammi, e dolce gelo?" zu lesen ist. Die Entwicklung von „un desir" zu „un desio" beinhaltet immer noch den Gebrauch einer sehr poetischen Sprache, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits in ihrer Endphase befand. Im heutigen italienischen Sprachgebrauch würde das Wort „un desiderio" verwendet. Die oben bereits erwähnte Ausnahme bezieht sich auf die Wahl des Wortes „nuovi" in der Bari-Ausgabe, während im Original nur von „buoni" die Rede ist, also die Kleidung wird als „gut" im Jahre 1553 beschrieben, aber ist nicht unbedingt „neu".[57] Nur in diesem einzigen Fall weicht die Bari-Ausgabe vom Original unmittelbar interpretierend ab.

Die aktuellen Publikationen zu den beiden hier zu untersuchenden Autoren der italienischen Erzählsammlungen aus der Frühen Neuzeit, welche die Vorläufergeschichten zum Gestiefelten Kater enthalten, stammen aus der romanistischen Literaturwissenschaft der Vereinigten Staaten von Amerika. Erzähler- und Kontextforschung unter Berücksichtigung einer zeithistorischen Perspektive im kulturwissenschaftlichen Sinn ist in diesen Arbeiten integriert und kommt der Forderung Schendas nach Einbezug konkreter Sozialforschung sehr entgegen.[58] Die umfassendste Arbeit, welche sich detailliert mit der ersten Erzählsammlung aus Venedig, die hier von Relevanz sein wird, befasst, lieferte Ruth Bottigheimer im Jahre 2001, wobei sie sich auf vorausgegangene italienische und französische Publikationen stützt und den Diskurs weiterführt. Bottigheimer versucht eine Biographie Straparolas zu rekonstruieren, was aus volkskundlicher Sicht gute Anknüpfungspunkte bietet. Mit akribischer Beweisführung präsentiert Bottigheimer verschiedene Aspekte zu Straparolas Werdegang, Details, die in direktem Zusammenhang mit seinen Geschichten stehen und Wahrscheinlichkeiten, welche dem heutigen Leser Erklärungsmöglichkeiten bieten, warum einzelne Erzählentscheidungen des Autors in bestimmter Art getroffen wurden. Bottigheimer betont, wie viel davon reine Spekulation bleiben muss, solange keine weiteren Quellen oder andere Beweise auftauchen.

[55] In der Bari-Ausgabe „poverissima" (S. 497) anstatt wie im Original „pouerißima", „compassione" (S. 498) anstatt „compaßione", „onoratissime" (S. 500) anstatt "honoratißime", usw.
[56] Vgl. Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 496.
[57] Vgl. Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 499; Straparola 1553, *Le Piacevoli Notti*, S. 107.
[58] Schenda stellte u.a. fest, dass „Inhaltsanalyse als Technik der indirekten Leserforschung nicht genügt und daß sie durch eine konkrete Sozialforschung ergänzt werden muß." Schenda, Rudolf, *Die Lesestoffe der Kleinen Leute,* C.H. Beck Verlag, München, 1976, S. 37f. Aus den USA kritisierte Jack Zipes sowohl Lüthi als auch Klotz für ihre Abneigung gegen Soziologie und geschichtliche Fakten in seinem Werk *Breaking the magic spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales,* Heinemann, London, 1979, S. 53f.

Ein Beispiel wäre, dass die hier zu untersuchende erste literarische Fassung des Gestiefelten Katers, die Erzählung von *Costantino Fortunato*, dem Leser ein sprechendes Tier wie in den Fabeln Aesops präsentiert. Diese Fabeln waren laut Bottigheimer Bestandteil des elementaren Schulcurriculums in italienischer Sprache.[59] Es liegt demnach nahe, dass Straparola sich auch mit geringer formaler Bildung bekannter Strukturen für seine Erzählungen bedienen konnte.

Ist eine Annahme hingegen nicht plausibel genug, zweifelt Bottigheimer diese an. So lässt sie sich zum Beispiel nicht darauf ein, ihr Einverständnis mit Mutmaßungen zu erklären, dass Straparola des Lateinischen mächtig gewesen sei. Sie sieht die wenigen Beispiele des Lateinischen in seinem Werk als völlig unzureichend an, zumal ihm derartige wirklich profunde Kenntnisse von Anfang an eine andere, wahrscheinlich höhere Laufbahn ermöglicht hätten.[60] Selbst wenn einiges an Bottigheimers Rekonstruktion einer Biographie Straparolas auf Spekulation hinausläuft, bleibt ihre Argumentationslinie durch leicht nachvollziehbare Analogieschlüsse überzeugend. Nur was die berufliche Laufbahn von Kurtisanen zur Zeit Straparolas betrifft, wiederholt Bottigheimer den schon in der Antike kursierenden Topos von der alternden verarmten Kurtisane unter Berufung auf Rosenthals Biographie der Veronica Franco.[61] Wichtig war es deshalb für eine wissenschaftlich stärker fundierte Argumentation, Kurzel-Runtscheiners Arbeit zum Kurtisanentum, ebenfalls von 2001, mit heranzuziehen, welche sich auf vierjährige Forschungstätigkeit in römischen Archiven stützt und eine informative Quellenkritik der zahlreichen Literatur zum Themenkomplex der Kurtisanen im 16. Jahrhundert enthält, da dieses Thema unweigerlich moralische Bewertungen aller Art herauszufordern scheint.[62] Kurzel-Runtscheiners Arbeit liefert viele Beispiele aus Venedig, die sie im Vergleich zu Rom anführt.[63]

In kurzer und kompakter Weise hat sich Zipes mit den vier Leitfassungen des Gestiefelten Katers, die es hier detaillierter zu untersuchen gilt, auseinandergesetzt, indem er die vier Leitfassungen in seinem Märchenkompendium *The Great Fairy Tale Tradition* zusammen unter dem Titel „Shrewd Cats" ins Englische übertragen präsentierte, und durch seinen in diesem Buch enthaltenen ausführlichen Aufsatz „Of cats and men", der die Ausgangsbasis zu

[59] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* Sprechende Tiere S. 35, Schulcurriculum S. 85.
[60] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* Straparolas Lateinkenntnisse S. 51. Floerke bezeichnete Straparola hingegen als „tüchtigen Lateiner" wegen seiner geleisteten Übersetzungsarbeiten. Straparola 2011, *Ergötzliche Nächte*, Einführung, S. 9.
[61] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 99.
[62] Schon Simone de Beauvoir monierte, dass allgemein die „Freiheit der Sitten", welche sie bei italienischen Kurtisanen mit starker geistiger Tätigkeit verbunden sieht, historisch nur die „Züge der Sittenlosigkeit" annahm. Beauvoir 1982, *Das andere Geschlecht,* S. 113.
[63] Vgl. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* zur Forschungssituation, S. 271-276.

dieser Arbeit bildete, ergänzte und darin zum Medium des Films vorstieß.[64] Zipes lieferte neben Bottigheimer und Magnanini[65] – letztere hat sich mit anderen Erzählungen im *Pentamerone* von Basile detailliert befasst und zu einzelnen historische Bezüge hergestellt – aktuelle Forschungsansätze. Im Sog der Shrek-Filmerfolge dürften im Anschluss aus der Film- und Medienwissenschaft zukünftig weitere Forschungsergebnisse erwartet werden,[66] so dass die in dieser Arbeit erfolgende Untersuchung der Katzenfigur auch eine Brücke für weitere interdisziplinäre Forschung in diese Richtung zu liefern bestrebt ist. Aus diesem Grund wird eine der ersten Filmversionen am Ende dieser Arbeit mit untersucht werden.

Es stehen verschiedene Werke zu jeweils zeitgenössischen Bilddarstellungen von Katzen zur Verfügung. In der Malerei war die Katze zuerst ein Neben- und ab dem 19. Jahrhundert zunehmend ein Hauptmotiv, das in der Frühen Neuzeit begonnen hatte, zu vielerlei künstlerischer Bearbeitung herauszufordern. Gemeinsam ist natürlich allen Ausgaben und Bildbänden, dass sie sich auf die Katze an sich konzentrieren und Sortierungsschemata anwenden, welche dem Forschungsdesiderat wenig dienen.[67] Binkert konzentriert sich zum Beispiel auf Gemälde von Frauen mit Katzen. Bugler hingegen sortiert die Katzen nach Themenkomplexen wie zum Beispiel die Katze im Osten oder die Katze in der Portraitmalerei. Eine zeitliche oder geographische Ordnung, die für diese Arbeit nützlich gewesen wäre, ist nicht vorhanden. Diejenigen Buchausgaben, wie zum Beispiel Bazins *Louvre,*[68] welche eine eingehende Besprechung eines einzigen Gemäldes, seiner Herkunft, der Auftraggeber des Malers, den Örtlichkeiten, wo das Gemälde gehangen hat, wo es zu sehen war, wie es wann in welche Hände gekommen ist usw. enthalten, alles Informationen, die sehr brauchbar für folgende Untersuchungen gewesen wären, beschäftigen sich bedauerlicherweise überhaupt nicht mit Gemälden, auf denen Katzen zu sehen sind, was bedeutete, dass zum relevanten Zeitraum eine eigene, umständliche *ad hoc* Zusammenstellung gemacht werden musste, die keinerlei Vollständigkeitsanspruch erhebt, sondern schlicht exemplarische Beispiele anführt. Ebenso wurde bei den Stilleben mit Katze nur eine kleine typische Auswahl getroffen,

[64] Zipes, Jack, Of cats and men: Framing the Civilizing Discourse of the Fairy Tale, in *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry,* Routledge, New York/London, 1997, S. 15-38.
[65] Magnanini, Suzanne, *Fairy-Tale Science: Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile,* University of Toronto Press, Toronto, 2008.
[66] Frizzoni sieht zum Beispiel Tendenzen eines neuen Umgangs mit dem Thema Märchen und eine Fülle von intertextuellen Bezügen anhand des Shrek-Filmerfolgs. Frizzoni, Brigitte, „Shrek" – ein postmodernes Märchen, S. 187-202, *Erzählkulturen im Medienwandel*, Wachsmann Verlag, Münster, 2008.
[67] Das zahlreiche Vorhandensein solcher Bildbände stützt hierbei die Argumentation, dass die bildliche Darstellung des Gestiefelten Katers im Rahmen eines generellen Anstiegs bildlicher Darstellung sowie der Darstellung von Katzen als Haustieren im Besonderen zu sehen ist, zumal beliebte Illustrationen des Gestiefelten Katers in diesen Bänden häufig mitenthalten sind.
[68] Bazin, Germain, *Der Louvre,* Droemersche Verlagsanstalt, 1958.

basierend darauf, dass sie vorzugsweise aus dem italienischen Raum stammen, um die sich wiederholende Thematik exemplarisch zu verdeutlichen und festzustellen, wie sich die Erzählfigur Katze in ihrer Zeit bildlich vorstellen lässt, als Bebilderung in Büchern auf ein Nichts oder ein Minimum beschränkt waren.

2.3 Begriffsklärung

Im Rahmen dieser Untersuchung ergibt sich die Notwendigkeit der Erläuterung bestimmter häufig verwendeter Begrifflichkeiten und Definitionen, um nachvollziehbar darzustellen mit welchem Begriffsverständnis gearbeitet werden soll. Zur Klärung welche Bezeichnungen bevorzugt herangezogen und warum andere zurückgestellt werden, sowie zu einer bewussten Distanzierung von jeglicher Verabsolutierung, seien vorab zentrale Begrifflichkeiten behandelt.

2.3.1 Ist der Gestiefelte Kater ein Märchen?

Die ursprüngliche Mär des Mittelalters, die Neuigkeit, deren Wahrheitsgehalt zunehmend fragwürdig wurde, ist heute in ihrer Diminutivform „Märchen“ scheinbar ganz von der sogenannten Realität abgerückt, falls es sich nicht sogar um eine direkte Lügengeschichte handelt, wie es sich in der abwehrenden Redewendung „Erzähl mir keine Märchen!“ ausdrückt, wenn man darauf hinweisen möchte, dass man den Aussagen seines Gegenübers keinen Glauben schenkt.[69] Wenn nun im heutigen Sprachgebrauch die Erzählung vom Gestiefelten Kater als Vergleich zu einer ganz alltäglichen Situation im 21. Jahrhundert herangezogen wird, die aber zu einem unerwarteten Ausgang führt, dann soll der Verweis auf das Märchenhafte an der Geschichte vor allem die geringe Wahrscheinlichkeit der Realisation illustrieren, d.h. es soll deutlich der absolute Ausnahmefall hervorgehoben werden, welcher das Publikum oder die Leserschaft emotional ansprechen möchte. Das Gelingen, das wie im Märchen funktioniert, und welches sich die Rezipienten für sich selbst oder für andere in ihrer emotional-geistigen Vorstellung wünschen, wird mit der Erwähnung vom Gestiefelten Kater angesprochen. Die Einmaligkeit oder das Außergewöhnliche einer Situation wird dabei explizit betont, z.B. bei einer Rettungsaktion: Ein Vorfall ist zwar höchst unwahrscheinlich, aber nicht vollkommen ausgeschlossen, ähnlich wie der bekannte Sechser im Lotto. Oder das Opulente und Prächtige eines völlig realen Ereignisses wird betont, zum Beispiel wenn man von einer Märchenhochzeit spricht. Mit dieser alltagssprachlichen Begrifflichkeit des „wie im Märchen“ oder dem Vergleich „wie im Gestiefelten Kater“ wird dann nichtsdestotrotz wieder auf die Realität zurückverwiesen, wenn auch die Realität des Ausnahmezustandes. Es ist genau diese Realität,

[69] EM IX, 1999, Märchen, Bausinger, Sp. 250. Vgl. Röhrich 2001, Erzählforschung, S. 525.

an der sich die beiden italienischen Fassungen, wie noch zu sehen sein wird, wenn überhaupt, als „Märchen“ fest machen lassen.

Als um 1700 die französischen *Contes de fées* entstanden, allgemein Mode wurden und über die französische Sprachgrenze hinaus u.a. als Feenmärchen oder *Fairy-Tales* Verbreitung fanden, etablierten sich magische Geschichten unter Mitwirkung von verschiedensten europäischen Literaten in der Dichtung alle unter dem Sammelbegriff Märchen. Abweichend hiervon stellte sich die Märchensammlung der Brüder Grimm dar. Die im 19. Jahrhundert besondere Situation deutscher Staatsbildungsbestrebungen favorisierte anstatt einer republikanischen Definition die Abstammungsidee, wobei die Volksgeistlehre, wie sie u.a. durch Hegel, Herder und Fichte vertreten wurde, zum Tragen kommen konnte. Die Brüder Grimm versuchten sich in diesem zeithistorischen Umfeld durch ihr mythologisch ausgerichtetes Verständnis von Geschichte mit ihrer Märchensammlung so zu positionieren, dass alle enthaltenen Erzählungen in betonter Abgrenzung zum Märchen der literarischen Dichtung standen „und bestenfalls einem anonymen Erzählerkollektiv“[70] zugeordnet werden konnten. Diese Strategie der Leugnung des literarischen Schaffensprozesses bewirkte, dass die beiden Brüder Grimm „dem Konzept der Volkspoesie zum Durchbruch verhalfen.“[71] Im wissenschaftlichen Betrieb der Germanistik wurde dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ebenso neoromantischer Auffassung durch Benz eine Aufgliederung in die sogenannten „Kunstmärchen“ gegenüber den Grimm’schen „Volksmärchen“ vorgenommen.[72] Jedoch wird die Bezeichnung Kunstmärchen nicht umsonst als Begriff von „zweifelhaftem definitorischem Wert“ [73] benannt, ist aber als Begriff bis heute zur Kontrastierung zum sogenannten Volksmärchen in Gebrauch. Auf die Problematik dieses Etikettierungsprozesses mit ideologischen Prämissen soll hier nicht weiter im Einzelnen eingegangen werden.[74] Wichtig wäre in diesem Zusammenhang aber noch festzuhalten, dass direkte Entsprechungen des Terminus in anderen europäischen Sprachen nicht existieren, wenngleich auch außerhalb des deutschsprachigen Raumes ähnlich neoromantische Vorstellungen von Volkserzählungen gegenüber dem dichterischen Werk eines einzelnen Künstlers verbreitet sind.[75] Ebenso

[70] Rölleke & Schindehütte 2011, *Es war einmal,* S. 34.
[71] EM IX, 1999, Märchen, Bausinger, Sp. 251.
[72] Auf Benz (1907) bauten Buchmann, Krebs, Nossag, Jehle, Bäuerle, Pröpstl u.a. ihre Thesen auf. EM VIII, 1996, Kunstmärchen, Grätz, Sp. 614.
[73] EM VIII, 1996, Kunstmärchen, Grätz, Sp. 612.
[74] Feller-Geißdörfer findet einen erst 200 Jahre später entwickelten Begriff zur rückwirkenden Anwendung auf barocke Werke grundsätzlich problematisch und mahnt, sich zu Basiles Werk möglichst nicht auf bestimmte Termini konsequent festzulegen. Feller-Geißdörfer 2006, *Giambattista Basile und die italienische Märchentradition,* S. 17.
[75] Vgl. EM VIII, 1996, Kunstmärchen, Grätz, Sp. 614.

festzuhalten wäre, dass nach später entwickelten literarischen Gattungskriterien die KHM auch Geschichten enthalten, welche ohnehin abweichend von der Klassifizierung „Volksmärchen" oder „Märchen" kategorisiert werden können.

Bausinger sieht im „lockeren Umgang mit der Bezeichnung Märchen"[76] einen direkten Anknüpfungspunkt an den alten Begriff *maere* und klassifiziert diese Art des Umgangs mit dem Begriff als „eine Unschärfe in der volkstümlichen Terminologie einerseits"[77] und als angemessene Offenheit dem Erzählprozess gegenüber andererseits. Diese Balancefindung in der Begriffsdefinition seitens Bausinger korrespondiert mit Schendas Annahme, dass es eine Art „Diffusion" von Erzählungen gab, die mancherorts bereits ab dem 16. Jahrhundert durch die „Ausbreitung von Kleindrucken mit hoher Auflagenzahl"[78] bedingt war. Eine solche unkontrollierte Wechselwirkung zwischen Gesprochenem und Geschriebenem sowie der kontinuierlich zunehmenden Verbreitung von Geschichten durch unterschiedlichste Menschen als Schöpfer und Mitschöpfer, mündlich wie schriftlich, erklärt Variationen, Überschneidungen aber auch Sprünge, die Abgrenzungen nicht immer konsequent ermöglichen und ausgrenzende Definitionen im streng mathematischen Sinn erschweren.

In der Gattungsforschung stellte Finnegan entsprechend fest, dass Vorstellungen von Genres weniger von „allgemeingültigen Kriterien" als von „kulturell akzeptierten Differenzkanons"[79] herrühren. Und diese müssen zwangsläufig innerhalb kultureller Übersetzungen divergieren. Die Autoren von Erzählsammlungen, wie zum Beispiel Straparola mit seinen *Piacevoli Notti,* sowie seine italienischen Vorgänger „zeigen eine weitgehende Indifferenz gegenüber Gattungsfragen."[80] Unter dem Begriff „fabula" wurden eben einfach – ohne Rücksicht auf Kategorisierungsvorstellungen von späteren Literaturwissenschaftlern – Geschichten jeglicher Art präsentiert, so auch ganz konkret im Fall Straparolas. Offensichtlich gestanden sich die Autoren jedwede mögliche Autonomie zu, was die Benennung der Kategorie ihrer Prosa betraf, weshalb „eine Gliederung des Materials nach Gattungen kaum möglich und nur bedingt sinnvoll"[81] erscheint, weil sie der Lebensform dieser Literatur widerspricht. Bottigheimer wehrt sich in ihrem Buch über Straparola gegen drei – ihrer Meinung nach – orthodoxe, irreführende

[76] EM IX, 1999, Märchen, Bausinger, Sp. 252.
[77] Ibid.
[78] Schenda 1993, *Von Mund zu Ohr*, S. 162.
[79] EM V, 1987, Gattungsprobleme, Honko, Sp. 746.
[80] EM VI, 1990, Humanismus, Honemann, Sp. 1304.
[81] Ibid., Sp. 1304. Auch in der Betrachtung einzelner Märchen der Brüder Grimm ergeben sich differierende Zuordnungen, z.B. zum Schwank, sowie mögliche Ausdifferenzierungen u.a. nach Röhrich in Wunsch- oder Glücksmärchen. EM XII, 2007, Schwankmärchen, Uther, Sp. 337.

Vorstellungen bezüglich des Genres Märchen, denen aus ihrer Sicht ausreichende empirische Grundlagen fehlen. Sie äußert sich kritisch zur Klassifizierung von Geschichten gemäß den erstellten Motivindexen, von denen sie bezweifelt, dass diese so umfassend greifen wie häufig geglaubt wird. Außerdem sieht sie im Konzept der Volkspoesie eine zweifelhafte Unternehmung ideologischer Art durch die Brüder Grimm. Dass Märchen ultimativ aus „dem Volke" stammen erklärt sie für ein Credo, welches deshalb für Fakt gehalten wird, weil es Wissenschaftler, damals wie heute, ständig wiederholen. Im Zusammenhang mit ihrer scharfen Kritik an der Vorstellung eines Ursprungs der Märchen „im Volke" steht Bottigheimers dritter Kritikansatz: So wenig wie es reine Volksmärchen gibt, so wenig gibt es eine Kontamination derselben durch literarische Bearbeitungen. Aus diesem Grund vermeidet sie in ihrer Untersuchung des Lebens und Wirkens Straparolas konsequent den Begriff „fairy tale" und beschränkt sich auf die Ausdrücke „stories", „tales" oder schlicht „plots". [82] Dieser Vorsichtsmaßnahme wird sich in dieser Arbeit weitgehend angeschlossen. Im Folgenden wird deswegen vorzugsweise selten vom Märchen und stattdessen eher von der Geschichte oder der Erzählung vom Gestiefelten Kater die Rede sein.

Unterstützt wird diese Herangehensweise durch die Argumentation von Bolte, in welcher darauf hingewiesen wurde, dass der deutsche Sprachraum den Begriff Märchen stärker eingrenze als andere Sprachräume und seine Definition des Märchens als „mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung besonders aus der Zauberwelt"[83] auf vorangegangene frühe Begriffsbestimmungen durch Weber, Arnaudov, Aarne, Thimme, von der Leyen und Berendsohn basiere. Das Genre des Märchens unterhält also je nach Definitionsanspruch eher fließende Grenzen zu anderen Erzählformen bis hin zu manchen, bei weitem nicht allen, Geschichten der modernen Fantasy-Literatur, weshalb im Folgenden der Begriff „Märchen" für die Geschichte vom Gestiefelten Kater keinen zuordnenden Anspruch nach Gattungskriterien erhebt. Gerade die Erzählung in Basiles Sammlung durchkreuzt mehrere der Maßstäbe, welche an das Kriterium der Bezeichnung Märchen, zum Beispiel nach Lüthi,[84] geknüpft sind, und dasselbe gilt für manche Filmversionen des Märchens vom Gestiefelten Kater des 20. Jahrhunderts. In der Knetanimation des russischen Regisseurs Garri Bardin aus dem Jahr 1995

[82] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 6f.
[83] EM IX, 1999, Märchen, Bausinger, Sp. 252f.
[84] Vgl. EM VIII, 1996, Lüthi, Max, Schenda, Sp. 1308. Lüthis Kriterium der Abstraktheit wird von Basile durch zahlreiche konkrete Ortsangaben für die sich ereignenden Geschichten außer Kraft gesetzt. Ausgangspunkt ist in der Erzählung von Cagliuso die Stadt Neapel, konkret sogar das Elendsviertel Mantracchio, und gegen Ende hat Cagliuso den Titel eines Barons in der Lombardei erworben. Broggini, Barbara, *„Lo cunto de li cunti" von Giambattista Basile: Ein Ständepoet in Streit mit der Plebs, Fortuna und der höfischen Korruption,* Peter Lang, Frankfurt, 1990, S. 197f. Basile (ed. Schenda) 2000, *Lo cunto de li cunti*, Anmerkungen, S. 537. Details mit weiteren Ortsangaben in Tabelle II. im Anhang.

werden den Protagonisten zum Beispiel durch ihre Sprachfertigkeit eindeutige Nationalitäten zugeteilt. Der Gestiefelte Kater ist Amerikaner und spricht in dem Animationsfilm amerikanisches Englisch, während er als Teil eines US-Hilfspakets einem armen jungen Russen „vererbt" wird, der konsequent nur Russisch spricht. Die beiden landen zeitversetzt in einem historischen Frankreich, wo sie auf Französisch sprechende Höflinge, den König – „le Roi" – und die Prinzessin, treffen. Daraufhin muss der Gestiefelte Kater zuerst das Schloss von einem menschenfressenden Monstrum, der Deutsch spricht, befreien. Dass der 1941 geborene Regisseur Bardin seinen eigenen Namen auf das Menu des als deutsch identifizierbaren Monstrums setzt und ihm dann durch die Hilfe des intervenierenden US-Katers knapp entkommt, mag durchaus autobiographisch inspiriert sein und platziert diese Filmversion des Gestiefelten Katers mit seiner stark politisch akzentuierten Handlung in einen erkennbaren Post – Zweite Weltkrieg Kontext.[85]

2.3.2. Genderoszillation: Weiblich? Männlich?

Abhängig von ihren jeweiligen Handlungsträgern unterteilen sich Märchen nach Berendsohn grundsätzlich in zwei Gruppen, denn „die einen haben einen Helden und die anderen eine Heldin als Hauptfigur".[86] Entsprechend unterscheidet Berendsohn zwischen männlicher Form und weiblicher Form, wobei männliche Märchen stets Achtergewicht haben sollen und Geschichten vom Aufstieg eines Helden seien. Unter Berufung auf Berendsohn differenziert auch B. Holbek zwischen *masculine tales* und *feminine tales.* Durch Änderung des Geschlechts des aktiven Helden wird ein männliches Märchen zum weiblichen und umgekehrt.[87] Wird demgemäß die Erzählung vom Gestiefelten Kater aus der Perspektive betrachtet, dass stets die Titelfigur den Helden der Geschichte stellt, handelt es sich nach Berendsohn bei den hier zu betrachtenden Leitfassungen um ein männliches Märchen, vorausgesetzt, dass der Tierfigur überhaupt ein Geschlecht zugestanden wird, was in dieser Arbeit aufgezeigt werden soll.

Saupé befand, dass der Triumph des männlichen Helden in der Erzählung vom Gestiefelten Kater bei Perrault ganz besonders ausgeprägt sei. Die Prinzessin, deren Auftritt nur kurz ist, beschreibt sie als „dümmlich und unbedeutend"[88], so sehr, dass ihre Existenz eigentlich nur dazu diene, den absoluten Sieg des männlich codierten Katers zu sichern und die Geschichte einem glücklichen Ende zu zuführen. Solchen Beobachtungen soll durchaus nachgegangen werden, ohne gleichzeitig in den umfassenden Genderdiskurs einzusteigen. Denn in

[85] Bardin 1995, Кот в сапогах. Siehe Tabelle VI. Filmographie im Anhang.
[86] EM IX, 1999, Mann, Roth, Sp. 151.
[87] Ibid.
[88] Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 45.

Auseinandersetzung mit Ariosts Werk *Orlando Furioso* von 1516 kam Hempfer zu dem Schluss, dass die Konstruktion von *gender*-Rollen am Ende nur eines von vielen möglichen Resultaten verschiedener schriftlicher Gattungen sein kann, weil zum Beispiel mittelalterliche Ehetraktate andere Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit herzustellen versuchten als die zeitgleiche Lyrik. Demnach muss für Hempfer vorab „ein Diskurs, über den sich *gender* konstituiert, ein immer schon gattungsmäßig ausdifferenzierter“[89] sein. Seiner Ansicht nach werden „gattungsspezifische“ *gender*-Rollen konstituiert, „deren Ortung auf der Skala zwischen Faktualität und Fiktionalität vom Wirklichkeitsmodell des jeweiligen Zeitraums abhängt.“[90] Mit einem weiter gefassten Einordnungsverständnis des Gestiefelten Katers als Novellenmärchen mit anekdotischen Tendenzen oder ganz einfach als Erzählung finden Vergleich und Analyse diachron stringent innerhalb der eingrenzbaren Kategorie eines Erzähltyps statt, der Katze als Helfertier (AaTh/ATU 545).[91] Innerhalb derselben Epoche sollen unter Berücksichtigung der berechtigten Einwände Hempfers dennoch gelegentlich gattungsübergreifende Beispiele angeführt werden, weil das Thema der Katze als Erzählfigur im Zentrum steht und erst nachrangig deren mögliche Assoziation mit einem bestimmten Geschlecht.

Die Historikerin Roper argumentierte aufgrund ihrer Auseinandersetzung mit Mutterschaft und Weiblichkeitsbildern zum Hexendiskurs über Erzählformate hinausgehend, dass „Geschlechterdifferenz ihre eigene physiologische und psychologische Realität besitzt“[92] und *gender* demgemäß nicht *ausschließlich* ein Produkt kultureller und sprachlicher Praxis darstelle.[93] Ihre Untersuchungen legten deshalb einen Schwerpunkt auf eine Annäherung zu einem Verständnis der Dreiheit des Körpers, der Kultur und Subjektivität im Europa der Frühen Neuzeit. Einerseits war es zum Beispiel sehr gut möglich, sich Seelen unabhängig vom Körper vorzustellen, andererseits war der geschlechtlich bestimmte Körper Vorgabe für die ihm klar zugeordnete rechtliche und soziale Rolle.[94] Diesen beiden Grundannahmen wird hier für die Frühe Neuzeit gefolgt.

---

[89] Vgl. Hempfer, Klaus W., Ariosts Orlando Furioso, in *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013, S.47.
[90] Ibid.
[91] Köhler-Zülch sieht im Thema des Emporkommens ein ganz menschliches Problem, welches den Unterhaltungswert der Geschichte verstärkt und gleichzeitig verdeutlicht, dass der Gestiefelte Kater nicht als Zaubermärchen mit Wundern erzählt wird, sondern als novellistisches Märchen mit anekdotischen Tendenzen überliefert wurde. Köhler-Zülch, Ines, Котаракът в чизми или хитрата лисица, in *Balgarski folklor*, Bd. 5, Sofija, 1994, S. 30.
[92] Roper 1995, Ödipus und der Teufel, S. 14.
[93] Roper rückt das sozial-psychologische Konstrukt *Gender* näher an den biologischen Körper, wobei dieser durch soziale Intervention geformt und mit Erwartungen belegt wird.
[94] Eine Rechtssituation entstand aufgrund des Körpers bezüglich der Erb- und Besitzrechte, politischer Rechte sowie Zugangsmöglichkeiten zu Erwerbsarbeit, woraus noch nicht geschlossen werden kann, dass

2.3.3 Beziehungsebene: Die Liebe

Saupé merkte in ihrer Untersuchung der Erzählungen von Charles Perrault an, dass die Liebe in *Le Chat botté* überhaupt keine Rolle spiele, nicht einmal die elterliche Liebe wie in Perraults *Le Petit Poucet.*[95] Abgesehen von der sich sofort in den jungen Herrn des Katers verliebenden Prinzessin in *Le Chat botté* ist Saupés Anmerkung korrekt. Von Gefühl ist in Perraults Fassung vom Gestiefelten Kater dann eher in einem anderen Zusammenhang die Rede, z. B. wenn der Kater ein junges Kaninchen „ohne Erbarmen"[96] tötet. Trotzdem spielt die Beziehungsebene der Liebe in der Erzählung vom Gestiefelten Kater eine nicht unbedeutende Rolle – bei Charles Perrault möglicherweise durch weitgehende Abwesenheit. Definitorische Eingrenzungen, sowohl für die vier Leittexte als auch für die hier anzusprechenden Filmfassungen, liefern deswegen eine wichtige Basis zur Textanalyse. Während de Beauvoir in ihrem Werk *Le deuxième sexe* das Gefühl der Liebe als nicht objektiv messbare Einheit und darum aus ihrer Argumentation auszuklammernden Faktor betrachtete, hat Clives S. Lewis als christlicher Apologetiker in seinem Werk *The four forms of love* versucht, basierend auf in die Antike zurückgehende Bezeichnungen und Inhalte einen neuen Definitionsansatz zu liefern, um bestimmte Phänomene der Gefühlswelt, die unter dem Oberbegriff „Liebe" rangieren, beschreibend einzugrenzen. Sein Klassifikationsansatz liefert deswegen ein probates Mittel zur Annäherung an die Realität der Gefühlswelt innerhalb von erkennbaren Kategorien. Die Klassifizierung der Arten von Liebe sowie die Terminologie sind darum in dieser Arbeit C. S. Lewis entlehnt.[97]

Der von Perrault integrierte Verliebtheitsmoment der Prinzessin entspräche nach Lewis der Kategorie des Eros, welche noch zu Zeiten Straparolas als eine Macht, der man nicht erliegen sollte, betrachtet wurde. Roper weist ausdrücklich auf die Unvorstellbarkeit hin, dass „leidenschaftliche Liebe einen moralischen Wert haben könnte, man hielt sie eher für eine durch Liebeszauber angehexte Erkrankung."[98] Das Thema des Sieges über den Eros wurde reichlich in Malerei, Dichtung und Festkultur der Frühen Neuzeit aufgegriffen, weshalb diese

---

damit verbundene Gender-Normen immer vollständig greifen konnten. Vgl. Wunder, Heide, Gender norms and their enforcement in Early modern Germany, in *Gender Relations in German History: Power, Agency and Experience*, Duke University Press, Durham, 1997, S. 50. So waren zum Beispiel Kleidung und Tätigkeiten beider Geschlechter gesellschaftlich sanktioniert und garantierten Abgrenzung durch Eindeutigkeit, welche dann aber weit mehr als die schon oktroyierten Äußerlichkeiten umfasste. Vgl. Bake, Kristina, *Spiegel einer Christlichen und friedsamen Haußhaltung*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013, S. 281.

[95] Vgl. Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 45.

[96] Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 62f.

[97] Außer der Neigung zum „Untermenschlichen" (siehe zum deutschen Begriff Fußnote 94) beschreibt Lewis die Zuneigung (*affection,* στοργή – storgē), Freundschaft (*friendship,* φιλία – philía), Eros (*eros,* ερως – érōs), und Caritas (*charity,* ἀγάπη – agápē), Lewis C.S., *Vier Arten der Liebe,* Benziger, Zürich/Köln, 1961.

[98] Roper 2007, *Hexenwahn,* S. 345.

Form der Liebe in der Erzählung vom Gestiefelten Kater auch erst bei Perrault erwähnt wird, und selbst dann spielt Eros noch bis zum 20. Jahrhundert eine völlig untergeordnete Rolle in der Erzählung. Stattdessen ist jene Liebe, die Lewis als Zuneigung definiert, in der ersten literarischen Leitfassung, in Straparolas *Costantino Fortunato*, durchaus evident. Lewis unterteilt Zuneigung in die „bedürftige" und in die „schenkende" Liebe, wobei letztere sich durch das Paradoxon auszeichnet, dass sie letztendlich ebenfalls bedürftig ist, weil die schenkende Liebe stets der Bedürftigkeit eines anderen *bedarf.* Exemplarisch bietet Lewis hier die Liebe zwischen Mutter und Kind zur Illustration an. Er charakterisiert sie als diejenige Liebe „worin unser Erlebnis am wenigsten von dem der Tiere abzuweichen scheint"[99] und die Form, welche die „am wenigsten wählerische Liebe"[100] darstellt, weil die Zuneigung nicht an Bedingungen, ein bestimmtes Verhalten oder besondere Leistung gebunden ist. Relevant ist hier die Anwendbarkeit dieser Definition, auch wenn es sich z.B. um eine Interspezies-Liebesbeziehung handeln sollte. Im Kapitel zur Zuneigung wird dementsprechend die Liebesbeziehung zu Tieren nicht ausgeschlossen. Stattdessen wird eine solche Beziehung aus verschiedenen Perspektiven in unterschiedlichen gesellschaftlichen und individuellen Zusammenhängen angesprochen. Bedingt durch die Voraussetzung der Vertrautheit und einer damit impliziten unterschwelligen Veränderungsfeindlichkeit bezeichnet Lewis diese Art der Liebe auch als die ohnehin „instinktivste und in diesem Sinne tierischste Liebesart"[101], die somit leicht die „Schranken der Art"[102] überbrücken kann.[103]

Nach wie vor wird gerade diese Kategorie bzw. Spielart der Liebe im heutigen Europa kontrovers diskutiert und häufig be- und verurteilt, besonders dann wenn die Zuneigung sich ausdrücklich *nicht* an ein menschliches Objekt der Zuwendung richtet, sondern an ein Lebewesen in der wenig präzisen Kategorie Tier. Dies wird auch an der teils ironischen Rezeption von Katzenepitaphen der Frühen Neuzeit oder Kommentaren, wie Brands Feststellung, Tassos Katzenverse stellten eine seltene Frivolität dar, sichtbar.[104] Aktuell käme hier zum Beispiel der Ausdruck „Kinderersatz" zum Tragen, wobei schwerpunktmäßig eine gewisse Minderwertigkeit des Ersatzstoffes anklingt, wenn man an den Kaffeeersatz der

[99] Lewis 1961, *Liebe,* S. 52.
[100] Ibid., S. 53.
[101] Ibid., S. 73f.
[102] Ibid., S. 54.
[103] Tiere können im Vergleich zum gesunden erwachsenen Menschen auch je nach Abhängigkeitsgrad im steten Bedürftigkeitszustand gehalten werden, weshalb sie sich als Ventil für den Aspekt der Bedürftigkeit der schenkenden Liebe vorteilhaft anbieten. Lewis weist darauf kritisch hin. Lewis 1961, *Liebe*, S. 84. Vgl. Dutton, Diane, Being-with-Animals: Modes of Embodiment in Human-Animal Encounters, in *Crossing Boundaries: Investigating Human-Animal Relationships*, Leiden/Boston, 2012, S. 106.
[104] Brand, Charles Peter, *Torquato Tasso: A Study of the Poet,* Cambridge University Press, 1965, S. 161.

Nachkriegszeit oder an Zahnersatz denkt. Deutlich ist stets die Nicht-Gleichwertigkeit des Objekts der Zuwendung in Ermangelung des eigentlichen, allein anzustrebenden Objekts der Zuwendung auf Seiten des Betrachters. Diese Feststellung der vermeintlichen Minderwertigkeit kann in der heutigen Zeit in Begleitung des zu beklagenden angeblichen Zerfalls familiärer Strukturen auftreten und mündet dann meist in den Standardvorwurf des Anthropomorphisierens.[105] Münch zum Beispiel sieht die „moderne Liebessemantik" als verantwortlich für die „Anthropomorphisierung der Tiere zu einer Personalisierung" und somit auch für eine Hochstilisierung eines Tieres zu einem „Partnersubjekt".[106] Diese kritischen Stimmen, welche mit einer Andersartigkeit automatisch Minderwertigkeit verknüpfen, lassen die Tatsache, dass Mensch und „Tier" in einer Beziehung der Zuneigung einander etwas zu geben vermögen, was sie innerhalb derselben Spezies schlicht nicht erfahren oder überhaupt nicht erhalten können, völlig ungeachtet.[107] An diesen Äußerungen ist aber durchaus abzulesen, dass die menschliche Beziehung zum Tier auf der Liebessebene der Beziehung zu einem anderen Menschen eher Nähe bescheinigt wird als z.B. der menschlichen Beziehung zur Maschine.[108] Denn wird derselbe Aufwand, sowohl zeitlich als auch finanziell, für den nach Lewis untermenschlichen[109] Bereich betrieben, zu der Lewis exemplarisch die Vaterlandsliebe anführt, entfällt meist das Kinderersatzargument. Lewis schien sich offensichtlich bewusst gewesen zu sein, dass mancher Rezipient seiner Klassifizierungsversuche nichtsdestotrotz die

[105] Bausinger sieht „[...] den problematischen ‚Prozess der Humanisierung' der Tiere als eine Folge der ‚Desintegration der Familie'." Bausinger, Hermann, Wann ist deutsch? Zu den Funktionen des Typisierens, in *Was ist deutsch?*, Nürnberg, 2006, S. 27. Taylor fasst zu derlei Kommentaren kurz zusammen: „[...] theorizing about them as substitute family members, particularly child substitutes. On the whole, our society tends to 'denigrate and trivialize the emotional importance of animals for adults' (Katcher and Rosenberg 1979, p. 890). [...] In turn, this feeds into the idea that companion animal ownership is something of an oddity and that there is something wrong with people who care too deeply for animals." Taylor, Nik, *Humans, Animals and Society: An introduction to Human-Animal Studies,* Lantern Books, New York, 2013, S. 20f.

[106] Münch, Paul, Tiere und Menschen. Ein Thema der historischen Grundlagenforschung, in *Menschen und Tiere. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses*, Schöningh Verlag, Paderborn, 1998, S. 28.

[107] Dieses Phänomen führte zum Begriff des Sozialparasiten für Haustiere, weil Tiere einer bestimmten Spezies, wenn sie die Zuneigung der Spezies Mensch auf sich ziehen, die Stärke dieser Spezies gemäß der Evolutionstheorie reduzieren. Haustierhaltung stelle sich dementsprechend als Problemfall in der Evolution dar. Vgl. Archer, John, Why do people love their pets?, in Evolution and Human Behaviour, Ausgabe 18, 1997, S. 237.

[108] Im Mensch-Maschine Verhältnis entsteht ein Berührungspunkt zweier ineinander greifender Systeme womit sich die akademische Disziplin „Human Computer Interaction" sowie mit Einschränkung das Fach „Organizational Behaviour" beschäftigen. Aus der kritischen Betrachtung einer posthumanistischen Perspektive können lebendige Organismen, also Mensch und Tier, die sich beide mit der Maschine verbinden, auch als potentielle „Teile einer globalen Versuchsmaschinerie" gesehen werden, was ihre Gemeinsamkeit im drohenden Identitätsverlust dann eher erhöhen anstatt ausdifferenzieren würde. Vgl. Burt, Jonathan, Der post-humane Mensch und das post-animale Tier, in *Ich, das Tier – Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte,* Reimer Verlag, Berlin, 2008, S. 164-166.

[109] C. S. Lewis benannte sein Kapitel im Original „Likings and Loves for the Sub-human" und hat als Engländer mit diesem Begriff kein historisch bedingtes deutsches Problem. Die Übersetzung von Kuoni „untermenschlich" ist deswegen wortgetreu. Lewis 1961, *Liebe*, S. 22.

Tierliebe dem untermenschlichen Bereich zugeordnet sehen will und schloss darum sein Kapitel zur „Neigung und Liebe zu Untermenschlichem“ mit folgender Begründung:

> „Ob Tiere nun tatsächlich unter-persönlich sind oder nicht – nie werden sie geliebt, als seien sie es. Die Tatsache oder die Illusion der Personalität ist immer gegenwärtig, so dass Liebe zu ihnen eigentlich ein Beispiel für [...] Zuneigung ist, [...].“[110]

Auf diese Art umgeht Lewis eine Grundsatzdiskussion darüber, was ein Mensch und was ein Tier ist oder sein sollte, und konzentriert sich jenseits moralischer Bewertung auf das, was das jeweilige Tier für den einzelnen Menschen *de facto* darstellt, wenn es denn geliebt wird, nämlich eine individuelle Persönlichkeit, also einen Menschen *honoris causa.* Röhrich stellt hierzu von Seiten der Erzählforschung fest, dass Tiere nicht nur die häufigsten Helfer der Märchenhelden stellen, wobei sie oftmals ihre natürlichen und wirklichen Fähigkeiten einsetzen, sondern dass sie in dieser Rolle auch „selbständig handelnde Partner“ [111] der menschlichen Protagonisten sind. Er sieht darin ein „ursprüngliches Verhältnis zum Tier“[112], in welchem das Tier dem Menschen „gleichgestellt oder sogar überlegen“[113] ist. Dieser Rolle eines selbständig handelnden Individuums, in welcher Form und welchem Grad auch immer selbst liebend, also von sich aus Liebe gebend, oder eben geliebt werdend, worauf noch einzugehen sein wird, entspricht die Erzählfigur der Katze in den hier zu erörternden Leitfassungen der Erzählung vom Gestiefelten Kater.

2.3.4 Katze oder Kater? Zur ungeklärten Etymologie sowie Anwendung der Begriffe bei Straparola, Basile, Perrault und den Brüdern Grimm

Für die Untersuchung der italienischen Fassungen der Erzählung vom Gestiefelten Kater kommt der impliziten Bedeutung des Wortes Katze, wie es in den originalen Texten präsentiert wird, eine gewisse Tragweite zu, insofern die Anpassung des grammatischen Geschlechts auf

---

[110] Lewis 1961, *Liebe*, S. 51. Diesem Verständnis entsprechen empirische Studien zum Verhalten und Empfinden von Haustierhaltern. Vgl. Archer 1997, Why do people love their pets?, S. 251f. Bausinger sieht hierin eine „Verhätschelung der Haustiere“, die als „Projektionsfläche von Gefühlen dienen, die sonst ins Leere gingen.“ Bausinger, Hermann, Die moralischen Tiere. Anmerkungen zu Märchen und Fabel, in *Tiere und Tiergestaltige im Märchen, Europäische Märchengesellschaft,* Bd. 15, Erich Röth Verlag, Regensburg, 1991, S. 174. Warum jene Gefühle ins Leere gehen würden oder warum ausgerechnet ausschließlich Tiere eine vermeintliche Projektionsfläche anbieten, erklärt Bausinger nicht. Ähnlich erklärt Prügel, dass Tiere „soziale Funktionen, die sonst Menschen untereinander auszuüben pflegen“ übernahmen und einen vom Nützlichkeitsdenken geprägten Blick ablösten. Vgl. Prügel, Roland, Versachlichung und Vermenschlichung des Animalischen: Zur Tiermalerei im 19. Jahrhundert, in *Vom Ansehen der Tiere,* Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 2009, S. 205.

[111] Röhrich, Lutz, Mensch und Tier im Märchen, in *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, Bd. 49, Basel, 1953, S. 166.

[112] Ibid., S. 167.

[113] Ibid.

das natürliche Geschlecht verweisend und genderspezifisch gedacht ist. In der deutschen Sprache ist bei den Brüdern Grimm eindeutig von einem männlichen Tier, dem Kater, die Rede. Und in der französischen Sprache wird das grammatikalisch männliche Wort „chat", das sich theoretisch ganz allgemein auf weibliche und männliche Katzen beziehen könnte, verwendet. Allerdings wird die Bezeichnung „chat" von Perrault mit dem begleitenden Eigenschaftswort „botté" versehen, wodurch die Katzenfigur aufgrund von Genuskongruenz im Adjektiv als eindeutig männlich codiert ist. Zu bedenken ist hierzu ergänzend, dass im Französischen die Möglichkeit der deutlichen Feminisierung des Begriffs zu „la chatte" bereits durch Fabeln und Erzählungen anderer Autoren gegeben war.

Ebenso eindeutig liegt der Fall bei beiden italienischen Vorgängerfassungen, welche hier untersucht werden sollen. Es wurde die weibliche anstatt der männlichen Form des Wortes für Katze, „gatta" anstatt „gatto", von den Autoren im Originaltext benutzt. Bedingt durch den häufigen Gebrauch der femininen Form für Katze in der damaligen italienischen Literatur kann jedoch vermutet werden, dass der weibliche Begriff oftmals gattungsübergreifend gedacht war, aber damit einhergehend kann auch vermutet werden, dass weibliche Tiere in einer Welt, in welcher es keine Sterilisation gab und wohl äußerst selten Kastration, weibliche Tiere aus rein praktikablen Gründen häufig das Haustier stellten.[114] Damit waren diese möglicherweise das Tier, worüber man schrieb oder welches man, wie im Falle des venezianischen Dogen Francesco Morosini (1619-1694), nach seinem Tod zum Gedächtnis einbalsamierte.[115] Selbst wenn zu überlegen ist, dass der weibliche Begriff als Gattungsbegriff angewandt werden konnte, also männliche wie weibliche Katzen einschloss,[116] so wird in anderen Erzählungen derselben Autoren die männliche Form durchaus und anscheinend bewusst gebraucht. Die wahrscheinlich gezielte Wahl der weiblichen Form bestätigend wird die Katze in Basiles *Cagliuso* nicht nur als eine Art „katzliche Hoheit" in femininer Form, als „Sua Gatteria",

[114] Unkastrierte Kater benötigen sehr große Reviere, lassen sich nur bedingt in gleicher Form wie eine Kätzin an das Haus binden und gehen dann auf Wanderschaft in ihrem Revier. Außerdem markieren sie ihr Revier besonders geruchsintensiv. Kätzinnen haben grundsätzlich kleinere Reviere und markieren für die menschliche Nase nicht wahrnehmbar. Morris beziffert das Revier von gezähmten Bauernhofkatern gegenüber Wildkatzen auf über 600.000 m^2. Bauernhofkätzinnen benötigen nur einen Bruchteil davon. Morris, Desmond, *Catwatching,* Heyne Verlag, München, 2000, S. 124.

[115] 1688 wurde Morosini Doge. Morosinis Katze, welche er in seiner Sammlung hinterließ, war laut Museumsauskunft (Museo di Storia Naturale di Venezia) definitiv weiblich.

[116] Aus Tabelle V. im Anhang wird ersichtlich, dass Basile überwiegend aber nicht ausschließlich den weiblichen Begriff benutzt. Die Katze als übergeschlechtlicher Gattungsbegriff in der weiblichen Form „catta" wird laut Anmerkungsappendix bei Bobis in einem lateinischen Werk von 1927 erwähnt. Bobis schließt aus der Kapitelüberschriftwahl „De catto" und dem Gebrauch im Text von „Catta", dass die weibliche Bezeichnung in diesem Fall die Art insgesamt benennt. Vgl. Bobis 2011, *Die Katze,* Anmerkung 55, S. 263.

bezeichnet, sondern kurz darauf auch als weibliches Wesen zärtlich-schmeichelnd mit „Mosce mia“ von Cagliuso direkt angesprochen.[117]

Die weibliche Form des Wortes Katze wird in Italien bis heute noch als Kosename für Frauen verwendet.[118] Ein Zeitgenosse Straparolas, Ramusio (1485-1557), der Sekretär des Rats der Zehn in Venedig,[119] soll Katharina von Narni zärtlich mit dem Namen „Catta“ versehen haben.[120] „Cattus“ oder „catta“ hatte zuvor schon den viel älteren Begriff „felis“ abgelöst und bezeichnete die Hauskatze im Römischen Reich. Auch die grammatisch weibliche Form „catta“ im Lateinischen fand dabei vereinzelt durchaus gattungsübergreifend Anwendung. Isidor von Sevilla lieferte eine Etymologie des Wortes „cattus“, welcher als gängiger Begriff bei mittelalterlichen lateinischen Autoren neben verschiedenen anderen Formen, die sich alle in einer Art Funktionsbezeichnung auf „Maus“ beziehen, verwendet wurde.[121] In Folge dessen sollte Stollberg-Rilingers wichtiger Hinweis auf die Tatsache, dass Begriffspräzision oder exakte Übereinstimmung von Bezeichnungen und Kategorien im heutigen Verständnis der Frühen Neuzeit noch fremd waren, immer berücksichtigend miteinfließen.[122] So benutzte Diaconus (geboren um 825) in seiner Vita von Papst Gregor im Originaltext die abgeänderte Form „gatta“, während frühmittelalterliche Zeitgenossen konsequent „cattus“ oder eine der Mäusefängervarianten verwendeten.[123] Für Straparolas Werk gilt, dass gerade dann, wenn Straparola bzw. der Schreiber der letzten Geschichten die Art insgesamt bezeichnen wollte, die männliche Bezeichnung „gatto“ verwendet wurde (Nacht 13/12).[124] Bezüglich Basile hat Moro in einer eingehenden linguistischen Untersuchung der *Cunti* das interessante Phänomen der Beugung von Vokalen zugunsten einer geschlechtsspezifischen Eingrenzung des Substantives in mehreren Fällen feststellen können, und zwar bezüglich des Wortes „lupo“, das in allen fünf Fällen zu „lopa“ wurde. Die Alternative „lupa“ hätte ebenfalls zur Verfügung gestanden. Dies war für Moros Forschung zur Entwicklung des Dialektgebrauchs jedoch von nachrangigem

[117] Vgl. „[...] ringraziò Sua Gatteria [...]“, Basile (ed. Rak) 1986, S. 327. „Gattina mia“ ist die Übersetzung Raks für „Mosce mia“ im Neapolitanischen, ein Begriff, welcher mit dem femininen Possessivpronomen „mia“ sogar ganz explizit weiblich codiert wird. Basile (ed. Rak) 1986, *Lo cunto de li cunti*, S. 328.
[118] Im Gegensatz zu dem heute in Deutschland gebräuchlichen Kosenamen „Maus“ oder „Mäuschen“ liegt in Italien im alltäglichen Sprachgebrauch die Präferenz bei Katze. Unter dem Markennamen *Gattina* werden mit einer rundlichen Katze als Logo seit vierzig Jahren entsprechend erfolgreich teure Dessous aus Seide für Frauen vertrieben. http://www.gattina.de/.
[119] Vgl. BE XV, 1972, Ramusio, Gian Battista, S. 398.
[120] Vgl. Bobis 2011, *Die Katze,* S. 114f.
[121] Dazu gehörten die Begriffe *musio, muriceps, murilegus, muscipula.* Es findet sich auch der Begriff „pilax“ in Glossen. Der lateinische Ursprung des Begriffs ist in der Forschung jedenfalls stark umstritten. Bilke 2007, Was heißt hier Katze?, S. 88-90.
[122] Vgl. Stollberg-Rilinger, Barbara, *Des Kaisers alte Kleider: Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches,* C.H. Beck-Verlag, München, 2013, S. 15.
[123] Vgl. Bilke 2007, Was heißt hier Katze?, S. 90f.
[124] Vgl. Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 574.

Interesse. Wichtig ist an diesem Ergebnis, dass Basile durchaus sprachlich genderspezifische Unterscheidungen vornahm und sich dazu im Dialektgebrauch eines Paroxytonons bediente.[125] Im Falle der „gatta" des Cagliuso ist darum gleichermaßen davon auszugehen, dass Basile seine genderspezifische Wahl bewusst traf. Ein weiterer wichtiger Hinweis ist, wie bereits erwähnt, dass Cagliuso seine Katze mit „Gattina mia" („Mosce mia") anspricht, was in der Edition Schenda sehr treffend mit „Liebes Miezchen" [126] übersetzt wurde, um die Intention der Zärtlichkeit und Schmeichelei abzudecken, ohne den Aspekt der Weiblichkeit aus den Augen zu verlieren, denn „Mieze" ist schließlich auch im deutschen Sprachgebrauch ein Begriff für Frauen. Die einzige andere sprechende und rettend auftretende Zauberkatze in Basiles Erzählsammlung ist explizit „un gatto soriano"[127], also ein grau getigerter Kater.[128] In der folgenden Untersuchung wird deswegen angenommen, dass bei der Wahl des Wortes „gatta" im Kontrast zu „gatto" in den Erzählfassungen von Straparola und Basile die Weiblichkeit der Katzenfigur ausgedrückt werden sollte und gleichzeitig eine positive, zärtliche Konnotation angestrebt war, welche die Wahl der grammatisch weiblichen Form gewissermaßen voraussetzte.

Auch die Brüder Grimm waren in ihrem Deutschen Wörterbuch zu dem Schluss gekommen, dass es sich bei dem Wort „Katze" um „eins der merkwürdigsten und fragenreichsten Wörter"[129] handeln muss, weil sich der wahre Ursprung und die Etymologie des Begriffs als undurchsichtiger erweisen als auf Anhieb vermutet werden könnte. Bilke stellt seinen Untersuchungen zum Namen der Katze deshalb einen Vers aus T.S. Eliots Katzenbuch voran: „[...] the name that no human research can discover [...]."[130] Trotzdem soll in dieser Arbeit eine Annäherung an den Bedeutungsgehalt des weiblichen Begriffs im Italienischen bei der mentalen Zeichnung eines Denkbildes der Erzählfigur Katze versucht werden, insbesondere

[125] „[...] two interesting noun (paroxytones) found in *Lo cunto,* [...], in which the etymological tonic vowel of the feminine has been lowered, so as to indicate a gender distinction." Moro, Anna L., *Aspects of Old Neapolitan: the language of Basile's Lo cunto de li cunti,* LINCOM EUROPA, München, 2003, S. 91.
[126] Vgl. Basile (ed. Schenda) 2000, *Das Märchen der Märchen: Das Pentamerone*, S. 151. Häge verweist auf Basiles sehr bewussten Umgang mit Sprache, indem sie ihn als einen Autor schildert, der „immer auf dem Sprung war, den Worten ihre Möglichkeiten, ihre Schwächen auszuhorchen;" S. 20, und verweist auf seinen Gebrauch von Tonmalereien, die eine veranschaulichende Ausdrucksweise ermöglichen (Siehe auch im Anhang, Tabelle V., 3. Tag/10. „Gnao – 'ntompagnao"), was sich besonders im Gebrauch seiner Diminutivformen, Kosenamen und Zärtlichkeitsformen ausdrückte. Häge, Liselotte, *Lo Cunto de li Cunti di Giambattista Basile: Eine Stilstudie,* Universität zu Tübingen, 1934, S. 58.
[127] Basile (ed. Rak) 1986, *Lo cunto de li cunti*, S. 628f.
[128] Übersetzt als „die Tigerkatze, die in der Asche schlummerte". Basile (ed. Schenda) 2000, *Das Märchen der Märchen: Das Pentamerone*, S. 289.
[129] Grimm, Jacob & Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, katze, f. felis, Bd. 11, Sp. 281f.
[130] Bilke 2007, Was heißt hier Katze?, S. 75. Übersetzt: „[...] der Name, den keine menschliche Forschung wird entdecken können." Die Nachdichtung von Erich Kästner ist im Vergleich zur klaren englischen Aussage sehr frei gestaltet: „Da nützt kein Scharfsinn, [...]." Eliot & Scheffler, *Old Possums Katzenbuch,* Beltz & Gelberg Verlag, Basel, 2009, S. 3.

weil der Bedeutungsgehalt Ende des 17. Jahrhunderts als eindeutig männlich umcodiert werden würde, so dass in moderneren italienischen Übersetzungen dann durch die Anwendung des männlichen Begriffs „gatto", der allgemeingültig auf Katzen ohne geschlechtliche Spezifikation heutzutage anwendbar ist, retroaktiv die Weiblichkeit des Helfertiers verdrängt wurde.[131]

2.3.5 Der kätzische Petrarkismus

Der italienische Dichter Francesco Petrarca (1304-1374) erscheint nicht unbedingt als naheliegend bei einer Untersuchung zur Tradierung der Erzählfigur Katze in den schriftlichen Leitfassungen zum Gestiefelten Kater, erweist sich auf den zweiten Blick jedoch als relevanter als bisher gedacht. Deshalb wird eine knappe einführende Erläuterung zum petrarkistischen System benötigt, welches immerhin zu eigenen stilbildenden Systemen wie dem Marinismus führen sollte, worauf bei Basiles Fassung noch zurückzukommen sein wird. Der zentrale Referenztext in der umfangreichen Rezeptionsgeschichte Petrarcas ist seine Gedichtsammlung *Francisci Petrarche laureati poetae rerum vulgarium fragmenta* (Volkssprachliche Fragmente des gekrönten Poeten Petrarca), obwohl die Petrarkisten im Laufe der Jahrhunderte zusätzlich auch gegenseitig auf die von ihnen hierzu produzierten Texte referieren.[132] Da es hierbei schwerpunktmäßig um Imitation und Bezugnahme geht, wurden Begriffe zur Unterscheidung eingeführt. Als „petrarkisch" wird bezeichnet, was Petrarca unmittelbar zugehörig ist, als „petrarkistisch", was seinen vielfältigen Nachahmern einfiel. In letzterer Kategorie wird wiederum unterschieden zwischen direkter Bezugnahme seitens eines Petrarkisten auf Petrarca, dem primären oder direktem Petrarkismus, und der Bezugnahme von Petrarkisten aufeinander, dem sekundären oder dem indirekten Petrarkismus.[133] In der Petrarca-Rezeption ergab sich dabei das Prinzip des Wettstreits *(aemulatio)* miteinander, wobei in unaufhörlicher *variatio* stets das Gleiche möglichst kreativ neu aufgegriffen und ausgedrückt werden sollte, um den jeweils anderen wie im Spielvorgang wieder zu überbieten *(superatio)*.[134]

Der sekundäre Petrarkismus gehört innerhalb des Petrarca-Diskurses bereits zum weiter gefassten Petrarkismus-Begriff, welchem sich wegen des Erkenntnisinteresses in dieser Arbeit angeschlossen wird. Weitere Erkenntnismöglichkeiten können sich zusätzlich aus jenen Ansätzen ergeben, die den Petrarkismus „als alle Künste übergreifendes System verstehen"[135]

---

131 Zum Beispiel in Croces Übersetzung. Vgl. Broggini 1990, *Lo cunto,* Anmerkungen, S. 205.
132 Vgl. Wesche 2011, Petrarkismus, S. 56. Handschriftlich kursierte die ab dem 19. Jahrhundert als *Canzoniere* betitelte Gedichtsammlung seit 1348. Das erste Mal gedruckt wurde die Sammlung 1470.
133 Vgl. Wesche 2011, Petrarkismus, S. 66.
134 Ibid., S. 62f.
135 Ibid., S. 63. Wesche führt hier als Beispiel Ortner 1998, *Petrarcas Trionfi*, an.

und seine Textgebundenheit preisgeben, wobei Wesche auf die gesicherten Bezüge in der Renaissance-Malerei hinweist. Am Rande der vielfältigen Petrarca-Diskurse hat sich Aurnhammer mit dem Diskurs des kätzischen Petrarkismus befasst, den er „als folgenreiche Fälschung und frühbarocke Petrarca-Legende“[136] würdigt. Zum kätzischen Petrarkismus lässt sich in Kürze Folgendes ausführen: Der Alterssitz Petrarcas in Arquà Petrarca an der nördlichen Adria, wo der Dichter seine letzten vier Lebensjahre verbrachte, wurde im Laufe des 16. Jahrhundert mit von seinen Werken inspirierten Freskenmalereien versehen. Das Haus befand sich ab 1603 im Besitz von Girolamo Gabrielli, der das Grab der angeblichen Katze Petrarcas über dem Türsturz des Arbeitszimmers anbringen ließ. Später wurde das Grabmal in einen Raum im Erdgeschoß verlegt. Das von einem unbekannten Bildhauer prachtvoll dekorierte zweistöckige Wandgrab zeigt den mumifizierten Leichnam einer großen Katze hinter Glas. Auf einer Tafel darunter sind zwei lateinische Epigramme des Paduaner Dichters Antonio Querenghi (1546-1633) eingraviert, welche Petrarcas Zuneigung zu seiner Katze thematisieren und mit folgendem Satz eröffnen: „Der toskanische Dichter entbrannte in zweifacher Liebe. Mir galt die feurigste Glut, Laura kam erst danach. [...]“[137] Spätestens ab diesem Zeitpunkt stand Petrarca, ohne weitere Belege, in dem Ruf, Katzenliebhaber gewesen zu sein. Allerdings finden sich bereits in einem Florentiner Manuskript aus dem 15. Jahrhundert Illustrationen, welche Petrarca eine Katze zugesellen, die jedoch als eine ikonographische Ausnahme gelten sollen.[138]

Nach Wesche dient der „rezeptionsgeschichtlich bis in die Moderne ausgreifende Kult um Petrarcas Katze“ [139] besonders gut dazu, die Auseinandersetzung um die Bewertung der Gelehrtenkultur versus Dichtkunst im frühneuzeitlichen Diskurs zu beleuchten. Wesche illustriert am Beispiel des Katzenepitaphs von Joachim du Bellay (1522-1560)[140] anläßlich des

[136] Aurnhammer, Achim, *Petrarkas Katze,* Manutius Verlag, Heidelberg, 2005, S. 12. Vgl. Aurnhammer, Achim, Die Katze des Petrarca, in *Francesco Petrarca nel 700 Anniversario della Nascita,* Meran, 2011, S.48f.
[137] Ibid., S. 9-14.
[138] Aurnhammer 2005, *Petrarkas Katze,* S. 32-35.
[139] Wesche, Jörg, Petrarkismus, in *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch*, Herausgeber: Herbert Jaumann, De Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2011, S. 80.
[140] Du Bellay schrieb ein Epitaph für seinen Kater Belaud, um es an seinen Freund Olivier de Magny zu senden, bevor er es 1558 veröffentlichte. Sacquin 2010, *The Well-Read Cat,* S. 193. Du Bellay lebte 1553-56 in Rom als Sekretär seines Vetters, eines Kardinals, und gilt als schwerpunktmäßig von der italienischen Dichtung beeinflusst, wobei er durch Nachahmung antiker und italienischer Autoren eine Erneuerung der französischen Dichtung anstrebte. BE II, 1967, Bellay, Joachim du, S. 498f. Er gehörte zur sogenannten *Pléiade*, dem Dichterkreis um Ronsard, welcher sich Mitte des 16. Jahrhunderts bereits für eine „Veredelung der französischen Sprache“ einsetzte und diese dem Lateinischen als ebenbürtig im Rang auffasste. Von Jan 1956, *Französische Literaturgeschichte,* S. 86f. Inwiefern orientalischer Einfluss über Italien kommend vorliegt bleibt unklar, denn schon vor dem 10. Jahrhundert verfassten Dichter im urbanen Kontext Totenklagen auf Tiere. Abu Muhammad al-Qasim ibn Yusuf ibn Suhail aus Bagdad hinterließ ein langes Lobpreisgedicht auf eine „vortreffliche Jägerin“ und Ibn Tabataba besang zeitgleich

Todes von dessen Katze namens Balaud, wie die Ablösung des „gelehrten" Hundes durch die „poetische" Katze aufgegriffen wird, so dass bereits bei du Bellay, in Selbstironie, der Sieg der Dichtkunst über die Gelehrsamkeit unter Rückgriff auf Petrarcas Katze vollzogen wird. Fast zeitgleich zu du Bellay betrauerte der italienische Dichter Francesco Beccuti Perugino, genannt Il Coppetta, (1509-1553) aus Perugia seine „geliebte Hüterin des Hauses"[141] auf die er ein sehr berühmtes Epitaph des Verlustes schrieb.[142] Motivisch zielt die Katze hier nach Aurnhammer vordergründig darauf ab, den Nachruhm des Dichters vor Ratten und Mäusen zu schützen, kann aber ergänzend dazu die „Selbstbefreiungstendenz der Poesie"[143] von der Dominanz durch Gelehrte signalisieren. Die mögliche reale emotionale Bedeutung eines jeweiligen *tatsächlichen* Tieres wird in der petrarkistischen Analyse zugunsten der Symbolträchtigkeit der Katze bewusst ausgeklammert. Zur künstlerischen Schaffenszeit Giambattista Basiles war die Katze dann um die Jahrhundertwende durch den in allen Kreisen der italienischen Bevölkerung rezipierten, bedeutenden Dichter Torquato Tasso (1544-1595), [144] welcher in zwei petrarkistischen Sonetten die Katzen von Sant' Anna, wo er jahrelang in Schutzhaft verbrachte, thematisierte, schon zum Symbol des volkssprachlichen Dichters geworden. Auf ihn, so vermutet Aurnhammer, gehe wegen seiner engen Freundschaft mit Antonio Querenghi in Rom die Fälschung des Katzengrabs in Arquà Petrarca zurück.[145]

2.4 Methodik

Durch die Konstellation der vier literarischen Leitfassungen bietet sich die biographische Methode mit einer vergleichenden Herangehensweise auf drei übergeordneten Ebenen an, historisch, räumlich, milieubezogen. Hierbei steht der Autor im Zentrum, auch wenn dessen Fassung auf eine nicht ursprünglich von ihm stammende Idee bzw. ein weit verbreitetes Grundmotiv zurückverweist. Ergänzend bieten sich die hermeneutische Erschließung der Texte – unter Einbeziehung des bestehenden Diskurses zu den Textfassungen – und eine seriell-

---

die „Strahlenbündel" aus den „Augensternen" seiner schwarzweiß getigerten Katze, Schimmel, Annemarie, *Die orientalische Katze: Mystik und Poesie des Orients,* Herder Verlag, Freiburg, 1991*,* S. 89f.

[141] Aurnhammer 2005, *Petrarkas Katze,* S. 32.

[142] Von Peruginos vereinzelt erschienenen Werken ist seine „Canzone" zur „Gatta perduta" eins der bekanntesten, in welchem er seine Katze („amato tesoro"), die „gentile", „onesta" und „bella" war, betrauert („la mia doglia"). Vgl. Beccuti Perugino, Francesco, *Rime di Francesco Beccuti Perugino detto Il Coppetta*, (Edition Cavallucci), 1751, Vorwort S. 13, S. 178, S. 182. Die innere Bewegtheit steht zwar nicht stilistisch, aber im Gehalt von Emotionalität und Wortwahl in Kongruenz mit der Trauer der schweizerischen Schriftstellerin Maillart Mitte des 20. Jahrhunderts um ihre in Indien verlorene Katze („Und ich? Ich muß ohne dieses weiche Wesen auskommen . . . Geliebte Ti-Puss"). Maillart, Ella, *Geliebte Seidenpfote,* Piper Verlag, München/Zürich, 2000, S. 248.

[143] Wesche 2011, Petrarkismus, S. 81.

[144] BE XVIII, 1973, Tasso, Torquato, S. 488f. Ausgehend von seiner Bedeutung als hervorragender Epiker, war Tasso zum italienischen Nationaldichter geworden. Vgl. Aurnhammer, Achim, *Torquato Tasso im deutschen Barock,* Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1994, S. 136.

[145] Vgl. Aurnhammer 2005, *Petrarkas Katze,* S. 35-38.

ikonographische Interpretation der damit potentiell zusammenhängenden Bildmotive als qualitative Instrumente eines phänomenalen Erkenntnisinteresses an. Selbst wenn dem Autor unterstellt werden muss, dass die Inspiration zu der jeweiligen Erzählung nicht eigens vom ihm stammte, ist die Ausformung eines nach der finnischen Schule identifizierbaren Grundmotivs vor einem eingrenzbaren zeitlichen, geographischen und sozialen Hintergrund entstanden, dem sich positivistisch-biographisch angenähert werden kann. Gleichzeitig wird trotz der Annahme der Kenntnis eines wie auch immer gearteten Prätextes seitens des Autors oder der Autorin bei der hermeneutischen Herangehensweise die Autonomie und Einheit der jeweiligen literarischen Schöpfung in der Analyse nicht in Frage gestellt, weil intertextuelle Verweise zwar über den jeweiligen konkreten historischen, räumlichen und sozialen Kontext hinaus zu finden sind, sich die hier zu behandelnden schriftlichen Leitfassungen aber nicht direkt aufeinander beziehen oder zu beziehen bestrebt sind. Es sollen mögliche Faktoren und Wechselwirkungen aufgespürt werden, die sowohl die Erzählfigur der Katze als auch die Wertigkeit der Katze als bedeutungsgeladenes Tier im zeithistorischen Kontext erhellen. Bei dieser heuristischen, oftmals assoziativen Vorgehensweise sollen durch das Heranziehen möglichst vieler verschiedener Variablen Scheinkorrelationen vermieden werden.

2.4.1. Texthermeneutik

Zu Beginn der Erschließung der Erzählfigur der Katze steht die Textanalyse einzelner Aussagen in der jeweiligen Fassung, welche die unmittelbare zugängliche Quelle stellt, eingebettet in die laufenden Diskurse und den aktuellen Forschungsstand. Bei den vorliegenden, hier zu analysierenden vier Leitfassungen bietet sich für die Analyse ein Methodenpluralismus an, der positivistische Elemente der biographischen Methode mit Erkenntnisprozessen, die aus der hermeneutischen Spirale gewonnen werden können, verbindet. Zuerst geht es darum, den Autor vor dem Hintergrund seiner Epoche einzuordnen und ansatzweise zu verstehen, um für ihn reale historische Bezüge und Deutungsweisen des Textes aus seiner Zeit heraus zu rekonstruieren. Die emotionale und geistige Grundstimmung des Verfassers einer Erzählung, also die ganz persönliche Haltung des Autors zum Text und zu seinen Figuren, kann hierbei durch die Einbeziehung biographischer Aspekte zum Teil verstanden werden. Natürlich bleibt jede Interpretation letztlich im Bereich der Spekulation. Gerade am Beispiel Straparolas lässt sich anschaulich demonstrieren, dass Erklärungsansätze immer nur Anregungen im Diskurs[146]

[146] "So muss die Auslegung die rechte Sprache finden, wenn sie wirklich den Text zur Sprache bringen will. Es kann daher keine richtige Auslegung ‚an sich' geben, gerade weil es in jeder um den Text selbst geht. In der Angewiesenheit auf immer neue Aneignung und Auslegung besteht das geschichtliche Leben der Überlieferung. Jede Auslegung hat sich in die hermeneutische Situation zu fügen, der sie zugehört." Vgl. Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 2010, S. 400.

darstellen können, weil zu wenige empirisch verifizierbare Kenntnisse über seine individuelle Biographie vorliegen. Hier kann nur auf die historisch gut erforschte Gesamtsituation der jeweiligen Region, in welcher der Autor gelebt und geschrieben hat, zurückgegriffen werden.

Bei der hermeneutischen Textinterpretation soll sich schwerpunktmäßig auf zwei Ebenen konzentriert werden, einmal auf die *Personenebene* mit besonderem Augenmerk auf Motive, Ziele und Beziehungsebene der handelnden Figuren untereinander, wobei die Erzählfigur der Katze, ihre Motive und Gefühle, im Zentrum steht. Zweitens soll die *Handlungsebene* der Erzählung mit ihren unterschiedlichen Ansätzen und Lösungen, welche von der Erzählfigur Katze ausgehen, ergänzend betrachtet werden. Welche Details werden dabei mimetisch durch den Autor in Szene gesetzt?[147] Hinzugezogen werden soll, wenn angebracht, die Stil- und Sprachebene, denn daraus lassen sich unter anderem die Erzählhaltung oder bestimmte Intentionen des Autors in seiner Zeit ablesen. Der sekundäre Fokus auf der Sprachebene soll den Bedeutungsumfang einzelner Wörter, die vor allem in ihrer früheren Bedeutung sowie in ihrer *emotionalen Mitbedeutung* erhellt werden müssen, untersuchen.[148] Wie bereits erwähnt hat Stollberg-Rilinger in ihren Forschungen zur Frühen Neuzeit die untergeordnete Rolle einer heute zu erwartenden Begriffspräzision zugunsten der Symbolsprache besonders betont, weshalb der *Symbolfunktion* weitreichend Beachtung geschenkt werden sollte.[149] Hierbei bemängelt Stollberg-Rilinger an der traditionellen Geschichtsforschung, dass z.B. die große Zahl an Äußerlichkeiten wie Huldigungen, Bankette, Turniere etc. zwar als für die damaligen Zeitgenossen bedeutsame Phänomene anerkannt wurden, aber dass diese *vermeintlich* reinen Äußerlichkeiten eben nicht in ihrer Bedeutung als „politische" Ereignisse im heutigen Verständnis erfasst wurden. Straparola unterschied zum Beispiel seine Geschichten nicht begrifflich. Für ihn waren alle seine von ihm verfassten Erzählungen in den *Piacevole Notti* schlicht *favole*, von denen er angab, sie nur gehört zu haben. Gleichzeitig sendete er mit einzelnen Worten innerhalb seiner Geschichten starke Signale: Als Costantino das von seiner Kätzin mitgebrachte Brot zu sich nimmt, wird zum Beispiel kein Verb für den Akt „essen" gebraucht, sondern der Ausdruck des „Triumphes", der ausgehend von den sechs Triumphen Petrarkas (Gloria, Amore, Pudicizia, Morte, Tempo, Eternità) verstanden werden kann.[150]

[147] Vgl. Barry, Peter, *Beginning Theory: An introduction to Literary and Cultural Theory,* Manchester University Press, 2009, zu Gérard Genette, S. 222f.
[148] Vgl. Landwehr, Achim, *Historische Diskursanalyse,* Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2008, zur Mikroanalyse auf der Wortebene, S. 122f.
[149] Stollberg-Rilinger 2013, *Des Kaisers alte Kleider,* S. 15.
[150] Vgl. Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 498.

Wortimplikationen und ihre damit verbundenen Konzepte können vielfältig sein. Es ist deshalb unabdingbar wichtig, mit den Originaltexten in ihrem historischen Kontext zu arbeiten, denn ob der italienische Ausdruck „trionfi" in deutscher Sprache in der heutigen Zeit mit „Triumph", „Triumphwägen"[151], „Geschenke an den venezianischen Dogen"[152] oder aber anderweitig umschreibend übersetzt wird, erzeugt beim Rezipienten der Gegenwart unterschiedliche neue Assoziationen. Die beiden italienischen Fassungen erscheinen zum Beispiel als stets im Dialog mit anderen italienischen Texten befindlich, ein Grund weshalb einzelne Mosaiksteine aus verschiedenen Quellen, welche identifiziert werden können, durchaus Rückschlüsse auf das Typische erlauben.[153] Dazu gehört u.a. der kätzische Petrarkismus, der sich teilweise nur durch das Zueinander-in-Bezug-setzen von verschiedenen Texten, Bildern oder anderen Kulturträgern erklären lässt. Einerseits spielt beim Petrarkismus der intertextuelle Verweis eine wichtige Rolle, sprengt aber andererseits bereits die Eingrenzung auf den Nur-Text. Es soll ohnehin ein völlig „entkonventionalisierter" [154] Kulturbegriff, der einem erweiterten, umfassenden Kulturbegriff entspricht, zum Tragen kommen. Kultur versteht sich gemäß Böhme nicht als Teilbereich in der Geschichtsschreibung, sondern als „Rahmen ihrer Gesamtdarstellung."[155] Dies ermöglicht einen offenen Quellenkorpus, wobei der sogenannte nicht-wissenschaftliche Quellenkorpus in der Bibliographie unter „Primärliteratur und Quellen" gelistet wird. Und falls die Entscheidung bei einigen wenigen Werken schwer fallen wird, sollen diese ebenfalls unter Sekundärliteratur aufgeführt werden.

Um eine aktualisierte solide Deutungshypothese der Erzählfigur Katze in ihrem jeweiligen räumlich-zeitlichen Kontext aufzustellen, soll auf dem im bisherigen Diskurs erarbeiteten Stand der unterschiedlichen Interpretationen eine Erweiterung der Medien vorgenommen werden, um den bildlich-symbolischen Charakter der zentralen Katzenfigur in ihrer Bedeutungsaufladung noch besser zu begreifen. Dies geschieht notwendigerweise im Einzelfall

[151] Triumphwägen bei Festumzügen wurden zu Beginn des 15. Jahrhundert fester Bestandteil des allegorischen Feldes und lösten somit weitere künstlerische Triumphdarstellungen in Dichtung und Malerei sowie der Dekoration von Alltagsgegenständen (z. B. von Hochzeitstruhen) aus. Vgl. Ortner 1998, *Petrarcas „Trionfi"*, S. 125.

[152] Papst Alexander III. hatte anlässlich des Friedensvertrages von 1177 im Austausch für venezianischen Schutz dem Dogen Sebastiano Ziani angeblich symbolische Geschenke gegeben, die sich „trionfi" nannten, wozu u.a. eine weiße Kerze als Sinnbild für den Glauben oder ein Schwert als Zeichen der Gerechtigkeit gehörten, und die als offizielle Insignien des Dogen in der Öffentlichkeit getragen wurden. Bis zum 15. Jahrhundert erlebte diese Geschichte der vielfältigen Insignien zunehmende Ausschmückung. Vgl. Fortini Brown, Patricia, Art *and Life in Renaissance Venice,* Harry N. Abrams, New York, 1997, S. 71f.

[153] Vgl. Brednich, Rolf W., Quellen und Methoden, in *Grundriß der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweise der Europäischen Ethnologie,* Reimer Verlag, Berlin, 2001, S. 85.

[154] Vgl Böhme et al., *Orientierung Kulturwissenschaft: Was sie kann, was sie will,* S. 25, S. 73. Kultur versteht sich hier nicht als Teilbereich in der Geschichtsschreibung, sondern als „Rahmen ihrer Gesamtdarstellung."

[155] Ibid., S. 45.

fachdisziplinübergreifend unter Zuhilfenahme von Erkenntnissen der Geschichts- und Literaturwissenschaft, der Kunstgeschichte, der Film- und Medienwissenschaft sowie der Human-Animal Studies. Zentral verortet bleibt diese Arbeit dabei in der historischen Erzählforschung der Vergleichenden Kulturwissenschaft.

2.4.2 Bildinterpretation

Röhrich plädiert für das Einbeziehen von Bildquellen in die Erzählforschung bis hin zum Alltagsgegenstand und betont, dass Wechselverhältnisse zwischen Erzählstoff und Bildquellen zur „Gedächtnisauffrischung" in Bezug auf alte Motive keineswegs hinreichend erforscht sind. Deshalb

> „[...] sind in vermehrtem Maße auch Bildquellen zu erschließen bis hin zur Sagen- und Märchenpostkarte. Viele Einflußsphären sind hierbei noch kaum untersucht. Uns sollte bei diesen Rezeptionsprozessen nicht bloß der *älteste* nachweisbare schriftliche Beleg interessieren, sondern mindestens ebenso sehr der *jüngste gedruckte,* [...]. Die ältere Erzählforschung begeisterte sich an den Vorstellungen jahrhundertelanger Kontinuitäten. Aber sicher gibt es zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit ein ständiges Geben und Nehmen, [...]."[156]

Die Signifikanz dieser Forderungen zu einer erweiterten Korpusbildung lässt sich am Beispiel des Gestiefelten Katers, welcher als Erzählfigur frühzeitig zur Illustration motivierte, nachvollziehbar beweisen. Im 21. Jahrhundert hat die Erzählfigur des Gestiefelten Katers bereits ein solches Maß an Selbständigkeit erreicht, dass der Gestiefelte Kater nicht nur zum Serienhelden im Kinderprogramm avancierte,[157] sondern als Social-Media-Persönlichkeit bei Facebook unter seiner englischen Bezeichnung „Puss in Boots" mit dem Konterfei des Katers der Shrek-Filme einen Account unterhält. Auch die deutsche Eintragung „Der gestiefelte Kater" beinhaltet eine lange Liste an Gruppen, Veranstaltungen, Filmen sowie fiktiven Charakteren, die u.a. auf Facebook präsent sind. Bedingt durch einschlägige bildliche Darstellung in Kombination mit der widersinnigen Wortschöpfung einer Katze in Stiefeln prägt sich die Erzählfigur gut ein. Wann laufen Katzen schon mit Stiefeln herum?

---

[156] Röhrich 2001, Erzählforschung, S. 520.

[157] *Der gestiefelte Kater - Abenteuer in San Lorenzo,* USA 2015, Trickserie. 13 Folgen der 3. Staffel wurden im Oktober 2016 täglich auf Super RTL im deutschen Nachmittagsprogramm gesendet. Siehe auch Filmographie im Anhang.

Brednich hat auf die Bedeutung der Einbeziehung von „historischen Bildquellen als wichtigen Zeugnissen zur Verbreitung und Rezeption von Erzählstoffen“[158] hingewiesen. Aber da zu Beginn des Buchdrucks bildliche Darstellungen noch rar waren und eine Erzählsammlung, wenn überhaupt, gerade einmal ein Portrait des Autors in Schwarz-Weiß präsentierte, ist es notwendig, den Bildbegriff nicht auf Illustrationen einzuengen. Vielmehr muss die Frage nach möglichen Bildwelten der jeweils relevanten Epoche gestellt werden, wenn Wechselwirkungen aufgedeckt werden sollen. Bildliche Vorstellungswelten speisten sich zum einen aus elitärer Kunst wie sie z.B. in Kirchengebäuden präsentiert wurde, aber vor allem auch aus dem Moment des Lebens heraus, z.B. beim Gang zur Kirche, insbesondere aber bei Feierlichkeiten, Aufführungen jeglicher Art sowie aufwändig inszenierten Festivitäten, den damals in Italien in der Frühen Neuzeit üblichen, vielfältigen Festzügen und anderen Spektakeln. Die Problematik für die Forschung liegt hierbei in der historischen und gleichzeitig kulturellen Distanz, also einerseits in der Nicht-Teilhabe und andererseits in der Unmöglichkeit des Einfrierens von lebensechten Momenten, kurzum, der nur eingeschränkten Rekonstruierbarkeit von erlebten Momenten durch eine Vielzahl von Menschen. Es gibt nur den Rückgriff auf *einzelne erlebte* Eindrücke durch z. B. Augenzeugenberichte, Gemäldedarstellungen oder Holzschnitte auf Flugblättern, welche ein Erlebnis, ein Gefühl, usw. einfangen und darzustellen bemüht sind. Zeitnah entstandenes Bildmaterial heranzuziehen und je nach Ausgangslage auf seine Symbolträchtigkeit einerseits und auf situative Alltäglichkeiten andererseits hin zu untersuchen, welche die Bewertung der Erzählfigur der Katze in einer Zeit beleuchten, in welcher bildliche Darstellung auf einem dauerhaften Medium eher eine Rarität darstellten, ist zwar ein sperriges aber möglicherweise einträgliches Unterfangen:

> „[...] weil sie [Bilder] gesellschaftliche Wahrnehmungen und Sinnbildungen konkretisieren, weil sie soziokulturelle Wirklichkeit und gesellschaftliches Wissen fixieren und erinnern – und zwar auf eine Art und Weise, die dank der ikonischen Differenz oft einprägsamer und wirkungsvoller ist als die Schrift.“[159]

Deswegen soll im Falle Straparolas die Analyse von bildlichen Darstellungen von Katzen als kulturhistorische Dokumente unter Einbeziehung motivgeschichtlicher wie auch entstehungs- und rezeptionsgeschichtlicher Aspekte mit einbezogen werden. Insbesondere bei Straparola bietet sich bedingt durch den konkreten Hinweis auf syrische Katzen die Einbeziehung von Gemälden an, welche genau solche Katzen darstellen. Auch wenn diese Katzen in keinerlei

[158] Brednich 2007, Methoden der Erzählforschung, S. 59.
[159] Landwehr 2008, *Historische Diskursanalyse,* S. 58.

direktem Zusammenhang zur Erzählung von *Costantino Fortunato* stehen, erst recht keine Illustration im Buch sind, kann die Visualisierung des Sujets der syrischen Katze nichtsdestotrotz ihre Rolle und mögliche Bedeutung im zeitgenössischen Kontext um Straparola erhellen, weil die Darstellungen möglicherweise das vor dem geistigen Auge entstehende Bild der Erzählfigur im Zusammenhang mit Straparolas Text reflektieren. Es ist dabei kritisch zu berücksichtigen, dass „Vorfahren eine andere Bilderwelt vor Augen hatten und die Bilder möglicherweise anders wahrgenommen und verstanden haben als wir dies heutzutage tun“[160] und dass die Anschauung von Bildern für den damaligen Rezipienten „einen geistigen und moralischen Wert, der mit der desillusionierten Betrachtungsweise des 20. Jahrhunderts wenig gemein hat“[161] beinhaltete. Jede Epoche bedient sich ihrer eigenen, intimen Signale und Kommunikationsschemata, sowohl sprachlich als auch bildlich. Nichtsdestotrotz sind bestimmte emotionale Identifikationsmuster, welche mit bildlichen Darstellungen eine Art Kommunion eingehen können, wie sie bereits in der Einleitung erläutert wurden, nicht vollkommen auszuschließen, denn auch die von Warburg entwickelten Pathosformeln gelten als transtemporal und transkulturell portabel.[162] Aber bei aller historischen Distanz können die italienischen Gemälde der Frühen Neuzeit deshalb mehr an unmittelbar emotional Ansprechendem jener Jetzt-Zeit wiedergeben, als die rein der Ikonographie verpflichteten Interpretationen zunächst vermuten lassen würden. In diesem Zusammenhang hat sich Giovanni Romano besonders heftig gegen geschlossene Systeme von zeitlich soviel später erstellten ikonographischen Klassifizierungsrastern gewehrt:

> „Die jüngsten ikonographischen Untersuchungen auf den Spuren Panofskys, die er selbst freiwillig weniger verbittert durchführt, haben oft die Förmlichkeit oder gar Nichtigkeit dieser anspielungsreichen Ausschmückungen verkannt und sich darauf versteift, eine bestimmte Kultur der italienischen Renaissance mit einem philosophischen (okkulten oder scholastischen) Ballast zu überfrachten, den es im Geist der Protagonisten dieser Jahre nicht gegeben hat, vielleicht nicht einmal bei Ficino, zumindest nicht so stark, wie heute oft angenommen wird.“[163]

Die klassische Antike wird von Romano eher als selbstverständlicher, häufig unreflektierter Referenzbestand der *alltäglichen* Kommunikation an den italienischen Höfen der Zeit

[160] Drascek, Daniel, Blickwechsel: Wahrnehmung als alltagskulturelle Praxis, in *Bilder sehen. Perspektiven der Bildwissenschaft,* Regensburg, 2013, S. 126.
[161] Grimm, 1985, Kunst und Volk, S. 353.
[162] Müller, Marion, *Grundlagen der visuellen Kommunikation,* UVK, Konstanz, 2003, S. 227.
[163] Romano, Giovanni, Auf dem Weg zur ‚modernen Manier', in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 2, Klaus Wagenbach, Berlin, 1988, S. 331.

betrachtet, und zwar jenseits von religiösem oder moralischem Rigorismus späterer Jahre, als Rom zu Beginn des 16. Jahrhunderts begann, Künstler allmählich aufzufordern, die klassischen Mythen zunehmend in Einklang mit zentralkirchlicher Auffassung von christlicher Religion zu bringen. Die konkrete Herausforderung bei der Analyse von Darstellungen syrischer Katzen ist darum u.a. auch das Infragestellen der vom deutschen Kulturraum aus etablierten ikonographische *malo*-Interpretationen einzelner Katzenfiguren auf bestimmten italienischen Gemälden der venezianischen Renaissance. Könnte es sein, dass standardisierte *malo*-Interpretationen möglicherweise durch ein aus dem deutschsprachigen Kulturraum übernommenes, viel stärker negativ besetztes dämonisches Katzenbild zustande kamen?[164]

Ebenso verleiten Analogieschlüsse von vielleicht gerechtfertigter Herleitung antijudaistischer Katzensymbolik, wie zum Beispiel bei bestimmten Abendmahldarstellungen, zu der Annahme, die Bedeutung der Katze könne damit ausgeschöpft sein. Gombrich hat jedoch dazu aufgefordert, sich nicht scheinbarer Selbstverständlichkeit zu ergeben, sondern in jedem einzelnen Fall weiter in die Tiefe zu gehen und sich zu fragen, ob die vom Künstler entwickelte Form sich wirklich immer auf nur eine einzige Bedeutung beziehen muss.[165] Dabei betrachtet Gombrich die „Offenheit" des Symbols als eine jedem Kunstwerk zugehörige Eigenschaft und verweist auf die stets präsente Möglichkeit, dass ein nachträgliches Hineinlesen sich stets unabhängig von der eigentlichen Ursprungsintention des Kunstschaffenden ergeben kann.[166] Letztlich entfalten Bilder wie Texte ihre Wirkung erst in der lebensweltlichen Situation ihrer Rezeption.[167]

Eine Untersuchung von diversem Bildmaterial könnte zum Forschungsstand zu den vorliegenden Texten der italienischen Fassungen möglicherweise ergänzende Mosaiksteine identifizieren und somit neue phänomenologische Erkenntnisse ohne Anspruch auf direkten Kausalbezug beitragen. Hier bietet sich im Ansatz die seriell-ikonographische Methode zur Analyse an, weil mithilfe ihrer die Entwicklung oder der Wandel eines Motivs verdeutlicht

[164] Auch wenn die Methode der Ikonologie ein wichtiger Bezugspunkt innerhalb der Forschung bleibt besteht ihre größte Schwäche darin, ein „allzeit anwendbares Schema zur Dechiffrierung" zur Verfügung zu stellen. Bilder sind aber „keine Puzzle", die sich nur nach einem Schemata auflösen lassen, sondern sind in ihrer Bedeutungsdimension und vor dem Hintergrund sozialer Entstehungsbedingungen konsistent „mehrdeutig und instabil". Vgl. Leimgruber, Walter & Andris, Silke & Bischoff, Christine, Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren, in *Europäisch-ethnologisches Forschen: Neue Methoden und Konzepte*, Herausgegeber Sabine Hess, Johannes Moser, Maria Schwertl, Reimer Verlag, Berlin, 2013, S. 253-257.
[165] Vgl. Gombrich, Ernst H., *Das symbolische Bild: Zur Kunst der Renaissance II.,* Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 1986, S. 13.
[166] Ibid., S. 31.
[167] Vgl Böhme et al. 2000, *Kulturwissenschaft,* S. 196.

werden kann. Damit eignet sie sich besonders für die diachrone, oftmals kulturübergreifende Vergleichbarkeit eines Bildmotivs, solange der Versuch einer Rekonstruktion des Entstehungskontextes nicht außer Acht gelassen wird. Vor allem wegen der graduell zunehmenden Verbildlichung der Erzählfigur und ihrer Tradierung als visuelles Symbol in späterer Zeit, kann eine Untersuchung der Darstellung der syrischen Katze und ihrer kulturellen Bewertung in einer früheren Periode möglicherweise einen neuen Blickwinkel eröffnen. Angesichts der inzwischen massenhaften bildlichen Verbreitung der Erzählfigur des Gestiefelten Katers weltweit wäre es dann auch einmal mehr sinnvoll, Rudolf Schendas weitsichtigem Vorschlag zu folgen und bezüglich der Texte eigentlich ausschließlich von Lesestoff zu sprechen, welchen er als Träger optischer Zeichen definierte, die hierdurch zum Konsumenten transportiert werden.[168] Dies bedeutet, dass ein Lesestoff als reiner Träger optischer Signale gesehen dementsprechend auch als unabhängig vom eigentlichen Trägermaterial betrachten werden könnte.[169]

2.4.3 Filmauffassung und Filmanalyse

In einer groß angelegten Studie zum Märchenfilm nannte Schmitt „das Fernsehen" den „einflußreichsten zeitgenössischen Erzähler"[170] schlechthin und stellte diesen bildreichen „Erzähler" aufgrund der Komplexität der Anknüpfung an „populäre Erzähltraditionen und Formen alltäglichen Erzählens"[171] in ein längst überfälliges Zentrum wissenschaftlicher Aufmerksamkeit. Außerdem bescheinigte Schmitt der Bebilderung und erzählerischen Variantenbildung Prozesscharakter, der eine Revitalisierung des Märchens unterstütze, welche dem Buchmedium nicht in gleicher Form gelinge.[172] In diesem Zusammenhang muss auch auf Drascek verwiesen werden, welcher in Bezug auf die *Simsala Grimm* Filme von einer „zeitspezifische[n] Märchenadaption im Rahmen eines steten Modernisierungsprozesses der Erzählkultur"[173] sprach. Ehemalige Vorbehalte, welche „die Beziehung von Film und Volkserzählung [...] nur ausnahmsweise im Mittelpunkt des jeweiligen Fachinteresses"[174]

---

[168] Vgl. Schenda 1976, *Lesestoffe,* S. 129.
[169] Wegen der Bedeutung von Massenmedien auf unterschiedlichem Trägermaterial als „Hegemonie- und Signifikationsapparate" bewegt sich die Erzählfigur des Gestiefelten Katers im kulturellen Kontext auch in einem politischen Rahmen. Vgl. Marchart, Oliver, *Cultural Studies,* UVK, Konstanz, 2008, S. 46.
[170] EM XIII, Television, Schmitt, Sp. 339.
[171] Ibid.
[172] Vgl. Schmitt, Christoph, *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen: eine volkskundlich-filmwissenschaftliche Dokumentation und genrespezifische Analyse der in den achtziger Jahren von den westdeutschen Fernsehanstalten gesendeten Märchenadaptionen mit einer Statistik aller Ausstrahlungen seit 1954,* Studien zur Kinder- und Medienforschung, Bd. 12, Haag+Herchen, Frankfurt, 1993, S. 253.
[173] Drascek, Daniel, „SimsalaGrimm": Zur Adaption und Modernisierung der Märchenwelt, in *Schweizerisches Archiv zur Volkskunde,* Bd. 97, Basel, 2001, S. 87.
[174] EM IV, Film, Höfig, Sp. 1112.

sehen wollten hatten sich damit ebenso erübrigt wie die Überzeugung von einer erwiesenen „Überlegenheit der Großmütter gegenüber der Kamera."[175]

Ursprünglich war im akademischen Diskurs das Erfinden von zusätzlichen Episoden in Märchenfilmen als geradezu überflüssiger Akt mit „zu wenig Eigenwert"[176] in einer Art mediensortierter Reinheitsideologie aufgefasst worden. Bausinger räumte zwar die Möglichkeiten von „Mutationen"[177] für das Märchengenre ein, aber warnte hierbei vor einer voreiligen „Gleichsetzung des Märchens mit dem Strandgut des Kitsches"[178]. In diesem Sinne sandte die *Märchen-Stiftung Walter Kahn* im Januar 2000 anlässlich der *Simsala Grimm* Filme einen offenen Protestbrief an den deutschen Staatsminister für Kultur sowie an die Kulturminister der Länder, in welchem ein deutliches Unbehagen gegenüber dem, was über den Begriff der Mutation nach Bausinger angedeutet ist weit hinaus schießt, klar geäußert wurde.[179] Die Abweichung von einer buchstabengetreuen Wiedergabe einer literarischen Textvorlage für eine Verfilmung führt jedoch in allen Bereichen des Literaturbetriebs immer wieder zu sogenannten *Fidelity*-Diskursen in den Medienwissenschaften.[180]

In sozialen Zirkeln der Anthroposophie zum Beispiel sowie in Quellen der anthroposophisch ausgerichteten Literatur und Forschung herrscht oftmals ein eher ideologieschwangeres, mythologisches Märchenverständnis vor, das in anderen Diskursen romantisch verklärt anmutet. Der mündlichen Überlieferung von Märchen wird quasi-religiöse Bedeutsamkeit verliehen und sich somit auf die Nachhaltigkeit der einzelnen Worte und Handlungsepisoden

[175] Ibid., S. 1116. Rudolf Schenda bezeichnet erzählende Großmütter nicht nur als real existierende und wirklich gewesene Meisterinnen, sondern erkennt diese auch als Figuren für einen literarischen Topos: „Lesebuch-Erzähl-Omas taugen weder als Modelle für eine sinnvolle Beschäftigung von betagten Frauen noch als Illustrationen zu einer entmythisierten Geschichte der Erzählerinnen. Lesebuch-Omas sehen ohnehin immer wie Bilder aus einer Zerrspiegel-Bude aus. Sollte es möglich sein, dass wir ähnliche Familien-Idyllen auch von erzählenden Eltern im Kopf haben?" Schenda 1993, *Von Mund zu Ohr,* Sektion: Großmütter, S. 167-171.

[176] EM IV, Film, Höfig, Sp. 1116.

[177] Ibid., S. 1112. Bausingers Begriffswahl lädt zur Analogiebildung mit der Genetik ein. Schließlich sind Mutationen biologisch gesehen überwiegend rezessiv und werden in der Natur ständig wieder eliminiert, so dass man phänotypisch eine relativ uniforme Wildpopulation jeder Spezies findet. Vgl. Bresch & Hausmann, Veränderungen des Erbguts, in *Klassische und molekulare Genetik*, 3. Auflage, Springer Verlag, Berlin, 1973, S. 61-63. Zum Grundmotiv des Gestiefelten Katers hat Charles Perrault eine Episode hinzugefügt, welche dann auch bei den Grimms auftaucht, wodurch eine definitiv *nicht rezessive*, durchsetzungsstarke Mutation in Frankreich geschaffen wurde.

[178] EM IV, Film, Höfig, Sp. 1112.

[179] Vgl. Drascek 2001, „SimsalaGrimm": Zur Adaption und Modernisierung der Märchenwelt, S. 85.

[180] Welsh, James M., Issues of Screen Adaptation: What is truth?, in *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation,* The Scarecrow Press, 2007, S. 14.

fokussiert. Aus diesem Grunde kann sich im anthroposophischen Kontext mitunter heftig gegen Mutationen jedweder Art gesträubt werden.[181]

Dieser emotionale Diskurs ist in der *Enzyklopädie des Märchens* schlüssig nachzuvollziehen. Während der EM-Eintrag zum Film eine quantitative Aufzählung von märchenähnlichen Filmen mit Zuordnungen nach AaTh oder KHM bis 1975 liefert, wird dieser Eintrag gleichzeitig durch das umfangreiche Zitieren kritischer Stimmen tendenziös untermauert.[182] Der EM-Eintrag zu Television zeigt sich hingegen forschungsschwerpunktbedingt revisionsoffen. Aus quellenkritischer Sicht ist eine grundsätzliche Problematik bei beiden EM-Stichworteinträgen darin zu sehen, dass sie sich als Referenzpunkt stark an der „jeweiligen Leittechnologie"[183] und ihrem „daraus resultierenden audiovisuellen Apparat"[184] orientiert haben und sich somit in das bis dato vorherrschende Verständnis von Mediengeschichte einordneten. Der mediengeschichtliche Diskurs wurde lange von einem chronologisch ausgerichteten, linearen Verständnis medialer Entwicklung dominiert, indem „Koexistenz, Überlappung und manchmal auch Interferenz zwischen historisch aufeinander folgenden oder völlig verschiedenen Technologien"[185] einfach ausgeklammert wurden, um in Schubladen einer rigiden Periodisierung und daraus resultierender retrospektiver Teleologie zu arbeiten.[186] Diese Vorgehensweise weist jedoch offensichtliche Mängel auf, weil dadurch möglicherweise chronologische Kausalbezüge hergestellt werden, die gar keine sind.[187] Auf diesem Wege kann es möglicherweise zu potenziell unhaltbaren Abgrenzungen kommen, wo es eigentlich um

[181] In anthroposophischem Schrifttum spiegeln sich Reinheitsgedanken *par excellence:* „Echte Märchen sind in jahrhundertelanger Überlieferung von Mund zu Ohr weitergegeben worden." Bockemühl 2008, *Verstoßen, verschlungen, erschlagen,* Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, S. 8. Oder folgende Zitate aus dem Themenband *Märchen* vom Winter 2003/2004: „Die Brüder Grimm haben meines Erachtens an der Substanz der Märchen nie etwas geändert. Sie haben mit großer Vorsicht, ja fast mit Andacht, die Märchen gesammelt und aufgeschrieben" (Rudolf Geiger, S. 62); „Die Brüder Grimm haben Großartiges geleistet, indem sie die Märchen von schmückendem Beiwerk gereinigt haben" (Arnica Esterl, S. 80); „Sie [die Brüder Grimm] waren bestrebt, die Texte möglichst so zu veröffentlichen, wie sie ihnen erzählt wurden, [...]. Die meisterhafte Umarbeitung der Märchen vom Erzählgut zum Buchmärchen, die Wilhelm geleistet hat, darf man – ich betone das ausdrücklich – nicht als ein Abtöten der Volkspoesie interpretieren, sondern als ein Am-Leben-Erhalten." (Ludwig Denecke, S. 143, S. 147), *Flensburger Hefte* 2003/2004.
[182] Vgl. EM IV, Film, Höfig, Sp. 1113.
[183] Elsaesser, Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels,* Edition text+kritik, München, 2002, S. 285.
[184] Ibid.
[185] Ibid., S. 285f.
[186] Elsaesser sieht darin die Gefahr zum reinen Indizienjäger werden zu können, anstatt sich auf sinnvolle Spurensuche zu begeben. Elsaesser 2002, *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 311.
[187] „Selbst die ‚neue Filmgeschichte' war bis jetzt nicht besonders gut darin, die Beziehung zwischen den verschiedenen Stufen von Filmforum und Filmstil darzustellen oder die sich verändernden Konfigurationen der audiovisuellen Technologien zu erklären, besonders wenn man die Koexistenz, die Überlappung und manchmal auch die Interferenz zwischen historisch aufeinander folgenden oder völlig verschiedenen Technologien mit in Betracht zieht." Elsaesser 2002, *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 285f.

Inhaltsvermittlung durch unterschiedliche Medien geht. Elsaesser plädierte daraufhin, genealogisch im Sinne Foucaults vorzugehen, um den Fokus stärker auf ähnliche Inhalte in unterschiedlichen Medien zu richten.[188] Schendas Auffassung befindet sich mit dieser Forderung insofern im Einklang, dass er ebenfalls zwischen Inhalt und Medium differenziert. Schenda sah das Papier als das in den Achtzigern noch verbreitetste Trägermaterial von Inhalten an, insbesondere von konkreten bildlichen Darstellungen, welches aber seiner damals vorausschauenden Ansicht nach durch elektromagnetische Speichermaterialien ersetzt werden würde.[189] Deshalb soll auf die variierte bzw. tradierte Erzählfigur des Gestiefelten Katers in Verfilmungen gelegentlich hingewiesen werden, auch wenn diese Arbeit sich schwerpunktmäßig den vier schriftlichen Leitfassungen des Gestiefelten Katers zuwendet. Denn der Gestiefelte Kater im Film bewegt sich unter wirtschaftlichen, interessengesteuerten, konsumentenorientierten, aber auch kreativen Prozessen zwischen literarischer Tradition einerseits und populärer Textproduktion andererseits. Das vermittelte Bild von der Katerfigur bzw. der Erzählfigur der Katze soll also unabhängig von seinem Trägermaterial auf Basis eines entgrenzten Kulturverständnisses im Blickpunkt behalten werden.

2.5. Resümee: Blinde Flecken

Die Erzählung vom Gestiefelten Kater ist sicherlich auch ein Märchen, aber eines, das trotz seiner fantastischen Elemente im Laufe seiner Entwicklung und Rezeption immer wieder einen starken Bezug zur Realität aufweisen konnte. Es ist wahrscheinlich, dass dem Geschlecht der Erzählfigur wegen des Tieraspekts in den Übersetzungen, in der Literaturwissenschaft und in der Erzählforschung keine allzu große Beachtung geschenkt wurde. Aus genau demselben Grund, weil es sich um eine Tierfigur handelt, die zwar mit menschlichen Eigenschaften versehen auftritt aber in der am Ende kein menschlicher Kern steckt, wurde wahrscheinlich auch die Beziehungsebene zwischen den beiden Hauptprotagonisten (Besitzer und Katze) als eher nachrangig betrachtet. Unter Einräumen der Begriffsunklarheit in der Frühen Neuzeit bedingt durch die andere Haltung gegenüber der heute als Maßstab anzulegenden Präzision soll trotzdem dem im Italienischen benutzten Begriff für Katze seine geschlechtliche Konnotation zuerkannt werden, wobei seine Bedeutung im historischen Kontext anhand von zeitgenössischen Vergleichstexten weiter eruiert werden muss. Sollte es möglich sein, noch nicht bedachte Zugänge zur Erzählfigur Katze in ihrer jeweiligen Zeit zu entdecken und diese innerhalb eines revidierten Bedeutungsspektrums neu zu kontextualisieren? Untersucht werden hierbei mögliche Hinweise bezüglich der Katzenauffassung speziell für den konkret zu

[188] Ibid., S. 288.
[189] Schenda 1976, *Lesestoffe,* S. 129f.

behandelnden italienischen Kulturraum um Venedig und Neapel. Ergeben sich dort andere Nuancierungen zur Ausdeutung der Erzählfigur Katze als im späteren französischen und danach im deutschen Kulturkontext? Die Evolution der Darstellung eines ab dem 18. Jahrhundert zunehmend männlich charakterisierten Katers bis hin zur Personifikation eines Musketiers scheint einen Bruch mit den durch die italienischen Fassungen assoziierten Denkbildern und Wertvorstellungen darzustellen. Blinde Flecken existieren anscheinend in den Bereichen der unhinterfragten Wandlung und Genese der Erzählfigur Katze unter Auslassung jeder erweiterten Bedeutungszuweisung, welche Katzen allgemein regional-, zeit- und kulturspezifisch erfuhren. Denn die spezifisch französische, höfische Neuschöpfung schien die Maskulinisierung der Erzählfigur der Katze kulturell zu bedingen. Auch auf die immer bestehende Gefahr einer gelegentlichen Überinterpretation hin ist dies zumindest die angesetzte Hypothese der weiteren Untersuchung.

III. Die hilfreiche Kätzin im Italien der Frühen Neuzeit

Soriano-Katze der Madonna: Miezi (1991-2008)
Foto: Bedi-Visschers

La gatta, che era fatata, mossa a compassione di Costantino
e adirata contra i duo fratelli che sí crudelmente lo trattavano,
disse:
"Costantino, non ti contristare;
perciò che io provederò al tuo e al viver mio."

G. F. Straparola, Costantino Fortunato
Le Piacevoli Notti: A cura di Guiseppe Rua, Bari 1927, S. 498

3. Die hilfreiche Kätzin im Italien der Frühen Neuzeit

Über das Ursprungsland des Erzähltyps AaTh/ATU 545, der Katze als Helfertier, unter welchen das Märchen vom Gestiefelten Kater fällt, herrscht keine Einigkeit. Indien, die arabische Welt, Zentralasien oder Südwesteuropa werden im Diskurs genannt. Relativ hoher Konsens besteht jedoch darin, dass es sich primär um ein „Buchmärchen" handelt.[1] Die erste bekannte schriftlich fixierte Version vom Gestiefelten Kater liegt in italienischer Sprache in Straparolas Erzählsammlung *Le piacevoli notti* aus dem Jahre 1553 in Venedig vor. Und hier ist im Folgenden zu klären inwieweit man zu jenem Zeitpunkt schon von einem „Kater" sprechen kann, denn von einem „gestiefelten" Kater, also einer ausdrücklich männlichen Geschlechtes charakterisierten Katze in Stiefeln, kann überhaupt noch keine Rede sein. Auch die weiteren kreativen Bearbeitungen derselben Geschichte durch Basile in Neapel und durch Perrault in Frankreich sowie durch die Brüder Grimm in Kassel betten die Erzählung in eine, jeweils dem Verständnis des Bearbeitenden nach, sinnvolle Sammlung ein. Für die kreative Ausführung der Katzenfigur hat somit der diachrone Gesamtkontext, in welchem die jeweilige Märchensammlung durch den jeweiligen Autor oder Bearbeiter zusammengestellt wurde, zu beachtenden Referenzcharakter. Alle Teile einer Erzählsammlung unterliegen letztlich gemeinsam historisch bedingten unterschiedlichen Einflüssen. Aus diesem Grund werden relevante Inhalte der anderen Erzählungen in der jeweiligen Erzählsammlung, welche jeweils eine der hier im Fokus stehenden vier schriftlichen Leitfassungen des Gestiefelten Katers enthält, für die Argumentation miteinbezogen, wenn es um die erzählerische Ausgestaltung der Figur der Katze und des narrativen Handlungsstranges der Geschichte geht.

Bottigheimer sieht in der Region des heutigen Italiens die Wiege europäischer Erzählsammlungen, an deren Beginn ihrer Ansicht nach Giovanni Boccaccios Werk *Decamerone* (1348-1353) steht.[2] Ausgehend vom Vorbild des *Decamerone* wurde in Folge die

[1] Cosquin plädierte für Indien, was von Lang, Penzer, Polívka und Taube bezweifelt wurde. Lang stellte die Materialbasis Cosquins in Frage und erklärte, dass mit derselben Logik ein arabischer Stamm in Frage kommen könnte. Polívka plädierte aufgrund kaukasischer und tatarischer Varianten für den Osten als Entstehungsort. Taube sieht den Entstehungsort in Zentralasien, wobei Taube und Polívka den Fuchs als ursprüngliches Helfertier ansehen. EM VII, 1993, Kater: Der gestiefelte K., Köhler-Zülch, Sp. 1075f. Laut Röth gilt orientalischer Einfluß als wahrscheinlich. Röth 1998, Kleines Typenverzeichnis, S. 115. Cosquins Ideen, die darauf basieren, dass ein anderes Mensch-Tier Verhältnis auf der Basis philosophischer und religiöser Ideen auf dem indischen Subkontinent den Ursprung von Erzählungen sprechender und dankbarer Tierhelfer andeuten könnte, verdienen weitergehende Untersuchung. Vgl. Cosquin, Emmanuel, *Études Folkloriques: Recherches sur Les Migrations des Contes Populaires et leurs point de départ, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris,* 1922, S. 21f.

[2] Ziolkowski kritisiert Bottigheimers Ignoranz in Bezug auf die geographisch-historische Methode zugunsten einer Fixierung auf allein schriftliche Überlieferungen. Vgl. Ziolkowski, Jan M., Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Traditions, in *Journal of American Folklore* 123 (490), S. 386f.

Zusammenstellung von unterhaltsamen Geschichten, die durch eine Rahmenhandlung in dieser Kombination legitimiert werden, mehrfach praktiziert.[3] Als Straparola das erste Buch der *Le piacevoli notti* bei Comin da Trino[4] zwischen 1550-51 drucken ließ, war die stilistische Form der Präsentation von Erzählungen als eine Art Serie nicht wirklich zusammenhängender Geschichten innerhalb einer kittenden Rahmenhandlung keine Neuheit mehr, sondern bereits als Erfolgsrezept mehrfach umgesetzt worden. Der Folgeband Straparolas, in welchem die erste bekannte schriftliche Version des Gestiefelten Katers unter dem Titel *Costantino Fortunato* (Nacht 11/1) enthalten ist, erschien 1553. *Costantino Fortunato* eröffnet die elfte Nacht des Geschichtenerzählens. Und es gilt als wahrscheinlich, dass diese Erzählung von Costantino und seiner Katze, die für die Nachwelt Straparolas berühmteste werden würde, gleichzeitig die letzte war, die er komponierte.[5] Formaltechnisch hatte sich Straparola an italienischer Erzähltradition orientiert, sich inhaltlich an den Geschichten von zuvor publizierten Sammlungen und anderer Literatur bedient sowie spezifische Formulierungen auch aus der berühmten Vorgängererzählsammlung Boccaccios entlehnt.[6] Eine Neuheit hingegen, die er seiner Leserschaft präsentierte, waren die Aufstiegsgeschichten bedingt durch Magie, wozu auch die Erzählung von *Costantino Fortunato* und seiner Katze gehört, weshalb Straparola als erster Vertreter der Gattung des Zaubermärchens in der europäischen Literatur gilt.[7]

3.1. Der soziale Aufstieg als Thema im Venedig des 16. Jahrhunderts

Straparolas Aufstiegsgeschichten spiegeln nach Bottigheimer die realen ökonomischen Bedingungen in Straparolas unmittelbarer Umgebung in umgekehrter Form. Da eine Einheirat in ein Königshaus Mitte des 16. Jahrhunderts in Venedig weitestgehend eine Unmöglichkeit für Menschen der nicht adeligen Gesellschaftsschichten darstellte,[8] verlegte der Autor die

[3] Bottigheimer führt Sercambi 1374, Fiorentino 1390, Sacchetti ca. 1395, Bracciolini 1471, Salernitano 1476, Morlini 1520 und Firenzuola 1548 als Beispiele an. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 9. Italien wird außerdem bezüglich seiner Erzählsammlungen als das wichtigste Land gesehen, was „Priorität, Dauer und Tiefe des Einflusses auf andere Länder betrifft", worunter auch die Erzählsammlung Straparolas fällt. EM VI, 1990, Humanismus, Honemann, Sp. 1306.

[4] Comin da Trino war einer der größten Buchdrucker in Venedig und gilt als einer der aktivsten um die Mitte des Jahrhunderts. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 78.

[5] Der zweite Band wurde vermutlich mit Hilfe eines anderen Schreibers, der mit Inhalt und Struktur des ersten Bandes wenig vertraut war, fertig gestellt, vielleicht aufgrund einer Erkrankung Straparolas. Eine Unterbrechung des Druckprozesses im Jahre 1555 sowie die Tatsache, dass Straparolas Portrait nicht mehr auf der ersten Buchseite verwendet wurde, weist dann auf den Tod des Autors hin. Die Ungereimtheiten setzen nach der Erzählung von *Costantino Fortunato* ein, welcher die Autorenschaft Straparolas noch einstimmig zugewiesen wird. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 111f.

[6] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 82, 84, 95.

[7] Vgl. EM XII, 2007, Straparola, Giovan Francesco, Rubini, Sp. 1360.

[8] „In Venice such a class-leaping marriage had always been unlikely, and since 1526, when a law forbidding marriage between nobles and commoners had been enacted (Chojnacki 2000, 53-75) it had become legally impossible." Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 17. Ursprünglich hatte die Heirat mit nichtadligen Frauen für die Nachkommen keinen Verlust des Adelstitels bedeutet. Dem wurde durch die Einführung eines neuen Registers im Jahre 1506, in das alle Kinder adeliger Männer eingetragen werden

Handlungen seiner Erzählungen nicht nur an entfernte Orte, sondern bewerkstelligte die Eheschließung der ärmlichen Protagonisten mit Partnern von königlichem Geblüt durch wundersame Zauberkräfte und Magie. Magnanini sieht zum Beispiel in einer anderen Eröffnungsgeschichte Straparolas im ersten Band der *Le piacevoli notti*, in der Erzählung *Il re porco* (Nacht 2/1),[9] dem „Schweinekönig", der unter die AaTh/ATU Kategorisierung des Tierbräutigammärchens fällt, unter anderem eine Thematisierung der venezianischen Heiratsregularien, die zwischen 1506 und 1526 eine verschriftliche Verschärfung durchliefen. Junge männliche Patrizier wurden einerseits als für die städtische Gesellschaft potentiell destabilisierende Akteure in einem restriktiven Heiratsmarkt angesehen,[10] andererseits ergab sich keinerlei Lockerung der Normen und erst recht nicht der Gesetze, weil innerhalb der Aristokratie der Widerstand gegen Verbindungen zwischen Menschen unterschiedlicher sozialer Schichten stark blieb.[11] Der Schweinekönig erhält nur aufgrund seiner Mensch-Tier Hybridexistenz, die der Erlösung harrt, drei Bräute aus armen Verhältnissen. Straparola führt somit seiner Leserschaft in bestimmten Erzählungen äußerst radikale soziale Aufstiege ohne maßvolle Zwischenstationen vor Augen, die als ein Thema von gesellschaftlicher Brisanz gewertet werden können.

Bottigheimer unterscheidet bezüglich des Aufstiegsthemas unter den Erzählungen Straparolas mittels zweier Klassifikationen, welche sie als „restoration tales" (Restaurationsgeschichten) und „rise tales" (Aufstiegsgeschichten) definiert. In einer typischen „restoration" Erzählung wird der Held oder die Heldin gewaltsam aus einem Leben in materiellem Reichtum herausgelöst, um am Ende wieder an seinen oder ihren angestammten Platz zurückzukehren. In einem „rise tale" wird der Protagonist oder die Protagonistin von einem Leben in materieller Armut durch eine Eheschließung, die durch wundersame Geschehnisse oder durch Magie ermöglicht wird, in ein begütertes Dasein katapultiert. Bottigheimer betont dabei die Heirat als

mussten (*Libro d'Oro delle Nascite*), gefolgt von im Jahre 1526 eingeführten Register aller adeligen Eheschließungen (*Libro d'Oro die Matrimoni*) versucht zu determinieren, welche Ehefrauen grundsätzlich im Stande waren, adelige Kinder hervorzubringen. Nachkommen von Frauen aus Handwerker- und Arbeiterkreisen wurden somit kategorisch und ab dann verschriftlicht von diesem Privileg ausgeschlossen. Vgl. Domzalski, Oliver Thomas, *Karrieren und Machtverteilung im venezianischen Adel (1646 – 1797),* Schriften des deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 14, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, 1996, S. 29. Eheschließungen mit Kurtisanen, welche eben diesen niedrigsten Gesellschaftsschichten entstammten, waren ohnehin selten, sind aber nichtsdestotrotz belegt, auch für das Jahr 1526, weshalb davon auszugehen ist, dass mit dieser neuen Gesetzgebung versucht wurde, bisheriger liberaler Handhabung oder weiteren liberalisierenden Entwicklungen strikt entgegen zu wirken. Dazu mehr im anschließenden Abschnitt zur Leserschaft.

[9] Vgl. Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 75-84.

[10] Vgl. Magnanini 2008, *Fairy-Tale Science*, S. 96.

[11] „Straparola explores the Venetian aristocracy's deep concern with interclass marriage, rather than the individual anxiety created by the sexual initiation of a wedding night." Magnanini 2008, *Fairy-Tale Science*, S. 98.

das zentrale Element des sozialen Aufstiegs, denn diese ermögliche erst den Zugang zu finanziellen Ressourcen. Zur Abgrenzung vom „rise tale" definiert Bottigheimer „rags-to-riches" Erzählungen, die heute allgemeinsprachlich häufig als „vom Tellerwäscher zum Millionär" übersetzt werden, aber mit dieser Übersetzung im Bewusstsein des 21. Jahrhunderts eher mit Aufstiegschancen in der amerikanischen Gesellschaft assoziiert sind. Exemplarisch für eine solche „rags-to-riches" Erzählung ist, laut Bottigheimer, die Geschichte von Dick Whittington und seiner Katze, einem englischen Ökotypen der Erzählung von der Katze als unbekanntem Tier (AaTh/ATU 1651).[12] Bei einer „rags-to-riches" Erzählung seien im Unterschied zum „rise tale" der Verstand und die geistreichen Einfälle des Helden oder der Heldin sowie gewisse glückliche Umstände der ausschlaggebende Faktor auf dem Weg zum materiellen Erfolg. Straparolas *Costantino Fortunato* ist deswegen nach Bottigheimer eine eindeutige „rise tale" Erzählung.

Da es sich bei Costantinos Katze um eine sprechende sowie außergewöhnlich agierende Katze handelt, wird sie als verzauberte Katze interpretiert, „la gatta, che era fatata"[13], und von Bottigheimer als übernatürliche Gestalt mit magischen Fähigkeiten gedeutet.[14] Übernatürliche Unterstützung ebnet somit den Weg zur Eheschließung in diesem „rise tale", in welchem der junge Mann Costantino so gut wie nichts zu seinem Erfolg beiträgt. Im Hinblick auf die frühen Aufstiegsgeschichten Straparolas in seinem ersten Buch der *Piacevoli notti*, wie zum Beispiel die Erzählung vom „Schweinekönig" glaubt Bottigheimer in Straparolas letzter „rise tale" Erzählung von Costantino und seiner Katze eine Art Formelperfektionierung der maßgeblichen Charakteristika einer Anklang findenden, modernen Aufstiegsgeschichte zu erkennen.[15] Denn schon zum damaligen Zeitpunkt verkauften sich Straparolas Erzählbände sehr gut.[16] Dabei impliziert die Tatsache, dass alle Protagonisten seiner „rise tales" aus äußerst ärmlichen oder wenig begüterten Verhältnissen stammen, nach Bottigheimer auch eine ganz spezifische Sorte Leserschaft, auf welche im Folgenden eingegangen werden soll.[17]

---

[12] Vgl. EM VII, 1993, Katze als unbekanntes Tier, van der Kooi, Sp. 1122. Vgl. Grace de la Touche 1994, *Dick Whittington.*

[13] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 498.

[14] In seiner Untersuchung von toxikologischen Auswirkungen auf Vorstellungswelten, die potentiell Eingang in Mythen fanden, untersuchte Laistner bereits mögliche Herleitungen zum Gestiefelten Kater und sah eine mögliche Verbindung des Erzähltypus AaTh/ATU 545 B mit AaTh/ATU 505-508 vom Dankbaren Toten. Laistner, Ludwig, *Das Rätsel der Sphinx: Grundzüge der Mythengeschichte,* Bd. 1-2, Verlag von Wilhelm Hertz, Berlin, 1889*,* Bd. 1, S. 26-30.

[15] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 27.

[16] In den fünfzig Jahren nach der Erstauflage erlebte *Le piacevoli notti* zwanzig Neuauflagen und wurde trotz Listung auf dem päpstlichen Index, so 1596 und 1604, einfach immer wieder gedruckt. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 119-122.

[17] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 9.

3.2 Straparolas Leser

Venedig genoss im 16. Jahrhundert in ganz Europa Vorbildcharakter wegen seiner freiheitlichen Institutionen und wegen seines enormen Wohlstandes, welcher auf der frühzeitigen Strategie der Führung der Stadt beruhte, sich ganz in den Dienst kolonialer Handelsexpansion zu stellen.[18] Als einziger größerer Staat unverändert aus den italienischen Kriegen hervorgegangen, konnte sich Venedig leisten, Emigranten aus anderen Teilen Italiens, die Schutz vor religiöser oder vor politischer Verfolgung suchten, aufzunehmen.[19] Die Bevölkerung des Staates Venedigs war zwischen 1550 und 1600 von 150.000 Einwohnern auf 188.000 Einwohner angewachsen, wobei die Stadt Venedig selbst mit 138.000 Einwohnern als die größte in Norditalien galt.[20] In einem wirtschaftlich florierenden Umfeld produzierte Venedig im Laufe des 16. Jahrhunderts geschätzte 18 Millionen Bücher, insgesamt ungefähr 17.500 Titel, teilweise in recht günstigen Editionen, die eine weite Verbreitung fanden.[21] Bücher waren also neben der Produktion von anderen Luxusgütern wie Seiden-, Glas-, Leder- und Holzwaren ein „wichtiger Posten im Budget der Dogenrepublik“[22] geworden.

Die Mehrheit der städtischen Anwohner bestand aus eben diese Luxusgüter produzierenden Handwerkern aller Art, einer sozialen Schicht, welcher der zugewanderte Straparola mit hoher Wahrscheinlichkeit selbst entstammte. Bottigheimer bezweifelt zwar nicht, dass viele Käufer der Erzählbände aus der reichen Kaufmannsschicht oder teilweise dem Adel kamen, womit sie Schendas Verdacht, dass „Armutsliteratur gerade von den Reichen goutiert wird“ [23] entgegenkommt, doch den Großteil der Leserschaft sieht sie bei eben jenen in der Stadt ansässigen Handwerkern und Kunstschaffenden ohne Status, sowie deren Familien und anderen des Lesens mächtigen, wenn auch nicht immer sehr wohlhabenden Einwohnern.[24] Es stellt sich auf jeden Fall die Frage nach einer weiblichen Leserschaft, weniger weil Frauen als Protagonistinnen in der Rahmenhandlung dominieren, sondern eher weil von den 53 erzählten Geschichten der *Piacevoli notti* 37 Geschichten laut Pozzi ihren Fokus auf eine männliche Hauptfigur legen, die sich selten rational verhält und im Vergleich zur weiblichen Protagonistin

[18] Vgl. Ahlers, Ingolf, Die Kreuzzüge: Feudale Kolonialexpansion als kriegerische Pilgerschaft, in *Mediterraner Kolonialismus: Expansion und Kulturaustausch im Mittelalter,* Herausgeber Peter Feldbauer, Gottfried Liedl, John Morrissey, Magnusverlag, Essen, 2005, S. 76f.
[19] Vgl. Grayson, Cecil, Der Kreis erweitert sich: Die Renaissance im übrigen Italien in *Die Renaissance,* Herausgeber Denys Hay, Droemersche Verlagsanstalt, München/Zürich, 1968, S. 71.
[20] Vgl. Hanlon, Gregory, *Early Modern Italy, 1550-1800: Three Seasons in European History,* European Studies Series, Macmillan Press Ltd., Houndmills u.a., 2000, S. 4.
[21] Ibid., S. 242.
[22] Morrisey, John, Die italienischen Seerepubliken, in *Mediterraner Kolonialismus: Expansion und Kulturaustausch im Mittelalter,* Herausgeber Peter Feldbauer, Gottfried Liedl, John Morrissey, Magnusverlag, Essen, 2005, S. 128f.
[23] Schenda 1976, Lesestoffe, S. 37.
[24] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 31.

als weniger intelligent und deshalb voller Komik dargestellt ist.[25] Straparola wandte sich bereits in seiner ersten Einleitung zum ersten Band seiner Erzählsammlung an „amorevoli donne" (liebe Frauen) als seine Leserinnen. Und hierzu dürften auch die in Venedigs Straßen und Kanälen zahlreich vertretenen Kurtisanen gehört haben und ebenso jene Prostituierten, die danach strebten, Kurtisanenstatus zu erreichen.[26] Eine der weiblichen Protagonistinnen in Straparolas Erzählsammlung, Madonna Modesta, die Gattin eines Tristano Zanchetto, schreitet direkt zur Prostitution, damit sie ihrem Bedürfnis nach vielen neuen unterschiedlichen Schuhen nachkommen kann (Nacht 5/5).[27]

Die soziale Gruppierung von Frauen, die in der sexuellen Dienstleistung ihren Lebensunterhalt bestritten, ist unter mehrfachen Gesichtspunkten, welche sich unmittelbar auf die Geschichte von *Costantino Fortunato* beziehen, eine plausible Leserschaft. Erstens rekrutierten sich Prostituierte grundsätzlich aus extrem ärmlichen Verhältnissen, die der Situation eines Costantinos und seiner Katze in nichts nachstanden.[28] Zweitens mussten sie für den Aufstieg zur erfolgreichen Kurtisane des Lesens und Schreibens schon in der Vorbereitungsphase mächtig geworden sein, eine einleuchtende Voraussetzung für den Lesegenuss unterhaltsamer Geschichten. Zumindest ist der Besitz von Büchern bei Kurtisanen nachweisbar.[29] Ausnahmen unter ihnen, wie zum Beispiel die venezianische Kurtisane Veronica Franco, dichteten sogar selbst.[30] Drittens genossen Kurtisanen eine Sonderrolle innerhalb restriktiver gesellschaftlicher

[25] Vgl. Pozzi 1981, *Straparola's ‚Le Piacevoli Notti': Narrative Technique and Ideology,* UCLA, University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, USA, 1981, S. 64.
[26] Venedig galt nach Rom als zweitgrößtes Zentrum von Prostitution und Kurtisanentum. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 12, S. 172. Laut Davis kamen um 1500 fast 12.000 Prostituierte auf eine Bevölkerung von 100.000, weil der Bedarf nach sexueller Dienstleistung bedingt durch die wirtschaftliche Blüte der Stadt und eine gleichzeitig restriktive Heiratspolitik enorm hoch war. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 64f. Jones zitiert den englischen Reisenden Thomas Coryat, der um 1611 nicht nur seine Begegnung mit einer Kurtisane schilderte und zugleich das Wort „cortezana" (Kurtisane) von „cortesia" (Höflichkeiten, Gefälligkeiten) herleitete, sondern die Zahl 20.000 Prostituierte für Venedig vermerkte, die man ihm mitgeteilt habe. Jones 2013, *Loves of the Artists* , S.123f. Die Kunstkritikerin Rachel Spence bemerkt zu Tizians *Venus von Urbino* (1538), dass wohlmöglich eine venezianische Kurtisane, bekannt als „La Zafetta", Modell gewesen sei. Diese wohlhabende und kultivierte Frau sei zumindest ein regelmäßiger Gast Tizians gewesen. Spence, Rachel, The artistic encounter of a lifetime , in FT 15.05.2013, S.11. Aretino beklagte, dass die Existenz eines Portraits an sich überhaupt keine Distinktion mehr zur Zeit Tizians darstellte, sondern sogar „Schneider" oder „Metzger" sich inzwischen portraitieren ließen. Vgl. Fortini Brown 1997, *Art and Life in Renaissance Venice*, S. 149.
[27] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 300-306. Straparola erläutert, dass die Person der Madonna Modesta bereits von Natur aus ganz auf die Liebe eingestellt war, „che per natura era tutto amore", und dann eine alternative Form des Kaufmännischen (ihr Mann ist Kaufmann) für sich entdeckt: „un'altra nuova mercatanzia", (S. 301). Der herrschenden Moral genügt Straparola durch die Aussage, dass Madonna Modesta als gealterte Frau „zugleich mit ihrem schändlichen Handel" stirbt und nur die „schmachvolle Erinnerung an sie" zurückbleibt. Straparola k. A., *Ergötzliche Nächte,* Übersetzung von Zengerer, S. 141.
[28] Vgl. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 29-31.
[29] Ibid., S. 89f.
[30] Ibid., S. 88. Vgl. auch Brucher, Günter, *Geschichte der venezianischen Malerei: Von Giorgione zum frühen Tizian,* Bd. 3, Böhlau Verlag Wien u.a., 2013, S. 81.

Konventionen, denn der weitere soziale Aufstieg, entweder durch Heirat oder Eintritt in ein Kloster, war ihnen nicht verwehrt, weil sie sich berufsbedingt die nötige Mitgift für das ein oder andere erwirtschaften konnten, eine Möglichkeit also, die für eine Wäscherin oder Dienerin unerreichbar blieb.[31] Das Element der Heirat zum sozialen Aufstieg, meist in reiche Kaufmannskreise, aber auch in den Adel, wie Straparola es in seinen Geschichten thematisiert, war für eine Kurtisane zwar nicht ganz einfach zu erreichen, aber wenigstens real möglich, und dies implizierte Aufstiegschancen für einzelne ihrer Kinder. Die seltene Ausnahme von einer Einheirat in Adelskreise, wie zum Beispiel zwischen dem venezianischen Adeligen Andrea Michele da San Canziano mit der Kurtisane Cornelia Griffo, ist aus Marino Sanutos Tagebuchaufzeichnungen für das Jahr 1526 belegt.[32] Auch einem Grafen Ercole Rangone wurde in Sonetten Vorhaltungen gemacht, weil er im Begriff war, die Kurtisane Angela Greca zu heiraten. Und die spanische Kurtisane Maria Fasarga heiratete 1595 den besonders reichen jüngeren spanischen Adeligen Don Rodrigo Francos de Luna gegen den Willen seiner Familie.[33]

Ein damals wahrscheinlich allgemein bekanntes und im Zusammenhang mit Straparolas Erzählsammlung besonders relevantes Beispiel, wenn auch nicht für eine Eheschließung, liefert der ab dem Jahre 1530 als offizieller Historiograph und Bibliothekar der Stadt Venedig eingesetzte Pietro Bembo (1470-1547). Denn er ging eine Lebensgemeinschaft mit einer 16-jährigen Witwe namens Morosina ein, von der mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen ist, dass sie bis zu diesem Zeitpunkt Kurtisane war.[34] Er schloss zwar keine offizielle Ehe mit ihr, um seine Karriere innerhalb der Kirche nicht zu gefährden, doch die Lebensgemeinschaft bewährte sich als *de facto* Ehe über Morosinas Tod hinaus. Die gemeinsame Tochter Elena wurde von Bembo standesgemäß mit dem Venezianer Pietro Gradenigo verheiratet.[35] Wenn es einer Kurtisane also *nicht* glückte, sich erfolgreich zu verheiraten, so war diese Möglichkeit für Kinder von privilegierten Vätern bereits in greifbare Nähe gerückt.[36] Bembos eigenwilliger privater Lebenswandel und das lange Aufschieben kirchlicher Gelübde stellten im Übrigen keinerlei Hindernis bei seinem eigenen Aufstieg zum Kardinal im Jahre 1539 dar, eine Tatsache, welche die Toleranzspannbreite der gesellschaftlichen Umgebung der Zeit gegenüber

[31] Vgl. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 28.
[32] Ibid., S. 235. Zur Quelle: Bereits Bembo, der offizielle Historiograph Venedigs, zog Sanutos Aufzeichnungen, die von 1496 bis 1533 datieren, als zeitgenössische Quelle für seine Lateinisch verfasste Geschichtsschreibung heran. Grayson, *Renaissance,* 1968, S. 70.
[33] Vgl. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 235.
[34] Ibid., S. 98.
[35] Vgl. BE II, 1967, Bembo, Pietro, S. 506. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 97-100.
[36] Es findet sich hierin eine reale Parallele, die eine Berechtigung zu Costantinos sozialem Aufstieg durch Heirat attestiert – trotz einer in armen Verhältnissen verstorbenen Mutter.

sozial hochgestellten Männern wie Bembo im intimen Lebensbereich nachhaltig unterstreicht. Und ausgerechnet Bembo nimmt als Mitglied der distinguierten Zuhörerrunde in Straparolas Erzählsammlung innerhalb der konstruierten Rahmenhandlung einen nicht unbedeutenden Platz ein.[37]

Als letzte erhärtende Begründung für die Annahme, dass Prostituierte/Kurtisanen eine der vielfältigen plausiblen Lesergruppen konstituierten, lässt sich anführen, dass der beteiligte Frauenkreis in der Rahmenerzählung von *Le piacevoli notti* bei den meisten der jungen Frauen auf die Darstellung von Kurtisanen eher denn auf sogenannte echte Damen gemäß dem damaligen Verständnis schließen lässt,[38] womit ein Teil der potentiellen Leserschaft sich wohlmöglich als Teilnehmerinnen in der Rahmenhandlung wieder gefunden haben dürften.[39] Und eben nicht nur das: mit Bembo in derselben Runde gab es dann auch noch einen Mann, der gerade einer solchen Frau den sozialen Aufstieg und die existentielle Absicherung an seiner Seite ermöglicht hatte. Ergänzend kommt die Tatsache hinzu, dass Straparola vornehmlich unterhalten wollte anstatt zu belehren, was Bottigheimer als Charakteristikum der Zeit erscheint, sowohl für den Adel als auch für alle weiteren sozialen Schichten, welche sich offensichtlich moralisch selten düpiert gefühlt haben dürften, wenn man die hohen Verkaufszahlen von Straparolas Werk bedenkt.[40] Straparola hatte sich in seiner Einleitung zu seinem zweiten Band im Jahre 1553 selbst zu seiner Intention geäußert, seine Leserschaft gut unterhalten zu wollen: „[...] ma solo per compiacere a voi [...].“[41] Auch das Ereignis des Wunders und der bevorteilenden Magie werden in Straparolas Erzählungen anders als später

[37] In der Rahmenhandlung zieht sich Sforza, der Bischof von Lodi, mit seiner Tochter Lucrezia aus Mailand zurück, um sich auf der Laguneninsel Murano mit historischen Persönlichkeiten und zehn jungen Damen mit Erzählungen die Zeit zu vertreiben. Vgl. EM XII, 2007, Straparola, Giovan Francesco, Rubini. Sp. 1361f. Bottigheimer hat ausführlich die Namen der einzelnen hochherrschaftlichen Teilnehmer und Teilnehmerinnen in der Rahmenhandlung recherchiert, stellt aber trotzdem keinerlei Bezug zu Bembos Lebenspartnerin her. Zu Bembo in der Rahmenhandlung bei Straparola: Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 95-97.

[38] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 98-100. Bottigheimer rechtfertigt diese Annahme u.a. auch damit, dass Straparola die jungen Frauen mit keinem Herkunftsnachweis ausstattet: „Unlike Signora Chiara and Signora Veronica, Straparola gave them no familial resumes.“ Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 99.

[39] Im Kurtisanenwesen erreichte auch der volkssprachliche Petrarkismus große Bedeutung. Vgl. Wesche 2011, Petrarkismus, S. 81.

[40] Da Straparola wahrscheinlich verstarb bevor die Rechte an seinem Werk am 8. März 1560 ausliefen, nutzten sein erster Verleger, der 1562 Straparolas Werk ein letztes Mal druckte, und 1558 Domenico Giglio und ab 1560 Francesco Lorenzini die Möglichkeit, das finanziell einträgliche Werk zu publizieren. So wurden die *Piacevoli notti* bis 1573 in Intervallen von ein bis drei Jahren von verschiedenen Verlegern stets neu aufgelegt. Selbst als das Werk 1596 auf dem päpstlichen Index gelandet war, publizierte Daniel Zanetti die *Piacevoli notti* in den Jahren 1597, 1598, und 1601. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 120f.

[41] Pozzi 1981, *Straparola: Narrative Technique*, S. 38.

bei den Grimms keineswegs als Belohnung moralischen Handelns portraitiert.[42] Es ging offensichtlich eher um unterhaltsame Geschichten für ein breites Publikum. Mazzacurati unterstellt Straparola deshalb die bewusste Strategie, eine größtmögliche Anzahl an Konsumenten für seine Geschichten angesprochen haben zu wollen. Diese Leserschaft vermutet Mazzacurati jedoch eher unter den zahlreichen Zugewanderten, welche angeblich in besonderem Maße Zerstreuung suchten.[43] Wie wichtig das Unterhaltungselement für die Bevölkerung des damaligen Venedigs war, zeigt sich unter anderem in regelmäßig inszenierten Straßenspektakeln, zahlreichen burlesken Festivitäten und stark ritualisierten öffentlichen Hinrichtungen, welche bis zum Jahr 1525 einen festen Platz im öffentlichen Raum der wohlhabenden Stadt eingenommen hatten.[44] Berühmt war der Karneval, dann Venedigs Hochzeit mit der See („*Festa della Sensa"*), wenn der Doge einen Goldring in die Lagune warf, und der sogenannte Krieg der Fäuste an den Brücken in jenen Bezirken, wo Arbeiter wohnten. Bezeichnend ist hierbei vor allem, dass an Himmelfahrt, einem christlichen Feiertag, ein für das geschichtliche Selbstverständnis der Stadt sehr symbolträchtiger, gleichzeitig weltlich ausgerichteter Staatsakt wie die Hochzeit mit der See den prominenten Platz einnahm. Das Gedächtnis an die venezianischen Eroberungen Dalmatiens zur erhöhten Kontrolle über die Adria sowie die Gabe der päpstlichen „trionfi" anlässlich des Friedensvertrages von 1177 standen im Zentrum der rituellen Handlung mit Weihwasser, einem öffentlichen Schwur und dem Versenken des goldenen Ringes, der jährlich als Replika des Originalringes („trionfo" des Papstes) für den Staatsakt angefertigt wurde. Dieser Akt des „Triumphierens" („andar in trionfo") begleitet von den emblematischen Insignien Venedigs bestätigte einerseits die politische Machtstruktur und sorgte im selben Moment für ein alle soziale Schichten transzendierendes Ereignis, das Zusammenhalt innerhalb der Stadt versprach.[45]

---

[42] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 37f. Zu Grimms normativem Konzept der Belohnung von hilfreichem oder tugendhaftem Verhalten. Vgl. auch Waters, W.G., Mysterious Giovan Francesco Straparola, Founding Father of the Fairy Tale, in *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm,* Herausgeber Jack Zipes, A Norton Critical Edition, W. W. Norton, New York, 2001, S. 873.

[43] „Straparola's public, according to Mazzacurati, was „un pubblico d'estrazione mediocre," neither aristocratic or comunal [sic.], and more importantly, in regards to its positive acceptance of the *Piecevoli Notti,* unfamiliar with the bourgeois conception of society as an organic whole." Pozzi 1981, *Straparola: Narrative Technique*, S. 19.

[44] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 63. Zur Inszenierung von Hinrichtungen in einem „Theater des Rechts" in der Frühen Neuzeit: Vgl. Dinzelbacher, Peter, *Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen,* 2. Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2008, S. 628.

[45] Vgl. Fortini Brown 1997, *Art and Life in Renaissance Venice*, S. 88f., Hanlon 2000, *Early Modern Italy,* S. 148, Scholler, Karl Friedrich, *Natur, Volksleben, Kunst und Alterthum in Italien,* Bd. 1, Verlag von E. H. F. Hartmann, Leipzig, 1831, S. 199f. Dieses Ritual bekräftigte symbolisch das politische Selbstverständnis Venedigs, machte deutlich sichtbar, was als wesentlicher Wert im Vordergrund stand und gewährleistete Gemeinschaftsgefühl. Die städtischen Einwohner konnten sich durch ihre Teilnahme am Fest ihrer gemeinsamen Identität rückversichern. Vgl. Stollberg-Rilinger, Barbara, *Spektakel der Macht: Rituale im alten Europa 800-1800,* 2. Auflage, WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2009, S.199f.

Bottigheimer grenzt sich in ihrer Argumentation von Vermutungen ab, dass Straparola hauptsächlich für ein gehobenes soziales Milieu geschrieben habe, weil nur dieser Teil der Bevölkerung des Lesens mächtig gewesen sei, und wendet sich gegen mögliche Schlussfolgerungen, dass somit nur eine kleine Gruppe zu den potenziellen Lesern der Geschichten gehört haben könne. Die Idee von Cottino-Jones, dass in Venedig zusätzlich zu den etablierten Handwerken eine breit gefächerte „Subkultur" florierte, zieht Bottigheimer stattdessen für ihre Argumentationslinie heran. Allerdings sieht sie diese soziale Gruppierung nicht notwendigerweise von bitterster Armut gekennzeichnet, sondern finanziell ausreichend für einen Buchkauf ausgestattet und, wichtiger noch, als des fließenden Lesens mächtig. Die Tatsache, dass in einer der Geschichten der *Le piacevoli notti*, (Nacht 13/7), ein Diener seinen Dienstvertrag, den er unterschrieben hat, genau studiert, weist ihrer Meinung nach real auf eine solche Möglichkeit hin.[46] Die Aufstiegsgeschichten Straparolas richteten sich demnach an eine alphabetisierte aber tendenziell politisch machtlose Leserschaft im städtischen Milieu, bei welcher Hoffnung auf ein besseres Leben stets gegenwärtig gewesen sei. Domzalski bestätigt zwar, dass das Einkommen politische Teilhabe bestimmte, aber weist auch nach, dass keineswegs von einer „Herrschaft der Reichen" im damaligen Venedig gesprochen werden kann angesichts der starken Präsenz mittlerer Einkommensgruppen in bedeutenden Ämtern.[47] Fortini Brown erläutert hierzu die verbindende Rolle der Bruderschaften (*scuole)* innerhalb der drei rechtlich identifizierbaren Gruppen der *nobili, cittadini* und *popolani,* wobei letztere eine rein soziale und ggf. rechtliche, aber keine wirtschaftliche Gruppe darstellten. In einer stark kosmopolitischen Stadt wie Venedig gehörten zu den *popolani* wohlhabende Ausländer und Seeleute genauso wie Schiffsarbeiter und Tagelöhner.[48]

Bereits Larivaille hatte verschiedene Emotionen identifiziert, die in den *Piacevoli notti* präsent zu sein scheinen, und schrieb diese sozialen Gruppen zu, die er dann als Leser der Erzählungen bestimmte, z.B. Intellektuelle von niedrigem Status, Lehrer oder Assistenten, die auf die Patronage reicher oder mächtiger Personen angewiesen waren. Bottigheimer fügt dem hinzu, dass eine solche Einordnung auf Straparola selbst zutrifft und sie ihn deshalb als entweder Patronage suchend oder als bereits innehabend vermutet.[49] Wenn Bottigheimers Vermutung

[46] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 17.
[47] Domzalski 1996, *Politische Karrieren und Machtverteilung, S. 172f.* In diesem Zusammenhang weist Domzalski auch den für Venedig verwendeten Begriff „Gerontokratie" als Allgemeinplatz zurück, der sich allein aus dem Alter der Dogen speise, nicht aber aus der tatsächlichen Machtverteilung der Ämter. Das Venedig der Renaissance sei durchaus als „Plutokratie" zu bezeichnen.
[48] Fortini Brown 1997, *Art and Life in Renaissance Venice*, S. 34-37.
[49] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 76.

zuträfe – und sie erscheint durchaus plausibel, weil Straparola sich Zeit zum ausgiebigen Schreiben nehmen konnte – hätte er u.a. für Menschen geschrieben, deren Gedanken, Probleme, Sehnsüchte und Unterhaltungsbedarf er selbst gut kannte.

Straparola ließ sein Werk urheberrechtlich schützen und erhielt seine Genehmigung dazu im März 1550, einem Zeitpunkt, den Bottigheimer als geradezu „perfekt" bezeichnet, weil das Publizieren von Literatur und der florierende Buchhandel in Venedig ihren Höhepunkt erreicht hatten, welche beide ziemlich bald durch die Inquisition wieder eingedämmt werden sollten.[50] Dabei bezeichnete Straparola selbst seine Erzählungen als „favole", anstatt wie üblich „novelle", und definierte sie mit dieser Kategorisierung als einem Genre zugehörig, das zur damaligen Zeit vergleichsweise weniger Ansehen genoss.[51] In einem Brief von 1552 schrieb der Bühnenautor Andrea Calmo (1510-1571), dass die Inhalte von „favole" grundsätzlich für ein Publikum von geringerer Intelligenz intendiert seien, und 1572 erklärte der Dichter Girolamo Bargagli (1537-1586), was eine qualitätsvolle Novelle ausmache. Ein Qualitätskriterium war, dass darin vor allem nichts Übernatürliches oder Fantastisches vorkommen dürfe.[52] Bei den *Piacevoli notti* handelte es sich also bereits um eine Art Unterhaltungsliteratur der damaligen Zeit, in welcher offiziell verbotene sexuelle Gelüste, z.B. Inzest oder Ehebruch, sowie Mord und Totschlag von Straparola in seinen *favole* thematisch aufbereitet worden waren.[53] Der Inhalt allein klassifizierte die *Piacevoli notti* jedoch nicht ausreichend herab. Hinzu kam die schlichte Prosaform, in welcher diese Geschichten geschrieben worden waren, bzw. die Tatsache, wie sie eben *nicht* verfasst worden waren. Aretinos *Ragionamento*, die Kurtisanengespräche, beinhalten zwar ebenfalls ausgiebige Sexbeschreibungen von geilen Priestern, Nonnen und anderen Akteuren, einschließlich Massenvergewaltigungsszenarien, wie sie historisch auch durch Gerichtsakten belegt sind, aber Aretinos Werk kann rein sprachlich dem Petrarkismus in seiner Form des Anti-Petrarkismus zugeordnet werden.[54]

[50] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 77. Venedig hatte sich gegen Zensurvorstellungen aus Rom lange gesträubt, um das Buchgewerbe der Stadt nicht nachteilig zu beeinträchtigen. Vgl. Hersche 2006*, Muße und Verschwendung,* Bd. 2, S. 870.
[51] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 85.
[52] Vgl. Pozzi 1981, *Straparola: Narrative Technique*, S. 4f.
[53] In der Geschichte von Liberale Spinola und Artilao Sara und ihren Gattinnen beginnen die beiden Ehepaare durch die Initiative der Männer stillschweigend Partnertausch zu betreiben womit die Erzählung zur letztendlichen Zufriedenheit der beteiligten Protagonisten dann auch endet (Nacht 6/1). Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 317-328.
[54] Der Anti-Petrarkismus, der „seinen Widerpart nur mit geringer Verzögerung als geregelten Diskursstrang mit entgegengesetzter Polarität begleitet", ist „daher als integraler Bestandteil des Petrarkismus aufzufassen." Wesche 2011, Petrarkismus, S. 82.

In seinem letzten eigenen Vorwort vom 11. Januar 1555 bekannte sich Straparola zu seinem „niederen Stil", denn laut Bottigheimer habe er sehr wohl gewusst, dass er kein Petrarca war.[55] Diese Bemerkung wurde von Straparola zu einem Zeitpunkt gemacht, nachdem Petrarcas volkssprachliche Werke gerade um 1550 ihre höchsten Auflagen erreicht hatten,[56] eine Tatsache, die als Signal einer Wende in der italienischen Literatur insgesamt seitens der Rezipienten gedeutet werden könnte. Es gab ganz offensichtlich Bedarf an volkssprachlichen Werken sowie steigendes Verlangen nach neuer Unterhaltungsliteratur. Brakelmann hat sich im Unterschied zu Bottigheimer gegen die Tendenz eines von Literaturwissenschaftlern dominierten Kanon gewandt, Straparola auf „Boccaccio's Leisten zu spannen"[57] und verteidigte den Autor als einen Künstler, der dem stofflichen Interesse und der Phantasie in seinem Werk eben mehr Raum gegeben habe als der Form. Straparolas Erzählungen wirken wahrscheinlich gerade deshalb heute so modern, weil sie bar größerer Anhäufungen von Referenzen zur Antike sind, weitestgehend frei von heute im ersten Anlauf unverständlichen Metaphern, Allegorien oder indirekten Bezeichnungsweisen, und den Leser eben *nicht* mit virtuosen Spracharabesken durch eine längere Aneinanderreihung von Vergleichen, Adjektiven oder Alliterationen zu beeindrucken suchen. Waters bezeichnet Straparolas Stil deshalb als „spontan"[58] und insgesamt ungekünstelt. Man könnte vielleicht den Begriff „volksnah" verwenden, um gleichzeitig anzudeuten, dass sich Straparola in seiner Zeit an ein viel umfassenderes Publikum als nur die aristokratischen und kirchlichen Eliten Venedigs wandte. Bottigheimer sieht in Straparolas moderatem Gebrauch von Hinweisen zur römischen oder griechischen Mythologie, und zwar solchen, welche selbst dem völlig Ungelehrten durch die in Venedig präsenten Skulpturen, Freskenmalereien, Festumzüge usw. bekannt gewesen sein dürften, vor allem ein für die gesamte Leserschaft eingefügtes vertrautes Element zur Verkaufssteigerung seines Buches.[59] Die bewusste Wahl eines zu jener Zeit als literarisch anspruchslos geltenden Stils – vorausgesetzt sie war bewusst und Straprarola *hätte* anders schreiben können – kann deswegen als deutliches Indiz gewertet werden, dass sich Straparolas Erzählungen nicht in nahtloser Anknüpfung an die sogenannte hohe Literatur der drei florentinischen Dichter Dante, Petrarca und Boccaccio zur Unterhaltung der gebildeten und in Metaphorik hinreichend geschulten, sozial gehobenen Schichten anschlossen oder dass Straparola gar einen Gelehrtendiskurs anstrebte, sondern dass Straparola mit seinen *favole* im

[55] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 81.
[56] Vgl. Wesche 2011, Petrarkismus, S. 59.
[57] Brakelmann, F.W.J., *Giovan Francesco Straparola da Caravaggio,* Inaugural Dissertation, Universitäts-Buchdruckerei von E. A. Huth, Göttingen, 1867, S. 36.
[58] Waters 2001, Mysterious Straparola, S. 877.
[59] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 86.

Selbstverständnis von vorne herein eher eine sehr viel breitere, diverse Leserschaft verschiedener sozialer Schichten und Gruppierungen gezielt anzusprechen gedachte. Und der Verzicht auf einen besonderen bildungstechnischen Anspruch an Leser und Zuhörer beim Unterhaltungswert seiner Geschichten diente Straparolas Wunsch, seine Werke gut zu verkaufen.

3.3 Die Katze als gute Mutter: tröstend, hilfreich, selbstlos

Angesichts der Frage der potentiellen Leserschaft und der möglichen Ansätze zur Identifikation mit den Figuren und Inhalten der Geschichte von *Costantino Fortunato* müssen wir uns der eigentlichen drahtziehenden Hauptfigur, Costantinos magischer Katze, zuwenden. Larivaille glaubte in der Geschichte des jungen Costantino, welcher seine Mutter verliert und daraufhin seine Trauer bewältigen muss, um sein Glück zu finden, autobiographische Momente in Straparolas Schilderungen der Ereignisse zu erkennen, während Bottigheimer die Meinung vertritt, dass ein autobiographisches Element eher in *Fortunio* (Nacht 3/4), der Geschichte eines adoptierten Jünglings, der auszieht, sein Glück zu machen, zu finden ist. Historisch belegt bleibt dabei bisher allein, dass eine große Anzahl junger Menschen die Stadt Caravaggio, aus der Straparola mit hoher Wahrscheinlichkeit stammte, kurz nach 1500 verließen.[60] Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass es sich um eine rein fiktive Herkunft handelt, die Straparola selbst, aus was für Gründen auch immer, als seinen Heimatort ins Spiel brachte. Straparolas persönlicher Familienhintergrund liegt völlig im Dunkeln und kann somit keine substantiellen Aufschlüsse zu seinen Erzählungen liefern. Seine einfacher zu belegende niedrige wirtschaftlich-soziale Herkunft und von daher womöglich streckenweise prekäre finanzielle Lebenssituation kann jedoch, wie bereits besprochen, die Häufigkeit der auftauchenden Aufstiegsthematik erklären. Pozzi verweist hierzu auf diverse Beispiele sozialkritisch anmutender Einschübe in Straparolas Erzählungen, welche sie als „pessimistische Sicht“[61] des Autors auf die Gesellschaft klassifiziert.

Die Geschichte von Costantino und seiner Katze wird von Bottigheimer als paradigmatisch für alle weiteren Geschichten des sozialen Aufstiegs in der europäischen Erzähltradition angesehen und Costantinos „talentierte Katze“[62] gilt bei Bottigheimer als die „einflussreichste Fee“[63] in

[60] Ibid., S. 54.
[61] Pozzi 1981, *Straparola: Narrative Technique*, S. 94f. Pozzi nennt als Beispiel die Figur des Satyrs (Nacht 4/1), welcher beredt darauf aufmerksam macht, dass ein junger Mann ausgepeitscht wird, weil er für seine bedürftige Familie gestohlen hat, während unter den Zuschauern die viel größeren Diebe sitzen und ungestraft davonkommen. Straparola 2007, Bd. I, S. 203.
[62] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 18.
[63] Ibid., S. 36.

dieser Tradition überhaupt. Auch Zipes sieht die Katze keineswegs als Katze, sondern als Fee und vor allem geschlechtslos.[64] Für diese Interpretation spricht im ersten Moment die Austauschbarkeit der Katze (einem zum Zeitpunkt der Publikation der Geschichte bereits allgegenwärtigen europäischen Haustier) in dem dieser Erzählung zugrunde liegenden Erzähltypus in Ost- und Nordosteuropa sowie auf dem Balkan und außerhalb Europas, durch sogenannte Wildtiere, meistens einen Fuchs.[65] Zumindest zeigt sich eine scheinbare Beliebigkeit, die allein regionaltypisch bedingt ist, was die Tiergestalt betrifft. Saupé verweist hierzu auf ähnliche „moralische Charakteristika“[66], welche sowohl mit dem Fuchs als auch mit der Katze assoziiert werden; wobei die Katze aber sehr viel näher am Menschen lebe und als „animal domestique“ dementsprechend leichter zu vermenschlichen sei. Im vorliegenden Erbfallkontext erscheint die Hauskatze als jämmerliche aber naheliegende Hinterlassenschaft überzeugend und steht in noch anderen assoziativen Zusammenhängen, wie noch zu zeigen sein wird, als z.B. der Fuchs. Die Verbindung des Erzähltypus’ AaTh/ATU 545B mit AaTh/ATU 505-508 vom Dankbaren Toten durch Ludwig Laistner macht bei dieser Argumentationslinie ebenfalls Sinn.[67] Die Katze agiert wie ein guter Geist, möglicherweise aus dem Jenseits, oder wie ein Engel, möglicherweise eine Art Schutzengel, und das macht sie naheliegenderweise geschlechtslos, weil sie damit auch als bar jeglicher geschlechtlicher Ausdrucksformen der sinnlichen Welt definiert wird.

Erzähltechnisch betrachtet ist es jedoch gleichgültig, welche Gestalt gewählt wird, wenn diese vor allem Eines kann oder soll, nämlich einen Archetypus verkörpern – hier konkret das Urbild einer Mutter. Die Vorstellung vom Archetypus unterscheidet sich dann entsprechend individueller Erfahrung in ihrer Zeit und ihrem Raum.[68] Einige nur scheinbar geringfügige, jedoch wesentliche Einzelheiten deuten in die Richtung, dass die Katze Costantinos Weiblichkeit in Form von Mutterliebe und Mütterlichkeit repräsentiert. Und für das Venedig der Frühen Neuzeit bot sich die Katze als Verkörperung einer weiblichen Schutzmacht aus noch zu erläuternden Gründen eher an als ein Fuchs. Darum ist die Hypothese, dass Straparola den

[64] Zipes Aussage, dass die Katze keine echte Katze sei, dürfte wohl auf alle Leitfassungen mehr oder minder zutreffen insofern diese Katze kaum die Interessen einer realen Katze aufzeigt. Zipes benennt die Katze Costantinos als „fairy in disguise“ oder „good fortune“. Zipes 1997, Of Cats and Men, S. 19-21.
[65] Vgl. EM VII, 1993, Kater: Der gestiefelte K., Köhler-Zülch, Sp. 1071f. Ausführlich zur Fuchs- und Katzenfigur: Köhler-Zülch 1994, Котаракът в чизми или хитрата лисица.
[66] Saupé sieht Katze und Fuchs als ähnlich gezeichnete Figuren bezüglich der Zuschreibung von Gerissenheit und Arglist in der literarischen Tradition der französischen Fabeldichter. Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 210.
[67] Hinweis bei EM VII, 1993, Kater: Der gestiefelte K., Köhler-Zülch, Sp. 1076. Auch befindet Laistner die Gestaltgebung des dankbaren Toten als nachrangig. Laistner 1889, *Das Rätsel der Sphinx,* Bd. 1, S. 26-30 und Bd. 2, S. 7-9.
[68] Vgl. EM I, 1977, Archetypus, Isler, Sp. 744.

bescheiden wirkenden Nachlass der verstorbenen Mutter ganz bewusst als Kätzin, d.h. als „la gatta“, bezeichnet hat. Und es ist sehr wahrscheinlich, dass damit nicht die Katze als Gattung allgemein gemeint war, sondern ihr Geschlecht betont wurde, so wie man im heutigen Italienischen den Begriff „gatta“ auch immer dann wählt, wenn man hervorheben möchte, dass die Katze kein Kater ist, sondern z.B. gerade Junge geworfen hat. Im Folgenden soll versucht werden aufzuzeigen, dass Straparolas Erzählung der Auffassung von Graf Wittgenstein vom Helfertier als Mutter des jungen Mannes von allen Erzählfassungen sicherlich am nächsten kommt.[69] Gleichzeitig soll analysiert werden, wie weit gefasst sich diese Mutterrepräsentation für den damaligen Leser dargestellt haben könnte.

Zu Beginn der Erzählung Straparolas stirbt eine Frau, nämlich Costantinos Mutter, die ihrem jüngsten Sohn die Katze hinterlässt: „Soríana viene a morte [...]“.[70] Beachtenswert ist hier bereits am Ausgangspunkt der Erzählung der Name der Mutter: „Soríana“. Selbst Bottigheimer, die die Geschlechtslosigkeit der Katze befürwortet, sieht im Namen der Mutter einen Hinweis auf deren Katzenartigkeit, welche mit Handlungsmacht zur Erlösung des Sohnes aus seiner Armut ausgestattet ist: „It encoded her catness; the Italian adjective ‘soriano’ refers exclusively to cats with coats of gray mixed with black [...] and it was Costantino’s gray ‘soriana’ cat who became the exclusive agent of his rise to wealth.“[71] Der Name der Mutter verweist auf grau-schwarz getigerte Katzen, die im 16. Jahrhundert als „syrische” Katzen bekannt waren, laut Oeser in verschiedenen Quellen positive Erwähnung finden, und wegen der schwarzen M-Zeichnung auf ihrer Stirn in Zusammenhang mit der Jungfrau Maria gebracht wurden. In Venedig hießen diese Katzen im 19. Jahrhundert konkret „Katze der Madonna“ und zwar mit der Begründung, die Jungfrau Maria habe eine solche Katze in ihrem Haus in Nazareth gehalten.[72] Wann genau diese Vorstellung sich in Venedig ausgebreitet hat, dürfte schwierig zurückzuverfolgen sein. Dahinter steht aber wohl eindeutig der Gedanke, Katzen mit einer

[69] Vgl. EM VII, 1993, Kater: Der gestiefelte K., Köhler-Zülch, Sp. 1078.
[70] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 497.
[71] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 16.
[72] Oeser 2005, S. 136. Bobis zitiert hierzu Guiseppe Fumagalli: „Was das Fell betrifft, so wird die syrische Katze in Venedig ‚Katze der Madonna’ genannt, weil sie normalerweise auf ihrer Stirn ein schwarzes Mal in Form eines M hat; man sagt nämlich, daß die Jungfrau Maria eine Katze dieser Rasse in ihrem Haus in Nazareth hielt.“ Bobis 2011, *Die Katze,* S. 155. Der heutige Begriff für diese Fellzeichnung heißt „Tabby“. Einfarbige oder andersfarbige Katzen, welche sich mit der Tabby-Variante kreuzen, können fleckenweise die Tabbyzeichnung aufweisen, sehr häufig als eine Art Kappe auf dem Kopf, welche die „M“-Zeichnung auf der Stirn ermöglicht, und mit Teilflecken am restlichen Körper sowie der Ringelschwanzzeichnung auftritt. Es handelt sich dann um Bi-Color-Katzen. Aber im Folgenden werden solche Katzenkreuzungen als Soríano-Mischung bezeichnet. Zu ergänzen wäre, dass selbst wenn die Grundfarbe komplett anders als grau ist, z.B. rot, die „M“-Zeichnung wegen der „Tigerung“ des Fells auf der Stirn der Katze trotzdem möglich ist. Es könnte vermutet werden, dass die „M“-Zeichnung, die mit der Tigerung einhergeht, als bedeutsamer anzusehen ist als die eigentliche Grundfarbe, weshalb im Folgenden rote Katzen nicht *a priori* von der Analyse ausgeschlossen werden.

äußerst positiven Wertigkeit zu versehen. Der Mailänder Mediziner Geronimo Cardano (1501-1576) hatte die syrischen Katzen als besonders geschickt im Mäusefang beschrieben, und der florentinische Agronom Giovan Vettorio Soderini (1526-1596) forderte gegen Ende des 16. Jahrhunderts dazu auf, die „sorianische" Rasse als Hauskatzen bei sich aufzunehmen.[73] Diese Forderung stellte Soderini wahrscheinlich, weil es ihm als landwirtschaftlichen Sachverständigen klar war, wie nützlich Katzen als Mäuse- und Rattenvertilger sein können. Auch das berühmte Epitaph des Verlusts seiner Kätzin, seiner geliebten Hüterin des Hauses, von dem Dichter Il Coppetta (Perugino) beschreibt zärtlich das Äußere einer Soríano-Katze.[74] Das 16. Jahrhundert als Entstehungszeit der Legende von Marias Hauskatze anzusetzen, ist möglicherweise auch deshalb plausibel, weil dieser Katzentyp generell ab diesem Zeitraum immer öfter auf Gemälden in und um Venedig auftauchte und dies sogar auf Bildern mit der Heiligen Jungfrau. Katzen stellten zwar ein äußerst randständiges Motiv, waren aber offensichtlich soweit ins Bewusstsein von vereinzelten Künstlern, Mäzenen und Auftraggebern gerückt, dass diese sich entschlossen, dass Katzendarstellungen in Gemälden überhaupt erst Eingang finden sollten. Einen erhellenden Hinweis zum zeitgeschichtlichen Hintergrund im romanischen Kulturraum gibt uns ebenfalls der französische Poet Pierre de Ronsard (1525-1585), der sich als ein begeisterter Anhänger der antiken und italienischen Dichter lange der Petrarca-Nachahmung widmete.[75] De Ronsard hat im Jahre 1578 eine Ode zur Katze verfasst, in welcher er seine Abscheu nicht nur vor Katzen kundtat, sondern besonders vor solchen Leuten, die ohne Katzen an ihrer Seite nicht leben können,[76] was deutlich nahe legt, dass Katzenliebhaber zum ausgehenden 16. Jahrhundert bereits ein Phänomen der Zeit waren und sich negative Bewertungen mit positiven im Wettstreit befunden haben mussten. Wegen der zeithistorischen Parallelität und um die Wahrscheinlichkeit von möglichen gedanklichen Verbindungen zwischen Bild- und Textelementen aufzuzeigen, sollen visuelle Zeugnisse herangezogen werden, welche die Bedeutungsspanne der Soríano-Katze im Hinblick auf die Wahl der Erzählfigur der Katze bei Straparola beleuchten. Es seien zuerst einige Beispiele aus der Malerei, schwerpunktmäßig aus Venedig, angeführt, die Katzen in der Nähe der Heiligen Jungfrau Maria zeigen, um Erklärungsansätze zu erläutern, wie sich die Soríano-Katze möglicherweise zur „Katze der Madonna" hat entwickeln können und warum es schlüssig ist, Straparolas Katzenfigur als mütterlich fühlende Kätzin zu deuten.

---

[73] Vgl. Bobis 2011, *Die Katze,* S. 156.
[74] Der Herausgeber konstatiert: „Con questa lunga genealogia il P. vuol dire in somma, che la sua gatta era una gatta Soriana, cioè che avea la pelle di color lionato serpato di nero: e tal colore, benche si dia in altri animali, o in panni ancora, non si dice Soriano, se non ne'gatti; […]", Beccuti Perugino 1751 (Edition Cavallucci), S. 217.
[75] BE XVI, 1973, Ronsard, S. 114.
[76] Vgl. Sacquin, Michèle, *Well-Read Cat,* S. 40.

3.3.1 Mariendarstellungen mit Katze

Die Jungfrau Maria empfängt, gebiert und nährt den Erlöser der Welt. Sie wird dadurch aus christlicher Sicht eindeutig Mutter des Erlösers. Durch ihre im Katholizismus besonders hervorgehobene Rolle als Gottesmutter ist sie „in der Ordnung der Gnade“[77] den Gläubigen ebenfalls Mutter und tritt in diesem Zusammenhang mütterlich vermittelnd auf. Roper verweist auf die widersprüchliche Tatsache, dass Maria, weil sie eben gleichzeitig Jungfrau („sexuell versiegelt“) und Mutter („ein Behältnis von potentiell erschreckenden Substanzen“) ist, im Körperkonzept bei Teufelsaustreibungen für eine Weiblichkeit stehen konnte, die unversehrt und unmöglich ist, damit aber paradoxerweise einen imaginativen Lösungsweg für besessene Weiblichkeit bildete.[78] Jungfräulichkeit, Mutterschaft und Mütterlichkeit schließen sich also im Weiblichkeitsbild und Ideal der Gottesmutter nicht aus. Bereits der Heilige Ambrosius bezeichnete „die selige Jungfrau Maria“ als das „Urbild“[79], nicht nur der Jungfrau, sondern der Mutter. Der Wichtigkeit dieser Zuschreibung entspricht die hohe Anzahl der Darstellungen in der christlichen Kunst, die Maria in der Rolle als Mutter zeigen. Im Folgenden soll nun erläutert werden, dass die Darstellung einer Katze in der Nähe Marias als gelegentliches und eher ungewöhnliches Motiv dazu diente, diese zeitgleich jungfräuliche wie mütterliche Rolle noch stärker zu unterstreichen, und dass hierfür interessanterweise schwerpunktmäßig getigerte Katzen oder Abkömmlinge von getigerten Katzen, in jedem Fall Katzen mit der M-Zeichnung für Maria auf der Stirn, gewählt wurden.

3.3.1.1 *Annuntiatio domini*

Walter Hartinger hat darauf verwiesen wie die „außerordentlich beliebte Verkündigungsszene“[80] einen reichen Informationsgehalt aus volkskundlicher Sicht mit sich bringen kann, weil zum Beispiel durch ihre räumliche Platzierung in einer Wohnstube und deren Ausstattung allerhand Details über die jeweilige Zeit erkennbar werden. Eine exemplarische Verkündigungsszene in einem tempelartigen Gebäude liefert zum Beispiel der florentinische Maler Fra Filippo Lippi (ca. 1406-1469), in welcher ein Engel mit einer großen Lilie in der Hand vor Maria niederkniet, die selbst stehend mit niedergeschlagenen Augen ihr Haupt neigt, während eine Gottvaterfigur mit geöffneten Handflächen des Bildes einen goldenen Strahl in Marias Herzregion leitet. Auf dem Strahl fliegt eine weiße Taube Richtung

[77] Lang, Hugo, *Maria: Königin des Himmels: Das große Marienbuch christlicher Malerei und Ikonendarstellungen,* Paul Pattloch Verlag, Aschaffenburg, 1983, S. 49.
[78] Roper 1995, *Ödipus und der Teufel*, S. 44.
[79] Lang, *Maria*, 1983, S. 50.
[80] Hartinger, Walter, Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen, in *Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweise der Europäischen Ethnologie,* Herausgeber Göttsch, Lehmann, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2007, S. 92.

Maria als Symbol des Heiligen Geistes. Lippis Bild wird deshalb heute noch „innige religiöse Empfindung und poetisch verklärte Wirklichkeitsbeobachtung“[81] bescheinigt. In diesem Bild wird einer willigen Jungfrau ihre zukünftige, bedeutsame Mutterschaft angekündigt.

Ein drastisches Kontrastprogramm dazu bietet ein direkter Zeitgenosse Straparolas, der in Venedig geborene Maler Lorenzo Lotto (ca. 1480-1556)[82] mit einer der bekanntesten, weil ungewöhnlichen Darstellung der Mariä Verkündigung. Denn in diesem nicht verklärten, sondern „aufgeregt“ erscheinenden Werk wird eine zentral platzierte Katze miteinbezogen. Lottos Darstellung des Geschehens stammt aus den Jahren 1534-35, gut zwanzig Jahre vor der Publikation von *Costantino Fortunato,* und wurde wahrscheinlich für das Oratorium einer Bruderschaft in Recanati bestellt.[83] Im völligen Gegensatz zu Lippis Bild zeigt Lotto eine Szene „von dramatischer Bewegung und höchstem Aufruhr.“[84] Eine junge Frau erfährt hier einen drastischen Eingriff in ihr Leben in ihrem eigenen Zuhause, denn Marias Haltung ist leicht geduckt mit (sich ergebenden?) erhobenen Händen. Es handelt sich eindeutig um eine Soríano-Katze, die mittig im Hintergrund (aufgeschreckt?, flüchtend?) quer durch das Bild läuft,[85] während ein stürmischer junger Mann mit Flügeln, wehenden Haaren, wallenden Gewändern und nach oben gerissener rechter Hand – in der linken hält er die noch obligatorische Lilie – dynamisch in Kniestellung geht und auf Maria schaut: der Engel der Verkündigung. Rechts oben verstärkt eine Gottvaterdarstellung den gewaltigen Effekt der Bewegung:[86] mit straff vorgestreckten Armen im Verweis auf Maria, als wolle er einen Kopfsprung auf sie machen wie in ein Gewässer hinein, kommt sein Oberkörper mit wehenden Gewändern aus einer Wolke, den Blick (sehr bestimmend?) nach unten auf die Katze und indirekt auf die Gestalt der jungen Frau gerichtet, die ihrerseits die Augen nach oben verdreht hat und den Hals deutlich einzieht. Es ist davon auszugehen, dass Lotto Kenntnis von Tizians *Annuntiatio domini* von ca.

[81] BE XI, 1970, *Lippi,* 2), S. 500. Abbildung bei Lang, *Maria*, 1983, S. 70.
[82] Lotto gehörte bereits zu jener norditalienischen Malerbewegung, die Personen und Szenerien, wie an den Alltagsgegenständen zu sehen ist (und wozu möglicherweise die Katze zählt) ohne Idealisierung, „sondern in unverfälschter, nüchterner und konkreter Lebensnähe“ wiedergaben. Zuffi, Stefano, Das *16. Jahrhundert*, Bd. 3 aus der Serie *Jahrhunderte der Kunst,* Übersetzung von Karl Pichler, Parthas Verlag, Berlin, 2006, S. 68. Als Lotto 1556 in Loreto starb, galt er bereits als einer der „eigenartigsten [...] Künstler der italien. Renaissance“ durch seine Tätigkeiten in Venedig, Bergamo, Treviso und Rom. BE XI, 1970, Lotto Lorenzo S. 612.
[83] Vgl. Humfrey, Peter, *Lorenzo Lotto,* Yale University Press, New Haven/London, 1997, S. 1.
[84] Binkert, Dörthe, *Frauen und ihre Katzen,* Thiele Verlag, München/Wien, 2013, S. 77.
[85] Spence spricht von Marias „terrified tabby“ als Sichtbarmachung des gewaltigen Schrecks, den die zukünftige Gottesmutter erleidet. Spence, Rachel, The artistic encounter of a lifetime, in FT 15.05.2013, S. 11.
[86] König sieht in dieser Gottvaterdarstellung einen „rüstigen Jupiter, nicht segnend, sondern beide Hände so nach unten weisend gefügt, als wolle er aus der Höhe in Fluten springen, also in der Tat in das Zimmer der Jungfrau herabkommen.“ König, Eberhard, Katzen in Bildern der Heilsgeschichte, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007, S. 255.

1520-23 für die Kathedrale von Treviso hatte. Auf diesem Gemälde ist die Gestalt der Maria ebenfalls links im Bild frontal dargestellt, mit einem Engel, der von hinten in den Raum kommt. Tizian hatte damit bereits eine außergewöhnliche Komposition geschaffen. Trotzdem zeigt sich die Maria von Tizian noch in vollem Bewusstsein ihrer Rolle als „zukünftige Himmelskönigin" vor einer grandiosen, klassischen, jedoch nicht einzuordnenden Architektur, während Lotto ein „schüchternes Mädchen"[87] umgeben von bescheidenen häuslichen Gegenständen darstellt. Hinzu kommt bei Lotto als weitaus ungewöhnlicheres Detail die verschreckte Katze, welche eine sehr erschreckte Maria zu reflektieren scheint. Die Katze ist keinesfalls ein Topos, keine bereits „gefrorene Bildformel"[88], welche vor Lorenzo Lotto irgendeine lange Tradition in Mariendarstellungen gehabt hätte, so dass es sich definitiv um eine äußerst originelle Motivwahl handelt. Die auffällige mittige Position der Katze in voller Bewegung legt zudem nahe, dass ihr besondere Bedeutung beizumessen ist.

Nun wurde diese Katze bei Lottos Mariä Verkündigung immer wieder als der fliehende Teufel gedeutet und reihte sich somit in die Standardkategorie der dämonologischen Deutung und antijudaistischen Katzensymbolik ein.[89] Und mit der dämonologischen Deutung spult sich sogleich ein ganzes Vorstellungsprogramm ab, in welchem die Katze in Assoziation mit dem Begriff Ketzer steht, als Hexenbegleittier oder Verwandlungsoption für Hexen fungiert oder gleich den Satan verkörpert. Vereinfachend und unzulänglich wird häufig auf die Bulle *Summis desiderantes affectibus,* worin Katzen als Geschöpfe und Gestalten des Satans bezeichnet werden, von Papst Innozenz VIII. (1432-1492), verwiesen,[90] aber weder war diese Bulle von großer kirchenrechtlicher Relevanz, noch war das Papsttum ein wichtiger Faktor bei der Ausbreitung der Verfolgung von Hexen.[91] Es bleibt deshalb zu hinterfragen, wo und wie solche Ideen letztlich konkrete Auswirkungen in der Praxis hatten, auf einzelne Geistliche, auf Klöster oder bestimmte Bruderschaften, und dann auf die breite Bevölkerung, zumal der Vermittlungsprozess von Ideen nicht nur als von einer Seite ausgehend gesehen werden kann. Welche Haltung zur Katze die Mitglieder der von Humfrey erwähnten Bruderschaft von

[87] Humfrey, *Lorenzo Lotto,* 1997, S. 1. Mit der Verkündigungsszene konnten junge Frauen bildlich auf die Zurückgezogenheit des häuslichen Bereiches vorbereitet werden. Moretti, Massimo, Confini domestici: Ruoli e immagini femminili nella pittura della controriforma, S. 123-144, in *Storia delle donne,* Bd. 3, Firenze University Press, Firenze, 2007, S. 134.
[88] Hartinger 2007, Umgang mit Bildquellen, S. 93.
[89] Vgl. Dittrich, Lothar & Siegrid, *Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts,* Michael Imhof Verlag, 2. Auflage, Petersberg, 2005, S. 255. Cappelletti, Francesca, Lorenzo Lotto, in *Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Herausgeber Sergio Rossi, Claudio Strinati, Alice Luzzatto-Fegiz, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Multigrafica Editrice, Rom, 1987, S. 112.
[90] Vgl. BE IX, 1970, Innozenz VIII., S. 137. Fürstauer, Johanna, *Wie kam die Katze auf das Sofa? Eine Kulturgeschichte,* Residenz Verlag, St. Pölten/Salzburg, 2011, S. 111.
[91] Vgl. Frenschkowski, Marco, *Die Hexen: Eine kulturgeschichtliche Analyse,* marix Verlag, Wiesbaden, 2012, S. 120f.

Recanati [92] hatten, wäre deshalb an dieser Stelle eine sehr viel naheliegendere Frage. Gelegentliche im italienischen Raum ausgesprochene bischöfliche Verbote von Haustieren in Klöstern sowie Klagen darüber, dass Hunde mit zum Gottesdienst genommen wurden,[93] zeigen die emotionale Bedeutung von Haustieren und ihre soziale Rolle als Begleiter an, für welche Grenzüberschreitungen und daraus erfolgende Mahnungen in Kauf genommen wurden. Der Historiker Peter Hersche verweist hierzu auf erhebliche Vollzugsdefizite bezüglich solcher Reglementierungen.[94] Und dass sich zum Beispiel zentral auf dem monumentalen Pult der Abteikirche von Monte Oliveto Maggiore ausgerechnet eine lebensgroße Soríano-Katze in feinster Intarsienarbeit befindet, ein Werk von Fra Raffaele da Brescia (1479-1539) von 1507,[95] dürfte wohl kaum auf eine ketzerische Haltung als auf die damalige schlichte Vorliebe der für die Kirche verantwortlichen Mönchsgemeinschaft zurückgehen, denn „selbstverständlich bestellten sie dabei Werke, die ihrem Frömmigkeitskosmos entsprachen, auch wenn die geistlichen Obrigkeiten lieber andere Gegenstände in den Vordergrund gestellt hätten."[96] Und Papst Innozenz VIII. war zum Zeitpunkt der Erstellung dieses Kunstwerks durch Fra Raffaele bereits verstorben.

Die Interpretation Binkerts zu Lottos Verkündigung erscheint deswegen als Alternativansatz zunächst einmal bedenkenswert. Binkert betrachtet Maria und Katze als *Einheit:* „Der Maler macht uns mit seinem Bild deutlich, wie ungeheuerlich und übergriffig gewaltsam eigentlich ist, wovon die Bibel uns in der Verkündigungsgeschichte erzählt."[97] Wälchli weist in diesem Zusammenhang auf das Lukas Evangelium hin, in welchem es unter Lukas 1:29 heißt, Maria sei über die Anrede des Engels erschrocken, woraufhin der Engel unter Lukas 1:30 zu ihr sprach: „Fürchte dich nicht!"[98] Dazu findet sich bei Settis der Hinweis auf eine Predigt von Fra Roberto Caracciolo de Lecce aus dem 15. Jahrhundert, die Settis als eine Art

[92] Humfrey, *Lorenzo Lotto,* 1997, S. 1.
[93] Hersche, Peter, *Italien im Barockzeitalter (1600-1750): Eine Sozial- und Kulturgeschichte,* Böhlau Verlag, Wien, 1999, S. 128, S. 205.
[94] Hersche 2006, *Muße und Verschwendung*, S. 62.
[95] Zuffi, Stefano, *The Cat in Art*, Abrams Publishers, New York, 2007, S. 96. In der Kathedrale von Poitiers befindet sich eine noch ältere Katzendarstellung (Katze fängt Ratte) ebenfalls in Holzarbeit im Chorgestühl, welches aus dem 13. Jahrhundert stammt. Zuffi 2007, *The Cat in Art*, S. 48.
[96] Hersche, Peter, *Gelassenheit und Lebensfreude: Was wir vom Barock lernen können,* Herder Verlag, Freiburg im Breisgau, 2011, S. 91.
[97] Binkert 2013, *Frauen und ihre Katzen,* S. 78. Vgl. auch Bobis 2001, *Die Katze,* S. 155: „Das Erschrecken der Katze ist vielleicht nur ein Pendant zu dem Marias." Selbst Zuffi spricht von einer „radikalen Wende im Leben Mariens", selbst wenn er der Katze noch ein dämonisches Fauchen bescheinigt. Zuffi, Stefano, *Die Renaissance: Kunst, Architektur, Geschichte, Meisterwerke,* DuMont-Verlag, Köln, 2008, S. 291.
[98] Wälchli geht konform mit der Interpretation, dass die Katze bei Lotto das fliehende Dunkel vor dem Licht sei und schließt sich bei Lottos Gemälden der Ansicht zur antijudaistischen Katzensymbolik an. Wälchli, Philipp, Wie Hund und Katze: Zur Deutung der Katze in Abendmahlsdarstellungen, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007, S. 237-239. Vgl. Humfrey, *Lorenzo Lotto,* 1997, S. 1.

„Musterkollektion" der emotionalen Reaktion Marias bei der Verkündigung sieht: „*conturbatio, cogitatio, interrogatio, humiliatio, meritatio*" (Aufregung, Überlegung, Nachfragen, Unterwerfung, Verdienst) und weist in diesem Kontext auf die damalige steigende Nachfrage nach Bildern mit beliebten Themen hin, welche einen Wettbewerb um Aufträge und Entlohnungsniveaus unter Künstlern auslöste. Dies bedeutete, dass gängige Formeln der Darstellung der o.g. Musterkollektion u.a. durch Hinzufügen von Attributen oder Randfiguren verändert werden mussten, eine Entwicklung, die notgedrungen zu einer stetig wachsenden „breiten Differenzierung der religiösen Ikonographie führte."[99] Dementsprechend kommentiert Rödiger-Diruf die verschreckte Katze in Lottos Gemälde als entscheidendes stilistisches Mittel, welches Lottos Bild von anderen Verkündigungsszenen deutlich abhebt: „Durch die heftige Reaktion der Katze gewinnt das Überraschende, mit der das himmlische Wesen plötzlich erscheint, erst eigentlich anschauliche Form."[100] Humfrey glaubt in seinen Betrachtungen zu Lottos Gesamtwerk in der Katze ein humoristisches Element zu erkennen, das zuweilen in anderen Gemälden in anderer Form aufzutauchen scheint.[101] Einige weitere provokante neue Fragen zu Lottos Mariä Verkündigung wurden aber durch König aufgeworfen, der hier deshalb ausführlich zitiert sei:

> „Die Kerze ist verlöscht; die Uhr, eine große Sanduhr hinten, läuft noch. Nur ein Wesen hält es noch im eigentlichen Bildraum aus: Das ist die Katze, die mit gerundetem Buckel und gefährlich gewundenem Schwanz weg springt, dabei noch einmal mit blitzenden Augen zurückblickt, aber gar nicht das Weite sucht, sondern das Dunkel unter Marias Bett. Alle, die das Gemälde betrachtet haben, sahen hier das aufgeschreckte Böse, das Reißaus nimmt, weil das große Erlösungswerk eingeleitet wird. Doch bleiben da Fragen: Warum lebte die Jungfrau bis dahin mit der Verkörperung des Bösen zusammen, was sucht der Teufel unter ihrem Bett, vor allem aber: warum flieht die Jungfrau noch schneller als ihre Katze? All diese Fragen führen die Gleichsetzung des nicht gut zähmbaren Tieres mit Teufel und Verderbnis ad absurdum."[102]

---

[99] Settis, Salvatore, Ikonographie der italienischen Kunst 1100-1500, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 2, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988, S. 92f.
[100] Rödiger-Diruf et al., *Auf leisen Pfoten: Katze in der Kunst,* Herausgeber Städtische Galerie der Stadt Karlsruhe, Kehrer Verlag, Heidelberg, 2007, S. 10.
[101] Humfrey, *Lorenzo Lotto,* 1997, S. 2. Humfrey identifiziert diesen spezifischen Humor auch in Lottos Colleoni Martinengo Altarbild in Bergamo: „Similarly unheroic – although adding a characteristically Lottesque humour to the scene – is the effect of extemporisation created by the child angels in the foreground, who are still busy arranging the cloth of honour, and by their adolescent colleagues at the top, who likewise are still in the process of rigging up their complicated apparatus of ropes, banners and hanging mobiles." Humfrey, *Lorenzo Lotto,* 1997, S. 46.
[102] König 2007, Katzen in Bildern der Heilsgeschichte, S. 255.

Nun ist die dargestellte Katze in Lottos Verkündigungsszene zentraler platziert und minimal heller gezeichnet als eine sehr kleine, weit im Hintergrund durch den Schatten laufende Katze in seinem früher datierten Gemälde *Christi Abschied von seiner Mutter* von 1521, ein zu jenem Zeitpunkt noch seltenes Thema in der italienischen Malerei, wobei auch hier die Katze ikonologisch wiederum als Symbol des Bösen interpretiert wurde. Beide Katzen in Lottos Gemälden sind sich maltechnisch insofern ähnlich, dass sie in Bewegung mit dem Kopf nach links unterwegs sind. Nur die Schwanzhaltung der Tiere ist etwas anders, und die Augen der im Schatten huschenden Katze auf dem Gemälde *Christi Abschied von seiner Mutter* leuchten im dunkleren hinteren Teil des Bildes. Dieses Gemälde wurde als Pendant eines *Christi Geburt* Bildes identifiziert, wovon anscheinend nur noch eine Kopie in Venedigs *Gallerie dell'Accademia* existiert. In diesem Gemälde-Duo schien Lotto den unterschiedlichen Charakter beider Szenerien für die Gottesmutter Maria betonen zu wollen, indem er einmal die Ankunft Christi auf dieser Welt in der Dunkelheit bei Nacht und dann Christi Abschied von seiner Mutter Maria bei Tageslicht darstellte. Durch die Entscheidung, ein Geschehnis bei Nacht und das andere bei Tag stattfinden zu lassen, extrapoliert Lotto beide Szenerien. Da die Geburt Christi sich auf dem Gemälde im Stockdunkel ereignet, erleuchtet das Kind selbst, der Gottessohn, den Raum, eine Motivdarstellung, welche eher in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts fest etabliert war, weshalb davon ausgegangen worden ist, dass Lotto sich von niederländischen Künstlern inspirieren ließ.[103] Bis zu Beginn des 16. Jahrhunderts symbolisierten Katzen aber auch häufig „das Erkennen des Gottessohnes, des Lichts in der Dunkelheit, der die Welt zum Sehen und zur Erlösung führen wird."[104] Dies wurde u.a. auf ihren „scharfen Gesichtssinn"[105] des Sehens im Dunkeln zurückgeführt. Es stellt sich also zuerst einmal die Frage, warum die leuchtenden Augen der Katze auf dem einen Bild *Christi Abschied von seiner Mutter* nicht möglicherweise mit dem Licht Christi in der Dunkelheit des anderen Bildes *Christi Geburt* korrespondieren sollten? König interpretiert die Katze auf Lottos *Christi Abschied von seiner Mutter* in Entsprechung dieser Logik als wissendes Element, das sich nahe einer Raumdarstellung befindet, welche an die Verkündigung bzw. eine Räumlichkeit, wo die Verkündigung stattgefunden haben könnte, erinnert.[106] Denn die

[103] Auch die Tatsache, dass deutlich erkennbar auf jedem der Gemälde die Stifter portraitiert wurden, weist in die Richtung, dass Lotto durch niederländische Manuskripte inspiriert gewesen sein musste. Humfrey 1997, *Lorenzo Lotto,* 1997, S. 56-58.
[104] Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 254.
[105] Ibid.
[106] König 2007, Katzen in Bildern der Heilsgeschichte, S. 256f. Königs Interpretation deckt sich mit Pastis Auffassung vom Augenlicht der Katze, das als ein aus dem griechisch-römischen Kontext kommendes Attribut des göttlichen Wissens („divina Sapienza") von Pasti identifiziert wird. Pasti, Stefania, Giulio Romano e la Madonna della gatta, uno studio iconografico, in *Storia dell'arte,* 131, Herausgeber Maurizio Calvesi, CAM Editrice, Rom, 2012, S. 52. Diese Beobachtung könnte genealogisch mit der Auffassung von der Katze als die *sakina* (سكينة/göttliche Gegenwart/Zustand der Glückseligkeit) in der islamischen Mystik

Verkündigung an Maria, die Geburt ihres Sohnes, das Leben und Wirken Christi, gingen dem Abschied und der Passion notwendigerweise voraus. Und für Maria schließt sich in der Abschiedsszene von ihrem Sohn gewissermaßen ein vollendeter Kreis des Sinn und Zwecks ihrer Mutterschaft. An dieser Auswahl der Bildthematik lässt sich leicht erkennen, wie der Marienkult Teil des Alltags werden konnte, in welchem sich fast jede Mutter und jeder Mensch, der einen Verlust erfuhr, emotional wiederfinden konnte. Bei häufiger Sterblichkeit in jungen Jahren, entweder der Kinder oder der Eltern selbst, dürfte es sich bei Costantino Fortunatos Verlust um eine selbstverständliche, allgegenwärtige Grundthematik im menschlichen Miteinander gehandelt haben. Dadurch ist auch Straparolas Entscheidung, eine wahrscheinlich grau-getigerte Katze zum scheinbar spärlichen Nachlass zu machen, der sich an Mutter statt zu reichem Segen wandelt, eine originelle aber keine abwegige.

Untersuchen wir noch eingehender inwiefern die Erzählfigur der magischen Katze grundsätzlich positiv und segenbringend assoziiert ist. Laut Dittrich ist eine *Bono*-Deutung des Erkennens Christi nur auf weiß oder noch seltener, hell gefärbte Katzen, wie in anderen Verkündigungsszenen dargestellt, zu beschränken. Zur Deutung der Katze als Symbol des „Erkennens Christi" zählt demgemäß nach ikonographischen Richtlinien in jedem Fall die Darstellung einer weißen Katze (aber mit getigertem Ringelschwanz) am Herdfeuer auf der Mitteltafel eines Triptychon von ca. 1520, der *Anbetung der Hirten,* des Antwerpener Künstlers Jan de Beer (um 1475 bis um 1528).[107] Die konstitutive lichtmetaphorische Deutung dieser weißen Katze durch Michael Wiemers[108] wurde dann noch von Blisniewski durch eine Neudeutung mit mythologischem Bezug überzeugend ergänzt. Blisniewskis Analyse ist hier von ganz besonderer Relevanz, weil es ihm gelingt, die Brücke zwischen Katzensymbolik und Mutterschaftsassoziation in der Frühen Neuzeit zu schlagen, wie sie auch in Straparolas Erzählung durch die Namensgebung der Mutter und das anschließende Verhalten der Katze zum Tragen kommt.

zusammenhängen, wobei die Katzengestalt eine positiv belegte magisch-symbolische Rolle spielt, vgl. Schimmel, Annemarie, *Die drei Versprechen des Sperlings: Die schönsten Tierlegenden aus der islamischen Welt,* C.H. Beck Verlag, München, 1997, S. 230.

[107] Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 255. Dieselbe Deutung dürfte wahrscheinlich für eine weiße Katze auf einem Verkündigungsgemälde von Jan de Beer gelten.

[108] Wiemers argumentierte überzeugend mit zahlreichen Belegen, dass Jan de Beer mit einzelnen Bildelementen eine christliche Lichtmetaphorik präsentierte. Es gelang Wiemers sich widersprechende Traditionslinien aufzuzeigen, wobei er sich auf die Eidechse konzentriert. Die Katze unterstützt mit ihrer Scharfsichtigkeit die Grundbotschaft des Gesamtbildes, welche Wiemers in der Heilung von der geistigen Blindheit sieht. Wiemers 1994, Die Heilung der geistigen Blindheit: Zu Jan de Beers „Anbetung der Hirten" im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55* (1994), S. 315-332, zur Katze S. 328.

Anfänglich verweist Blisniewski auf verschiedene Quellen, in denen Maria als von Erbsünde befreit, eine schmerzfreie Geburt erfuhr, und sieht darin bereits nur noch einen kleinen Schritt zur lebensweltlichen Wirklichkeit der Beobachtung des leichten Werfens von Katzenmüttern, welche sich einem Künstler der Frühen Neuzeit als ganz alltägliches Bild einer leichten Geburt angeboten haben könnte. Danach führt Blisniewski die mythologische Gestalt der Artemis an, der griechischen Göttin der Jagd, die von ihrem Vater Zeus das Recht auf Jungfräulichkeit für sich erwirkte. Im schwer zu datierenden *Orphischen Hymnus der Artemis,* von welchem aber eine Ausgabe im Jahre 1500 in Florenz gedruckt wurde, wird Artemis als die Helferin der Wehen genannt.[109] Die griechische Artemis stand für diverse Aspekte von Weiblichkeit, sowohl für den Schutz der Jungfräulichkeit, als auch für die Geburtshilfe, denn als Vegetationsgöttin hatte sie Einfluss auf die Fruchtbarkeit der Natur und auf Frauen und deren Entbindungen. So existiert u.a. ein Kultbild der Artemis in Ephesos, das die Göttin mit zahlreichen Brüsten darstellt.[110] Und die griechische Artemis verwandelte sich auf der Flucht vor Typhon in eine Katze.[111] Artemis wiederum entspricht der römischen Göttin Diana und diese verwandelte sich gemäß der *Metamorphosen* nach Ovid in eine Katze und ihr Bruder Apollo in einen Raben, als die Götter vor den Giganten fliehen mussten.[112] Blisniewski weist auf Zusammenfassungen dieser Mythologien bei allen drei Vatikanischen Mythographen hin sowie auf den sehr hohen Bekanntheitsgrad einer Figur wie der antiken Göttin Artemis bzw. Diana. Ovids Werk gehörte, auch in christianisierten Fassungen, seit der Antike zur Überlieferung.[113] Für die mittelalterlichen Schulen hatten die *Metamorphosen* schon seit dem 11. Jahrhundert neben der Vergil-Lektüre ihren Platz und im Jahre 1471 waren Ovids *Metamorphosen* in Bologna erschienen. Ihre europaweite Verbreitung wurde durch italienische Gelehrte aus Venedig, Florenz und Rom betrieben, so dass mit Recht behauptet werden kann, dass dieses Werk Ovids „für die frühneuzeitlichen Poeten und Maler, Philosophen und Theologen die wichtigste mythographische Orientierung bot."[114] Auch in Giambattista Basiles

[109] Vgl. Blisniewski, Thomas, Zur Deutung von Katzen in Christgeburtsszenen, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007, S. 212.
[110] Vgl. Hunger, Herbert, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* Verlag Brüder Hollinek, Wien, 1988, S. 75f.
[111] Vgl. Zgoll, Christian, *Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung,* Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004, S. 356.
[112] Vgl. Ovidius (Edition Fink), *Metamorphosen,* Patmos/Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf, 2004, S. 240f.
[113] Blisniewski 2007, Katzen bei Christgeburtsszenen um 1500, S. 211-213.
[114] Vgl. von Straten, Roelof, *Einführung in die Ikonographie,* Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2004, S. 100. Deutschsprachige Versionen wurden von Gelehrten und Verlegern, hauptsächlich in Basel und Straßburg, erarbeitet. Schon im frühen 14. Jahrhundert hatte ein unbekannter Autor mit den *Ovide moralisé* ein Riesenwerk mit 72.000 Versen in Französisch präsentiert, in welchem allegorische Verschlüsselung im Zentrum stand. Vgl. Berns, Jörg Jochen, Mythographie und Mythenkritik in der Frühen Neuzeit, in *Diskurse*

Werk wird in seiner Geschichte *Cannetella* (Tag 3/1) direkt Bezug auf die Göttin Diana genommen, der die Titelheldin Cannetella ihre Jungfräulichkeit weiht.[115] Auf der Basis des hohen Bekanntheitsgrades der Götterfigur der Diana argumentiert Blisniewski zur weißen Katze in Jan de Beers *Anbetung durch die Hirten* schlüssig:

> „Insofern stellte eine Verbindung der Gottesmutter mit Diana keine Besonderheit der Zeit dar. In unserem Kontext könnte nun die weiße Katze mit Diana in Verbindung gebracht werden, die wiederum als Geburtsgöttin gesehen werden kann. Die (Diana-) Katze sitzt hinten ruhig am Feuer. Sie brauchte sich nicht um Maria ‚zu kümmern', weil diese durch göttliche Gnade schmerzlos und augenblicklich den Erlöser gebar [...]."[116]

Eine Katze in der Nähe der Muttergottes könnte dementsprechend einen auf die Antike referierenden Symbolgehalt haben, welcher der Heraushebung ihrer Weiblichkeit, ihrer jungfräulichen Stärke, aber ganz besonders auch der Unterstreichung ihrer Mutterschaft, mit der ein schmerzfreies Gebären des Erlösers der Welt assoziiert wurde, dienen sollte.[117] In diesem Fall ist die Katze als Erzählfigur bei Straparola als eine zeitspezifisch schlüssige Wahl zu werten, um als verlängerter Arm der verstorbenen Mutter dem jüngsten Sohn zu seinem Glück zu verhelfen. Erzählt wird die Geschichte von *Costantino Fortunato* von einer der zehn jungen Damen in der Rahmenhandlung, und zwar von der letztgenannten Fiordiana, ein Name, der den Naturbezug der Diana noch stärker betont. Fiordiana wird Klugheit bescheinigt und die Eigenschaft, sich durch hohe Gedanken auszuzeichnen. Die junge Frau aus der Erzählrunde, „deren hervorragende und tugendsame Handlungen alle übertrafen, die man je bei anderen Damen wahrgenommen"[118], berichtet der Runde also vom Schicksal Costantinos und seiner

der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch, Herausgeber Herbert Jaumann, De Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2011, S. 93-100.

[115] Basile (ed. Schenda) 2000, *Cannetella,* S. 215.

[116] Blisniewski 2007, Katzen bei Christgeburtsszenen um 1500, S. 214.

[117] Zwei ältere italienische Verkündigungsszenen findet man laut Bobis einmal mit schwarzer Katze von Benedetto Bonfigli und Bartolomeo Caporali, die diese zwischen 1467-1468 für das Polyptychon der Dominikaner von Perugia malten, und einmal mit weißer Katze auf einem nicht datierten venezianischen Holzschnitt. Bobis 2011, *Die Katze,* S. 153. Eine Freskendarstellung (ca. 1370) der Geburt der Jungfrau Maria in der Kathedrale von Orvieto zeigt eine weiße Katze am Bett der Heiligen Anna und stammt von Ugolino di Prete Ilario. Zuffi 2007, *The Cat in Art,* S. 60f. Auch zeigen Miniaturmalereien in einigen südeuropäischen Stundenbüchern aus der Mitte des 15. Jahrhunderts die Katze gelegentlich bei Geburtsszenen (der Jungfrau Maria, der Heiligen Katharina usw.), Sacquin 2010, *The Well-Read Cat*, S. 38f. Aus der Märchenforschung ist bekannt, dass das Aussehen der italienischen Katzen eher selten beschrieben wird, dass Zauberkatzen (*gatti fatati*) aber schwarz oder weiß sein können. Gobrecht, Barbara, Basiles Feen: Italienische Katzen und Grimms ‚Frau Holle': Italienisch-deutsche Märchenbeziehungen, in *Märchenspiegel,* Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege, Herausgeber: Märchenstiftung Walter Kahn, Jahrgang 7, Februar 1996, S. 4.

[118] Straparola 2011, *Ergötzliche Nächte,* Übersetzung von Floerke, S. 13.

Kätzin. Dem Diana-Bezug im Zusammenhang mit Soríano-Katzen ist deshalb noch weiter nachzugehen.

Fast zeitgleich zu Lorenzo Lottos ungewöhnlicher Darstellung der Verkündigung hatte ein weiterer Zeitgenosse Straparolas, Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559), der unter dem Einfluss Raffaels sowie der Italiener der Hochrenaissance stand, ein Gemälde der Heiligen Familie am wärmenden Feuer geschaffen (um 1532). Das Gemälde zeigt wieder eine grau getigerte Soríano-Katze, die zu Füßen Mariens vor sich hin döst. Die nackten Füße der Jungfrau berühren das Fell des wohl genährten Tieres, welches auf weißem Tuch gebettet liegt und zu schnurren scheint.[119] Gut vierzig Jahre nach der ersten Auflage von Straparolas zweitem Buch mit der Erzählung von *Costantino Fortunato,* malte dann auch Frederico Fiori Barocci (ca. 1535-1612), der als einer der höchst bezahltesten Maler der damaligen Zeit galt,[120] im Jahre 1594 die Verkündigungsszene mit einer friedlich auf einem Stuhl schlummernden Katze in der linken unteren Bildecke.[121] Es handelt sich bei der dargestellten Katze diesmal um eine weiß-grau getigerte Soríano-Katze. Interessant an der Darstellung ist hier der fließend gestaltete Übergang von der weißen „Diana-Katze“ de Beers zur Soríano-Katze. Auch die Jungfrau Maria selbst scheint sich schon in der ruhigeren Überlegungsphase zu befinden, während der Engel der Verkündigung einladend-bittend mit der immer noch obligatorischen Lilie in der Hand vor ihr kniet. Die Tatsache, dass Maria sich in einem räumlichen Zuhause befindet, ist für Binkert auch ein Indiz, dass die Katze gegen Ende des Jahrhunderts bereits für häusliche Geborgenheit stand.[122] Moretti hat die allgemeine Funktion von Geburtsszenen als zeitgerechten Ausdruck von Realisationsmöglichkeiten weiblicher Domestizität gedeutet.[123]

---

[119] Vgl. Bugler, Caroline, *The Cat: 3500 Years of the Cat in Art,* Merrell Publishers, London, 2011, S. 72.
[120] Vgl. BE II, 1967, Barocci(o), Federigo, (1535–1612) aus Urbino, S. 317. Seine Kunden waren u.a. Papst Klemenz VIII. (für dessen Kapelle angeblich eine Version der Madonna della Gatta intendiert war), Kaiser Rudolf II. und König Philip von Spanien. Bei Barocci findet sich die Katze als häufige Begleiterin Marias.
[121] Von Barocci sind Studien von gemütlich schlafenden Katzenfiguren erhalten, so dass davon auszugehen ist, dass er die Darstellung von Katzen früher oder später in seine Kunst gerne einfließen lassen wollte.
[122] Binkert 2013, *Frauen und ihre Katzen,* S. 75. Das Gemälde wird in der Pinakothek des Vatikans aufbewahrt und der auch dieser Katze zugeschriebene dämonische Gehalt wurde regelmäßig angezweifelt. Bobis 2011, *Die Katze,* S. 152. In der Kirche San Carlo Borromeo in Leonessa befindet sich ein auf ca. 1649 datiertes Verkündigungsgemälde, das eine weiß-schwarze Katze in Marias Stube zeigt, die nicht nur den Alltag der Ausgangssituation unterstreichen soll, sondern laut Settimi zusätzlich auf Marias Einfachheit verweise. Settimi, Emanuela, Annunciazione, in *Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Ausstellungskatalog des Palazzo Barberini a cura di Sergio Rossi & Claudio Strinati, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Multigrafica Editrice, Rom, 1987, S. 119. Die Räumlichkeiten, ob nobel oder schlicht, wurden oftmals an die Rezipienten angepasst. Vgl. Moretti 2007, Confini domestici, S. 131.
[123] Hierbei korrespondierten damalige Vorstellungen von Geburtsabläufen „quasi perfekt“ mit den Darstellungen biblischer Szenen, Moretti 2007, Confini domestici, S. 129, S. 134-139.

Dasselbe Bildmotiv findet sich auf einem später entstandenen Gemälde: um 1628 malte Peter Paul Rubens (1577-1640), der sich um die Jahrhundertwende zur Weiterbildung nach Italien begeben hatte und sich von 1628 bis 1629 am spanischen Hof aufhielt, [124] die Verkündigungszene mit einem schwebenden Engel ganz ohne die bis dato standardmäßige Lilie, dafür aber mit dem seltenen Katzenmotiv. Eine deutlich gezeichnete Soríano-Katze schläft rechts vorne im Bild vor einem Nähkorb. Hier scheint die Jungfrau Maria sich bereits in der Unterwerfungsphase zu befinden, denn sie kniet unweit hinter der Katze und hat ihren verklärten Blick nach oben auf den Engel gerichtet. Das Bild ist detailreich durchkomponiert und die friedlich schlafende Katze unübersehbar im Vordergrund. Es handelte sich bei diesem Verkündigungsgemälde um eine Auftragsmalerei für einen der mächtigsten Männer des damaligen spanischen Reiches, Don Diego Mexía, Marquis von Leganés. Und es gilt als nachgewiesen, dass Rubens erst im Nachhinein, als das Bild schon fast vollendet war, nachträglich die schlafende Katze einfügte. [125] Hieraus kann möglicherweise geschlossen werden, dass die Katze in irgendeiner Assoziation mit dem Auftraggeber stand oder spezifisch auf ausdrücklichen Wunsch Leganés in das Marienbild eingefügt wurde, worauf später noch einzugehen sein wird.

Für Barocci und danach Rubens dürfte bereits Cesare Ripas Handbuch zur Ikonologie mit seinen über 1.250 Personifikationen als potentieller Einfluss gewertet werden. Ripas *Iconologia* hatte acht Neuauflagen in den 33 Jahren seit seiner Ersterscheinung 1593 in Rom durchlaufen und wurde ab 1603 dann auch mit Holzschnitten illustriert.[126] Dieses Werk kann als eines der signifikantesten Bücher für Künstler des 16./17. Jahrhunderts angesehen werden, weil zahlreiche Kunstschaffende dort die Möglichkeiten der Darstellung abstrakter Begriffe nachschlagen konnten. [127] Die Symbolik der Katze findet sich in diesem Werk in fünf Zusammenhängen. Zweimal dient das Gegensatzpaar Hund/Katze zur Symbolisierung des Kontrastes und dadurch bedingt auch zur Illustration der Feindschaft („inimicitia"), wobei das Kontrastthema sehr häufig in der Malerei der Zeit aufgegriffen wurde und in diesem Zusammenhang der Katze eine *Malo*-Deutung zugewiesen werden konnte, aber keinesfalls

[124] Rubens ging als Hofmaler von Vincenzo I., Herzog von Mantua, an den Gonzaga-Hof und hielt sich acht Jahre (1600 bis 1608) in Italien auf, hauptsächlich in Venedig, Rom und Genua, und begleitete den Herzog auch auf Gesandtschaftsreisen nach Madrid. Büttner & Heinen, *Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften,* Ausstellungskatalog im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 2004, Hirmer Verlag, München, 2004, S. 108.
[125] Vgl. Michael, Angelika, Rubens' Inmaculada im Prado: Zur Sinnkomplexität eines Marienbildes, in *Kunstgeschichte: Open Peer Reviewed Journal,* 2014, S. 25.
[126] Gombrich 1986, *Das symbolische Bild,* S. 175. Von Straten 2004, *Ikonographie, S.* 41f.
[127] Von Straten 2004, *Ikonographie, S.* 41.

automatisch musste.[128] Dann findet sich die Katze unter dem Stichwort der Überzeugungskraft, worauf im französischen Kontext des 17. Jahrhunderts noch zurückzukommen sein wird, und bei der Personifikation der Freiheit. Außerdem wird die Katze bei Ripa mit dem Mond und der sechsten Stunde der Nacht, sowie, wortwörtlich aus den Metamorphosen Ovids zitierend, mit der Gestalt der Artemis-Diana, den Gesichtssinn der Katze und das Licht ihrer Augen in der Dunkelheit betonend, assoziiert:

> „Luna si cangiò in gatta come dice Ouidio nel lib. 5. delle Metamorfosi. *Fele soror Phoebi, nivea Saturnia vacca, pisce Venus latuit.* Perciò che la gatta è molto varia, vede la notte, & la luce de i suoi occhi cresce, ò diminuisce, secondo che cala, ò cresce il lume della Luna." („Der Mond verwandelte sich in eine Katze wie schon Ovid sagt in Buch 5 der Metamorphosen. *[Versteckt sich] in einer Katze Apollos Schwester Diana, Juno in einer weißen Kuh und in einem Fisch Venus verborgen.* Denn die Katze ist sehr vielseitig, sie sieht nachts, & das Licht ihrer Augen nimmt zu oder ab, gemäß der Abnahme oder Zunahme des Mondlichts.")[129]

Die Tatsache, dass dieses Zitat so bruchstückhaft ist und selbst der vorherige Vers zu Apollo („Delius in corvo est; proles Semeleïa capro, fele soror Phoebi [...]")[130] ausgelassen wurde, weist darauf hin, dass der zusammenhängende Text und die Situation, in welcher sich die Götter befinden, als bekannt vorausgesetzt wurde. Artemis-Diana wird an dieser Stelle zu Phoebe, zur Göttin des Mondes. Dazu ist sie natürlicherweise mit einem Tier assoziiert, das als Jäger bei Mondschein gut unterwegs ist und dessen Augen in der Nacht das Licht des Mondes reflektieren. Man stellte sich die Jägerin Artemis mit einer Fackel in der Hand durch die Nacht stürmend vor, so dass sie später mit der Mondgöttin gleichgesetzt wurde.[131] Und der Begriff „Phoebe" wurde im römischen Kontext zu einer geläufigen Bezeichnung der Mondgöttin.[132]

---

[128] Bei Basile ist die Nennung und Darstellung des Kontrastes durch Hund und Katze als Gegensatzpaar zum Beispiel neutral gehalten. Vgl. Tabelle V. im Anhang, 3. Tag/3. Unterhaltung.

[129] Ripa 1603, *Iconologia,* S. 212. Übersetzung des lateinischen Teils übernommen aus Ovidius (Edition Fink) 2007, *Metamorphosen,* S. 241. In der venezianischen Ausgabe von 1645 findet sich derselbe Eintrag aus den Metamorphosen, nur auf einer anderen Seite, Ripa 1645, *Iconologia del Cavalier Ripa*, S. 265, (contrasto) S. 115, (inimicitia) S. 284, (persuasione) S. 483, (libertà): Illustration einer Frau mit einer sehr aktiv wirkenden Katze neben ihr, S. 375.

[130] „Apollo versteckt sich in einem Raben, Bacchus, der Semele Sohn, ist in einem Bock, in einer Katze Apollos Schwester Diana [...]." Ovidius (Edition Fink) 2007, *Metamorphosen,* S. 240f.

[131] Vgl. Hunger 1988, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* S. 76f. Bei von Pauly erfolgt unter dem Eintrag „Bubastis" die Möglichkeit einer Herleitung des Mond-Katze Bezugs, insbesondere zur Artemis, auch über die altägyptischen Göttinnen Isis und Bubastis. Von Pauly, August F. (ed.), *Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft in alphabetischer Ordnung*, Metzler'schen Buchhandlung, 1837, Stuttgart, S. 1184.

[132] Vgl. Roscher et al. (ed.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* Verlag von B.G. Teubner, Leipzig, 1902-09, S. 2396.

Die Tatsache, dass auch in diesem besonders wichtigen und weit verbreiteten Nachschlagewerk für Kunstschaffende die Verbindung zwischen Katze und Artemis-Diana rekurrierend auf Ovid hergestellt wird, erhärtet Blisniewskis These und stellt Straparolas Erzählfigur einer Kätzin in einen kulturgeschichtlichen Kontext.

3.3.1.2 Theoretische Überlegungen zur Bedeutungszuschreibung im Kontext

Wenger als auch Jones bescheinigen den Primärthemen auf Gemälden häufig Alibifunktion, weil die Auftraggeber eine entscheidende wirtschaftliche Machtposition inne hatten und ihre eigentlichen Präferenzen ausgedrückt sehen wollten.[133] Wenger unterscheidet deswegen in seinen Bilduntersuchungen zwischen dem vordergründigen Primärthema und den Sekundärthemen, dem ganzen „Drum- und Dran im Vorder-, Mittel-, und Hintergrund“[134] eines Bildes. Während das Primärthema, oftmals biblische Themen, durch den offiziellen Malauftrag klar vorgegeben war und der Maler sich allgemein an ikonographischen Richtlinien und gesellschaftlichen Konventionen orientieren musste, ergaben sich bei den Sekundärthemen innerhalb dieser Richtlinien und Konventionen reichlich Spielräume, sowohl für den Künstler selbst als auch für die Wünsche des individuellen Auftraggebers. Der Raum für Experimente wurde mit steigender Nachfrage nach Gemälden erweitert und führte darum zu einer Vervielfachung von figurativen Topoi in den Skizzenbüchern der Kunstschaffenden jener Zeit.[135] Lorenzo Lotto gehörte unter den Malern aus Venedig jedenfalls zu den Einfallsreichsten.[136] Katzen, ob im Nähkörbchen, am Herdfeuer oder aber wie bei Lotto verschreckt durch das Bild laufend, gehörten definitiv *nicht* zur Standardbestückung einer Verkündigungsszene und fallen somit *a priori* in den breiten und spekulativen Interpretationsbereich der Sekundärthemen. Stellen wir uns also vor, dass eine Katze mit der Göttin der Jagd oder mit der Mondgöttin assoziiert wurde und als Schutzgöttin der Frauen, ihrer Jungfräulichkeit aber auch ihrer Geburten, in der Nähe der Jungfrau Maria oder anderer ihre Keuschheit behauptenden Frauen im Venedig des 16. Jahrhunderts als Referenz zu einer

---

[133] Wenger, Pierre, Anfänge der Subjektivität in der bildenden Kunst Italiens, in *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität,* Bd. 1, Herausgeber Reto Luzius Fetz, Roland Hagenbüchle, Peter Schulz, Walter de Gruyter Verlag, Berlin/New York, 1998, S. 559. Jones 2013, *Loves of the Artists,* S. 235.

[134] Wenger bewertet den Aufwand für Sekundärthemen darum als Diesseitsorientierung der Maler sowie deren Auftraggeber, die jenen Malern solcherlei „durchgehen“ ließen oder „sich sogar daran freuen“ konnten. Wenger 1998, Anfänge der Subjektivität, S. 563.

[135] Vgl. Settis 1987, Ikonographie der italienischen Kunst, S. 101.

[136] Dies brachte Lotto in Venedig, wo Auftraggeber und Kritiker mehrheitlich Tizian zugewandt waren, jedoch spärliche Aufträge und führte dazu, dass er in die Provinz abgedrängt wurde, was wiederum den Vorteil hatte, unabhängig von Vorschriften, die in den Metropolen herrschten, zu sein. Sowohl Lotto als auch Barocci fanden in der Peripherie ausreichend Raum für ihre „idiosynkratische künstlerische Entfaltung.“ Castelnuovo & Ginzburg, Zentrum und Peripherie, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 1, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988, S. 15, S. 72f.

weiblichen Gottheit der Antike gesehen werden konnte.[137] Dann kann die verzauberte Katze Costantinos synonym zur aufgestiegenen Seele der verstorbenen Mutter bzw. einer über sie bereits hinausreichenden mütterlichen Schutzmacht aufgefasst werden.[138]

König behauptet in seiner Bildanalyse der Verkündigungsszenerie Lottos überzeugend, dass die Mutter Gottes höchstwahrscheinlich die „letzte Kandidatin" sei, die „dem Teufel Obdach"[139] bieten würde und das Böse in Form einer Katze bei sich zuhause in ihrer Nähe wohnen lassen würde. Und da die Katze mehr als nur eine Hauskatze ist, wäre Blisniewskis Feststellung, dass die Katzensymbolik auf den Verkündigungs- bzw. Christgeburtsszenen allgemein in allegorischem Zusammenhang mit leichter Geburt für die jungfräuliche Mutter stehen könnte, indem auf die griechische bzw. römische jungfräuliche Göttin der Jagd angespielt wird, eine gut begründete, zu bedenkende alternative Betrachtungsweise. Besonders relevant erscheint hier ein Gemälde Giulio Romanos (1499-1546), das um 1522 entstanden und im *Museo di Capodimonte* in Neapel zu sehen ist, welches Maria mit einer deutlich weiblichen Schildpatt-Katze zu ihren Füßen zeigt.[140] Rechts außen im Hintergrund befindet sich ein großer goldener Ständer, dessen Fuß mit Frauenbüsten mit äußerst großen Brüsten verziert ist. Dieses Brüste-Detail sollte wahrscheinlich zusätzlich unterstreichen, dass es um Fruchtbarkeit und um Geburt geht. Es kann ergänzend behauptet werden, dass Marias Eigenschaften der Heiligkeit, zum Beispiel ihre selbstlose Mutterschaft oder ihre wundersame Jungfräulichkeit, ohnehin Ausdruck von Qualitäten sind, wie sie bei den Göttinnen des Altertums, hier konkret bei einer Artemis bzw. einer Diana, verehrt worden sind.[141]

Die griechische Artemis konnte auch mit dem Beinamen Selasphoros (altgriechisch Σελασφόρος – die Lichtträgerin)[142] versehen werden, und es wäre aufgrund der bei Ripa betonten lichtreflektierenden Augen von Katzen möglicherweise der weiteren Nachforschung wert, eine etwaige Assoziation zwischen der griechischen Artemis als Lichtträgerin bzw.

[137] Eine Freskomalerei auf Leinwand kopiert von Bernadino di Betto (ca. 1454-1513), bekannter unter dem Namen Pinturicchio, greift zum Beispiel das antike Thema der Rückkehr des Odysseus auf und gesellt der treuen Penelope eine Katze hinzu, die ihr offensichtlich beim Aufribbeln zum Erhalt ihrer Keuschheit genauso treu beigestanden hat.
[138] Entsprechend der Annahme die Kätzin Straparolas symbolisiere als Helfertier die verstorbene Mutter (Wittgenstein/Laistner). Im italienischen alltagsreligiösen Kontext schien darüber hinaus eine stark idealisierte, überhöhte Form von Mutter sein, Göttin sein, Schutzgeberin mit impliziert zu werden.
[139] König 2007, Katzen in Bildern der Heilsgeschichte, S. 257.
[140] Bedingt durch die dreifarbige Fellfarbe ist die Katze als weiblich einzuordnen, da diese Fellfärbung bei Katern mit Sterilität einhergeht und deswegen eine biologische Ausnahme darstellt.
[141] Vgl. Lerner, Gerda, *Die Entstehung des feministischen Bewußtseins, Vom Mittelalter bis zur Ersten Frauenbewegung,* Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1995, S. 154f.
[142] F. Altheim leitete den Namen der Göttin Diana von Diviana (die Leuchtende) ab, was dem Beinamen der Artemis entspräche. Vgl. Hunger 1988, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* S. 128.

Phoebe und der Figur der Maria Victrix in Anlehnung an die apokalyptische Frau mit Strahlenkrone, welche immerhin den Teufel besiegt, näher zu untersuchen? Bliesnewski verweist in einer Fußnote am Beispiel der Verwandlung des Jupiters in den Stier, ein Vorgang, der schon in den *Ovide moralisé* (1316/1328) mit der Menschwerdung Christi verglichen wurde, darauf, wie stark präsent antike Referenzfiguren für damalige christliche Vorstellungen im italienischen Raum sein konnten, so dass im Nachhinein häufig keine klare Abgrenzung zwischen zwei völlig unterschiedlichen Epochen vorgenommen werden kann. Panofsky spricht im Zusammenhang mit genau diesem Beispiel von einer Entwicklung, die man als fundamentalen Mentalitätswandel bezeichnen könnte.[143] Gerade in der Verwendung antiker Themen mit antiken Motiven sieht er ein Charakteristikum der italienischen Renaissancekünstler, die jedoch als bereits christianisiert nicht einfach zur Antike zurückkehren konnten, sondern gezwungen waren, eine neue Form des Ausdrucks zu finden, welche sich vom Gewesenen unterschied, sich aber trotzdem auf beide, antike und christliche Tradition, beziehen musste und sich dabei *beiden* Traditionen verpflichtet fühlte.[144]

Eine weitere Überlegung im Anschluss hieran wäre, dass die Tatsache, dass Katzen als Jäger allgemein Kleintiere erlegen, wozu natürlich auch Schlangen gehören, eine reale Rolle gespielt haben könnte, Katzen vor dem Hintergrund der Madonna in Immaculata-Darstellungen in der Rolle als Schlangentreterin ebenfalls symbolisch als mit Maria assoziativ zu belegen.[145] Kampling verweist in diesem Kontext auf Vorstellungen der antiken Zoologie, die bei

[143] Zum Raub der Europa kommentiert er zum Beispiel: „Eine Zeichnung Dürers, die er nach einem italienischen Prototyp vermutlich während seines ersten Venedig-Aufenthaltes anfertigte, betont die emotionale Vitalität, die den mittelalterlichen Darstellungen fehlte." Panofsky, Erwin, Ikonographie und Ikonologie, Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, S. 36-67, in *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst,* DuMont Buchverlag, Köln, 1978, S. 60f.

[144] Ibid., S. 61f.

[145] „Die Feindschaft zwischen der Katze und der Schlange dürfte auch ursächlich für die wohl frühesten Darstellungen von Katzen überhaupt im Rahmen religiöser Ikonographie sein." Quack, Joachim Friedrich, Tier des Sonnengottes und Schlangenbekämpfer: Zur Theologie der Katze im alten Ägypten, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang, Frankfurt 2007, S. 14. Vgl. die Abb. einer römischen Statue (Katze fängt Schlange), deren Entstehung zwischen 100 v. Chr. bis A.D. 200 geschätzt wird, bei Stephens, John Richard, *Enchanted Cat,* Prima Publishing, Rocklin California, 1990, S. 67. Das Althergebrachte dieser Thematik, ähnlich wie der Mäusefang, muss jedoch nicht unbedingt an Überlieferungsketten festgemacht sein, sondern könnte völlig banal alltäglicher Beobachtung entspringen, wenn Schlangen als Beutetier oder gar als Gegner vorhanden sind. Michael erwähnt in einer Fußnote eine Radierung Rembrandts, *Muttergottes mit der Schlange,* von 1654, auf welcher Maria mit ihrem Fuß auf die Schlange tritt. Anwesend ist auch eine laut Michael spielende oder sprungbereite Katze, welche von Michael jedoch als „gefährliche Energie" anstatt marianischer Kraft gedeutet wird. Michael 2014, *Rubens' Inmaculada,* Fußnote 55. Es könnte sich bei der Katze als Jägerin um eine Reflexion der Jungfrau im Sinne einer Maria Victrix handeln. Eine solche Deutung scheint aus dem italienisch-spanischen Kontext heraus sehr viel einfacher zu verteidigen zu sein. In der islamischen Welt geht die Feindschaft zwischen Schlange und Katze bis auf die Prophetenlegende von Rumi zurück. Und die M-Zeichnung auf der Stirn der Katzen deutet auf die Fingerspur des Propheten hin, als er die hilfreiche Katze streichelte, vgl. Schimmel 1991, *Die orientalische Katze,* S. 114, S. 12f.

Epiphanius aufgegriffen werden, welcher die Katze als nützlich empfiehlt, weil sie Nattern und giftige Reptilien verzehrt.[146] Laut Romano ist eine Referenzsuche bei der klassischen Antike jenseits von „einem Dirigismus, der nicht nur religiös und politisch, sondern umfassend psychologisch und moralisch ist“ [147] ohnehin das zu bevorzugende Instrument, sich der Bedeutung von Darstellungen der italienischen Renaissance und des Manierismus analytisch zu nähern. Abschließend ließe sich hinzufügen, dass von Gelehrten völlig unerwartete Zusammenhänge von einfachen Menschen, die keine systematische Schulung durchlaufen hatten, eigenständig hergestellt werden konnten.[148] In diesem banalen Grenzbereich ließe sich dann die Entwicklung einer Vorstellung von einer Katze der Madonna ansiedeln, die vielleicht zudem als „gatta fatata“ dem benachteiligten Costantino zu seinem Aufstieg verhelfend einen guten Eindruck hinterlassen hatte. Es ist zumindest plausibel, dass zu dem Zeitpunkt, als Straparola seinen zweiten Erzählband mit der Geschichte von Costantino und seiner Katze veröffentlichte, die Katze begann, auch als mögliches Haustier der Muttergottes angesehen zu werden.

„Es gibt Kulturen, in denen die Menschen sich an die Bilder halten“, schlussfolgert Hauschild, „der Keim dazu wird in ihrer frühen Kindheit gelegt. Sie erkennen sich selbst, ihre Familie und den Rest der Welt in diesen übermächtigen Figuren.“[149] Selbst wer nicht so weit gehen will wie Hauschild, muss einräumen, dass das in einem Kunstwerk angelegte Sinnpotential, wie Michael zutreffend feststellt, im Verstehen des Betrachters stets neu aktualisiert wird.[150] Das würde in logischer Konsequenz bedeuten, dass selbst wenn die Katzen in Lottos Gemälden in der Tat ursprünglich das fliehende Böse für Maler, Auftraggeber und manche zeitgenössische Rezipienten gleichermaßen symbolisiert haben sollten, woran nachhaltig zu zweifeln ist, legen sie nichtsdestotrotz in erster Linie eine Inspiration durch das recht alltägliche Bild von grau getigerten Hauskatzen, die durch Gebäude und Gänge in Venedig huschten, nahe, eine

[146] Kampling, Rainer, Vom Streicheln und Nutzen der Katze: Die Wahrnehmung der Katze bei christlichen Autoren von der Spätantike bis zum 12. Jahrhundert, S. 95-119, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007, S. 104.

[147] Romano 1988, Auf dem Weg zur ‚modernen Manier', S. 331.

[148] Wakefield analysierte exemplarisch antiklerikalen Skeptizismus und vermutet, dass ungehemmt von der Inquisition spontan abweichende Meinungen entstanden, die sich jeweils am unmittelbaren Lebensumfeld orientierten. Vgl. Wakefield, Walter L., Some unorthodox popular ideas of the thirteenth century, in *Medievalia et Humanistica: Studies in Medieval and Renaissance Culture,* Herausgeber Paul Maurice Clogan, New Series Number 4, Medieval and Renaissance Spirituality, North Texas State University, 1973, S. 32f. Vgl. Vorstellungswelten eines Müllers in Bezug auf damaliges Schrifttum. Ginzburg, Carlo, *Käse und die Würmer: Die Welt eines Müllers um 1600,* Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 2011.

[149] Hauschild, Thomas, *Macht und Magie in Italien: Über Frauenzauber, Kirche und Politik,* Merlin Verlag, Gifkendorf, 2002, S. 644.

[150] Michael 2014, *Rubens' Inmaculada,* S. 26.

Vorstellung also, die jedem Betrachter bekannt gewesen sein dürfte. Zur Bildinterpretation sollten reale soziale Lebensbedingungen und gesellschaftliche Entwicklungen stets mitbedacht werden, „Einflüsse also, von denen man annehmen kann, daß der Künstler sie nicht bewußt eingesetzt hat, die aber doch in seinem Werk vorhanden sind."[151] Der Phantasie des Rezipienten standen also anderweitig verursachte Denk- und Empfindungsweisen offen, die vorrangig vom sozialen Umfeld geprägt waren, d.h. dem einzelnen Betrachter konnten die huschenden Katzen im Zusammenhang mit einem naiv imaginierten Haushalt der Jungfrau Maria als besonderes Haustier erscheinen, ohne dass die Nachwelt viel davon erfahren könnte. Demgemäß hätten viele Haushalte, in denen Straparolas Geschichte von *Costantino Fortunato* gelesen wurde, über eine mögliche „gatta fatata" in ihrer Umgebung scherzen können, den Wunsch im Herzen habend, selbst eine solche Glückskatze zu besitzen. Deren Thematisierung in einer Erzählung sowie deren Verbildlichung auf Gemälden und Fresken wäre dann nichts als eine Wiedergabe eines Elementes aus ihrem Alltag gewesen, der ohnehin mit kleineren alltagsmagischen Praktiken durchsetzt war.

3.3.1.3 Eindeutig uneindeutig: Marias Katze

Ein klassisches Grundmotiv der Malerei, Katze und Vogel,[152] wurde in dem zwischen 1574 und 1577 entstandenen Bild der Heiligen Familie des hoch bezahlten Barocci, der bei Erscheinen von Straparolas zweitem Erzählband ungefähr 18 Jahre alt gewesen sein muss, aufgegriffen. Baroccis „La Madonna del Gatto", welche in der *National Gallery London* zu sehen ist, zeigt die Heilige Familie, eine weiß-rötliche Katze und Johannes den Täufer als blond gelocktes Kind, das den Vogel in seiner Hand hält. Der Betrachter sieht eine erwachsene Katze seitlich von hinten, die Männchen macht, und dabei als das lauernde Böse in eben dieser klassischen Symbolkonstellation von Jäger (Katze) und Beute (Vogel) interpretiert wurde. Das Gemälde, welches die Heilige Familie in einer exquisiten Räumlichkeit darstellt, strahlt spielerische Freude aus – mit den hellhäutigen (privilegiert der Sonne entzogenen), prallen, innig lächelnden Kindergestalten, der ebenso glücklich lächelnden Madonna mit hellblonder Flechtfrisur und

[151] Von Straten 2004, *Ikonographie,* S. 25f.

[152] Ein direkter Zeitgenosse Straparolas war Giovanni di Lutero, genannt Dosso Dossi (1489/90-1542), der als Hauptmeister der ferraresischen Schule gilt, als Schüler Giorgiones unter dem Einfluss der venezianischen Malerei stand und sich häufig in Venedig aufhielt, von woher er seine stilistischen Bezugspunkte wählte. Dossi pflegte außerdem intensiven Austausch mit Tizian. Vgl. BE V, 1968, Dossi, S. 57; Zuffi 2006, *Das 16. Jahrhundert*, S. 287; Previtali, Giovanni, Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 2, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988, S. 160. Dossi schuf eine Darstellung der Heiligen Familie mit Johannes dem Täufer, in welchem die Stifter des Bildes links und rechts kniend portraitiert sind – zusammen mit einer Soríano-Katze mittig im Vordergrund. Bei Dittrich wird Dossis zentral platzierte Katze standardisiert als Symbol des Bösen gelistet, denn das Christuskind hält einen Stieglitz in der Hand. Vgl. Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 257.

entblößter Brust sowie mit einem Zufriedenheit ausstrahlenden (in Jahren reichlich älteren), sich hinzu lehnenden Josef – dass das Böse, symbolisiert durch die bittende Katze, eher eine Bagatelle in dieser ultimativen Glücksszenerie sein muss, das völlig chancenlos inmitten solcher Idylle an dem Vogel interessiert ist, und von der Qualität des Pelzes der Katze her zu urteilen sogar anderweitig gut mit durchgefüttert wird. Die Schönheit und Lieblichkeit des Gemäldes könnte – wenn es, wie Giustacchini argumentierte, in seiner Entstehung auf später datiert wäre – eher auf das äußerst weltliche Vaterglück des Herzogs von Urbino, in dessen Diensten Barocci stand, verweisen, der im Jahre 1599 als fünfzigjähriger Witwer die reichlich jüngere, vierzehnjährige Livia heiratete und im Mai 1605 endlich mit einem männlichen Erben gesegnet wurde.[153] Die im Bild spielerisch aufgelegte Katze entspricht zwar durch Marias hinweisende Hände *formal* durchaus der antijudaistischen Komponente der lauernden Gefahr, aber indiziert zeitgleich genauso, dass die Kinder sich im Alltag beim spaßigen Spiel nicht kratzen lassen sollen.

Die *Madonna del Gatto* wirkt im ersten Moment auch eher wie eine ganz gewöhnliche Familiendarstellung. Und es kann argumentiert werden, dass hierin vielleicht der Bedeutungsschwerpunkt des Bildes in seiner Aussagekraft liegt. Das kindliche Gemüt und die Kindheitserinnerungen von Erwachsenen im Bild emotional anzusprechen – dies konnte und sollte offensichtlich mit ganz konkreten Mitteln aus dem Alltäglichen geschehen, denn in seiner *Regola del governo di cura familiare* riet Giovanni Dominici schon um das Jahr 1400 gleich in der ersten Regel:

> „[...] *Gemälde im Haus* zu haben, an denen dein Kind, noch in den Windeln, sich ergötzt, als *Gleicher vom Gleichen* hingerissen, mit Taten und Zeichen, die der Kindheit lieb sind. [...] Wohl passt die Jungfrau Maria mit dem Knäblein auf dem Arm, und dem Vöglein oder dem Granatapfel in der Hand.“[154]

Zwar erwähnt Dominici keine Katze, aber wenn Baroccis Bild in Relation zu den anderen bereits vorgestellten Gemälden gesetzt wird, die neue Motive aus dem Alltag, wie die Katze am Herdfeuer oder die schlummernde Katze am Nähkorb im häuslichen Umfeld darstellen, dann könnte daraus geschlossen werden, und zwar unabhängig von ihrer konkreten Bedeutung im Einzelfall, dass sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts Deutungsmöglichkeiten für Katzendarstellungen jenseits antijudaistischer Katzensymbolik parallel zueinander und

[153] Enrico Giustacchini im Interview 2016, Il mistero della Madonna della Gatta, Interview in *Stilearte.*
[154] Settis 1987, Ikonographie der italienischen Kunst, S. 85.

regionalspezifisch von Italien ausgehend entfalteten. Folgerichtig wäre in diesem Fall, dass einige Katzendarstellungen dem von Romano massiv kritisierten „ikonologischen Wahn“[155] von späteren Interpreten *a priori* zum Opfer gefallen sein könnten, wenn sie zum Teil nichts anderes darstellen sollten als das, was sie vielleicht häufig waren: Haustiere, die sich zum Skizzieren anboten. Als neuartiges Sekundärmotiv mit Diana-Assoziation konnte die Katze möglicherweise ein Bild zu etwas Besonderem machen oder unter Vorgabe eines klassischen Grundmotivs eigentlich eine Familienidylle portraitieren, ohne ein gegenreformatorisches Programm zu enthalten. Dies ist deshalb so wichtig zu bedenken, weil es bedeuten würde, dass im italienischen Raum ein tendenziell *anderes* kulturell prägendes Katzenbild herrschte als jenseits der Alpen. Und es wäre dieses starke weiblich anmutende Bild, das die Erzählfigur der Katze bei *Costantino Fortunato* unterlegt.

Absolut eindeutig ist der Fall des bezeichnenderweise mit dem Femininum titulierten Gemäldes der *Madonna della Gatta,* welches in den Uffizien zu sehen ist und um 1599 entstanden sein soll, und das eigentlich nur noch den ganz klaren Dianabezug zulässt. Denn hier malte Barocci eine weiß-grau-getigerte Soríano-Katze (ähnlich jener in seiner Verkündigung), gemütlich gekuschelt im Kleid der Maria ihr Junges säugend und aufgeweckt vom Besuch der Elisabeth mit ihrem Sohn. Das ultimativ idyllische, freudige Mutterglückbild stellt die kleine Mutterkatze sogar ins Zentrum der Darstellung und lässt die eine Mutterschaft die jeweils andere reflektieren:

> „[...] totalmente alieno da qualunque senso di negatività, con la gatta che allatta il suo gattino sdraiata sull’abito stesso della Madonna che culla il Bambino, in due toccanti immagini di maternità riflesse l’una nell’altra.“[156]

Insbesondere bei Barocci ist zu bedenken, dass er zu einer neuen Künstlergeneration zählte, deren Tätigkeit als Innovationsprozess für die zeitgenössische Kunst gewertet wurde. Seine maltechnischen Lichteffekte stellten neue stilistische Ströme dar, welche im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts die konventionellen eher traditionell ausgerichteten Formen der *maniera*

[155] Romano 1988, Auf dem Weg zur ‚modernen Manier’, S. 331. Romano bezeichnet den von ihm so benannten „ikonologischen Wahn“ als „Krankheit“ der Höfe erst späterer Jahre.
[156] „[...] jeglicher negativer Bedeutungssinn ist [diesem Gemälde] fremd, das mit der Kätzin, die im Gewand der Madonna liegend ihr Kätzchen säugt, während diese das Jesuskind wiegt, in zwei rührenden Bildnissen von Mutterschaft, die eine [Mutterschaft] die andere reflektieren lässt.“ Pasti 2012, Giulio Romano e la Madonna della gatta, S. 50.

moderna verdrängten.[157] Dasselbe Innovationspotential mag inhaltlich vielleicht für seine Bevorzugung von Katzen als Motiv bei seinen Mariendarstellungen gelten? Zuffi behauptet, dass Barocci selbst Katzenhalter war. Und da der Künstler laut Zuffi – ohne Quellennachweis – unter Depressionen und psychosomatischen Störungen litt, die durch Katzen angeblich erleichtert würden, sei für Barocci die Katze angeblich das Symbol der Familie und intimen Häuslichkeit gewesen.[158] Die selbstverständliche Haustierpräsenz findet sich bei Straparola jedenfalls in beiden Erzählungen, in denen Katzen überhaupt eine Rolle spielen (Nacht 9/4 und Nacht 11/1).

Zu eindeutig häuslich zu interpretierenden Katzendarstellungen im eng gesteckten Rahmen der klassischen Ikonographie, die mit der bei Straparola dargestellten häuslichen Präsenz der Tiere im Einklang stehen, zählt bei Dittrich Leonardo da Vincis (1452-1519) Studie zur Madonna mit Katze von ca. 1478, die auf ein zukünftiges Altarbild verweist,[159] welche die Argumentation des Bemühens um eine Alltagsdarstellung unterstützt. Hier hält der kleine Jesus ein sich windendes, eher unwilliges Schmusetier im Arm, während er selbst auf Marias Schoß, die ihren Sohn locker festhält, in Bewegung ist. Ähnlich wie bei Barocci schaut die Mutter Gottes mit seligem Lächeln auf ihr Kind mit Katze. Jeder, der versucht hat, Katzen ähnlich wie Menschenbabys mit dem Rücken nach unten im Arm zu halten, wie es der kleine Jesus auf da Vincis Studie versucht, weiß, dass dies nur in Ausnahmefällen bei sehr zutraulichen Katzen überhaupt geduldet wird. In der heutigen Zeit bedeutet der Vermerk „kinderlieb“ oder „an kleine Kinder gewöhnt“ im Steckbrief einer Katze, dass sie derlei Schmuseakrobatik wie bei da Vincis Skizzenserie derart milde protestierend und ohne die Krallen auszufahren über sich ergehen lässt. Warum auch dieser Künstler die seltene Kombination von Katze und Gottesmutter bildlich darstellen wollte, kann nur vermutet werden. Leonardo da Vinci war vor allem ein Empiriker, der sich immer seltener der Malerei widmete, weil er hauptsächlich für

[157] Vgl. Previtali 1988, Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte, S. 164. Würden zum eingangs erwähnten Gemälde der Heiligen Familie von Dossi Überlegungen angestellt, dass z.B. die Stifter selbst einen sehr dominierenden Platz im Vordergrund einnehmen, muss gefragt werden, warum zwischen den als fromm dargestellten Stifterpersonen eine Soríano-Katze im Vordergrund steht. Marias Gesicht ist in Richtung der Stifterin geneigt, die selbst auf einem Podest fast auf Höhe des Throns der Mutter Gottes kniet und geradeaus auf den Stifter schaut, der auf dem Boden kniet. Im Handbuch des Philadelphia Museum of Art wird die Vermutung geäußert, dass die Stifterin verstorben war und es sich bei diesem Auftrag um ein Gedenkbild handelt. Die Katze wird hier als Symbol der tierischen Natur des Menschen interpretiert. Die ferraresische Malerschule zeichnete sich „durch starken und zugleich naiven Realismus“ aus (vgl. Bauer, Hermann, *Die alte Pinakothek in München*, München, 1966, S. 63), weshalb die prominente Katze in diesem Stifterportrait auch als eine lebende Falle, welche die „böse“ Maus fängt, interpretiert wurde und somit ihre ihr oft zugeschriebene Bedeutung als Teufel zur Teufelsjägerin verwandelte. Vgl. Pasti 2012, Giulio Romano e la Madonna della gatta, S. 49. Diese Interpretation der Teufelsjägerin würde wieder an die siegreiche Maria Victrix und die Lichtträgerin-Assoziation für eine Soríano-Katze anknüpfen

[158] Zuffi 2007, *The Cat in Art*, S. 120f.

[159] Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 255.

Bauprojekte als Planer herangezogen wurde und sich zusätzlich in naturwissenschaftliche Studien vertiefte.[160] Die Skizze der Madonna mit Jesus und Katze kann somit als eine eher realitätsgetreue Wiedergabe einer möglichen Alltagssituation interpretiert werden. Eine Mutter von nebenan hätte tatsächlich Modell stehen können, ohne dass es später nötig gewesen wäre, ihre Hauskatze ikonographisch zu überfrachten. Außerdem galt der Künstler als außergewöhnlich tierlieb und seine Aussage, dass „die kleinste Katze ein Meisterwerk“[161] sei, wurde ein geflügeltes Wort im Tierschutz des 20. Jahrhunderts. Es besteht somit durchaus die Möglichkeit, dass da Vinci die Verbindung zwischen Katze und Madonna ganz einfach persönlich als Motiv zusagte.

Festzuhalten wäre an dieser Stelle abschließend, dass in der fast unüberschaubaren Produktion von Bildern mit dem Thema *Annuntiatio Domini* laut der Kunsthistorikerin Bobis nur ungefähr zwanzig Gemälde der Verkündigung mit Katze existieren. Nicht sehr viel häufiger ist die Anwesenheit von Katzen bei anderen Darstellungen von Maria oder der Heiligen Familie. Bislang gibt es von Seiten der Kunstgeschichte nicht immer klare *Bono-* oder *Malo-*Zuweisungen, noch gibt es eine wirklich einstimmige Erklärung, *warum* Katzen in genau *jener Zeit* in ausgerechnet dieser Szenerie, vor allem mit der Heiligen Jungfrau, wiederholt aufzutauchen beginnen.[162] Naheliegend ist hier auf jeden Fall Settis Argumentation der Erweiterung des Repertoires der Kunstschaffenden aus Gründen der Konkurrenz aber auch des Alleinstellungsmerkmales. Offensichtlich ist in jedem Fall, dass die domestizierte Hauskatze als Sujet allmählich mehr in die Wahrnehmung Einzelner zu rücken schien und darum häufiger als zuvor dargestellt wurde und sich der Katalog des ikonographischen Deutungsmusters zur Katze gleichfalls ständig erweiterte. Bei der überwältigenden Vielzahl an bildlichen Darstellungen in der Kategorie der Marienikonographie bleibt die Katze zwar eindeutig ein marginales Motiv, ist aber bestimmt kein reines Zufallsprodukt und lässt sich kaum nach nur einem eingegrenzten Schema erschließen. Es gilt auch zu bedenken, dass Straparolas Erzählfigur der Katze als handelnde Akteurin mit größerer Rolle in der Erzählung *Costantino Fortunato* die *einzige* Katze in der gesamten Erzählsammlung der *Piacevoli notti* ist. Sie ist demnach als Wahl einer Erzählfigur gleichfalls marginal und genießt – genau wie die Darstellung von insbesondere Soríano-Katzen in der damaligen zeitgenössischen Kunst – eine Sonderstellung.

[160] Vgl. BE XI, 1970, Leonardo da Vinci, S. 347-350.
[161] Bugler 2011, *The Cat in Art,* S. 69.
[162] Vgl. Bobis 2001, *Die Katze,* S. 152-157.

3.3.2 Zur Ikonologie der Katze in weiteren Gemäldedarstellungen

Wenden wir uns mit einem phänomenologischen Erkenntnissinteresse an der Katzengestalt, insbesondere der von Straparola evozierten Soríano-Katze, noch anderen Darstellungen zu. Genauso selten wie Katzen an der Seite der Madonna zu sehen sind, genauso sporadisch beginnen sie hier und da als Nebenmotive in weiteren Bildern, welche die Kirchen, Klöster, öffentlichen Gebäude und Paläste sowie Landsitze der Wohlhabenden schmückten, vermehrt aufzutauchen. Aus diesem Grund werden noch einige Beispiele bildlicher Darstellung von Katzen jenseits der Marienikonographie des 16. Jahrhunderts erläutert, die mit der möglichen Imagination einer Soríano-Katze korrespondieren und potentielle Deutungsmöglichkeiten aufweisen, die mit der Vorstellung von einer Katze bei der breiten Bevölkerung verbunden gewesen sein könnten und mit Straparolas Erzählung von *Costantino Fortunato* einzelne, subtile gedankliche Verknüpfungspunkte hätten liefern können. Inwieweit Straparolas verzauberte Katze durch sein gut verkauftes Werk Wechselwirkung mit der bildenden Kunst oder Kunstschaffenden hatte, inwieweit seine Wahl der Erzählfigur Katze hierdurch beeinflusst werden konnte, bleibt im Folgenden weitgehend offen, aber es soll aufgezeigt werden, welche *parallelen* Entwicklungen zur Visualisierung von Soríano-Katzen es im Umfeld von Straparola gegeben hat, die einerseits *ihn* hätten beeinflussen können oder welche er vielleicht, andererseits, teilweise posthum durch seine Erzählung hat beeinflussen können.

3.3.2.1 Die Hüterin des Hauses

Ein typisches Beispiel einer ikonologischen *Bono*-Deutung für die Katze im Vorfeld von Straparolas künstlerischem Schaffen liefert Antonello da Messinas Gemälde *Hieronymus im Gehäuse*.[163] Die Auslegungen dieses Gemäldes von ca. 1475 sind derart zahlreich, dass sich sowohl eine geistige Verbindung zu Straparola als auch im Zuge des Petrarkismus zu Basile herstellen ließe. Da Messinas Gemälde zeigt eine relativ helle Soríano-Katze in der Nähe des Schreibtischs des lesenden Heiligen in seiner Gelehrtenstube. U.a. wegen der Vermutung, dass da Antonello da Messina (1430-1479) seine Malerausbildung in Neapel erhalten hatte, wo er Jan van Eyck (1390-1441) entweder persönlich kennengelernt haben soll oder aber anderweitig Kenntnis von dessen Gemälde des Hieronymus von 1456 gewonnen hatte, wird da Messina ein niederländischer Einfluss seiner Malerei bescheinigt. Es steht aber mit hoher Wahrscheinlichkeit fest, dass da Messina dieses Bild zwischen 1470 und 1475 während seines

[163] Über da Messina schreibt Vasari 1550, dass dieser angeblich „dem Vergnügen und besonders den Freuden der Liebe ergeben war“ und dass Venedig ihm idealerweise eine entsprechende Lebensweise ermöglichte. Vasari 2010, S. 217. Diese Beschreibung, falls dem Maler fälschlicherweise angehängt, unterstreicht zumindest den Eindruck bzw. die Stilisierung der Darstellung eines eher sinnenfreudigen und unbekümmerten Charakters der Stadt, welche ebensolche Talente anzog.

Aufenthalts in Venedig gemalt hat. 1529, also ein Jahr vor Erscheinen des ersten Bandes und drei Jahre vor Erscheinen des zweiten Bandes der *Piacevoli notti*, wurde das Gemälde jedenfalls als Teil einer venezianischen Sammlung registriert.[164] Hieronymus befindet sich auf diesem Bild in seiner Gelehrtenstube flankiert von gleich *zwei* Katzengestalten. Die kleinere Katzenausgabe befindet sich in gleicher Höhe auf einem Podest mit dem Heiligen, während der von ihm gezähmte Löwe sich neben dem Podest rechts hinten im dunkleren Teil des Bildes bewegt. Die kleine Hauskatze auf diesem Gemälde wird ikonographisch mehrheitlich als Symbol des Erkennens Christi gedeutet, legt aber gleichwohl äußerst profan nahe, dass Katzen sich die Innenräume von Klosterstuben sowie privaten Häusern schlichtweg erobert hatten und sich ganz selbstverständlich dort aufhielten. In diesem Zusammenhang sei aber auch an den Topos des Eremiten mit seiner Katze erinnert.[165] Besonders interessant erscheint die Tatsache, dass bei *Hieronymus im Gehäuse* die Katze nachträglich hinzugefügt wurde, ähnlich wie bei dem Auftragsgemälde der Verkündigung für den Marquis von Leganés von Rubens, „denn die Farbe, mit der Antonello das grau getigerte Tier eintrug, liegt über der bereits fertigen Malerei, als sei dem Maler ganz am Schluss doch noch eingefallen, dass hier etwas fehlte."[166] König interpretiert die Katze deshalb als Hüterin der Gelehrtenbibliothek, und diese Deutung deckt sowohl den realen Aspekt der Präsenz von Katzen zum Schutz von Schriften in Bibliotheken und Klöstern ab als auch ihre sinnbildliche Funktion als die Nachwirkung sichernde Gefährtin im Rahmen der Auffassung eines kätzischen Petrarkismus. Und natürlich bleibt zu fragen, ob es sich überhaupt um den Heiligen Hieronymus auf dieser Darstellung handelt? Ridderbos zweifelte daran, dass es sich um den Heiligen Hieronymus handelt und glaubte in dem Dargestellten Nikolaus von Cusa zu erkennen, wobei die Katze in diesem Fall die Wachsamkeit des Kusaners über die römische Kirche symbolisieren würde, während Papst Pius II. gegen die Ungläubigen zu Felde zog.[167] Wenn es sich aber nun doch um Hieronymus handeln sollte, wovon bisher mehrheitlich ausgegangen wurde, käme vielleicht auch eine Deutung der antijudaistischen Katzensymbolik *ex contrario* in Frage? Denn der nicht unumstrittene Ordenseintritt von Konvertiten war in den Ordenssatzungen teils verboten und wurde wohl vor

[164] Vgl. Spence, Rachel, Commanding Madonnas, in FT 21/22.12.2013, S. 15. Bellosi erwähnt zudem Bellinis Kontakt mit da Messina im Jahr 1475 in Venedig. Bellosi, Luciano, Die Darstellung des Raums, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 2, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988, S. 235.
[165] Vgl. Kompatscher, Gabriela (ed.), *Tiere als Freunde im Mittelalter*, S. 204f.; S. 212f., Meier 2008, *Mensch und Tier im Mittelalter;* S. 162, Bilke 2007, Was heißt hier Katze?, S. 90.
[166] König 2007, Katzen in Bildern der Heilsgeschichte, S. 253.
[167] Vgl. Fußnote Nr. 25 zum Hieronymusdiskurs bei Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 265. Nikolaus von Cusa (1401-1464) erwähnte in einer Predigt Frauen in der Gesellschaft der „Diana". Die Frauen betrachten Diana dabei als Quasi-„Fortuna" und auf Italienisch heiße sie auch „Richella", weil sie glückliche Fügung *mit Reichtum* kombinieren könne. Nikolaus identifiziert sie in seiner Predigt explizit mit Artemis bzw. Diana in Ephesus. Vgl. Frenschkowski 2012, *Die Hexen,* S. 74. Sollte es sich in der Tat um Nikolaus von Cusa auf dem Gemälde handeln, könnte die Katzenfigur den Diana-Bezug stellen, z.B. dass er gerade über das Verfassen seiner Predigt nachsann.

allem auf der iberischen Halbinsel konsequent praktiziert. Bedingt durch Antonello da Messinas Tätigkeiten in Neapel unter iberischer Vorherrschaft und in seiner Heimat Sizilien, dürfte er Kenntnis dieser schwelenden Problematik gehabt haben. Einzig bei den Hieronymiten bildete die Herkunft kein Hindernis, ein damalig aktuelles Brennpunktthema, das die Klostergründungen der Reformerin und Heiligen Teresa von Avila (1515-1582) in jener Zeitperiode ausschlaggebend mit motiviert hat.[168] Eine marianische Assoziation lieferte Friedmann mit der Deutung, dass sowohl der Löwe als auch die Katze neben Hieronymus nichts anderes als ein Hinweis auf „Maria, die den Gottessohn gebären wird", seien.[169] Dass diese Interpretation ebenfalls nicht ohne Grundlagen im Raum steht, wurde in den vorangegangenen Diskursvorstellungen zu den Marienbildern mit Katze bereits weitestgehend erläutert und weist erneut auf die für Straparolas Erzählung relevante mögliche gedankliche Assoziationskette von Maria – Mutter – Geburt – Diana-Katze – Soríano-Katze – Mutter Soríana – marianischer Schutz hin. Auf letzteren Punkt dieser Assoziationskette soll im Folgenden noch kurz eingegangen werden.

3.3.2.2 Symbol der Freiheit

Wahrscheinlich wegen ihres Jagdtriebes als Raubtier galt die Katze u.a. auch als Sinnbild für das notwendige Töten im Krieg unter der Prämisse der Unabhängigkeitsbewahrung und der Hochschätzung der Freiheit als höchstes Gut für die notfalls mit Waffengewalt einzutreten sei.[170] In Cesare Ripas *Iconologia* steht die Hauskatze deshalb unter der rechten Hand der weiblichen Personifikationsfigur der *Libertà,* und es wird im Text schlicht festgestellt, dass die Katze die Freiheit sehr liebe und „che come detto animale non può comportare di essere riserrato nell'altrui forza, cosi loro erano impatientissimi di servitù."[171] Dieses Tier könne es nicht ertragen, unter der Gewalt eines anderen zu stehen und sei deshalb höchst ungeduldig in der Unterordnung. Hier ist anzumerken, dass die Katze als Freiheitssymbol für den gerechten Widerstand erneut in einer gewissen Konkordanz mit einer besonders populären Schirmherrin der Freiheit und Gerechtigkeit stehen konnte: der Jungfrau und Gottesmutter Maria. Denn durch Marias freiwillige Hinwendung zu ihrer Rolle im göttlichen Heilsplan wird das Erlösungswerk realisierbar und dem Menschen auf Erden erst wahre Freiheit gebracht. Marienverehrung

[168] Teresa von Avila kam selbst aus einer Familie von sogenannten „conversos", d.h. zum Christentum nicht immer freiwillig bekehrte Juden; ihre ersten Nonnen waren „conversas" und der Heiligen widerstrebten die *Estatutos de limpieza de la sangre* (Satzungen zur Reinheit des Blutes): „[...] Gott sei dank habe ich immer die Tugend mehr geschätzt als die Herkunft." Ihr verwitweter Onkel Pedro de Cepeda sah sich zum Beispiel gezwungen, den Hieronymiten beizutreten, obwohl er ursprünglich Dominikaner hatte werden wollen. Lorenz 1994, *Teresa von Avila,* S. 18, S. 82, S. 10.
[169] Vgl. Fußnote Nr. 25 zum Hieronymusdiskurs bei Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 265.
[170] Vgl. Michael 2014, *Rubens' Inmaculada,* S. 25.
[171] Ripa 1603, *Iconologia,* S. 293.

bildete u.a. auch deswegen ein zentrales Strukturelement vormoderner Kriegsführung und die Verwendung von marianischen Zeichen und Bildern in militärischen Konflikten begegnet in der abendländischen Kirche schon seit den Kreuzzügen und der spanischen Reconquista.[172] Selbstverständlich unterstützte die Gottesmutter stets die gerechte Seite, also jene, die sich als die berechtigten Sieger in einer bewaffneten Auseinandersetzung sahen.

Zur emblematischen Nutzung der Katze als Symbol der siegreichen Freiheitswahrung existieren einige Beispiele. Eins der zahlreichen Portraits des Andrea Doria, der vom Senat Genuas 1525 den Titel „Befreier des Vaterlandes" verliehen bekommen hatte, zeigt ihn einer großen Soríano-Katze gegenüber, welche ihn anschaut, und die einheitlich als Allegorie der Freiheit gedeutet wird.[173] Von Lavinia Fontana aus Bologna (1552-1614) ist ein Portrait eines Mannes mit zwei Kindern, die seine Söhne oder Enkel sein könnten, sowie einer weiß-grau-getigerten Soríano-Mischung zu Füßen des Mannes im Zentrum vorne im Bild aus dem Jahre 1592 erhalten, wobei die Katze zwar ein Haustier gewesen sein könnte, aber gleichfalls eine ganz ähnliche emblematische Bedeutung haben könnte.[174] Die imaginative Verbindung der jungfräulichen und willensstarken Artemis-Diana mit Maria, beide im Zusammenhang mit der Allegorie von Freiheit (im Falle Marias von Erbsünde, von Geburtsschmerzen und vom Bösen überhaupt), immer im Kampf für die gerechte Sache, mag also im Kontext der Zeit für Männer ein nicht unattraktives Identifikationselement gewesen sein, und vielleicht deshalb musste von Rubens für den bereits erwähnten Marquis von Leganés noch eine Katze im Nähkörbchen für das bestellte Bild der Verkündigung Mariä extra eingefügt werden. Hieraus würde sich eine Erklärung ergeben, warum in Folge ein mächtiger Heerführer, also ein Mann mit marianischem Sendungsbewusstsein, wie der Doge Francesco Morosini (1619-1694), dessen venezianische Adelsfamilie zu den sagenhaften zwölf ältesten Geschlechtern der Stadt gehörte und der sich im Kampf gegen die Türken einen respektierten Namen gemacht hatte,[175] sich für die kleine

[172] Vgl. Schreiner, Klaus, Siegbringende Marienbilder: Formen und Funktionen bildhafter Kommunikation in militärischen Konflikten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, in *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit.* DFG-Symposium 2006, Herausgeber Peter Strohschneider, de Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2009, S. 844 und S. 848.
[173] Das Portrait befindet sich laut Dittrich im *Palazzo del Principe* in Genua und ist bei Dittrich als Werk eines anonymen Malers gelistet. Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 264. Das Bild wird Willem Key (um 1515-1568) aus Breda zugeschrieben, der wenig Bekanntheit erlangte, weil die meisten seiner Bilder, darunter viele Portraits, den Bilderstürmen zum Opfer fielen, denn er hatte sich entschieden, seine Karriere weiter in Antwerpen und nicht mehr in Italien zu verfolgen Vgl. Von Wurzbach, Alfred, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, Auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet mit mehr als 3000 Monogrammen, Bd. 1, A-K, Wien/Leipzig, 1906, Permalink: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wurzbach1906bd1/0279, S. 265.
[174] Zuffi 2007, *The Cat in Art*, S. 77.
[175] Vgl. BE XII, 1971, Morosini, S. 806f.

Katzenvariante „molto affezionato“[176] begeisterte, mit seiner Katze portraitieren ließ, und diese dann nach ihrem Tod einbalsamiert in einem gläsernen Sarg zusammen mit einer ebenfalls einbalsamierten Maus in seiner persönlichen Sammlung aufbewahrte.[177] Für die sehr bekannte venezianische Buchdruckerei Sessa symbolisierte die Soríano-Katze in ihrem Druckersignet im Jahre 1578 sicherlich das Recht, frei und unzensiert drucken zu dürfen,[178] denn man war im Geistesleben „in keinem italienischen Staat so frei wie in Venedig, das auch der gegenreformatorischen römischen Kirche die Stirn bot.“[179]

Zudem existiert ein höchst außergewöhnliches Portrait, von dem angenommen wird, dass es den zukünftigen französischen König Karl IX. (1550-1574), Sohn der Katharina von Medici und Heinrichs II., als Kind im Alter von ungefähr drei Jahren zeigt. Das Ölportrait wurde von dem französischen Maler Germain Le Mannier 1553 gemalt, also genau im Erscheinungsjahr von Straparolas zweitem Band. Es ist bekannt, dass während der Maler in den Jahren 1547 bis 1555 in der königlichen Residenz in Fontainebleau Stuckateurarbeiten ausführte, er zudem gelegentlich die königlichen Kinder portraitierte. Und einige dieser Portraits sind erhalten. Dieses hier relevante Bild ist eine zeittypische Halbfigurendarstellung und zeigt den königlichen Prinzen, wie er eine kleine Soríano-Katze, die vor ihm hockt, zärtlich streichelt. Das Gemälde ist deshalb eine Rarität, weil es zu jener Zeit fast keine Portraits von Vertretern der Königshäuser mit Katzen gab.[180] Es ist zu vermuten, dass die italienische Mutter des zukünftigen Königs, unter deren Regentschaft Karl IX. später auch stehen sollte, sich eine Portraitausführung in dieser Form von Le Mannier gewünscht hat, vielleicht weil es ein echtes Kätzchen gab, wahrscheinlicher jedoch, um ihren Sohn mit einem angemessenen Emblem ausgestattet zu sehen. Dann wäre in letzterem Fall eher zu fragen, was die Soríano-Katze für die Florentinerin Katharina von Medici hat bedeuten können?

Spaniens Hegemonie in Europa hatte dazu geführt, dass Frankreichs Einfluss in Italien enorm zurückgegangen war. Gleichzeitig hatte die religiöse Auseinandersetzung zwischen Katholiken und Reformern innerhalb Frankreichs an volatiler Schärfe zugenommen. Katharinas Mann, Heinrich II., hatte die innerfranzösische Bedrohung durch Bürgerkrieg zwar noch im Blickfeld

[176] Marzo Magno, Alessandro, *Atene 1687: Venezia, i turchi e la distruzione del Partenone,* il Saggiatore editore, Mailand, 2011, S. 148.
[177] Die mumifizierte Katze ist aktuell im *Museo di Storia Naturale di Venezia* ausgestellt und ist nach Auskunft der Kuratorin, Dr. Silvia Zampieri, eine weibliche Katze, also eine tatsächliche „gatta“, von der in den Legenden die Rede ist. Die Legenden besagen außerdem, Morosini habe sie „Nini“ gerufen.
[178] Paulsen, Ulla, *Das Katzen-Buch: Geschichten und Gedichte,* Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1997, S. 12f.
[179] Hersche 1999, *Italien im Barockzeitalter,* S. 29.
[180] Vgl. Bugler 2011, *The Cat in Art,* S. 203.

gehabt, war jedoch nicht mehr dazu gekommen, sich um eine Lösung zu kümmern, was darum ab 1559 Katharina von Medici oblag.[181] Vor diesem politischen Großrahmen konnte die Katze eher emblematische Bedeutung denn Haustiercharakter gehabt haben. Emblematisch könnte die Katze auch hier wieder die Hüterin der Kirche Roms darstellen, insbesondere als Katze der Madonna, für einen Königssohn, der genau diese Rolle zukünftig inne haben würde, den sogenannten wahren Glauben zu verteidigen.[182]

Romano hat in seiner Kritik an holzschnitzartigen ikonographischen Interpretationen am Beispiel Isabella d'Estes dargelegt, wie die persönliche Haltung einer Auftraggeberin, stets unter dem Einfluss von zeitgenössischer Literatur, ihr „Ausdrucksventil"[183] in Bildern finden konnte, welche in Auftrag gegeben wurden. Es wäre demnach nur eine mögliche These, dass die Katze der Madonna bzw. die Diana-Katze den wahren Glauben der römischen Kirche symbolisieren könnte,[184] ebenso wie die zukünftige Bereitschaft, für Freiheit und Gerechtigkeit einzutreten. Offensichtlich bleibt für die Nachwelt nur die Tatsache, dass Karl IX., der Sohn einer Medici, mit einer Soríano-Katze in Eintracht dargestellt wurde.

Auch in Straparolas dramatisch gestalteter Erzählung wird die hohe Wertschätzung der Freiheit durch den Selbstbehauptungsdrang gegen die erfahrene Ungerechtigkeit reflektiert. Denn die Kätzin Costantinos fühlt nicht nur „compassione" für den ungerecht behandelten Erben, sondern sie fühlt ebenso Zorn und Wut auf die zwei Brüder, die den Jüngsten so schlecht behandeln: „[...] e adirata contra i duo fratelli che sí crudelmente lo trattavano [...]".[185] Gegen Ende der Geschichte „reitet" die Katze dem Hochzeitszug voraus und die Leserschaft kann sich lebhaft vorstellen, wie die Kätzin Vertreter der Bevölkerung, auf die sie trifft, anspricht. So werden die kämpferischen Talente der Kätzin bei Straparola in ihrer schlichten Befähigung zur

[181] Hinrichs, Ernst, Renaissance, Religionskriege und Begründung der absoluten Monarchie (1498-1661), in *Kleine Geschichte Frankreichs,* Herausgeber Ernst Hinrichs, Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart, 2006, S. 146-152.
[182] Zum Zeitpunkt des Portraits war zwar noch nicht abzusehen, dass der kleine Junge König werden würde, weil er nicht der älteste Bruder war und innerhalb der Thronnachfolge erst an zweiter Stelle stand, aber die Wahrscheinlichkeit einer Thronbesteigung wurde zur damaligen Zeit angesichts der hohen Sterblichkeitsrate nicht gering eingeschätzt.
[183] Romano 1988, Auf dem Weg zur ‚modernen Manier', S. 333. Romano offeriert eine Detailstudie zu Isabella d'Este am Gonzaga-Hof in Mantua und den in ihrem Auftrag entstehenden Kunstwerken, welche inhaltlich ihre Lektüre als auch ihre Gefühlsregungen anhand (all-)täglicher Erlebnisse reflektieren.
[184] Crouzet bemerkt zum Beispiel zur Selbstsakralisierung Heinrich IV. an, dass in der Festinszenierung zum Empfang der Maria von Medici in Avignon im Jahre 1601 eine christliche als auch mythologische Bildersprache genutzt wurde, in welcher die Göttin Diana die katholische Kirche, also den wahren Glauben, symbolisierte. Asch, Ronald G., Märtyrer, Mörder und Monarchen. Das Königtum zwischen Heroismus und Heroismus-Defizit. Ein Vergleich zwischen England und Frankreich (1589-1628), in *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance,* Herausgeber Achim Aurnhammer und Manfred Pfister, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013, S. 288f.
[185] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 498.

Jagd (und zum Reiten), einem klaren Bezug zur Artemis–Diana, dargestellt. Das Aufbegehren gegen ungerechte Behandlung seitens der verzauberten Katze Costantinos wird in der Erzählung also nicht nur real (Jagdkunst und notwendiges Töten) vergegenwärtigt, sondern wird auch im übertragenen Sinn (die „gatta fatata" durchbricht die Passivität des Erduldens) und somit gleich doppelt würdigend angesprochen.

3.3.2.3 La gatta: Frau und Katze

Abgesehen von der möglichen Verwendung des Begriffs „gatta", um ein menschliches weibliches Wesen zu bezeichnen, existieren zwei interessante Damenportraits mit Katze aus dem italienischen Kulturraum, welche aus der Zeit kurz vor der Publikation des zweiten Bandes der *Piacevoli notti* stammen. Der florentinische Maler Francesco Ubertini Il Bacchiacca (1494-1557) portraitierte zwei Mal Frauen von Rang mit jeweils einer Katze im Arm. Die Bilder unterscheiden sich zwar sehr, geben uns aber viele Informationen über den steigenden Beliebtheitsgrad von Katzen allgemein, denn diese Damenportraits sind die ersten Vorläufer von unzähligen Darstellungen von Frauen oder Mädchen mit Katzen in späteren Jahrhunderten. Sein erstes Bild mit einer Soríano-Katze entstand zwischen 1525 und 1530 und zeigt das seitliche Profil einer reich geschmückten Frau in einem gelben Kleid mit dunkelblonden Flechten, die vorne unter ihrem imposanten Kopfputz hervorquellen.[186] Sie schaut den Betrachter selbstbewusst direkt an und hält die getigerte Katze eng an ihre Brust gedrückt. Die Katze ist absolut vertraut mit der Frau, weil sie ihre Pfoten überkreuzt auf deren Brust legt, eine typische Haltung von Hauskatzen, wenn sie vollkommen entspannt sind, sich ohne Angst auf dem Arm befinden und dort auch gerne eine Weile bleiben. Die Katze schaut dabei sogar von der Frau weg in den Raum hinein, ein weiteres Zeichen tiefsten Vertrauens. Der Hintersinn der schmiegsamen Soríano-Katze auf diesem Portrait wurde sowohl als das Symbol des Gesichtssinns als auch als mögliches Symbol des Gefühls ausgelegt.[187] Beides sind Eigenschaften, mit denen Costantinos Soríano-Katze reichlich ausgestattet ist. Wichtiger könnte hier aber die Innigkeit zwischen Frau und Katze sein. So könnte Soríana, Costantinos Mutter, ihre Katze, die zum Nachlass wird, im Arm gehalten haben.

Das zweite Portrait von 1540, zeigt hingegen eine schlicht elegante rothaarige Frau in sitzender Position mit langer goldener Halskette von etwas weiterer Entfernung. Sie trägt ein, gemessen an den Stoffmassen, kostbares dunkelgrünes Kleid.[188] Auch ihr Kopf ist nach links zur

[186] *Dame mit Kätzchen,* Abb. bei Bobis 2011, *Die Katze,* Farbtafel VI.
[187] Vgl. Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 252.
[188] *Bildnis einer Frau mit Pantherkatze,* Abb. bei Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 253.

Profilansicht geneigt. Mit dem Körper sitzt sie jedoch frontal zum Betrachter (Dreiviertelansicht). Auf ihrem Schoß auf ihrer linken Hand ruhend befindet sich eine gefleckte Katze mit spitzen Ohren, die als wahrscheinliches Karakal-Jungtier identifiziert wurde. Mit zwei Fingern ihrer rechten Hand streichelt die Frau das Tier, während ihr Blick gedankenverloren nach links schaut. Zur Interpretation dieses Gemäldes bezieht sich Binkert auf die Möglichkeit, dass der Maler die Sanftheit der Dame mit der Wildheit des Karakals kontrastieren wollte, aber Dittrich deutet die Frau als eine Dame der Florentiner Gesellschaft mit der Katze auf dem Arm als Symbol der Liebe.[189]

Exotische und nicht-exotische Katzen schienen sich in der gesellschaftlichen Realität wachsender Beliebtheit zu erfreuen – einer der möglichen Gründe, warum Straparola für seine Geschichte die Erzählfigur Katze wählte. Die beiden Portraits von Bacchiaca entstanden, bevor der angeblich erste geschäftsmäßig auftretende Katzenimporteur, Pietro della Valle (1586-1652), Italien mit sogenannten Orientkatzen versorgte. Der zuerst im Dienste des Vatikans und danach im Auftrag der Republik Venedig reisende Autor della Valle äußert sich in einem Brief an einen Arzt in Neapel im Jahre 1620 zu den Eigenschaften der bei seinem Schwiegervater in Isfahan lebenden, gut versorgten Katzen.[190] In den Tagebüchern Marino Sanutos findet sich ein noch früherer Hinweis direkt aus Venedig, welcher beweist, dass eine möglichst exotische Katze bzw. exotisch aussehende Katze, die zwar zur Familie der Katzenartigen gehört, aber nicht zur Familie der Hauskatzen, als Geschenk geschätzt wurde: Sanuto schreibt zum Beispiel am 21. Juni 1498, dass eine Zibetkatze, welche wegen ihrer Drüsen für die Parfumherstellung eine große Rolle spielten, einem Adeligen durch das höchste venezianische Staatsorgan überreicht wurde und dass der überbringende Knappe für seine Dienste 100 Dukaten erhielt. Es hatte sich bei der Katze ursprünglich um ein Geschenk des Königs von Portugal an die Republik Venedig gehandelt.[191] Während ihrer Zeit als Königin von Portugal entwickelte Katharina von Kastilien (1507-1578) eine große Leidenschaft für diese Tiere und hielt zehn von ihnen in separaten Quartieren mit einem eigens auf Zibetkatzen spezialisierten Betreuer. Außerdem verschenkte sie Zibetkatzen und undefinierbare „indische“ Katzen innerhalb ihrer eigenen

[189] Binkert 2013, *Frauen und ihre Katzen,* S. 37f. Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 252.
[190] Vgl. Fürstauer 2011, *Wie kam die Katze auf das Sofa?* S. 130. Ebenso Sacquin 2010, *The Well-Read Cat,* S. 44. Auch in einer neueren venezianischen Ausgabe von Peruginos (Il Coppetta) Werk durch Vincenzo Cavallucci mit einer Besprechung seines berühmten Gedichtes über den Verlust seiner Katze findet Pietro della Valle als Katzenhändler Erwähnung. Vgl. Beccuti Perugino 1751 (Edition Cavallucci), S. 217.
[191] Sanuto , Marino, *I Diarii di Marino Sanuto* (MCCCCXVI-MDXXXIII) dall'autografo Marciano Ital. Cl. VII codd. CDXIX.CDLXXVII. Volume I, per cura di F. Stefani, Venezia, 1879, S. 781: „El marchese di Ferara, al qual la Signoria nostra li mandò uno gatto de zibeto che portò Jacomo Contarini dotor et cavalier di Spagna che 'l re di Portogallo ge l'havea donato, et ditto marchese donoe ducati 100 a Pelegrin scudier dil principe che li portò dicto presente."

Verwandtschaft.[192] Auf den besonderen Geruch der Zibetkatze wird 1534 auch bei Aretinos Werk *Kurtisanengespräche* Bezug genommen.[193]

Bei Aretino kommen außerdem kleine Episoden mit echten Katzen vor. So lässt er seine Hauptprotagonistin, die Kurtisane Nanna, einen ihrer erfolgreichen Tricks mit Männern erzählen: „Nun kommen wir zu der Katzengeschichte."[194] Nanna wollte ihre Schulden bei einem Tuchhändler nicht begleichen und setzte dazu ihre beiden schönen Katzen für ihren Trick ein, indem sie vorgibt, eine der Katzen zu würgen. Hier ist keine Rede davon, dass es sich um außergewöhnliche Katzen gehandelt hätte – nur dass sie schön waren und als Haustiere zu Nanna gehörten. Der Trick wirkt, denn der Gläubiger ist sofort voller Empathie für die Tiere. Er empfindet genau wie Costantinos Kätzin „compassione" und setzt sich für die Tiere ein. Darauf hat die als berechnend dargestellte Kurtisane gewartet und nutzt das Mitgefühl des Mannes aus. Die in der Vergangenheit von Miedema geäußerte Ansicht, es habe vor 1700 „keine Sympathie mit anderen, geringeren Klassen" oder „irgendwelches Mitgefühl" mit den Armen oder Tierkreaturen gegeben[195], findet sich in Straparolas Werk nicht bestätigt. In der Geschichte zweier Brüder, die zwei Schwestern heiraten, empfindet die gutmütige Fiorella „compassione" mit einem von ihrem Gatten getöteten Pferd und hält ihren Ehemann ab diesem Zeitpunkt nicht mehr für besonders klug sondern nur noch für brutal (Nacht 8/2). Und so erscheint auch bei Aretino das Mitgefühl des Mannes mit den Katzen als der eigentlich „rationale" Part in der Geschichte, auf den die „herzlose" Kurtisane gezielt ihren Plan aufbaut.[196]

Bedingt durch die angesprochene Literatur kann bei den Bacchiacca-Portraits durchaus von wirklichkeitsgetreuen Portraits ausgegangen werden. Aus heutiger Perspektive ist der

[192] Vgl. de Tudela & Gschwend, Renaissance Menageries. Exotic animals and pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe, in *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts,* Herausgeber Karl A. E. Enenkel und Paul J. Smith, Brill Verlag, Leiden/Boston, 2007, S. 425f.
[193] Aretino, Pietro, *Kurtisanengespräche*, Lichtenberg Verlag, München, 1965, S. 51.
[194] Ibid., S. 240-242. Da Aretino vielfältig Katzen in Nebenrollen oder Metaphern erwähnt unterscheidet er stets gatta/gatte und gatto/gattone/gatti. In diesem Fall handelt es sich um ein Paar weibliche Katzen.
[195] Vgl. Miedema, Hessel, Bilder und Texte als Quellen für die Ideen- und Sozialgeschichte des 17. Jahrhunderts, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Herausgeber Brückner, Blickle und Breuer, Otto Harrassowitz Verlag, 1985, S. 381, S. 384f.
[196] Ebenso illustriert Aurnhammer in seinem Aufsatz über Kindertotenlieder falsche Schlussfolgerungen der Indifferenz-These und verweist darauf, dass Ariès diese zur elterlichen Pietät bereits vordatiert habe. Hierzu führt er das Plädoyer des Niccolò da Cortona für „compassione" an. Aurnhammer, Achim, Kindertotenlieder der Renaissance, in *Das Kind in der Renaissance,* Herausgeber Klaus Bergdolt, Berndt Hamm, Andreas Tönnesmann, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2008, S. 104f.

Betrachter leicht in Versuchung, in diesen Katzen auch zu jener Zeit schon nichts anderes als geliebte Haustiere zu sehen, aber eine Überprüfung emblematischer oder allegorischer Bedeutungen ist stets vorzunehmen.

3.3.2.4 Die Katze als Individuum bei den Bassanos?

Die profilierte Malerdynastie der Bassanos, die als späte Zeitgenossen Straparolas in Venedig tätig waren und sich nach der ca. 60 km nordwestlich von Venedig gelegenen Ortschaft Bassano nannten, inkorporierten Katzen in ihre biblischen Szenen, und wählten dafür genau wie Lorenzo Lotto in seiner spektakulären *Annuntiato Domini* Darstellung die Soríano-Variante.[197] Auch an ihren Gemälden lässt sich die allmählich zunehmende Alltagspräsenz der Katze in der Kultur der Zeit nachverfolgen, und zwar spezifisch der Soríano-Katze, die in *Costantino Fortunato* assoziiert ist. Jacopo Bassano (1510-1592) ließ eine Soríano-Katze und eine besonders exakt gezeichnete weiß-getigerte Soríano-Mischung auf seiner Darstellung der Tiere, die in einer Warteschlange vor der Arche Noah stehen, nicht fehlen. Sein Gemälde *Zug der Tiere zur Arche Noah* wird auf das Jahr 1570 geschätzt. Bereits 1542 hatte Bassano eine solche weiß-getigerte Soríano-Mischung als Sekundärthema für seine Darstellung des Abendmahls gewählt. Sein Sohn Francesco Bassano (1549-1592) malte im Jahr 1587 das Gemälde *Herkules und Omphale* mit demselben Katzentypus, einer weiß-getigerten Soríano-Mischung, links im Bild auf einem Stuhl sitzend.[198] Sein Bruder Leandro Bassano (1557-1622) ließ eine weiß-getigerte Soríano-Mischung auf seinem Bild zum Thema des Lazarus, dessen Entstehung auf die Jahre zwischen 1580 und 1585 geschätzt wird, einen Affen konfrontativ in Schach halten.[199] Da stets die gleiche weiß-getigerte Soríano-Mischung in den Gemälden der Bassanos auftaucht, wird vermutet, dass es sich um ein besonderes Haustier und dessen Nachkommen mit diesem Aussehen im Bassano-Haushalt gehandelt hat.[200] Das Gesicht der Katze auf Jacopo Bassanos

---

[197] Der Malstil der Bassanos gilt als von Lorenzo Lotto und Tizian beeinflusst. BE II 1967, Bassano, Jacopo, S. 351.

[198] Auf diesem Bild wurde die Katze als Symbol der *Luxuria* gedeutet. Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 261.

[199] Affen und Katzen konnten allgemein laut Bobis beide als Sinnbild des Teufels sowie der Geilheit gelten und waren schon im Mittelalter in Europa häufiger zusammen dargestellt worden. Bobis 2001, *Die Katze,* S.136-138. Abbildungen von *Zug der Tiere zur Arche Noah* und *Der reiche Mann und Lazarus* bei Bugler 2011, *The Cat in Art,* S. 76f. Dieselbe Motivkombination (Katze/Affe) eines anonymen Künstlers aus dem 15. Jahrhundert, das mit *Bono*-Deutung für die Katze ausgelegt wird, ist im Dom zu Augsburg zu finden. Vgl. Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 255.

[200] Vgl. Bugler 2011, *The Cat in Art,* S. 76. Auch ein bestimmter Hundetyp, der immer wieder auf Bassano-Gemälden zu finden ist, taucht jedenfalls rechts unten am Rand auf einem Familienportrait der Bassanos auf. Bercken, Erich v.d., *Malerei der Renaissance in Italien: Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien,* Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam, 1927, S. 24f. Der Maler Frederico Zuccari (1540-1609) hinterließ zum Beispiel eine Skizze zu Kindheitserinnerungen seines 1566 verstorbenen Bruders Taddeos, in welcher auch die Hauskatze am offenen Herd sitzend dargestellt wurde. Conti, Alessandro, Die Entwicklung des Künstlers, S. 93-231, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 1, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988, S. 184.

Zug der Tiere zur Arche Noah hat jedenfalls, im Vergleich zu anderen Gemälden der Zeit mit demselben Motiv mit zwei Katzen und der Arche, bereits Tierportraitcharakter mit einem äußerst individuellen Ausdruck ausgerechnet bei der weiß-getigerten Soríano-Mischung. So befand Francisco Pacheco del Rio (1564-1654), welcher ab 1625 in Sevilla eine Malerschule unterhielt und der Velázquez und Cano unterrichtete, Bassanos Katzengestalten für derart unübertroffen „excelente“[201], dass die meisten Maler sie seiner Meinung nach am besten direkt von Bassano kopieren sollten. In seinem 1649 veröffentlichten Buch *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza* äußert er sich im dritten Buch in Kapitel VIII. über die Wichtigkeit, Tiere realistisch malen zu können. Sie sollten in der Natur beobachtet und dementsprechend dargestellt werden. Dabei erinnert er sich sehr lebhaft und emotional ergriffen an eine beeindruckende Katzendarstellung auf einem von sechs Bassano-Gemälden, die einem Don Melchor Maldonado in Sevilla gehörten: „[...] me acuerdo siempre de un gato maullando sobre las aguas del diluvio.“[202]

3.3.2.5 Bedürftigkeit bei Tintoretto und Profanisierung bei Veronese

Weitere bedeutende bildschaffende Künstler zu Straparolas Schaffenszeit waren Jacopo Robusti (1519-1594), bekannt als Tintoretto, sowie nach Tizians Tod Paolo Caliari Veronese (1528-1588). Insbesondere der aus Venedig gebürtige Tintoretto gilt als „Stimme“ der venezianischen Schule, mehr noch als Tizian, und wurde bekannt für seine unorthodoxen Verfahrensweisen.[203] Auch diese beiden Maler, Tintoretto und Veronese, inkorporierten Soríano-Katzen oder deren getigerte Varianten in biblischen Szenen in solcher Weise, wie diese Katzen zu jener Zeit wahrscheinlich ganz real das alltägliche Leben der Menschen begleiteten. Um 1550 malte Tintoretto in seiner Darstellung der Geburt von Johannes dem Täufer eine braunrot-weiß getigerte Katze in realistischer Sprunghaltung gegenüber einem Huhn. 1570 integrierte er eine Soríano-Katze in das Thema der Verkündigung. In seiner Darstellung des Abendmahls von 1594 befindet sich eine rot getigerte Katze, die vorwitzig in den großen Korb mit irdenen Gefäßen schaut, wo sich wahrscheinlich Nahrung oder Nahrungsreste befinden könnten. Die portraitierte Katze hat ein sehr breites Gesicht und ist komplett rot, wie es eher typisch für Kater ist, und besitzt nur noch einen kurzen Stummelschwanz. Letzteres ist wiederum ein Hinweis darauf, dass entweder eine individuelle Katze oder vielleicht eine

[201] Pacheco, Francisco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza,* Simon Faxardo, Sevilla, 1649, S. 427f. Vgl. BE XIV, 1972, Pacheco Del Rio, S. 106.
[202] Pacheco 1649, *El arte de la pintura,* S. 428: „[...] ich erinnere mich für immer an eine miauende Katze auf dem Wasser der Fluten [auf einem der Bilder].“
[203] Rosand, David, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto,* Yale University Press, New Haven/London, 1982, S. 216f.

individuelle Anspielung Pate für dieses kleine Detail des Gemäldes gestanden haben dürfte.[204] Sozialhistorische Untersuchungen belegen, dass Armut in jener Zeit sich vor allem an zwei Faktoren festmachen lässt: Nahrung und Kleidung. Und in der nicht häufig vorkommenden bildlichen Darstellung von Armut gesellten sich zu hungrigen Menschen mit zerrissener Kleidung auch noch die Verkrüppelten.[205] Das diskrete Element des Bedürftigen in dieser konkreten Darstellung einer nach Resten Ausschau haltenden, nicht mehr ganz intakten Katze korrespondiert mit dem dezenten Verhalten von Costantinos Kätzin, die am Hofe des Königs, gerade dann, wenn niemand zu ihr herschaut, Essensreste mitgehen lässt. Auch die kniende Magd am irdenen Gefäß auf Tintorettos Darstellung schaut in eine andere Richtung, als die Katze nach Resten sucht.

Das Gemälde von Tintoretto befindet sich in der Kirche San Giorgio Maggiore der Benediktinerabtei der gleichnamigen Insel der Lagune von Venedig und gegenüber dem Abendmahl ist das Mannawunder dargestellt: es geht also ums Essen. Hochinteressant ist, dass mittig im Vordergrund des Abendmahles ausgerechnet dieser rote Kater mit einer gleichfalls sozial niedrig anzusiedelnden Frau dargestellt wurde.[206] Ferner bemerkt Mertin, dem es im Wesentlichen um die Transsubstantiation auf Tintorettos Gemälde sowie um die enorme Dynamik des Bildgeschehens geht, dass zwei Frauen im Hintergrund sowohl den Wein als auch das Brot reichen, obwohl er davon ausgeht, dass Frauen generell der Zugang zum Presbyterium von San Giorgio Maggiore verwehrt war.[207] Das hungrige Katzentier rückt in dieser Darstellung nah an den hungrigen Menschen, der als unwürdiger Empfänger an die Tafel des Herrn herantritt, und in die Nähe von Frauen, die arbeitstechnisch bedingt Zugang zur Ressource Nahrung haben. Die Szene der heimlichen Nahrungsmitnahme in *Costantino*

[204] Tintoretto war in die Welt der venezianischen Bruderschaften vollkommen integriert, so dass ein derartig intimer Austausch zwischen Auftraggeber und Künstler besonders leicht möglich war. Rosand 1982, *Painting in Cinquecento Venice,* S. 216. In der zeitgenössischen Literatur bei Aretino wird folgender bildlicher Vergleich gebraucht, der ein grober Hinweis sein könnte: „Der machte ein Gesicht wie'n fremder Kater, dem man den Schwanz versengt hat." Aretino 1965, *Kurtisanengespräche*, S. 147.

[205] Vgl. von Hülsen-Esch, Andrea, Armut und Alter in der Renaissance, in *Armut in der Renaissance,* Herausgeber Klaus Bergdolt, Lothar Schmitt, Andreas Tönnesmann, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013, S. 20-23.

[206] Im Bild vom Mannawunder wurden einzelne Figuren als künstlerisch instrumentalisiert gedeutet, so dass diese zwischen wörtlich-historischer Lesart und theologisch-allegorischer Lesart zu vermitteln im Stande sind. Vgl. Lande et al., *Dynamische Figuren: Gestalten der Zeit im Barock,* Reihe litterae, Bd. 192, rombach Verlag, Freiburg i. Br./Berlin/Wien, 2013, S. 31. Mertin beschreibt die Inszenierung der beiden Gemälde wie folgt: „Da das Bild auf der rechten Seite des Presbyteriums der Kirche hängt, wirkt es wie ein in der Kirche sich zusätzlich öffnender Raum. Auf der gegenüberliegenden Seite findet sich die Sammlung des Manas als typologisches Pendant. Im Abendmahlsbild geht die Augen-Bewegung den Tisch entlang in die Tiefe des Raumes und läuft dann wieder zurück bis sie bei der Magd im Vordergrund (der Schwelle zur imaginierten Seitenkapelle) landet." Mertin, Andreas, Tintoretto – Drei Gemälde, in *Tà katoptrizòmena:* Das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie, Ästhetik, Jahrgang 13, Heft 73, 2011, S. 12.

[207] Ibid., S. 13.

Fortunato von 1553 hatte ihren satirischen Vorläufer bei Aretino. In den 1534 in Venedig publizierten fingierten Gesprächen der Kurtisane Nanna mit Frauen aus ihrem Umfeld erwähnt die Protagonistin Nanna im Dialog mit ihrer Tochter Pippa, dass diese beim Gastmahl an der Tafel des Königs durchaus den Vorteil nutzen könne, Reste der reichen Tafel heimlich zu entwenden und zu verwerten, denn „die Abfälle und Überbleibsel jeder Mahlzeit" würden der zukünftigen Kurtisane immerhin „eine Woche die Haushaltskosten ersparen."[208] Die Tatsache, dass die Resteverwertung von Gelagen als Motiv immer wieder auftaucht und sowohl Menschen als auch Tiere dabei miteinbezogen werden, verweist auf die Relevanz des Themas Nahrung zur damaligen Zeit im städtischen Kontext. Zu beachten ist auch, dass die Jahre 1528 und 1529 zeitnah vor der Publikation von Aretinos Werk als die Jahre des „großen Hungers" in der Stadt Venedig galten.[209] Straparolas Bezeichnung von Costantino als „poverello" und seiner Mutter Soríana als „poverissima" sowie seine Aussage zu deren „estrema miseria"[210] entbehren also nicht ihrer realistischen Grundlage.

Veronese schuf zwischen 1562 und 1563 ein monumentales Gemälde, welches heute im Louvre zu sehen ist, aber ursprünglich von den Benediktinern des Klosters San Giorgio in Venedig für ihr Refektorium in Auftrag gegeben worden war, und auf welchem außer Christus und seiner Mutter viele zeitgenössische Berühmtheiten sowie bekannte Künstler jener Zeit unter dem Primärthema der *Hochzeit von Kana* portraitiert sind. Eine Schrift, die bis zum 18. Jahrhundert im Auftrag gebenden Kloster vorhanden gewesen sein soll und auf die sich spätere Literatur bezieht, u.a. das 1771 publizierte Buch *Della pittura veneziana* von Maria Zanetti, behauptete angeblich, dass „ein Idealbankett einiger Granden der Renaissance"[211] dargestellt werden sollte. Abgebildet in der festlichen Runde sind jedenfalls Kaiser Karl V. und sein Mailänder Gouverneur, des weiteren Alphonso d'Avalos, Marchese del Vasto, Franz I., Eleonore von Österreich, Maria von England, der türkische Sultan Sulaiman sowie eine Vertreterin des weiblichen Petrarkismus, Vittoria Colonna, von deren Persönlichkeit sich Michelangelo inspiriert fühlte. Veronese verewigte ebenfalls seinen Bruder Benedetto auf dem Bild und portraitierte im Orchester die großen bildenden Künstler seiner Zeit: Tizian am Kontrabass, Tintoretto mit Geige, Jacopo Bassano Flöte spielend und, wie damals geläufig, sich selbst, mit Bratsche. Der bärtige Geiger, der sich Veronese zuneigt, wird für Palladio gehalten, den Baumeister des Refektoriums des besagten Benediktinerklosters. Insgesamt sind 132

[208] Aretino 1965, *Kurtisanengespräche,* S. 368.
[209] Previtali 1988, Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte, S. 161.
[210] Alle drei Ausdrücke bei Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 497.
[211] Bazin 1958, *Der Louvre,* S. 140.

Einzelpersonen portraitiert.[212] Gerade an diesem Gemälde lässt sich exemplarisch eine Profanisierung und „Privatisierung des künstlerischen Produkts“[213] in Venedig besonders gut veranschaulichen, welche Reformatoren und Gegenreformatoren auf den Plan rufen konnte, weniger wenn es sich um ein repräsentatives Gemälde für einen Staatsmann gehandelt hätte denn für den Speisesaal eines kontemplativen geistlichen Ordens, wo das Bild bis zu seiner Beschlagnahmung durch die französische Regierung am 11. September 1797 hing. Christus sorgt hier ganz und gar für das leibliche Wohl und von Askese ist auf dem Gemälde nichts zu spüren. Stattdessen wird prachtvoll gefeiert. In all der heiteren Ausgelassenheit läuft sogar ein kleiner Hund über den Tisch. Während der Wein fließt, haut eine spielende Soríano-Katze im Vordergrund des Hauptgeschehens mit ihrer Tatze dem auf einer Amphore plastisch geformten Dekorationskopf eines Fauns ins Gesicht. Die Akkuratesse mit der dieses Detail festgehalten ist deutet darauf hin, dass Veronese Katzen sehr genau beim Spiel beobachtet hatte. Das gut genährte Tier liegt auf dem Rücken und dürfte im nächsten Moment die Weinamphore in typischer Katzenmanier mit den hinteren Tatzen bearbeiten. Die spielende Soríano-Katze mag Klosterkatze gewesen sein, kann aber auch als inzwischen zunehmend favorisiertes Detail gewertet werden, das mehrfache Deutung zulässt. So könnte die Katze vielleicht ohne jegliche Symbolik eine neckische Anspielung auf ein weibliches Wesen beinhalten, die einem „Faun“ eine verpasst. Der Lohn des Künstlers für dieses Auftragsgemälde waren 324 Dukaten, ein Fass Wein sowie kostenlose Mahlzeiten während seiner ganzen Arbeitszeit. Und Veronese stellte das Bild innerhalb eines Jahres fertig.[214] Es dürfte klar sein, dass die Auftraggeber während des Zeitraums des Entstehungsprozesses dieses Monumentalbildes maßgeblich mitzureden hatten und dies auch tagtäglich tun konnten. Wahrscheinlich entstand das Gemälde sogar in steter Interaktion mit den vielfältigen Einzelheiten des Tagesgeschehens und mit den unterschiedlichen Personen um Veronese. Aus diesem Grunde bleibt offen, ob die kleine Soríano-Katze eine speziellere Bedeutung hatte oder bereits nur noch zum *decorum*[215] eines Mahls bzw. Gelages dazu gehörte.

Zehn Jahre später musste sich Veronese vor dem *Sacro Tribunale,* dem Inquisitionsgericht in Venedig, wegen eines weiteren Monumentalbildes, dem ursprünglichen *Fest im Hause des Simon,* für das Refektorium des Dominikanerklosters *Santi Giovanni e Paolo* zu Venedig

[212] Ibid.
[213] Previtali 1988, Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte, S. 153.
[214] Vgl. Bazin 1958, *Der Louvre,* S. 140.
[215] Dieser Begriff war laut Gombrich früher umfassender als heute und beinhaltete ein angemessenes Programm zu bestimmten Themen. Er verweist auf Annibale Caro, der in extensiver Ausführlichkeit die einzelnen zu bemalenden Felder für einen Raum im Palazzo Caprarola plante, darunter „verschiedene Tiere“, die zum Thema passen. Gombrich 1986, *Das symbolische Bild,* S. 18, S. 21f.

verantworten. Wiederum handelt es sich um eine prachtvolle Illustration eines äußerst luxuriösen Mahles. Das Gemälde beinhaltet erneut eine liegende, unbefangen spielende Soríano-Katze, diesmal vor dem Tisch zu Füßen Christi. Doch vor dem *Sacro Tribunale* wurde er wegen seiner Darstellung von Nasenbluten, Soldaten, Deutschen, Papageien, Zahnstochern, Narren, Betrunkenen, Zwergen und weiteren vermeintlichen Vulgaritäten befragt.[216] Aus italienischer Sicht produzierten schließlich die von Häresie infizierten deutschen Staaten Bilder mit Skurrilitäten und Schwelgereien, um die römisch-katholische Kirche in Frage zu stellen.[217] Den Anschuldigungen konnte sich Veronese jedoch schnell durch recht einfache Antworten entziehen, so dass es bei einer einzigen Anhörung blieb: „Ich male nach den Anschauungen, die angemessen sind und die mein Verstand begreifen kann. Wir Maler nehmen uns die Freiheit, die sich Dichter und Narren nehmen."[218] Am Ende des Dialoges mit dem Tribunal verwies Veronese darauf, dass Michelangelo sogar die Jungfrau Maria nackt gemalt habe, woraufhin der wahrscheinlich bereits seine Geduld verlierende Befrager ihn darauf hinwies, dass beim Jüngsten Gericht auch keine Kleider vonnöten seien. Jedenfalls hätte Michelangelo keine Hunde und auch keine Waffen dargestellt.[219] Auf die Katzendarstellung wird in dem gesamten Dialog überhaupt nicht eingegangen, so unwichtig ist sie den Inquisitoren. Veronese wurde abschließend nur aufgefordert, auf eigene Kosten Änderungen am Bild vorzunehmen.[220] Also benannte er sein Werk einfach in *Das Gastmahl im Hause des Levi* um. Previtali argumentiert hierzu, dass Venedig eine andere Art der Ausformung des Humanismus durchlief als die in

---

[216] Das Protokoll des Dialogs zwischen dem Künstler Veronese und dem Fragesteller der Inquisition in englischer Übersetzung, vgl. Holt, Elisabeth G. (ed.), *A Documentary History of Art: Volume II.: Michelangelo and the Mannerists: The Baroque & the Eighteenth Century,* Doubleday Anchor Books, New York, 1958, S. 65-70. Vgl. Meißner, Franz Hermann, *Veronese-Monographie*, Künstler-Monographien, Bd. XXVI., Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld/Leipzig, 1897, S. 80f.

[217] Gleichzeitig bestand das Bild der Deutschen als Trunkenbolde. „The soldiers they saw as German mercenaries – and therefore Protestants. Maybe the Inquisition saw the entire emphasis on drunkenness as German and Lutheran. At this laddish supper, vast quantities of booze are being served." Jones 2013, *Loves of the Artists*, S. 240. Der von Stanzel seit der Antike bis zu Tacitus' Germania identifizierte Wandertopos der Deutschen als Säufer und Fresser wird auch am literarischen Beispiel des betrunkenen Sachsen, der als Bräutigam nicht in Frage kommt, in Shakespeares Werk *The Merchant of Venice* im Jahre 1600 von Stanzel erläutert, Stanzel, Franz K., *Europäer: Ein imagologischer Essay,* 2. Auflage, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1998, S. 38-43. Aber bereits die englische Delegation, die im März 1539 im Auftrag Heinrich VIII. an den Hof von Kleve zu Heiratsverhandlungen reiste, hatte ganz real zu prüfen und zu bestätigen, dass die anvisierte deutsche, protestantische Ehekandidatin nicht etwa dem Schwelgen in Essen und Trinken erlegen war, Starkey, David, *Six wives: The Queens of Henry VIII.,* Chatto & Windus, London, 2003, S. 617-643. Darum findet sich möglicherweise in Basiles *Pentamerone* erneut derselbe Topos reflektiert, und zwar in der Geschichte *Der Mistkäfer, die Maus und die Grille*, in welcher ein deutscher Fürst auf Grund von Völlerei und Trunkenheit, die Ehe nicht vollziehen kann, der Lächerlichkeit preisgegeben wird und am Ende die Braut verliert, (Tag 3/5).

[218] Pallucchini, Rodolfo, *Veronese: 144 Abbildungen in Tiefdruck und 2 Farbtafeln,* Casa Editrice Mediterranea, Wilhelm Krenn Verlag, Rom/Leipzig, 1941, S. 39.

[219] Für ein Deckenfresko in der Villa Barbaro in Maser nahe Asolo in Venetien hatte Veronese schon um 1560 eine Darstellung der barbusigen Göttin Diana, die mit ihrem Jagdhund zärtlich näselt, gemalt und dabei nur noch spärliche christliche Bezüge eingearbeitet. Vgl. Zuffi 2006, *Das 16. Jahrhundert*, S. 106.

[220] Vgl. Holt 1958, *Documentary History,* S. 70.

Florenz und setzt für die Lagunenstadt somit einen anderen kulturellen Schwerpunkt im Alltag, welcher sich in den Werken der Kunstschaffenden ausgedrückt habe, wovon die vordergründige religiöse Thematik von Bildern den Betrachter eben *nicht* ablenken sollte:

> „In Venedig sind selbst ‚Innenraum'-Szenen sehr religiös; doch eine Madonna mit Kind von Giovanni Bellini oder Cima da Conegliano hat mehr Griechisches und mehr Natur als das gesamte Werk Ghirlandaios oder Botticellis. Und der traditionelle Gegensatz zwischen der abstrakten, intellektuellen florentinischen Zeichenkunst und der (sinnlichen?) Farbe der Venezianer wird auch auf sozialer Ebene nicht bedeutungslos gewesen sein."[221]

Auf dem durch Veronese ungefähr zeitgleich mit der *Hochzeit von Kana* entstandenen Werk *Die Jünger von Emmaus* (zwischen 1560 und 1563), welches ebenfalls im Louvre zu sehen ist und aus der Sammlung des französischen Kardinals Richelieu (1585-1642), eines bekannten Katzenliebhabers, stammte, sitzt unter dem Tisch Christi ebenfalls eine Soríano-Katze im Profil dargestellt. Das religiöse Primärthema schien hier ohnehin eher Mittel zum Zweck der Portraitierung der Stifterfamilie gewesen zu sein. Denn „die vielköpfige Familie der Stifter überflutet buchstäblich das Gemälde und mischt sich recht familiär unter die heiligen Gestalten; unbekümmert spielen Kinder mit Hunden."[222] Die dargestellte Katze könnte theoretisch genau wie die Hunde einfach dazu gehört haben. Doch ähnlich wie bei Abendmahldarstellungen wird beim Primärthema der *Jünger von Emmaus* das Katzenmotiv oftmals kategorisch der antijudaistischen Katzensymbolik zugeordnet. Jacopo Bassano hatte *Das Mahl des Emmaus* im Jahr 1538 mit Katze gestaltet, wobei die Katze hinter einem der Jünger mit einer *Malo*-Deutung versehen wurde.[223] Tintorettos Soríano-Katze in seiner Interpretation desselben Themas, das zwischen 1540 und 1545 datiert ist, sitzt vorne links im Bild und wendet den Kopf, um auf Christus zu schauen, während seine menschlichen Tischgenossen mit ihrer demonstrativ agilen Aufmerksamkeit anderweitig im Wirtshaus eingebunden sind. Traditionell mag zwar die Katze unhinterfragt der antijudaistischen Katzensymbolik zu zuordnen sein, aber es wäre zumindest zu bedenken, warum das Tier den Kopf in Richtung des Brot segnenden Christus wendet,

---

[221] Previtali 1988, Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte, S. 154f.

[222] Es ist unbekannt, wann und wie das Bild entstanden ist. 1642 ging es aus Richelieus Nachlass in den Besitz des französischen Königs über. Bazin 1958, *Der Louvre,* S. 142. Zur Katzenliebe des Kardinals siehe Sacquin 2010, *The Well-Read Cat,* S. 45, und Milovanovic, Nicolas, *La princesse Palatine: protectrice des animaux,* Editions Perrin, Château de Versailles, 2012, *S. 74.*

[223] Vgl. Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 258. Für einen Privatkäufer malte Bassano ca. 1576 dasselbe Thema mit Christus und den beiden Jüngern entfernt im Hintergrund, während im vorderen Teil mit vielen einzelnen Details die Küche zu sehen ist und zu Füßen des Hausherrn eine große Soríano-Mischung hockt. Vgl. Zuffi 2006, *Das 16. Jahrhundert*, S. 74.

während seine Jünger von ihm abgewandt dargestellt sind? Im Hinblick auf die Thematik der Emmausjünger könnte die Katze vom Standpunkt der Ikonographie sowohl für das Erkennen als auch das Nichterkennen Christi stehen. Nichtsdestotrotz implizierten das Thema der Emmausjünger sowie Darstellungen der Abendmahlszene mit Katze *a priori* „den Juden", der Christus nicht (an)erkennt, personifiziert in einer Katze. Es gilt zu überlegen, ob eine gewisse Tendenz zur Simplifizierung vorhanden gewesen sein könnte, möglicherweise auch eine christlich-moralische Überfrachtung aus der Retrospektive, welche regionalspezifisch im Einzelfall hinterfragt werden sollte.[224]

3.3.2.6 Resümee: Die Katze als vielschichtiges Symboltier

In demselben Kapitel, in welchem Francisco Pacheco einen der beiden Bassanobrüder für seine gelungenen Katzendarstellungen lobt, moniert er ikonographische Fehltritte, wie sie seiner Meinung nach schon mehrfach vorgekommen seien. Konkret beschwert er sich, dass von einigen von ihm nicht näher benannten Künstlern ausdrücklich eine Katze gemalt wurde, wo doch eigentlich ein Lamm gemalt gehört hätte.[225] Er beurteilt hier offensichtlich unorthodox getroffene Entscheidungen in älterer, wahrscheinlich italienischer Kunst mit dem kritischen Auge des Spaniers, der bereits stark von der Dogmatik der Inquisition geprägt wurde.[226] Waren derlei einengende Urteile der Grund, warum Lotto sich in seiner Kunst unverstanden fühlte und einmal sogar offen darüber nachdachte, nicht nur Venedig, sondern Italien zu verlassen?[227] Das erwähnte Beispiel der Auftragsmalerei an Rubens mit der verspätet hinzu gefügten Katze im Nähkörbchen, welche in der Ikonographie Dittrichs in herkömmlicher Weise als das Böse gelistet wird, wirft nun einmal die grundsätzliche Frage auf, warum die Katze überhaupt noch eingefügt wurde? Dieselbe Frage gilt für da Messinas *Hieronymus im Gehäuse* von 1475. Viele Details um die Entstehung eines Auftragsgemäldes entziehen sich ohne schriftlich vorliegende Quellen exakter Deutungsmöglichkeit. [228] Am Camposanto in Pisa befinden sich Freskenmalereien aus dem 14. Jahrhundert zur Thematik des Lebens des Heiligen Rainerius von Antonio Veneziano, der laut Vasari aus Venedig nach Florenz gekommen sein soll. Und

[224] Pasti sieht in der Katze, wie bereits erwähnt, tendenziell ein traditionelles Attribut des göttlichen Wissens („divina Sapienza") sowie der prophetischen Gabe („profetessa") im klaren Zusammenhang mit der Madonna Immaculata. Pasti 2012, Giulio Romano e la Madonna della gatta, S. 52.
[225] Pacheco 1649, *El arte de la pintura,* S. 427.
[226] Erzwungene Übernahmen stilistischer und ikonographischer Modelle ereigneten sich im Zusammenhang mit Herrschaft. Vgl. Castelnuovo & Ginzburg, Zentrum und Peripherie, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 1, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988, S. 76.
[227] Lotto, Lorenzo, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto a cura di Luigi Chiodi su le Tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo,* Edizioni „Monumenta Bergomensia" VIII., Bergamo, 1962, S. 8.
[228] Katze alternativ und ernstzunehmend als Haustier interpretiert wurde, obwohl sie bei Dittrich selbst unter der Symbolik des Bösen eingruppiert worden ist. Kemp deutete 1986 die Katze als Haustier. Dittrich 2005, *Tiersymbole,* Fußnote 42, S. 265. Abbildung bei Dittrich 2005, *Tiersymbole,* S. 257.

schon Vasari erwähnt in einer Beschreibung dieser Fresken die Darstellung des Teufels in Gestalt einer Katze, die auf einer Tonne sitzt.[229] Allerdings kennzeichnen fledermausartige Flügel das übergroße Tier mit weißem Gesicht. Es handelt sich um eine als spätgotisch eingeordnete Darstellung, mit der die Katzendarstellungen Lottos, der Bassanos, Tintorettos, Veroneses und späterer Künstler nichts gemeinsam haben. Die naturalistisch gemalten Katzen auf den hier angesprochenen Bildern können demnach nur sehr subtile Teufel sein, wenn sie denn überhaupt welche sind, was legitim bezweifelt werden kann. In manchen Fällen könnten diese Katzendarstellungen auch nicht mehr sein als ein ganz bewusster ikonographischer Missgriff, wie von Pachecos geäußert.[230]

Hartinger sieht die Leistung von Bildern unter anderem darin, dass sie „einen Gegenstand, eine Person, oft auch eine Handlung im größeren Sachzusammenhang vorführen.“[231] Und die in Wort und Bild dargestellten Katzen des späten 15. Jahrhunderts und des gesamten 16. Jahrhunderts teilen dem Rezipienten infolgedessen stets eine Alltagsbotschaft über ihr spezifisches Katzen-Dasein mit: wann und wo sie mit dabei sind, wann und wo sie erfreuen, wann und wo sie Schandtaten begehen, ähnlich wie dies Katzen heute noch tun. Aber sie zeigen in ikonographischer Hinsicht auch an, welche Symbolbelegungen und Wertungen von Menschen Katzen als Repräsentanten dabei erhalten haben. Von der Hüterin der Bücher bis zum Symbol der Freiheit kommen aus menschlicher Perspektive äußerst freundliche Interpretationen in Betracht. Eindeutig ist also vor allem eins: die oft nicht leicht entschlüsselbare Vielschichtigkeit und häufige Ambiguität der Katze als Symbol im Rahmen der Ikonographie, weil unterschiedliche Menschen unterschiedliche Haltungen zur Katze einnehmen konnten. Ein Katzentier bot (und bietet) diese reichhaltige Projektionsfläche gerade *durch* oder aber *trotz* seiner Nähe zum Menschen. Dem Einen ist die Katze das Böse, dem Nächsten das Erkennen Christi. In einer Welt ohne elektrisches Licht waren im Dunkeln hell leuchtende Katzenaugen auf jeden Fall etwas Einzigartiges, ein Phänomen, das unterschiedliche Emotionen wie Angst oder Faszination auslösen konnte.[232] Trotzdem scheint sich ein kulturspezifisch verschiedenes Verhältnis zur Auffassung von der Katze in Venedig herausgebildet zu haben als es anderswo der Fall war, ein Bild, das, wenn es magisch besetzt

[229] Vasari 2010, *Leben der berühmtesten Maler*, S. 95f.
[230] Pacheco 1649, *El arte de la pintura,* S. 427.
[231] Hartinger 2007, Umgang mit Bildquellen, S. 92.
[232] Rossi schlägt sogar die Brücke von der griechisch-romanischen Tradition zur ägyptischen und stellt so unter Bezug auf das „Fele soror Phoebi“-Zitat der Metamorphosen von Ovid (1.5) eine Assoziationskette zur „Vergine-Diana-Iside-Luna“ auf. Rossi, Sergio et al., *Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Galleria Nazionale d'Arte Antica, Multigrafica Editrice, Rom, 1987, S. 15.

war, viel eher positive Assoziationen hervorrief,[233] welche zum Teil einer Göttin der Antike geschuldet waren, die im Bewusstsein der Bevölkerung präsent war und auch immer wieder visualisiert wurde. Für das Jahr 1459 ist zum Beispiel ein großer Festumzug anlässlich des Besuchs von Galaezzo Maria Sforza und seinem Bruder Filippo Maria in Venedig belegt, welcher von der Göttin Diana, Cupido und den Nymphen angeführt wurde.[234]

Wenn man bedenkt, dass Venedig außenpolitisch pragmatisch und keinesfalls ideologisch-glaubenseifrig orientiert war,[235] dass zeitgenössische Traktate eher auf eine „Verweltlichung des Geistes“[236] hinwiesen, die Stadt insgesamt in dem Ruf stand, die umfassendste Breite an möglichen häretischen Überzeugungen problemlos zu beherbergen,[237] schien die gesamte Bevölkerung, einschließlich der Künstler der Stadt, eine tendenziell geringe Obsession im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit dem vermeintlich Bösen wie sie in Form der Hexenverfolgung im deutschen Kulturraum stattfand, zu verspüren. Schließlich war in Venedig das Tagesgeschehen durchsetzt von okkulten Praktiken auf allen gesellschaftlichen Ebenen, von der Astrologie, der Alchemie sowie kleineren alltagsmagischen Handlungen, sicher auch, um der Ungewissheit des täglichen Lebens besser begegnen zu können.[238] Zusätzlich vermischte sich dabei der katholische Wunderglaube mit banalen abergläubischen Handlungen wie Bohnenwerfen oder Blütenblätterpflücken. Solch alltagsmagische Praktiken „im Rahmen eines wenig von der Ratio geformten Weltbilds“[239] schlossen die Jungfrau Maria dabei ganz selbstverständlich mit ein, selbst wenn hierdurch manch offizielle Lehrmeinung der Kirche

[233] Unter Berufung auf den Text *Antipalus maleficorum* von 1508 argumentiert Pasti, dass nicht alle Magie „teuflisch“ war und auch nicht als solche angesehen wurde, derart dass Theologie und Magie einander nicht ausschlossen. Pasti 2012, Giulio Romano e la Madonna della gatta, S. 51f.
[234] Ortner 1998, *Petrarcas Trionfi*, S. 391.
[235] Vgl. Hanlon 2000, *Early Modern Italy,* S. 191.
[236] McFarlane, I.D., Frankreich im Wandel: Kulturelle Werte in einer unruhigen Zeit, in *Die Renaissance,* Herausgeber Denys Hay, Droemersche Verlagsanstalt, München/Zürich, 1968, S. 185. Castigliones Werk *Cortegiano* legte den Akzent mehr auf ethische Fragen denn religiöse Unterweisung. Hierin kann vielleicht eine Parallele, die sich in Straparolas Werk findet, gesehen werden, insofern dieser wünschte, seine Leserschaft zu unterhalten anstatt zu belehren. Das breite Publikum schien in Venedig keinen gesteigerten Wert auf moralisch orientierte Lehrwerke zu legen.
[237] Ehemalige Franziskaner hatten in Venedig diverse religiöse Debatten angestoßen. Als Venedig sein eigenes Inquisitionstribunal im Jahre 1547 ins Leben rief, wurde den Priestern ein säkularer Richter an die Seite gestellt. Das „tolerante Klima“ Venedigs begünstigte unterschiedliche Weltanschauungen. In Padua wurde zum Beispiel mehrere Jahrzehnte Aristotelismus *ohne* christliche Anbindung durch Cesare Cremonini gelehrt. Hanlon 2000, *Early Modern Italy,* S. 133, S. 246.
[238] Vgl. Zambelli, Paola, Die Magie als Alternativreligion: Epistolarien und Bibliotheken in der europäischen Renaissance, in *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch,* Herausgeber Herbert Jaumann, De Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2011, S. 349f. Vgl. Vyse, Stuart A., *Die Psychologie des Aberglaubens: Schwarze Kater und Maskottchen,* Birkhäuser Verlag, Basel, 1999, S. 215-238.
[239] Hersche 2011, *Gelassenheit und Lebensfreude,* S. 32.

Roms verzerrt werden konnte.[240] Dem entspricht die in der historischen Erzählforschung festgestellte Tatsache, dass sich die „italienische, überwiegend weibliche Verwandtschaft der *Frau Holle*“[241] als weit verzweigt erweist. Denn die Märchenheldin und deren Gegenstück, die Antiheldin, können in der Unterwelt auf eine Gruppe von Katzen („*La fiaba dei gatti*“) treffen, in sizilianischen Varianten auf eine Art Drachenmutter, der *Mammadràa,* und manchmal eben auch direkt auf die Jungfrau Maria.[242]

Das Jahr der Veröffentlichung von Straparolas zweitem Band mit der Erzählung von Costantino und seiner mit übernatürlichen Fähigkeiten ausgestatteten Katze war gleichzeitig das Jahr des Tiefstandes jeglicher Hexenprozesse in Venedig, welche sich dann bis Ende des Jahrhunderts auf über 70 im Jahr verdreifachten.[243] So wurde erst im Jahre 1619 eine Frau namens Maria Panzona zu einer für venezianische Verhältnisse extrem strengen Strafe von drei Jahren Haft verurteilt, wegen ihrer beharrlichen Behauptung, sie könne sich in eine Katze verwandeln, von der sie wiederholt nicht abweichen wollte. Nicolò Rubbiati, der für mehrere angeklagte Frauen vor dem Tribunal als Verteidiger auftrat, bezeichnete die Vorstellungen seiner Mandantinnen als schwachsinnige und verrückte Ideen.[244] Es lässt sich also sagen, dass der Glaube an die Möglichkeit einer Tierverwandlung im damaligen Venedig bei einzelnen Personen durchaus vorhanden gewesen sein muss,[245] dass aber dieser Glaube selbst bei stärkster Beharrlichkeit wie im Fall der Maria Panzona in keiner Form dieselben Konsequenzen mit sich brachte wie im deutschsprachigen Raum. Hierin zeigt sich exemplarisch eine völlig andere geistig-moralische Haltung gegenüber den als delinquent eingestuften Frauen allgemein. In Venedig waren es

[240] Aus diesem Grund bezeichnet Roper das Verhältnis zwischen Magie und Katholizismus als „parasitär“, Roper 1995, *Ödipus und der Teufel,* S. 188. Zur Ambivalenz der weiblichen Verhaltensmuster vgl. Dinzelbacher, Peter, *Heilige oder Hexen? Schicksale auffälliger Frauen,* Patmos Verlag, Düsseldorf, 2001. Das Inquisitionsgericht der Serenissima benutzte sehr häufig den Begriff „Aberglauben“, der offensichtlich verbreitet war, jedoch vom Gericht keinesfalls mit Häresie gleichgesetzt wurde. Martin, Ruth, *Witchcraft and the Inquisition in Venice 1550-1650,* Basil Blackwell Publishers, Oxford, 1989, S. 69. Dabei trug die Inquisition in der Lagunenstadt vor allem die für Venedig typischen autarken Züge, indem eine eigene unabhängige Inquisition separat von der römischen eingeleitet worden war. Hanlon 2000, *Early Modern Italy,* S. 47f. Magische Delikte lösten jedenfalls in Südeuropa Ketzerei an Häufigkeit ab und dominierten in den Verhören in Venedig ab 1585 und in Neapel bereits ab 1570. Vgl. Behringer, Wolfgang, *Hexen: Glaube, Verfolgung, Vermarktung,* C.H. Beck Verlag, München, 1998, S. 49.

[241] Gobrecht 1996, Basiles Feen: Italienische Katzen und Grimms ‚Frau Holle', S. 4.

[242] Ibid. Uther präsentiert eine Version der o.g. *La fiaba dei gatti* unter dem Titel *Das Märchen von den Katzen und der Seife* aus dem Tessin, in welchem die beiden Protagonistinnen Fiorina und Roseta nacheinander in das Haus mit den vielen fleißigen Katzen kommen. Uther 2001, *Die schönsten Märchen von schlauen Katzen,* S. 114-122.

[243] Martin 1989, *Witchcraft and the Inquisition in Venice 1550-1650*, Anhang mit Statistiken.

[244] Ibid., S. 210f.

[245] Die Mehrheit der italienischen Gelehrten folgten in dieser Streitfrage Augustinus, welcher die Möglichkeit der Verwandlung eines Menschen in ein Tier bestritten hatte. Oeser 2005, *Katze und Mensch*, S. 96. Im Italien des frühen 16. Jahrhunderts gab es zudem viele kritische Stimmen zum Hexenglauben und bereits 1526 erhob die staatliche Einrichtung der spanischen Inquisition Einspruch gegen die gängige Praxis von Hexenverbrennungen sowie gegen den Hexenhammer, Frenschkowski 2012, *Die Hexen,* S. 120f.

häufig ärmere Frauen, die sich mit magischen Praktiken (Wunderheilung oder Liebeszauber) im städtischen Umfeld einen Lebensunterhalt erwirtschafteten, und das Inquisitionstribunal berücksichtigte stets die Motivation, die hinter jeder einzelnen Handlung steckte.[246] Die zwar umstrittenen, aber im deutschsprachigen Raum nichtsdestotrotz zu rigoros grausamen Urteilen führenden Deliktvorwürfe des Teufelspaktes, Satanismus, Kannibalismus, Hexensabbat und der Nachtflüge einschließlich obsessiv eingeforderter detaillierter Beschreibungen vom konkreten Sexualverkehr mit dem Teufel blieben der venezianischen Inquisition vollkommen fremd, und es wurde infolgedessen keine einzige Hexensabbathanzeige, die gelegentlich auch gemacht wurden, vom *Sacro Tribunale* der Serenissima verfolgt.[247] Das Inquisitionstribunal in Venedig konzentrierte sich hingegen auf Glaubensfragen sowie rituelle Magie und verfügte kontinuierlich über ein sehr aufmerksames Bewusstsein, für andere Konflikte möglicherweise missbraucht zu werden.[248] Schon allein nur die Androhung der Folter wurde wohlüberlegt und äußerst sparsam eingesetzt,[249] und die Konfiszierung von Vermögenswerten ist in keinem einzigen Fall nachweisbar.[250] Es kam öfter vor, dass einer gebrechlichen Frau oder einer Greisin aus Altersgründen oder einer jüngeren Frau aufgrund der Beeinträchtigung der Heiratschancen ihrer Verwandtschaft sogar der Pranger komplett erspart wurde.[251] Wichtig schien es der Regierung vor allem, die Sicherheit protestantischer Kaufleute zu gewähren, und es gab zu keiner Zeit der Inquisitionsverfahren in Venedig Anzeichen für Panik, Massenhysterie oder Fanatismus. Es gilt deshalb zu bedenken, dass extrem negativ besetzte dämonische Vorstellungen von der Katzengestalt der Hexen sowie Tierverwandlungen[252], wie sie in anderen

---

[246] Martin 1989, *Witchcraft and the Inquisition in Venice 1550-1650*, S. 139-147, S. 7, S. 182. Der am häufigsten angewandte Zauber der Wunderheilung wurde aus finanzieller Not häufig von Witwen und Zugewanderten, von denen der Großteil aus Friaul stammte, durchgeführt. Während des stärksten Anstiegs von Verhören zwischen 1586-1590 brauchten Frauen, die der Wunderheilung beschuldigt wurden, deshalb schon gar nicht mehr vor Gericht erscheinen. Etwas strenger wurde allerdings mit Geistlichen verfahren, die aus Geldgier gehandelt hatten.

[247] Martin 1989, *Witchcraft and the Inquisition in Venice 1550-1650,* S. 5., S. 209. Vgl. Hersche 1999, *Italien im Barockzeitalter,* S. 220f. Im Vergleich dazu: Behringer 1997, *Hexenverfolgung,* S. 73. Behringer spricht von einem Mentalitätswandel in Süddeutschland, der konfessionsunabhängig hin zur Askese, Dogmatik und Jenseitsgewandtheit strebte, und sich vom genussfreudigen, lebenszugewandten Dasein abgrenzen wollte. Behringer, Wolfgang, *Hexenverfolgung in Bayern: Volksmagie, Glaubenseifer und Staatsräson in der Frühen Neuzeit,* R. Oldenbourg Verlag, München, 1997, S. 112-121. Vgl. Roper 2007, *Hexenwahn,* S. 168.

[248] Martin 1989, *Witchcraft and the Inquisition in Venice 1550-1650,* S. 31-33, S. 168f., S 179.

[249] Ibid. S. 26.

[250] Ibid. S. S. 20f.

[251] Ibid., S. 220f. Laura Malipiero wurde zum Beispiel aus Altersgründen sofort gegen Kaution entlassen. Vgl. hierzu die extreme Brutalität, mit welcher gegen eine Greisin wie Ursula Grön, die bereits eingangs erwähnte und mit Katzen in Verbindung gebrachte Miau-Frau, in Augsburg, vorgegangen wurde. Roper 2007, *Hexenwahn,* S. 233-237.

[252] Daxelmüller, Christoph, Das literarische Magieangebot: Zur Vermittlung von hochgeschichtlicher Magiediskussion und magischer Volksliteratur im 17. Jahrhundert, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Teil 2, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 13, Herausgeber Brückner, Blickle & Breuer, Otto Harrassowitz Verlag, 1985, S. 847. Schade analysierte die Hexendarstellungen Baldung Griens im Detail, in welchen die Katze selten fehlt. In seinem Holzschnitt von 1508 *Vorbereitung zum Hexensabbat* spiegelt die Katze metamorphotisch die

Teilen Europas immer wieder Gehör fanden und dort in das regionale Narrativ integriert als psychosoziale Komponente zu einem kulturell einflussreichen Faktor wurden und daraufhin häufig zu von der Obrigkeit legitimierten sadistischen Handlungen gegenüber älteren Frauen wie Katzen führten, in Straparolas Venedig – mit Nicolò Rubbiatis Worten – bestenfalls als „Schwachsinn" einzuordnen waren.

Es stellt sich darum noch einmal ernsthaft die Frage, ob, und wenn ja, wie viel dämonisch Böses in den dargestellten Katzen auf venezianischen Gemälden tatsächlich steckte? Ebenso ist zu fragen, ob das Böse für die Stadtbewohner Venedigs, zu denen auch Straparola gehörte, zu einem intensiven geistigen Beschäftigungsfeld gehörte? Noch konkreter: sahen Venedigs Bewohner in grau getigerten Katzen möglicherweise etwas Unheimliches, einen Mäusefänger, einen lästigen Nahrungsdieb, ein geliebtes Haustier, einen Felllieferanten, die Repräsentantin der Göttin Diana oder gar die Katze der Madonna? Und die Antwort darauf scheint zu sein, dass sicherlich alle Bedeutungen möglich waren, aber dass es eine spezifische kulturelle Herausbildung einer Negativassoziation mit dem Bösen im Verbund mit einem Hass auf als bedrohlich empfundene „Hexen" nicht in irgendeiner ausgeprägten Form gegeben hat, sondern dass das Haustier sowie die „Katze der Madonna" im gesellschaftlichen Konsens überwog. Die Mutter Soríana aus *Costantino Fortunato* hinterlässt ihrem Sohn dementsprechend kein diabolisches Tier, sondern scheint selbst in diesem Glücksbringer vorübergehend zu inkarnieren. Die Motivwahl Katze als Symbol erfüllte an Deutungsmöglichkeiten, insbesondere im Zusammenhang mit dem weiblichen Geschlecht, in Venedig zwar auch magische Aspekte, doch wahrscheinlich eher die äußerst positive Konnotation der Assoziationskette der Schutzinstanzen Artemis – Diana – Maria, ein Bild, welchem auch die Erzählfigur der hilfreichen Kätzin Straparolas völlig entspricht.

3.3.3 Katzenfiguren in den anderen Erzählungen der *Piacevoli Notti*

Straparolas *Piacevoli Notti* enthalten im Vergleich zu anderen literarischen Werken der Zeit wenige Hinweise auf Katzen. In beiden Bänden von Straparolas *Le piacevoli notti* kommen insgesamt überhaupt nur dreimal Katzen vor, wovon allein die Katze Costantinos eine Hauptrolle spielt. In der Geschichte des ignoranten Priesters *Papiro Schizza* (Nacht 9/4) wird die Kätzin des Priesters mit Futter angelockt und es wird ihr etwas Werg an den Schwanz gebunden und ihr anschließend der Schwanz in Brand gesteckt. Das verängstigte Tier flüchtet

Hexe. Schade, Sigrid, *Schadenzauber und die Magie des Körpers: Hexenbilder der frühen Neuzeit,* Werner'sche Verlagsgesellschaft, Worms, 1983, S. 56, S. 58. Diese künstlerischen Darstellungen wurden als wichtiger Medienbeitrag für das Narrativ von der Katze als Begleiterin der Hexen, insbesondere im deutschsprachigen Raum, gewertet.

in Panik ins Haus unter ein Bett, wo reichlich Flachs gelagert wird, was dazu führt, dass das gesamte Haus des Priesters abbrennt und die Katze am Ende wahrscheinlich mit.[253] Diese kurze Abschlussepisode in der Erzählung hat sicherlich insofern realen Bezug, als dass es nicht unüblich war oder ist, Katzen oder Hunden irgendetwas an den Schwanz zu binden und die Tiere damit in Panik zu versetzen.[254] Dies war oder ist für einige Zuschauer belustigend, konnte ein Streich sein, oder wie hier am literarischen Beispiel, ein manchen Leser amüsierender Rachefeldzug gegen eine Person. Papiro Schizza hatte durch seine dümmliche Definition davon, was „Katze" im Lateinischen heiße, schließlich das Schicksal seiner eigenen Katze herausgefordert:

> „E come s'addimanda la gatta, figliuol mio? — *Felis*, rispose Pirino. — Oh caprone! — disse il prete, — ella s'addimanda *saltagraffa*; perciò che quando se le porge il pane, ella subito salta, e con la zatta s'attacca, graffa e poi se ne fugge."[255]

Während der in Padua studierende Bauernsohn Pirino dem Priester korrekt auf seine Frage „Wie heißt die Katze, mein Sohn?" antwortet, korrigiert ihn der Priester, der lateinische Begriff für Katze sei „Saltagraffa", weil diese schließlich springe und mit der Pfote „kralle und kratze" sobald man ihr Brot anbiete. Damit düpiert er den gelehrsamen Pirino vor versammelter Mannschaft der eigenen Familie, woraufhin sich Pirino u.a. mit dem Missbrauch der Katze des Priesters an ihm rächen wird. Im Zusammenhang mit der Katze geht es in der Geschichte von *Papiro Schizza* um deren alltägliche tierische Eigenschaften, wovon sich die meisten mit menschlichen Eigenschaften durchaus decken, ihr Essverhalten, dass sie kratzen und springen kann, dass sie vor Angst und Schmerz mit ihrem brennenden Schwanz in Panik davon läuft, und im übrigen als Mäuse fangendes Haustier ganz offensichtlich im Haus des Priesters präsent ist. Die Katze wird in der Geschichte Opfer und stellt gleichzeitig nur das Instrument einer Übeltat dar. Letzteres macht die beschriebene Szene beinahe modern, denn derartige Slapstickszenen eignen sich vorzüglich für die konkrete Verbildlichung im Zeichentrickfilm, in welchem sogar mit Dynamit gesprengte Tiere und Personen nicht wirklich irgendeinen

[253] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 449. Hengerer verweist darauf, dass Katzen als Funkenüberträger wegen Brandgefahr in der Frühen Neuzeit gefürchtet waren (so wurde es auch in der späteren Hausväterliteratur tradiert), weil sie die Herdnähe suchten, obwohl es unter Naturwissenschaftlern umstritten sei, ob eine Katze sich von allein leicht entzünden könne. Hengerer berichtet jedoch von einem Justizfall von 1788 aus Frankreich, wo Arbeiter und Kinder eine Katze vor einem Haus festbanden und anzündeten, was die alarmierte Nachbarschaft keineswegs witzig fand. Hengerer 2011, Die verbrannten Katzen, S. 114-117. Vgl. Herborn 2000, Hund und Katze, S. 406.
[254] Auf diese Art könnte auch die Katze auf Tintorettos Abendmahl-Gemälde den Schwanz gekürzt bekommen haben, aber mit dem Leben davon gekommen sein.
[255] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 448.

Schaden nehmen, sondern nach äußerst kurzfristiger Verkokelung gleich zum nächsten Streich schreiten. Hierbei soll gelacht werden und die Szenen dienen dem *Amusement* des Rezipienten. Ebenso bei Straparola: die Episode dient der Unterhaltung und repräsentiert gleichzeitig ein ganz typisches Stilelement seiner Erzählungen, das Gewalttätige mit Komik zu verbinden.[256]

Während in der Geschichte des Priesters also seine persönliche Hauskatze, die anscheinend wieder ausdrücklich als weiblich definiert sein soll, immerhin einige Zeilen des narrativen Handlungsstranges in Anspruch nimmt, wird in der Geschichte von *Guglielmo,* dem König von Bertagna (Nacht 13/12) die Bezeichnung Katze nur ein einziges Mal ganz allgemein als Vertreter ihrer Art in einer vergleichenden Anweisung erwähnt: So wie der Hund und die Katze Nahrung verzehren, die ihrer Natur entsprechen, so müsse auch der König ihm entsprechende Nahrung zu sich nehmen: „Ma date il cappone, il fasciano e la carne al cane over il gatto, subito li divoreranno [...]." [257] Auch in diesem Beispiel geht es wieder um eine elementare Grundgemeinsamkeit von Mensch und Katze: Essen, um zu existieren. Die Katze als Vertreter ihrer Art wird hier als „gatto" bezeichnet und nicht feminisiert.

Ganz abgesehen von der Tatsache, dass die Erzählung von *Guglielmo* und seinem Verlangen nach ärztlichem Rat bereits zu jenem letzten Teil des zweiten Bandes der *Piecevoli Notti* gehört, welcher höchstwahrscheinlich nicht mehr von Straparola selber stammt, [258] kann zusammengefasst werden, dass Katzen als Protagonisten eine ziemlich marginale Rolle im gesamten Erzählwerk der *Piacevoli Notti* spielen und mit Ausnahme von Costantinos Katze als seltenes Beiwerk wie in der Geschichte von *Papiro Schizza* fungieren. Hervorzuheben ist dabei, dass die Katze des Priesters als „gatta" bezeichnet wird, vielleicht weil sie als Haustier mit Zugang zum Haus einen Kosenamen verdient, vielleicht, um sie einer weiblichen Kategorie zu zuordnen, möglicherweise aber auch, weil Straparola Katzentiere grundsätzlich als „gatta" bezeichnete und nicht als „gatto", vorausgesetzt wir akzeptieren, dass die zwölfte Geschichte der Nacht 13 nicht mehr aus der Feder des offiziellen Autors kam. Am Beispiel zum Fressverhalten von Katzen und Hunden in der Erzählung von *Guglielmo* wird der auch im heutigen Italienischen übliche Begriff „gatto" für die Katze verwendet. Die Erzählung von *Costantino Fortunato* sticht deswegen mit der handlungstragenden Katzenfigur, die sowohl

[256] Pozzi 1981, *Straparola: Narrative Technique*, S. 67. Dieselbe Humorepisode bietet Wilhelm Busch (1832-1908) über 300 Jahre später mit Kater Munzel, der in Gesellschaft der Kätzin Mienzi im Haus der frommen Helene allerlei katzentypischen Schaden anrichtet und deshalb von der frommen Helene seinen Schwanz in Brand gesteckt bekommt. Busch 1956, *Humoristischer Hausschatz,* S. 24-27.
[257] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 574.
[258] Erläuterungen unter Fußnote Nr. 4. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 111f.

kätzische als auch menschliche mütterliche Qualitäten in sich vereint, aus der gesamten Erzählsammlung deutlich heraus. Im Folgenden soll nun analysiert werden, mit was für einer Katze der zeitgenössische Leser von *Costantino Fortunato* es zutun gehabt haben könnte. Vor dem Hintergrund der bisherigen Erläuterungen von Soríano-Katzen-Darstellungen in der bildenden Kunst soll überlegt werden, welche Vorstellungswelt, welche inneren Bilder die Erzählfigur Katze evozierte.

3.3.4 Mütterliche Fürsorge

Die Nähe zwischen Muttergestalt und Katzenfigur wird in Straparolas Erzählung, wie bereits festgestellt, zunächst durch ihren Namen „Soríana“ und den möglichen bildlichen Vorstellungen in Verbindung mit diesem besonderen Namen hergestellt, vielleicht solchen wie sie in Gemälden zu jener Zeit repräsentiert wurden, ganz sicherlich solchen, die sich aus der Tatsache ergeben, dass jede Menge echter Soríano-Katzen in Venedigs Straßen präsent gewesen sein müssen. Diese Katzen waren alles andere als exklusive Tiere, sondern stellten die Gefährten aller, auch der ärmeren Schichten.[259] Die verstorbene Mutter steht somit nicht nur Patin für die Weiblichkeit und das Äußere sondern auch für die Mittellosigkeit der zu hinterlassenden Katze. Die Kätzin als direkter Nachlass der Mutter könnte somit als verlängerter Arm einer nicht begüterten, vielleicht auch erst später wieder verarmten Mutter, die ihren jüngsten Sohn weiterhin zu bemuttern und zu schützen wünscht, angesehen werden. Denn es folgt ein bedeutsamer Hinweis im Text, nämlich dass sowohl Costantino als auch seine Kätzin unter der Härte der zwei älteren Brüder leiden: „[...] povero Costantino con la sua gatta assai pativa.“[260] Möglich wäre auch, dass die anderen Brüder von einem anderen Vater abstammten und sich vielleicht deswegen weniger verantwortlich fühlen, den Jüngsten mitzuversorgen.[261] Die Katze leidet jedenfalls gleichermaßen, so wie eine Mutter voller Empathie für ein geliebtes aber unterdrücktes Kind bei einem Geschwisterzwist leiden würde. Diese kurze aber bezeichnende Aussage bei Straparola kennzeichnet beide in Gemeinschaft gegenüber den Widrigkeiten des Daseins als erst einmal empfangende Nicht-Akteure in einer Schicksalskonstellation des Erleidens und des Erduldens. Die Katze teilt Costantino dann

[259] Vgl. Bobis 2011, *Die Katze,* Das Tier der Bauern und Narren, S. 158-162. Wie eingangs erwähnt, wird die Katze in mittelalterlichen Schriften vielmals als Gefährtin und somit Versuchung von Einsiedlern, also jenen, die überhaupt gar nichts besitzen sollten, genannt. Vgl. Nigellus S. 63-68, Odo von Cheriton S. 204f., Iakobus de Voragine nach Papst Gregor I., S 212-214, in *Tiere als Freunde im Mittelalter,* Kompatscher 2010.

[260] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 498.

[261] Es war schlichtweg die Ausnahme zu jener Zeit, nur einmal im Leben verheiratet zu sein. War Soríana mit zwei Kindern Witwe geworden und hatte anschließend zum Beispiel angestrebt, Kurtisane zu werden und das Glück gehabt, mit einem Mann höheren Ranges noch ein Kind zu haben, macht es Sinn, dass der Sohn dorthin aufsteigen sollte, wohin die Mutter gestrebt hatte.

jedoch zu irgendeinem Zeitpunkt in dieser Phase des passiven Erleidens mit, dass sie ihn versorgen wird. Es ist ihr ein Anliegen, ihn zu trösten und ihm zu helfen. Sie wird daraufhin aktiv und zwar in ihrer weiblichen Funktion als Mutter oder kätzischer Mutterersatz. Und in ihrer kätzischen Rolle wird sie unmittelbar zur Jägerin, zur Artemis-Diana.

Von besonderer Relevanz für die Argumentation, dass die Katze in der Tat eine weibliche Katze ist und ihre grammatikalische Geschlechtsform nicht beliebig gewählt wurde, ist im Text der Erzählung die sowohl sehr mütterliche als auch tierische Aktivität der Zuwendung der Katze gegenüber ihrem Schützling, ihn von Kopf bis Fuß abzulecken: „[...] fu da quella da capo a piedi diligentemente leccato e pettinato [...]“ [262], mit dem erstaunlichen Resultat, dass Costantino in nur wenigen Tagen von seiner unattraktiven Hautbeschaffenheit befreit ist. Straparola erklärt dem Leser, wieso Costantino äußerlich seine einstige Schönheit, wie der Autor betont, verlor: „[...] per lo patire [...]“ durch sein Leiden.[263] Seine einstige Schönheit ist vielleicht ein Hinweis auf höhere Abstammung, definitiv aber auf höhere Bestimmung. Naheliegend sind hier verschiedene Faktoren mit Realbezug. Bottigheimer erklärt, dass es gut möglich gewesen sein kann, dass Straparola selbst die unschönen Gesichts- und Körperhautbeeinträchtigungen hatte, die zu jener Zeit als charakteristisch für den ärmeren Teil der Bevölkerung galten, als er sich wahrscheinlich zu Fuß auf den Weg von seiner Heimatstadt Caravaggio nach Venedig gemacht hatte.[264] Damit wäre sogar in dieser kleinen Bemerkung ein autobiographisches Element enthalten, welches ohne weitere Quellenhinweise immer spekulativ bleiben muss, welches aber ein Element der Sympathie und des Verständnisses mit der Situation mittelloser Teile der Bevölkerung darstellt. Eine ebenfalls naheliegende Vermutung wäre die reale Beobachtung des Vorgangs des Leckens und Beleckens zur Reinigung bei Katzen, insbesondere bei Babykatzen direkt nach der Geburt und noch in den darauf folgenden Wochen, in der damaligen kleinstädtischen und ländlichen Umgebung sowohl in Straparolas vermuteter Geburtsstadt Caravaggio als auch auf dem Weg nach Venedig. Dieser ganz und gar nicht außergewöhnliche Anblick des Beleckens, wie er als Motiv aus der Welt der Säugetiere entnommen wurde, bietet sich zur allegorischen Beschreibung für einen

[262] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 499.
[263] Ibid.
[264] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 56f. Floerke übersetzt Straparolas Krankheiten (rogna e tigna) mit der Krätze und dem Grind, wobei sowohl der Milben- als auch der Pilzflechtenbefall durch Körperkontakt sowie kontaminierte Kleidung heute ebenso in beengten Wohnverhältnissen in Elendsquartieren anzutreffen ist: „Costantino war schön und wohlgestaltet, der Mangel, den er leiden mußte, hatte ihm jedoch die Krätze und den Grind zugezogen, die ihn sehr quälten.“ Straparola 1920, Novelle Nr. 50, S. 273.

bedeutenden Akt der Fürsorge und Liebe im elterlichen Sinn direkt an. Genau dieses Bild beschreibt auch C.S. Lewis in seiner Definition vom Begriff Zuneigung:

> „Das Bild, wovon wir ausgehen müssen, ist das einer Mutter, die ihr Kind auf den Armen wiegt, das einer Hündin oder einer Katze mit einem Korb voll Welpen oder Kätzchen; alle miteinander in einem winselnden, schnüffelnden Haufen; Schnurren, Lecken, Plappern, Milch, Wärme, der Geruch jungen Lebens.“[265]

Obwohl weder die Tätigkeit der liebevollen Zungenreinigung noch die der Waschung eines menschlichen Kindes geschlechtsgebunden ist, da sowohl Kater als auch Väter ihre oder fremde Nachkommen zärtlich reinigen können und dies in der Realität – wenn auch statistisch wohl viel seltener – tun und getan haben, wird dieser Akt in der klassischen Auffassung von Geschlechterrollen mit mütterlicher Zuwendung in Verbindung gebracht, wahrscheinlich deshalb, weil er bei Säugetieren, und in diesem Fall Katzenjungen, sofort nach der Geburt stattfindet und in regelmäßigen Intervallen zur Verdauungsanregung und Anusreinigung als überlebenswichtig wiederholt wird. Insbesondere das Adjektiv „diligentemente“ impliziert nicht nur eine gewisse Gründlichkeit in der Vorgehensweise, sondern Pflichtbewusstsein. Banal wie es sein mag: dass weibliche Katzen aus menschlicher Perspektive vorzügliche und aufopferungsvolle Mütter gegenüber ihren Jungtieren sind, dürfte im Jahre 1553, als der zweite Band der *Piacevoli Notti* herauskam, im ländlichen wie im städtischen Kontext ein wahrscheinlicher Allgemeinplatz gewesen sein, so dass Straparolas zärtlich leckende Mutterkatze ebenso wenig abwegig zu sein scheint, wie der aufkommende Nischentrend, Katzen gelegentlich – originell und abseits des Üblichen – in der Nähe des religiösen Idealbildes einer Mutter schlechthin zu platzieren: die Katzen als randständiges Motiv in der Marienikonographie. Bobis erwähnt zudem, dass Pomerancio zu Füßen Marias einen Korb mit einer Mutterkatze, die ihre Jungen ableckt, platziert hatte.[266]

Zu beachten ist in diesem Zusammenhang natürlich die Parallele zu einer ähnlichen Szene aus der Geschichte von *Biancabella* (Nacht 3/3) in Straparolas erstem Band, in welcher eine Schlange, die sich als Schwester der Protagonistin ausgibt, dieser ein Milchbad angedeihen lässt, sie wäscht und mit der Zunge ableckt[267] und die ohnehin schon bildschöne junge Frau

[265] Lewis 1961, *Liebe*, S. 52f.
[266] Bobis 2011, *Die Katze,* S. 154. Leider ohne Quellenhinweis, so dass unklar ist, von welchem der drei möglichen Maler des 16. Jahrhunderts, genannt „Pomerancio“, das Bild stammt.
[267] „[...] e con quello da capo a' piedi bagnandola e con la lingua tingendola [...].“ Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 156.

somit von den allerkleinsten Makeln, die sie noch haben könnte, befreit. Es dürfte jenseits biologischer Grenzen liegen, dass Straparola Schlangen beim „Belecken" ihres Nachwuchses beobachtet hätte, vielmehr ist zu vermuten, dass es sich um eine wie bereits besprochene Beobachtungserfahrung aus dem Säugetierbereich gehandelt hat, die auf die Erzählfigur der Schlange übertragen wurde, bzw. ein aufgegriffenes Erzählmotiv, das als narratives Versatzstück gebraucht wird. Der inhärente Sinn der Handlung des Beleckens bleibt in der Geschichte von Biancabella und ihrer Schlangenschwester jedoch derselbe wie in der Geschichte von Costantino und seiner Katze: es handelt sich um einen Akt weiblicher Fürsorge, in diesem Fall einer vermeintlichen Schwester, die ganz ähnlich einer Mutter oder eben sehr viel älteren Schwester das gute Aussehen und damit ultimativ das Wohlergehen ihres Schützlings einleitet.[268] Durch das Baden liegt in der Geschichte von *Biancabella* jedoch der Tätigkeitsschwerpunkt der Schlange auf dem Akt des Waschens. In Straparolas Erzählung von *Costantino Fortunato* endet die mütterliche Fürsorge und das, wie ich meine, von Liebe motivierte Pflichtbewusstsein nicht mit der reinen Verschönerung des Soríana-Nachwuchses, welchen die Kätzin im übrigen noch *vor* ihrer leckenden Pflegemaßnahme dem König als jungen Mann von außerordentlicher Güte, *Schönheit* und Können angepriesen hatte,[269] wie es fast ausschließlich ihrem Nachwuchs parteiisch zugeneigte menschliche Eltern tun würden. Eine weitere mütterlich-fürsorgliche Tätigkeit, die eben sehr menschlich und keinesfalls tierisch-kätzisch ist, kann darin gesehen werden, dass Costantinos Kätzin es in ihrer Rolle als Mutterersatz als ihre Aufgabe betrachtet, dem Sohn die richtige Braut zu verschaffen. Der strategische Zugang zur richtigen Braut durch die vermittelnde Rolle der Kätzin erweist sich dann als fundamental für den Zugang zu materiellen Gütern und zum sozialen Aufstieg auf allen Ebenen. Costantino, der nicht ganz weiß wie ihm geschieht, als er sich in sein Eheglück hinein katapultiert sieht und nun die Braut heimführen soll, sucht weiterhin Rat bei seiner Ersatzmutter, der Kätzin: „[...] non sapeva dove la moglie condurre, e fece consiglio con la sua gatta; la quale disse: [...]."[270] Dies tut er vertrauensvoll wie ein Kind sich guten Rat einholen würde bei dem Elternteil, dem es innig verbunden ist.

---

[268] Hauschild schildert in seinen ethnologischen Studien im modernen Süditalien weibliche magische Praktiken, welche Speichel involvieren: „Die wichtigsten Mittel dieser Heilkunst wurden aus der Kinderzeit des Individuums und der Gattung Mensch entlehnt: das Ablecken und Anfassen, das Besprechen, der Fluss des Speichels und der Tränen. [...] Das kann jeder Mensch unmittelbar verstehen, vielleicht sogar manches junge Tier [...] um dann in den Schutz der Mutter zurück zu flüchten." Hauschild 2002, *Macht und Magie in Italien,* S. 280f., auch S. 223.

[269] „Rispose la gatta, lui esser uomo che di bontá, di belleza e di potere non aveva superiore." Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 498.

[270] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 500. Floerke übersetzt: „Costantino, der sich nun so geehrt und reich sah und doch nicht wußte, wohin er seine Gemahlin führen sollte, beriet sich mit seiner Katze." Straparola 1920, Novelle Nr. 50, S. 275.

Am Ende der Geschichte von Straparola verschwindet die fürsorgliche Kätzin. Die einzigen Spuren, die sie hinterlässt, bestehen aus dem Glück des Schützlings, worin nach Lewis ein exemplarisches Beispiel schenkender Elternliebe gesehen werden kann, die schließlich darauf hinarbeiten sollte, sich selbst abzuschaffen.[271] Hieraus ergibt sich auch ein weiterer möglicher historischer Realbezug zu den Kindern aus illegitimen Verbindungen. Wurden gemeinsame Kinder vom Vater legitimiert, konnten diese einen dauerhaft fundierten sozialen Aufstieg mit glänzenden Karrieren erleben, der voraussetzte, dass die Mutter verstarb oder sich zurückzog, in jedem Fall aber von der Bildfläche verschwand. Die Mutter musste die Bereitschaft aufbringen, sich komplett von ihrem Kind zu lösen, um „dessen vollständige Integration in die vornehme Welt des Vaters“[272] zu garantieren. Illegitime Töchter und Söhne konstituierten ein vielfältig präsentes Phänomen der Zeit und wurden als männliche Nachkommenschaft oftmals gerade dann für Ämter, Aufgaben und Würden herangezogen, wenn es familiär anderweitig eng wurde. Weibliche Nachkommenschaft konnte hierbei für vielversprechende Ehehändel verwendet werden. [273] Historisch nachgewiesen sind sehr viele dieser im Nachhinein legitimierten Kinder, doch von den Müttern weiß man im Grunde kaum etwas oder gar nichts: „Oft waren es die Nachkommen selbst, die kein Interesse daran hatten, ihre niedrige Abstammung mütterlicherseits der Nachwelt kund zu tun.“[274]

Zipes hebt in seiner Analyse der verschiedenen Versionen des Gestiefelten Katers hervor, wie wenig Leistung der jüngste Sohn für seinen sozialen Aufstieg erbringen muss und argumentiert, dass diesem Aufstieg somit die rationale Grundlage fehle.[275] Dies ist insofern zutreffend, dass der Aufstieg durch das Vorhandensein einer Katze mit übernatürlichen Fähigkeiten bewerkstelligt wird. Deren mütterliche Funktion sollte aber nicht unterschätzt werden. In der dem jüngsten Sohn erwiesenen Mutterliebe ist die Rationalität der Irrationalität der Zuneigung im schenkenden Sinn enthalten, denn diese Art der Liebe bedarf ja eben *keiner* Liebens*würdigkeit* wie zu Beginn unter Begriffsklärung (2.3.3) festgestellt, sondern zeichnet sich dadurch aus, dass sie „umfassend“, „offen“ und nicht „heikel“ [276] ist. Kurzum: der unattraktivste Mensch oder das schäbigste Tier kann diese Liebe auf sich ziehen, sprich in diesem konkreten Fall: das armseligste Kind. Leistung in welcher Form auch immer ist keine

[271] „Somit ist der schenkenden Liebe eine schwere Aufgabe überbürdet. Sie muss auf ihre eigene Abdankung hin arbeiten. Wir müssen anstreben, uns selbst überflüssig zu machen. Die Stunde, wo wir sagen können, ‚sie bedürfen meiner nun nicht mehr', sollte unser Lohn sein.“ Lewis 1961, *Liebe*, S. 80.
[272] Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 43f.
[273] Vgl. Cleugh, James, *Die Medici: Macht und Glanz einer europäischen Familie,* Bechtermünz Verlag, München, 1996, S. 249, S. 269.
[274] Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 185f.
[275] Zipes 1997, Of cats and men, S. 22.
[276] Lewis 1961, *Liebe*, S. 60.

Voraussetzung für den zu erbringenden Einsatz seitens der Person, die schenkende Zuneigung empfindet. Und Straparola hat dem Leser zu Beginn seiner Erzählung einen unmissverständlichen Hinweis gegeben, was die Kätzin bewegt und motiviert: es ist ihr Mitgefühl, ihr Mitleiden mit Costantino, „compassione di Costantino".[277] Sie ärgert sich über seine beiden Brüder, „die so hartherzig gegen ihn waren."[278] Die Kätzin Straparolas ist also mit echter Emotion, mit starker Empathie für ihren Schützling am Werk. Gleichzeitig handelt sie völlig selbstlos. Ihre große mütterliche Zuneigung wird zum Motivationsmotor, ähnlich wie er bei engagierten Eltern im Menschen- oder im Tierreich zu erleben ist. Die aus elterlicher Perspektive völlig rationale Grundlage wäre demnach die für Außenstehende irrational erscheinende, gefühlsbetonte Motivation der „gatta fatata". Und es greifen in diesem Fall religiöse Vergleiche wie die der unverdienten Liebe Gottes zu den Menschen oder der unverdienten Fürsprache der Heiligen Jungfrau Maria aus mütterlicher Liebe zu den Menschen. In der Rolle als Mutter Gottes hat diese schließlich aus römisch-katholischer Sichtweise „beim Werk des Erlösers in durchaus einzigartiger Weise in [...] brennender Liebe mitgewirkt zur Wiederherstellung des übernatürlichen Lebens der Seelen."[279] Die Kätzin von Costantino widmet sich hingegen in gleichfalls brennender Liebe dem irdischen Glück „ihres" Nesthäkchens, ganz wie eine irdische Mutter es tun würde.

3.3.5 Facetten von Weiblichkeit

Straparolas Kätzin erweist sich als vielschichtige Erzählfigur. Sie wird als ausdrücklich weiblich benannt und ein Bezug zur verstorbenen Mutter ist durch den Namen der Mutter impliziert. Der Name Soríana legt den Rückschluss nahe, dass es sich um eine Anspielung auf sogenannte syrische Katzen handelt, welche sich bereits zur Zeit des Autors allgemeiner Beliebtheit zu erfreuen schienen, nachweislich auf Gemälden mit der Muttergottes zu sehen waren und welche zweihundert Jahre später in der breiten Bevölkerung in Zusammenhang mit der Jungfrau Maria gebracht wurden. Hierdurch entsteht beim Leser eine gewisse Vorstellung von Weiblichkeit und Mutterliebe in Verbindung mit der gewählten Erzählfigur der Katze. Im

[277] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 498. Das von Costantinos Kätzin empfundene Mitleid mit ihrem Herrn findet in späteren Jahrhunderten Widerhall, wobei es erneut die Mutterkatzenfigur ist, die im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, und nicht die Katze allgemein: Die Schriftstellerin Freya Stark (1893-1993) beschrieb, dass einer Mutterkatze vom Stadtrat von Venedig ein Orden und ein täglicher Teller Milch für ihr Mitgefühl verliehen wurde, weil sie versucht hatte, eine befreundete Kätzin vor dem Ertrinken zu retten und als ihr dies nicht mehr gelang, sich der Jungtiere ihrer Freundin annahm und diese mit ihren eigenen Kätzchen säugte. Schenda 1995, *Das ABC der Tiere*, S. 170. Brehms schreibt zu dieser Thematik über eine „merkwürdige Pflegelust" von Katzenmüttern, deren Erklärung er in „Gutmütigkeit, um nicht zu sagen Barmherzigkeit" sucht. Brehms, Alfred Edmund, Die Katze als Mutter, in *Brehms Schönste Tiergeschichten,* Georg Müller Verlag, München, 1925, S. 68.

[278] Übersetzung von Floerke, Straparola 1920, Novelle Nr. 50, S. 273; Im Originaltext „crudelmente", Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 498.

[279] Lang, *Maria*, 1983, S. 49.

narrativen Handlungsstrang bleibt die Kätzin erwartungsgemäß liebevoll und mütterlich-fürsorglich bis an die Grenze der Erschöpfung. Der Leser erfährt sehr wohl, dass die Kätzin keine Anstrengung für ihren Schützling scheut und dabei auch ermüdet.[280]

Dass die Katze zu jener Zeit in jener Region auf Bildern mit dem „Urbild einer Mutter"[281], der Mutter Gottes, auftauchte, erzeugte in den Augen des Betrachters solcher Darstellungen möglicherweise eher Nähe denn Distanz zwischen Maria und Katze. Diese gelegentlichen Vorstöße in der bildschaffenden Kunst unterstreichen die kontinuierlich zunehmende Präsenz von Katzen an der Seite des Menschen im kulturellen Bewusstsein – besonders, wenn auch nicht ausschließlich, an der Seite einer weiblichen Person. Die Tatsache, dass die Katze in zeitgenössischen Darstellungen nach ikonographischer Lesart dazu diente, einerseits antijudaistische Komponenten andererseits zum Beispiel die Freiheit und das Erkennen Christi darzustellen, verweist im damaligen italienischen Kontext auf eine andere Interpretationsspannbreite. Wobei es eben stets zu hinterfragen gilt, wie viele der ikonographischen *Malo*-Interpretationen von einem kulturhistorischen Katzenbild geleitet sind, das den Nachwehen der Reformation und Gegenreformation sowie ehemaliger intensiver Hexenverfolgungen und damit verbundenen Darstellungen von Frauen mit Katzen im deutschsprachigen Raum entlehnt ist? Denn vornehmlich im deutschsprachigen Raum kam es im Zuge der Konfessionalisierung zu einer starken Auseinandersetzung um Gut und Richtig, Böse und Falsch, sowie gesteigerten Ängsten in Bezug auf Sünde, Sexualität und Fortpflanzung.[282] Lyndal Roper hat in einer aufwendigen Detailstudie der Hexenverhöre im süddeutschen Raum Hauptthemen identifiziert, welche sich stets nach ähnlichem Muster um Geschlechtsverkehr, Fruchtbarkeit, Geburt, kurz: um die Mutterschaft drehten.[283] Die damit verbundenen Ängste sieht sie in einem Hass auf ältere Frauen kulminiert, welche auch den Großteil der Opfer ausmachten, nicht selten in Mutter-Tochter-Prozessen. Und diesem Hass auf

[280] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 499.
[281] Lang, *Maria*, 1983, S. 50.
[282] Behringers Statistik schätzt 1000 Hinrichtungen auf eine Einwohnerzahl von 13.100.000 im italienischen Raum und setzt mindestens 25.000 Hinrichtungen auf eine Einwohnerzahl von 16.000.000 im deutschen Raum an, wovon geschätzte 80% weiblich waren. Behringer 1998, *Hexen,* S. 66f. Roper setzt dieselbe Untergrenze von 25.000 an und bestätigt, dass somit die Hälfte der europäischen Gesamtzahl von Hexenverfolgungen auf die deutschsprachigen Länder des Heiligen Römischen Reiches entfiel. Roper 2004, *Hexenwahn,* S. 20. Der katholische Priester Friedrich von Spee bedauerte 1631 mehrfach „die Blindheit" (S. 89, S. 93, S. 95) der Deutschen und äußert, dass Italiener und Spanier „von Natur aus mehr dazu veranlagt sind, diese Dinge zu bedenken und zu überlegen" (S. 50) und sich nicht der emotionalen Dynamik von Menschen überlassen, die seiner Ansicht nach „schamlos, niederträchtig, zügellos, übermütig, habgierig, unwissend" und vor allem, wie er wiederholt betont, „grausam" sind, von Spee, Friedrich, *Cautio Criminalis oder rechtliches Bedenken wegen der Hexenprozesse,* Übersetzung von Joachim-Friedrich Ritter, 7. Auflage, dtv-Verlag, München, 2003, S. 32f.
[283] Roper 2007, *Hexenwahn,* S. 20f.

Frauen jenseits der fruchtbaren Jahre hat Roper zusätzlich ein zähes Nachleben im deutschsprachigen kulturellen Bewusstsein bescheinigt.[284] In Jacob Grimms „Deutscher Mythologie" findet sich die Behauptung, dass „das volk sagt: eine zwanzigjährige katze werde zur hexe, eine hundertjährige hexe wieder zur katze".[285] In demselben Absatz ist von einem – seit seinem Hochzeitstage – siechenden Bauern die Rede, der eine gesattelte Katze in seinem Hofe mit einem Stein beworfen habe. Laut Grimm war diese Katze „eine art gestiefelten katers",[286] womit die Erzählfigur der Märchenkatze mit negativ besetzten dämonischen Zügen versehen wird.[287] Das konkrete Verhältnis angeklagter Frauen zu ihren Tieren, insbesondere Katzen, war jedoch noch nicht Gegenstand der umfangreichen Forschung zur Hexenthematik, sondern existiert eher als Allgemeinplatz in Vorstellung und Sage, fantasiereicher Folklore, in zahlreichen Märchenillustrationen und populärwissenschaftlichen Werken.[288] Zusätzlich sieht Roper in der Lehre der Dämonologie und ihrer praktischen Umsetzung in der Hexenverfolgung Ansätze für ein überaus tiefes „Mißtrauen gegenüber jeder Sinnlichkeit".[289] Die Mehrheit der italienischen Bilder der Renaissanceperiode strahlen jedoch in ihrer Farbenpracht insgesamt eine Sinnlichkeit, Lebens- und Körperfreude aus, dass es angesichts der ebenfalls zur

---

[284] Ibid., S. 239.
[285] Grimm, Jacob, *Deutsche Mythologie,* In der Dieterich'schen Buchhandlung, Göttingen, 1835, S. 661.
[286] Ibid. Es mischen sich also in der Vorstellungswelt bei diesem Beispiel in der *Deutschen Mythologie* Katzen mit den Elementen männlicher Bekleidung/Ausstattung, um zu dämonischen Wesen zu werden.
[287] Diese Auffassung ist jedoch weit entfernt von Straparolas magischer Kätzin und wurzelt eher in den Narrativen der Hexenverfolgung. Jean Bodin (1529-1596), der laut Frenschkowksi das „Psychogramm der Verfolgungsideologie in besonders erschreckender, weil eben ‚intelligenter' Form" verkörperte, schilderte bereits 1591 einen typischen Fall von 1578, wobei der Teufel „gestiefelt und gespornt, mit der Waffe an der Seite" zur Buhlschaft mit der Hexe Johanna Hartwilerin zu erscheinen pflegte. Frenschkowksi 2012, *Die Hexen*, S. 210f.
[288] Vgl. EM VI, 1990, Hexen, Sp. 969f., Gerlach. Exemplarische Bildbeispiele wären der schablonenkolorierte Einblattdruck von Otto Speckter von 1857 zum Rapunzelmärchen der Brüder Grimm, der die böse Hexe mit zwei schwarzen Katzen zeigt, Abb. bei Daniel, Noel (ed.), Der Gestiefelte Kater, Farblithografien von Herbert Leupin, Silhouetten von Laura Barrett, in *Die Märchen der Brüder Grimm*, Taschen Verlag, Köln, 2011, S. 52; Die Dornröschenillustration von Lizzie Hosaeus in einer Grimmausgabe aus der deutschen Nachkriegszeit, welche in der Turmstube unter dem Stuhl der bösen Fee eine Katze zeigt, *Brüder Grimm Schönste Märchen: Eine Auswahl,* Enßlin & Laiblin Verlag, Reutlingen, ca. 1955, S. 195. Schriftliche Beispiele wären Beschreibungen von Katzenhaltern, Uther 2001, *Märchen von schlauen Katzen*, oder die Geschichte der Katzen von San Lorenzo, worin erzählt wird, wie ehemalige Zauberer und Hexen als Katzen wiedergeboren werden, vgl. de Caro, Frank, *The Folktale Cat,* Barnes & Noble Books, New York, 1995, S. 95; Der Leser erfährt meist nicht mehr als nur den unbewiesenen Allgemeinplatz „Das Schicksal der Hexen ist eng mit dem der Katzen verbunden, denn oft genug wurden Katzen lebendig verbrannt, um damit das Übel auszurotten. Angeblich sollen Hexen sich in Katzen verwandelt haben." Müller-Ebeling et al., *Hexenmedizin: Die Wiederentdeckung einer verbotenen Heilkunst – schamanische Traditionen in Europa*, AT Verlag, Hamburg, 2002, S. 186. Aurnhammer stieß in seinen Untersuchungen auf einen Übergang vom Italienischen Sprachraum in den Deutschen, und zwar bei Johann Karl August Musäus, der in einem seiner „Volksmärchen der Deutschen" („Rolands Knappen") die Katzen Petrarcas und Tassos im 18. Jahrhundert miteinander vermengte, um einen magischen Hexenkater daraus zu machen. Aurnhammer 2011, Die Katze des Petrarca. Dem entsprechen bereits frühere frei gestaltete Übernahmen von italienischen Texten, wie dem Tugend- und Lasterspiegel *Fiore di virtù* durch den Bozener Patrizier Hans Vintler von 1486, in welchem er völlig unabhängig vom Originaltext die Epiphanie der Hexe verbunden mit der Katze dazu erfindet. Blaschitz 1992, Die Katze.
[289] Roper 2007, *Hexenwahn,* S. 168. Zu Nacktheit auf Kunstwerken, Tanzverboten, Hygienebewegung, Hersche 2006, *Muße und Verschwendung,* S. 712-724.

Verfügung stehenden sexualisierten Literatur wahrscheinlich nicht zu gewagt ist, von einer eher sinnlich ausgerichteten Diesseitszugewandtheit zu sprechen. Und diese rückte zunehmend ins Zentrum der kritischen religiösen und danach zwangsläufig künstlerischen Aufmerksamkeit, ausgedrückt in einem Ringen um mehr Orientierung zur Transzendenz auch in der Mariendarstellung: „[...] die Renaissance ist bestimmt durch den allem Ueberweltlichen abholden Geist reiner Diesseitigkeit, wie er die Antike beherrscht hatte."[290]

Die Beteiligung an vielfältigen, historisch belegten Erbschaftsstreitigkeiten sowie die Tatsache, dass Nachkommen oftmals über erhebliche gesellschaftliche Aufstiegschancen verfügen konnten, welche ihnen durch das manchmal nicht sofort zugängliche, aber bereits erwirtschaftete Geld der Mutter erst später ermöglicht wurden, oder welche ihnen allein aufgrund der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Vater zustanden, rückt die fiktiven Protagonisten der Erzählung Straparolas, die sterbende Soríana und ihren jüngsten Sohn Costantino zumindest in assoziative Nähe zu ganz realen, prominenten Charakteren der Zeit. Die bekannte römische Kurtisane Imperia hatte zum Beispiel im Jahre 1512 außer Legaten an ihre Diener und ihre Mutter ihr gesamtes Vermögen ihrer einzigen vierzehnjährigen Tochter hinterlassen. Die junge Frau musste jedoch neun Jahre um das Erbe kämpfen bis ein Gericht ihr den Besitz im Jahre 1521 überhaupt zusprach.[291] Die späte Entscheidung des Gerichts war dann endlich im Sinne der längst verstorbenen Mutter. Generell wurde der überaus respektierten

[290] Weise, Georg, *L'ideale eroico del rinascimento e le sue premesse umanistiche,* Edizioni Scientifiche Italiane, Neapel, 1961, Fußnote deutscher Quelle (v. Martin), S. 256. Kurzel-Runtscheiner stellt für Italien ergänzend zur Diesseitigkeit fest, dass sich eine relativ kurze Zeitspanne zwischen ausgehendem 15. Jahrhundert und frühem 16. Jahrhundert durch eine „für die Geschichte des Christentums ungewöhnlich positive Bewertung der Sexualität" auszeichnete, vgl. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 130. Mit dieser Bewertung korrespondiert die Tatsache, dass bis 1600 ein nur gelegentlich durch päpstliche Dekrete gestörtes offizielles Einvernehmen zu herrschen schien, sexuelle Dienstleistung als Bestandteil der gesellschaftlichen Existenz zu integrieren, zum Beispiel durch Besteuerung derselbigen, vgl. Vgl. Besteuerung, Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 55-59. Die relativ weitgehende Akzeptanz und semi-rechtliche Institutionalisierung der Prostitution durch diverse Vorschriften und Erlasse zeugt von einem pragmatischen Umgang mit den Realitäten sexuellen Kontaktes in der damaligen Zeit. Mandeville (1670-1733) spricht den offiziellen Rechtsstatus der Prostituierten in Venedig, Neapel und Rom als Zeichen von vernunftgesteuerten Regierungen an. Mandeville, Bernard, *The Fable of the Bees Bees or Private Vices, Publick Benefits* (Vol. 1), Kommentierte Ausgabe durch F.B. Kaye, (Exakte Reproduktion der Oxford University-Ausgabe von 1924), Liberty Classics, Indianapolis, 1988, S. 98f. Anzumerken ist, dass Kurtisanen und Prostituierte keinen Widerspruch zwischen ihrem Erwerbsleben und ihrem religiösen Empfinden sahen, und die Tatsache, dass der Kirchgang für Kurtisanen im Alltag eine wichtige Rolle einnahm, sei es um Klienten zu werben, sei es um ihre Religion zu leben, spiegelt ein gesellschaftliches Leben ohne Entweder-Oder, vgl. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus.,* S. 176-184. Hersche beschreibt die Religiösität in seinen Thesen zum Barock als mit Demonstrationscharakter versehen ganz auf die Sinne ausgerichtet und den damaligen Alltag des Individuums prägend, wobei Sakrales und Profanes bis zur Unkenntlichkeit vermischt wurde. Hersche 2006, *Muße und Verschwendung*, S. 944. Und weil Kurtisanen zu erheblichen Vermögen gelangen konnten, wurde ihr großer Reichtum öfter von kirchlicher Seite zur Klosterfinanzierung umworben oder zwangsverpflichtet, so dass ausgerechnet Kurtisanen nicht selten als großzügige Spenderinnen oder Bauunternehmerinnen sogar für städtische Großprojekte auftraten, vgl. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 164.

[291] Ibid., S. 41f., S. 166f.

Rolle der Mutter in allen gesellschaftlichen Schichten eine starke Führungs- und Weisungsbefugnis zugebilligt, ihr Kind in ein erfolgreiches Erwachsenendasein zu leiten. Eine ältere Frau konnte in dieser Funktion nicht nur unterstützend fungieren, sondern vor allem auch Direktiven aufzeigen, so wie es Costantinos Kätzin tut.[292]

Ergänzend lässt sich noch sagen, dass Bottigheimer behauptet, dass Straparola immerhin eine seiner Heldinnen anscheinend nach einer berühmten Kurtisane Venedigs benannt hat: Violante (Nacht 8/5),[293]was sie mit den Frauen in der Rahmenhandlung der Erzählsammlung in Bezug setzen würde. Interessant hierzu ist, dass der Name Violante zweimal in Straparolas Erzählsammlung auftaucht: während einmal der Schneiderlehrling die Königstochter Violante heiratet (Nacht 8/5), wird ein anderes Mal in Umkehrung des sozialen Standes Violante, Tochter des Schneiders, von einem Königssohn geliebt (Nacht 9/2). Während letztere Erzählung auf dem Liebestodmotiv basiert, bringt erstere eine viel deutlichere erotische Komponente mit. Beim Berühren der Brüste der Violante durch den Schneiderlehrling werden diese, in Anlehnung an übliche erotische Beschreibungen wie u.a. bei Boccaccio zu finden, im Detail erwähnt: „ [...] messa la mano sopra il candido petto di Violante, trovò due popoline ritondette e sode."[294] Die beschriebenen schneeweißen, runden, festen Brüste sind ähnlich denjenigen, die auf unterschiedlichen erotischen Darstellungen von Frauen aus jener Zeit in Venedig z.B. durch Tizian zu sehen sind. Tizian hatte bereits zwischen 1514 und 1516 eine Violante portraitiert, welche Bottigheimer ebenfalls als Kurtisane zu identifizieren glaubt, aber die genauen Hintergründe des Portraits verlieren sich scheinbar in mancherlei Spekulation und zahlreichen romantischen Legenden. [295] Relevant ist im Zusammenhang mit der vorangegangenen Analyse jedoch nur die Tatsache, dass das Bildnis, welches eine tief dekolletierte hellblonde junge Frau darstellt, alternativ zu „Violante" auch „La bella gatta" genannt wird: die schöne Kätzin.[296]

---

[292] Vgl. Brown J. & Davis, R. (ed.), *Gender and Society in Renaissance Italy,* Series Women and Men in History, Longman, London/New York, 1998, S. 147. Hersche erwähnt, dass im Falle des Todes des Vaters in Florenz 72% der Vormundschaften an die Mutter gingen, und dies ganz sicherlich nicht in Ermangelung männlicher Verwandter. Hersche betont hierzu die Hochachtung vor der Funktionsrolle der Mutter. Hersche 1999, *Italien im Barockzeitalter,* S. 80.

[293] "Straparola's naming the heroine of ‚The Tailor's Apprentice' ‚Violante', which could hardly have been lost on contemporary readers, fit perfectly with the social and sexual ambiguity that existed in Straparola's assemblage of fictive female narrators in the frametale he created to surround his stories." Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 50.

[294] Straparola 2007, *Le Piacevoli Notti*, S. 412.

[295] U.a. soll Violante die Tochter Palma Vecchios und Tizians Geliebte gewesen sein. Jones 2013, *Loves of the Artists,* S. 127.

[296] Le Goff sieht die „bella gatta" als blonde Schönheit im neu-platonischen Sinn als Idealvorstellung, räumt aber ebenso die Möglichkeit ein, dass die Kurtisanen Venedigs genau diesem Ideal optisch entsprachen

3.4 Resümee: Straparolas Katze ist eine liebende Kätzin

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Straparolas sprechende Katze als Erzählfigur einer breiten Leserschaft ein wahrscheinlich entsprechend umfassendes Identifikationsspektrum anbot. Zentral ist das Aufstiegsmotiv. Es geht dabei um eine Besserstellung des eigenen Kindes in aller Selbstlosigkeit. Es geht aber auch um das Kind selbst, das augenscheinlich seine Fürsprecherin verliert und dann trotzdem einen Ausgleich erfährt. Das Kind ist eigentlich ein Erwachsener, aber einer, der in seinem Leid und seinem Unmut wieder einer helfenden Zuwendung wie ein Kind in Bedrängnis bedarf. Als die liebende Mutter Soríana stirbt, ergreift die mütterlich anmutende „gatta fatata" die Initiative und verhilft dem jüngsten Sohn zu seinem spektakulären sozialen Aufstieg. Diese Personifikation von Weiblichkeit und Mütterlichkeit in einer Tiergestalt ist bedingt durch den eigentümlichen Namen der Mutter mit den syrischen Katzen, den Soríano-Katzen, die in jedermanns Umgebung zu finden waren, ob arm oder reich, assoziiert. Sogar im Hause der größten weiblichen Fürsprecherin in der höchsten Not, der Heiligen Jungfrau Maria, konnten sich solche Katzen befinden, wie Gemäldedarstellungen darlegen. Die Wahl des innovativen Motivs syrischer Katzen in der Kunst jener Zeit verweist wiederum auf die griechische Artemis bzw. die römische Diana, die Göttin der Jagd. Die Jagdleistung ist natürlich nur eine, wenn auch in der Erzählung die entscheidende Fähigkeit der „gatta fatata". Die starke Weiblichkeit, welche sich mit der aktiven Kätzin verbindet, konnte den damaligen Leser an die – vor allem im Karneval und bei den Festumzügen allgegenwärtige – Schutzgöttin der Frauen denken lassen, die gleichzeitig als Mondgöttin reklamiert werden konnte und hiermit einen weiteren Bezug zur nachtaktiven Figur der Katze lieferte.[297] Weitere Bedeutungen der Katze als Symbol der Freiheit und als Aufbegehrende gegen Ungerechtigkeit, die eine Assoziation mit der unabhängigen Diana wie mit der Schirmherrin Maria anboten, konnten mit einfließen, ohne dass diese sich als Bedeutungsträgerinnen widersprochen hätten.[298] Wie stark Vorstellungen und Mythen der Antike im 16. Jahrhundert an Präsenz einnahmen, sei es in der Literatur, Kunst oder Ausbildung, lässt sich auch aus Martin Luthers empörtem Kommentar gegen Morallehren auf der Basis von Ovid ablesen, worin man Apollo einfach zu Christus gemacht hätte.[299] Deshalb legt die bewusste Wahl der Erzählfigur Katze

---

und darum Modell gestanden haben könnten. Le Goff, Raichel, Venetian Portraiture 1475-1575: Mistresses and Courtesans, Paper presented at the Courtauld Institute London on 25.11.1994, S. 1-7.

[297] „Bei den Römern verschmolz sie [Hekate, die in hellenistischer Zeit Göttin der Unterwelt war] mit der als Mondgöttin verehrten Diana, deren Anrufung mit magischen Zauberformeln an Kreuzungen und in Höhlen geschah [...]", EM VI, 1990, Hexen, Sp. 960, Gerlach.

[298] Vitoux betont hierzu die konsequent wertschätzende Haltung zu Katzen im Venedig der Renaissance. Vgl. The cats of Venice, S. 224-230, in *Cats: An Illustrated Miscellany,* Plon & Flammarion, Paris, 2014, S. 224.

[299] Vgl. Mayerson, Philip, *Classical mythology in literature, art, and music,* Xerox College Publishing, 1971*, S. 129.* Venedig war spezifisch wegen seiner engen Beziehungen zur östlichen Adria eine Wiege der

zur Darstellung einer handlungsfähigen, möglicherweise über ihren Tod hinaus gegen die Widrigkeiten des Lebens kämpfenden Frau, der damaligen Zeit entsprechend einen Diana-Bezug nahe, während die Erwähnung des Namens Soríana in Richtung getigerter Katzen verweist, die sich in späterer Zeit einer Assoziation mit der Mutter Gottes erfreuen dürfen. In Gestalt der Soríana-Katze konnte eine äußerst fürsorgliche Mutter, welcher materielle Armut keineswegs fremd ist, der aber auch Wege zu Reichtum als Lebensrealität – wie es bei den Kurtisanen der Fall war – nicht verstellt sind, scheinbar ideal ausgedrückt werden. Mit fast marianischem Gerechtigkeitssinn strebt die verzauberte Kätzin nach Ausgleich für das erfahrene Leid ihres Nachwuchses, ohne äußere Hierarchien anzutasten, und war für den zeitgenössischen urbanen Rezipienten, unabhängig von Stand und/oder Geschlecht, mit hoher Wahrscheinlichkeit in der Erzählfigur einer weiblichen Katze sehr passend verkörpert.

3.5 Basile als Dichter im frühen 17. Jahrhundert im Vizekönigreich Neapel

Knapp hundert Jahre später taucht die Katzenfigur der „gatta fatata“ in der Erzählung von *Cagliuso* in einem anderen Teil des heutigen Italiens in einer neuen Erzählsammlung wieder auf. Der beim Erscheinen bereits verstorbene Autor ist Giambattista Basile (1575-1632), Verwaltungsbeamter und Dichter, dessen in neapolitanischem Dialekt gehaltenes Werk, *Lo Cunto de li Cunti,* zwischen 1634 und 1636 in Einzelschritten posthum erscheinen sollte, zuerst bei Beltrano in Neapel unter dem Anagramm Gian Alesio Abbattutis, dann in weiteren Editionen 1637, 1645, 1654 und 1674 ebenso in Neapel, und 1679 in Rom.[300] In Anlehnung an das berühmte *Decamerone* von Boccaccio wird die Erzählsammlung von 49 Märchen, welche innerhalb einer Rahmenhandlung über fünf Tage hinweg erzählt werden, ab 1674 auf dem Titelblatt der vierten redigierten Gesamtausgabe von Pompeo Sarnelli dann endgültig zum *Pentamerone*.[301] Diese Bezeichnung hatte Salvatore Scarano schon in der ersten Widmung geprägt. Diverse Anleihen und Nachahmungen sorgten im Anschluss für eine Weiterverbreitung auch außerhalb des Dialekt-Kontextes, wie zum Beispiel durch Lorenzo Lippis Transfer einzelner Erzählinhalte der *Cunti* ins Toskanische.[302]

Warum nun ein Werk im Dialekt? Es hatte schon vorher bescheidene Tendenzen gegeben, die neapolitanische Sprache in der Dichtung neu zu beleben. Ein dezentes allgemeines

Griechischstudien während der Renaissance- und Humanismusperiode geblieben. Vgl. Garber, Klaus, *Literatur und Kultur im Europa der Frühen Neuzeit: Gesammelte Studien*, Wilhelm Fink Verlag, 2009, S. 677.

[300] Vgl. EM I, 1977, Basile, Giambattista, Schenda, Sp. 1297.

[301] Vgl. Siebenmorgen, Katharina, Giambattista Basiles „Lo Cunto de li Cunti“, S 247-253, in *Neapel: Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte,* Herausgeber Salvatore Pisani und Katharina Siebenmorgen, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2009, S. 247.

[302] Vgl. Broggini 1990, *Lo cunto,* S. 195, S. 59f.

Aufbegehren gegen den tradierten künstlerischen Maßstab des Toskanischen nebst des Lateinischen in der Literatursprache, gesetzt durch Dante, Petrarca und Boccaccio, könnte einen Teil der Begründung für Basiles Wahl des Neapolitanischen liefern.[303] Canepa vertrat hierzu die Ansicht, dass der Dialekt Basile grundsätzlich größere Freiheit einräumte, Themen anzusprechen, welche, wären sie in offizieller Literatur zur Sprache gekommen, für den Autor problematischer oder risikoreicher hätten ausfallen können.[304] Dass Basiles *Pentamerone* auch außerhalb von Neapel Popularität erlangen würde, war u.a. deshalb gesichert, weil es ein Publikum gab, welches durch die Bühne, insbesondere durch die Tradition der *Commedia dell'arte*, mit dem neapolitanischen Dialekt ausreichend vertraut war.[305] Eine gelegentliche Hinwendung zum Dialekt fand sich ebenso bei Autoren außerhalb der Region Neapels. Selbst Straparola hatte es sich nicht nehmen lassen, zwei seiner Geschichten im Dialekt zu erzählen.[306] Weil aber Basile seine anderen Werke, wozu höfische Madrigale, Oden und Eklogen gehörten, in der italienischen Hochsprache verfasste, welche auf dem Toskanischen basierte, erwägt Siebenmorgen, dass die Wahl des Dialekts wahrscheinlich unter dem Einfluss seines Zeitgenossen und Bekannten Giambattista Marino (1569-1625) getroffen wurde, um das burleske Moment noch zu steigern.[307]

Der Neapolitaner Marino war an verschiedenen italienischen Höfen sowie ab 1615 am französischen Hof unter Ludwig XIII. sehr erfolgreich als Dichter tätig und kehrte 1623 wohlhabend nach Italien zurück.[308] Sein Intellektualität und Sexualität verbindendes Werk wurde dann stilbildend für die Schule des Marinismus.[309] Der Stil des Marinismus lässt sich durch die virtuose sprachliche Anwendung zahlreicher Bilder, Metaphern, Allegorien und überraschender Ausdruckselemente charakterisieren, die ein „musikalisches Spiel mit der Form" [310] beinhalten, welches zur damaligen Zeit Staunen hervorrufen sollte. Aus der Perspektive der Petrarkismus-Forschung wird Marinos Dichtung bereits als a-petrarkistisch

[303] Vgl. Siebenmorgen 2009, Basiles Cunto, S. 251.
[304] Canepa 1997, Basile's Quest, S. 41.
[305] Vgl. Rak, *L'occhio barocco*, S. 99, Siebenmorgen 2009, Basiles Cunto, S. 243.
[306] Straparola präsentierte zwei Geschichten in den *Piacevole notti* in Dialektform: *Bertoldo de Valsabbia* (Nacht 5/3) auf Bergamesisch (Bergamo), wahrscheinlich, weil der Dichter dort seine Jugendzeit verbrachte, und *Marsilio Verzolese ama la Tia, moglie di Cecato Rabboso* (Nacht 5/4) auf Pavano (Padua), weil er in der Nähe lebte und die Stadt anscheinend gut kannte. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 10f. (Druckfehler, weil hier irrtümlich Nacht 4/3 angegeben ist), 74f.
[307] Siebenmorgen 2009, Basiles Cunto, S. 252.
[308] Vgl. BE XII, 1971, Marino, auch Marini, Giambattista, S. 154.
[309] Vgl. Wesche 2011, Petrarkismus, S. 67.
[310] BE XII, 1971, Marino, auch Marini, Giambattista, S. 155. „Bekanntes (und Bewährtes) oder Altes (auch Antikes) galt es um jeden Preis irgendwie anders und effektvoll - eben ‚barock' - neu bzw. verwandelt zu sagen." Wittschier, Heinz W., *Italienische Literatur(geschichte),* Grundlagen der Italianistik, Bd. 15, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2012, S. 55.

eingestuft, im Gegensatz zum Anti-Petrarkismus,[311] der in seiner ironischen Form wie zum Beispiel bei Aretino weiterhin die Auseinandersetzung mit Petrarca betreibt und somit Teil des petrarkistischen Diskurses bleibt.[312] Ab etwa Mitte des 16. Jahrhunderts gehörten zur „spielerisch synthetisierenden Form“[313] des Antipetrarkismus, in welchem sich ernsthafte Nachahmung und Ironisierung vereinen, gleich drei bedeutende neapolitanische Vertreter des sogenannten *terzo Petrarchismo,* Constanza (Angelo di Costanzo, 1507-1591), Luigi Tansillo (1510-1568) und Bernardino Rota (1509-1574). Und auch Basile, dessen sprachgewaltige *Cunti* von Schenda einerseits als der marinistischen Schule folgend kategorisiert wurden, serviert seinem Publikum andererseits anti-petrarkistische Elemente, weshalb die Vermutung dahingehen könnte, dass die Wahl des Dialekts möglicherweise Basiles Selbstpositionierung als volkssprachlicher Dichter unterstreichen sollte.

Gleichwohl ist nicht davon auszugehen, dass Basile dieselbe breite Leserschaft anzusprechen gedachte wie Straparola, der sich ebenfalls als volkssprachlicher Autor positioniert hatte. Der Leser- und Zuhörerkreis der Erzählsammlung Basiles dürfte von vorne herein etwas elitärer intendiert gewesen sein. Das liegt zum einen an der Art der Themenbearbeitung, die bei Basile eine „grundsätzlich affirmative Einstellung zur Ständeordnung zeigt,“[314] und zum anderen am gewählten Erzählmodus, der zum Teil auf gehobene Literatur referiert und „dem Muster des Höfischen Bühnenspiels“[315] folgt. Canepa vertritt die Ansicht, dass Basile nichtsdestotrotz ein hybrides Publikum suchte, welches sie in aufstrebender Aristokratie und gehobenen Mittelständlern gegeben sieht.[316] Als von Basile bevorzugt anvisierte Leserschaft werden darum vor allem die Mitglieder von Neapler Akademien vermutet, welche mit klassischer Bildung und Kunstverständigkeit die stilistischen Mittel, zahlreichen Metaphern, rhetorischen Figuren, komplizierte Anspielungen usw. auch haben wertschätzen können.[317] Zum Beispiel Basiles literarischer Zirkel in Neapel, die *Oziosi*, könnten ihm als Rezipienten vorgeschwebt haben, gerade weil bei diesem Zirkel solide Kenntnisse in zeitgenössischer literarischer Rhetorik vorausgesetzt werden konnten. Ein Brückenglied zwischen elitärem und gewöhnlichem Publikum wiederum bilden Basiles Sprichwortserien, von denen er reichlich in sein Werk hat einfließen lassen, und für deren Verständnis nicht unbedingt ein umfangreicher

311 Vgl. Wesche 2011, Petrarkismus, S. 67.
312 Ibid., S. 83.
313 Ibid., S. 67.
314 Broggini 1990, *Lo cunto,* S. 195, S. 57f.
315 Ibid.
316 Canepa sieht die *Cunti* deswegen als „open, heteroglossic text“. Canepa 1997, Basile’s Quest, S. 41f.
317 Diesen Standpunkt vertreten auch Croce und Maschietti. Vgl. Maschietti, Maura, Vita ed opera di Giambattista Basile cortigiano e fiabista, S. 1-28, in *Critica Impura: Letteratura, filosofia, arte e critica globale*, 24. April 2001, S. 4.

Vorbildungskatalog zu absolvieren war, sondern welche tatsächlich allgemein bekannt und gebräuchlich waren bzw. bis heute sind. Denn gerade das Sprichwort galt für Analphabeten und die weniger Gebildeten als ein leicht zu behaltender Ausdruck einer gesellschaftlichen Norm, weil sich dahinter Erfahrungsregeln, Nützlichkeitsratschläge, Rechtsauffassungen und dergleichen verbergen.[318] Durch die zahlreiche Einflechtung von Sprichwörtern und von sprichwörtlichen Redensarten im *Pentamerone* versuchte Basile wahrscheinlich vor allem der Mode seiner Zeit zu entsprechen, da das 16. Jahrhundert und der Beginn des 17. Jahrhunderts als das goldene Zeitalter des Sprichworts in Europa gilt. Während dieser Periode waren Schriftsteller allerorts geneigt, Sprichwörter sowie sprichwörtliche Redensarten *en masse* in „didaktisch-lehrhafter" oder „satirisch-kämpferischer"[319] Manier in ihre Werke aufzunehmen. Basile wird aus heutiger Sicht in diesem Zusammenhang als beispielhafter Vertreter dieser Tendenz gewertet.

Weitaus bedeutsamer zur möglichen Bestimmung des Rezipientenkreises scheint die Art des Aufgreifens der Thematik des Essens und des Erleidens von Hunger zu sein. Hierin zeigt sich bei Basile sofort ein klarer Unterschied zu Straparola. Das Leid und der Hunger des sterbenden Vaters in *Cagliuso* werden virtuos durch wortreiche Vergleiche verballhornt, während der Titelheld selbst sich im Laufe des narrativen Handlungsstranges mit dergleichen überhaupt nicht mehr aufhalten muss. Gerade das winzige, aber aufmerksame Detail bei Straparola, dass Costantinos Kätzin Essensreste vom Tisch des Königs dezent mitgehen lässt, um sich und ihren Schützling zu ernähren, fehlt bei Basile, wahrscheinlich, weil er einen Rezipientenkreis anzusprechen gedachte, welcher sich mit einer solchen Handlung kaum identifizieren würde.[320]

Es ist naheliegend, dass Basile mit Straparolas Werk vertraut war, denn Basile war als Soldat in venezianischen Diensten gewesen. Nicht nur war Straparolas Werk in hohen Auflagen immer wieder gedruckt worden und in Venedig als auch über die Region hinaus im Umlauf, Basile wird in Lagern und Häfen diverse Geschichten gehört haben,[321] welche ihn inspiriert haben dürften und weshalb er nicht nur als der „mediterrane[n] Kultur der Erzählschätze"[322] unmittelbar verbunden betrachtet werden kann, sondern selbst zu einer zentralen Quelle dieser Erzählschätze avancierte und diesen seine ganz persönliche Note verlieh. Das historisch-

[318] Vgl. Röhrich & Mieder, *Sprichwort,* Sammlung Metzler, Bd. 154, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, Stuttgart, 1977, S. 101.
[319] Ibid., S. 33.
[320] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 126.
[321] Vgl. Basile (ed. Schenda) 2000, Nachwort S. 478.
[322] Ibid S. 489.

kulturelle Umfeld, in welchem Basile Geschichten aufnehmen konnte, vielleicht erzählt bekam oder selbst las, um diese dann später zu reproduzieren bzw. neu zu komponieren, war bereits ein vollkommen anderes als das der unabhängigen Dogenrepublik zu Zeiten Straparolas. Ebenso ist zu berücksichtigen, dass Basiles persönliche Situation sich im Grade gesellschaftlicher Privilegiertheit von derjenigen Straparolas zum Zeitpunkt des literarischen Schaffens seiner Erzählsammlung ganz wesentlich unterschied. In welchem historischen und gesellschaftlichen Gefüge verfasste also Basile seine *Cunti?*

Neapel stand seit dem Frieden von Cambrai von 1529 unter spanischer Herrschaft, nachdem Frankreich seine Ansprüche hatte aufgeben müssen. Dadurch war die Vormachtstellung Spaniens in Italien endgültig konsolidiert worden.[323] Im Vizekönigreich Neapel wurde eine politisch-strategisch ausgerichtete kulturelle Hispanisierung angestrebt, die sich zu Beginn auf der Schiene der Zweisprachigkeit in den wichtigen Bereichen Wirtschaft und Staatsmacht bewegte. Dass Neapel ein Herrschaftsgebiet von besonderer Bedeutung für Spanien darstellte, hing vor allem mit seiner Bevölkerungsgröße zusammen. In Neapel wurden Luxusgüter sowie jede Menge einfacher Güter für den Gebrauch im gesamten Königreich produziert. Eine erhöhte Konzentration städtischer, weitgehend besitzloser Arbeiterschaft, der sogenannten *lazzaroni,* sorgte für die stete Präsenz einer volatilen Menge von Menschen, die durchaus zu gewalttätigen Auseinandersetzungen bereit waren und mit Sicherheit in vielen Fällen wenig zu verlieren hatten und stattdessen manches zu gewinnen. Die ersten Vorzeichen wirtschaftlichen Niederganges für das Vizekönigreich ergaben sich aus dem enormen Geldbedarf für kriegerische Auseinandersetzungen unter der spanischen Flagge. Während die Periode von 1600 bis 1618 noch von maximaler wirtschaftlicher Aktivität gekennzeichnet war, führte der Dreißigjährige Krieg im kurzen Zeitraum von 1619 bis 1622 zuerst zum Zusammenbruch der Nachfrage nach Gütern und alsbald zum Zusammenbruch traditioneller globaler Handelsrouten, weil sich Spanien und die Niederlande miteinander im Wettstreit befanden.[324] Neapel hatte 16.000 Mann für das Quotensystem von Olivares zur Vergrößerung der spanischen Militärkraft geliefert, und zwischen 1630 und 1635 stellte Neapel weitere 50.000 Mann zur Verfügung, mehr als Kastilien, aus einem Bevölkerungspool, der laut Hanlon nur halb so groß war wie der von Kastilien.[325] Die Steuereinkünfte reichten nie aus, um alle militärischen Unternehmungen zu finanzieren, so dass die Staatsschulden Neapels zwischen 1612 und 1647 von 10 Millionen Dukaten auf über 80 Millionen in einer von Deflation gezeichneten

[323] Vgl. BE XIII, 1971, Neapel, S. 265. Vgl. Hinrichs 2006, Renaissance, Religionskriege, S. 141.
[324] Vgl. Hanlon 2000, *Early Modern Italy*, S. 206f.
[325] Ibid., S. 198.

Zeitspanne anstiegen.[326] Um das Jahr 1620 rivalisierten rund 800 Familien miteinander um Zugang zu Vergünstigungen und Machtressourcen der spanischen Krone. Im Gegenzug für Treue und Kollaboration wurden Titel verliehen oder die Krone belohnte den- oder diejenigen mit einer Ausdehnung ihrer Feudalrechte.[327] So kauft Cagliuso auf Anraten seiner klugen Kätzin vom Geld der Mitgift seiner Braut Landgüter in der Lombardei und damit verbunden den Titel eines Barons.[328] Und in Basiles Geschichte *Der Mistkäfer, die Maus und die Grille* (Tag 3/5) wird der soziale Aufstieg per Kauf gleichfalls unverblümt anvisiert: „[...] und wenn es uns dann auch noch eine schöne Hungersnot hereinschneit, messen wir die Scudi scheffelweise, und zuallererst kaufe ich dir dafür einen Adelstitel auf irgendein Land eines Freundes, damit du ebenso tituliert bist wie so viele andere.“[329] Althergebrachte Machtgefüge wurden in Folge mit gewaltiger Dynamik neu verteilt.[330]

Vor diesem Hintergrund attestiert Broggini dem bürgerlichen Literaten Basile große Beunruhigung angesichts der sich unvorhersehbar verschiebenden Machtverhältnisse, welche für ihn als gebildeten Poeten vor allem einen Rückgang an Einnahmen durch schriftstellerische Aufträge bedeuteten und ihn ihrer Meinung nach verständlicherweise „einen allgemeinen Kulturverfall“[331] befürchten ließen. Broggini verweist u.a. darauf, dass Basile die Entwicklung der rar gewordenen Mäzene in seiner ersten Ekloge *La Coppella* im *Pentamerone* mit Bedauern erörtert.[332] Dort lässt Basile den Hofdiener Fabiello sprechen:

„Ja, vorbei ist
der Martini-Sommer, als man
jeden Dichter noch auf Händen trug!
Ausgemustert sind in diesen
miesen Zeiten die Mäzene;
in Neapel wie in jeder Stadt

[326] Ibid., S. 199.
[327] Ibid., S. 67-71. Vgl. Hersche 1999, *Italien im Barockzeitalter,* S. 52f.
[328] Vgl. Basile (ed. Schenda) 2000, S. 154. Die Praxis der Mitgift hatte dazu geführt, dass der Senat von Venedig bereits 1535 darüber geklagt hatte, dass viele Männer nicht mehr produktiv seien, weil sie nur von der Mitgift ihrer Frauen lebten. Brown J. & Davis, R., *Gender and Society in Renaissance Italy,* S. 152.
[329] Basile (ed. Schenda) 2000, S. 247. Ebenso entbehrt die Bemerkung nicht das Zynismus', weil aus dem Leid anderer mächtig Profit geschlagen werden kann.
[330] Vgl. Muto, Giovanni, Status, ceti, mobilità sociale, S. 17-68, in *Storia del Mezzogiorno: Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna,* Volume IX, Edizioni del Sole, Neapel, 1991, S. 33.
[331] Broggini 1990, *Lo cunto*, S. 241.
[332] Ibid. Die Eklogen der ersten vier Tage gelten insgesamt als sehr zeitkritisch gestaltet. Siebenmorgen 2009, Basiles Cunto, S. 248.

[…].“[333]

In derselben Ekloge wird von Fabiellos Gesprächspartner Iacovuccio auch von einer Katze, genauer von einer „Kätzin des Herrn Basile“ gesprochen, die, was immer sie letztlich darstellt, definitiv ein klassisches menschliches Bild in sich vereint, denn mal weint sie und mal lacht sie, „che ora piange e ora ride“,[334] und veranstaltet somit ein „ewiges Hin und Her“.[335] Es scheint offensichtlich, dass Basile sich mit der gesamten Ekloge im Rahmen eines primären sowie sekundären Petrarkismus bewegt.[336] Er nimmt mit dem Bild der lachenden und gleichzeitig weinenden Kätzin konkret Bezug auf eines der am häufigsten rezipierten Sonette Petrarcas *Pace non trovo,*[337] in welchem weinend gelacht wird. Erweitert referiert der Ausdruck ebenso auf Petrarcas Zeilen: „[...] come Amor l’envita, or ride, or piange, or teme, or s’assecura.“[338] Aretino trug schon 1534 in seinen *Ragionamento* anti-petrarkistisch zum Diskurs bei, indem der Kurtisane Nanna die erstaunte Frage gestellt wird: „Oh, mit einem Auge weintest du?”[339] Und Nanna antwortet selbstsicher: „Jetzt sag’ ich dir nur soviel, dass die Huren mit einem Auge weinen und mit dem anderen lachen.”[340]

Sie, die Katze, steht in Basiles Ekloge möglicherweise für die Unvorhersehbarkeit und Ungewissheit, also die Unsicherheit einer nicht wirklich einschätzbaren Situation des Dichters in Zeiten des Umbruchs; und es wäre interessant zu wissen, ob Basile in diesem Fall eine völlig reale Frau, seine Geliebte, in das Synonym der Kätzin kleidete oder ihm eine echte Katze als Inspiration für die abstrakte Ikonologie einer launisch anmutenden Kätzin als Allegorie der Unvorhersehbarkeit vorschwebte, um über die Unberechenbarkeit des Daseins zu lamentieren? Ergänzend muss hinzugefügt werden, dass es sich in genau dieser Ekloge auch um eine Form des kätzischen Petrarkismus handeln könnte. Die Katze als spezifisches Attribut des volkssprachlichen Dichters in der Ikonographie geht schließlich auf den Beginn des 17. Jahrhunderts zurück.[341] Basile versuchte bereits durch den kreativen Rückgriff auf das

[333] Vgl. Basile (ed. Schenda) 2000, 1. Ekloge, Der Tiegel, S. 127. „Con effetto passaro chille Sante Martine che portato era ‚n chianta de mano ogne poeta! C’a chesta negra etate li Mecenate songo macenate, e a Napole fra l’autre [...]“ durch Michele Rak übertragen ins Italienische: „In effetti sono passati quei bei tempi quando ogni poeta era portato sul palmo della mano! Perché in questa età nera i Mecenate sono macinati e a Napoli come altrove [...]“. Basile (ed. Rak) 1986, S. 262f.
[334] Basile (ed. Rak) 1986, S. 260f.
[335] Basile (ed. Schenda) 2000, 1. Ekloge, Der Tiegel, S. 126.
[336] Rak verweist für diese Ekloge u.a. auf die imitierende Referenznahme auf Manzini und Rosa. Basile (ed. Rak) 1986, S. 270-275.
[337] Vgl. Wesche 2011, *Petrarkismus*, S. 68.
[338] Petrarca, *Rerum Vulgarium Fragmenta 129*, www.liberliber.it.
[339] Aretino 1965, *Kurtisanengespräche,* S. 215.
[340] Ibid., S. 216.
[341] Vgl. Aurnhammer 2005, *Petrarcas Katze,* S. 35.

Neapolitanische, sich als volkssprachlicher Dichter hervorzuheben. Gleichzeitig war Basile in seinem dichterischen Schaffen stets den Launen der *Fortuna* ausgeliefert, welche er in seinen *Cunti* auch mehrfach als derartig launische Kraft anspricht, welche eine Sicherung seines dichterischen Nachruhms in der konkreten historischen Situation alles andere als zu gewährleisten schien.

3.6 Die Katze als kluge, flinke Dienstleisterin

In der Erzählung von *Cagliuso*, Basiles ganz eigener Version von Straparolas Geschichte des *Costantino Fortunato* und seiner Katze, begegnet dem Leser erneut eine Kätzin. Aber kann es sich unter den bereits angesprochenen völlig anderen sozialen Rahmenbedingungen wirklich um dieselbe Kätzin wie bei Straparola handeln, noch dazu mit denselben Motiven? Die Erzählung von Cagliuso und seiner Katze steht aus literaturhistorischer Perspektive in der Tradition der Barockdichtung und führt einen teils amüsiert nachsichtigen, teils moralisierenden Tonfall, ist reich an zeitgemäßer sprachlicher Ausschmückung, und hebt sich allein schon stilistisch gänzlich von Straparolas Erzählung ab. Dies gilt auch unter Beachtung der Einschränkung, dass die wortgewandten Anwendungen von Formulierungen aus dem neapolitanischen Dialekt kombiniert mit Konstruktionen der Marinoschule als formales Mittel, welches die Zuhörer und Leser zu beeindrucken strebte, der zeitgenössischen Vorgabe entsprach und nicht so stark parodierend intendiert waren, wie es dem heutigen Leser oder Zuhörer zuweilen vorkommen mag.[342] Nichtsdestotrotz widmet sich Basile auch in dieser Erzählung, ähnlich wie in seinen Eklogen, dem petrarkistischen Diskurs. Da sich der historische petrarkistische Diskurs durchaus zwischen ernsthafter und humoristischer Nachahmung bewegte, entstand erst im 19. Jahrhundert der Begriff des Anti-Petrarkismus, so dass erst in der Retrospektive überhaupt von Anti-Petrarkismus die Rede sein kann.

Zu Beginn der Erzählung von *Cagliuso* stirbt ein namenloser Alter „so ohne gar nichts“,[343] also nicht einmal einen Namen besitzend, und keine Mutter, erst recht keine, deren Namen Hinweise geben könnte. Es gibt nur einen Vater mit zwei Söhnen. Dies ist laut Bottigheimer bereits ein Indiz für die schwindende Präsenz von Frauengestalten in europäischen Erzählsammlungen überhaupt.[344] Basile hat in *Cagliuso* zwar weiterhin eine weibliche Katze als Erzählfigur gewählt, doch die Kätzin agiert unter anderen Prämissen als Straparolas selbstlos liebende Mutterpersonifikation. Dem Rezipienten scheint bereits eine völlig andere

[342] Vgl. Siebenmorgen 2009, Basiles Cunto, S. 252.
[343] Basile (ed. Schenda) 2000, *Cagliuso,* S. 151.
[344] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 125f.

Frauenpersönlichkeit zu begegnen, welche einen eher abgeklärten denn hingabevollen Charakter an den Tag legt und die sehr viel von der scharfen Beobachtungsgabe Basiles bezüglich seiner sozialen Umgebung durchschimmern lässt. Entgegen der Behauptung, dass Basile „der in seinem männlichen Kulturraum vorherrschenden Misogynie immer wieder Beifall zollt“,[345] kann gleichermaßen dazu tendiert werden zu behaupten, dass der Autor ein extrem feines Gespür für die Situation von Frauen in seiner Zeit entwickelt hatte, vielleicht nicht zuletzt wegen seiner vermutlich äußerst engen Beziehung zu seiner Schwester Adriana, die ihm nicht nur als Rollenmodell für die ein oder andere seiner resoluten Frauenfiguren gedient haben könnte, sondern die ihren jüngeren Bruder auch wiederholt protegierte, während sie selbst in Abhängigkeit von der Gunst einflussreicher Männer stand. Adriana, die in Neapel eine gefeierte Sängerin geworden war, hatte zum Beispiel durch geschickte Vermittlung ermöglicht, dass Basile 1611 in die Dienste des Fürsten von Stigliano eintreten konnte und ab 1612 am Hofe der Gonzagas verkehren durfte, wo er geadelt wurde. Seine Stellung als Gouverneur von Aversa, welche er zwischen 1626 und 1627 bezog, ist ebenfalls auf die Fürsprache seiner Schwester beim Herzog von Alba zurückzuführen.[346] Basile dürfte somit nicht nur sein eigener prekärer Status bewusst gewesen sein, weil er der Empfehlung der Schwester mehrfach bedurfte, sondern auch der seiner talentierten Schwester, deren Wohl und Wehe von der Gunst mächtiger Männer abhing. Darum kann mit der Feststellung im Nachwort der Schenda-Edition des *Pentamerone,* „dass sich Basile grundsätzlich mit beiden Beinen in einer Welt der Realitäten bewegt“[347], vollkommen übereingestimmt werden.

Die Kätzin, welche sich dem Fortkommen Cagliusos widmet, hat offensichtlich andere Erwartungen als jene Kätzin, welche sich um Costantinos Wohlergehen kümmert, weil sie am Ende keineswegs selbstlos liebend von der Bildfläche verschwindet. Sie hat Hoffnungen, denn sie spricht vom „Topf der Hoffnung“,[348] aber keine Illusionen, sonst würde sie ihren Schützling nicht bezüglich seiner hochtrabenden Versprechungen, sie einzubalsamieren, testen. Das Versprechen der Einbalsamierung sowie die reliquienähnliche Aufbewahrung des Leichnams in einem goldenen Käfig entspricht nicht nur einer zeit- und ortsgemäßen repräsentationsorientierten Begräbnisvorstellung von Status und Wertschätzung,[349] sondern

[345] Basile (ed. Schenda) 2000, Nachwort, S. 500.
[346] Vgl. Siebenmorgen 2009, Basiles Cunto, S. 250.
[347] Basile (ed. Schenda) 2000, Nachwort, S. 483.
[348] Basile (ed. Schenda) 2000, *Cagliuso,* S. 155.
[349] Vgl. Kohn, Renate, Zwischen Repräsentationsbedürfnis und Sorge um das Seelenheil, in *Macht und Memoria: Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit,* Herausgeber Mark Hengerer, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2005, S. 38. Der neapoletanische Adel bevorzugte im 16. und 17. Jahrhundert eine leicht zugängliche städtische Grabstätte zu Repräsentationszwecken, Papenheim 2005, Caput mundi – Caput Mortuorum, S. 231. Nicht nur Reliquien, auch mumifizierte Leichen von Kindern

deutet erneut auf eine konkrete Einbettung in den Diskurs des kätzischen Petrarkismus seitens Basiles hin. Denn der Alterssitz Petrarkas war schon kurz nach dem Tod des berühmten Volksdichters zum Erinnerungsort avanciert und das Grab von Petrarcas Katze, seit Girolamo Gabrielli das Haus 1603 in Besitz genommen hatte, ein wichtiger Bestandteil einer bereits langlebigen Erinnerungskultur. Der bis heute ausgestellte mumifizierte Katzenleichnam fasziniert immer noch die Touristen. Die Grabinschriften durch Querenghi wurden im Jahre 1616 gedruckt, und es existieren sogar drei unterschiedliche Katzen-Epitaphien, die Aurnhammer erstmalig nachweist.[350] Eine ähnlich prachtvolle Bestattung zum Gedächtnis an sie durch die Nachwelt erwartet nun Cagliusos Kätzin. Sollte Basile die in den euganeischen Hügeln in Arquà vorhandene Grabstätte besucht haben, oder vielleicht in Venedig nur davon gehört haben, kann es sich bei dieser Schlussszene um einen zu seiner Zeit gegenwartsbezogenen, sekundären kätzischen Petrarkismus handeln.

Als Persönlichkeit im narrativen Handlungsstrang ist Cagliusos Kätzin eindeutig von anders gearteter Motivation geleitet als Straparolas Kätzin, und es fällt schwerer, in Basiles Version der Geschichte eine Form von selbstloser Mutterliebe zu finden. Es scheint vielmehr um einen Tausch zu gehen, der sich aber durch eine gewisse Zuneigung seitens der Kätzin, auch eine Art Pflichtbewusstsein gegenüber dem begriffsstutzigen Cagliuso auszeichnet. Hierfür spricht einmal Cagliusos Beschwerde, dass er nach dem Tod seines Vaters für zwei sorgen müsse, anstatt etwas „Vernünftiges“ zu erben, so als hätte er die Verantwortung für eine Verwandte als schlechtes Erbe zugewiesen bekommen. Er, Cagliuso, als auch sie, die Kätzin, scheinen einer Art Verpflichtung zu unterliegen. Zum anderen brilliert die Kätzin als geschickte Vermittlerin und Ratgeberin „wie ein Weberschiffchen“[351] für den als einfältig portraitierten Cagliuso, so dass der König entsprechend der neapolitanischen Tradition von ihr die Eheanbahnung, „combinare il matrimoni“[352], erbittet. Eine derart gute Dienstleistung sollte, zumindest aus der Sicht der Dienstleisterin, entsprechend entlohnt werden. In der Kätzin selbst sind also bereits Ansprüche angelegt, die im Gegenzug für ihre Leistung erfüllt werden sollten. Wie berechtigt ihre Forderungen sind, unterstreicht Basile durch die Sympathie der Zuhörerrunde, gefolgt von einer kurzen Abhandlung über die Undankbarkeit, bevor die nächste Erzählung (Tag 2/5) folgt: „Die arme Kätzin wurde über alle Maßen bemitleidet, weil sie so übel belohnt wurde, auch

wurden zur Repräsentation in Glassärgen aufbewahrt, ähnlich der Katzen Petrarkas und Morosinis. Basile (ed. Schenda) 2000, Anmerkungen zu II/8, Fußnote 5, S. 541. Im Jahre 1750 ließ die Autorin Alessandra Rospigliosi Forteguerra ihren Kater Armellino im Portrait und mit einem Sonnet durch Giovanni Reder (1693-nach 1764) verewigen. Vgl. Zuffi 2007, *The Cat in Art*, S.196.

[350] Vgl. Aurnhammer 2005, *Petrarkas Katze,* S. 16.

[351] Basile (ed. Schenda) 2000, *Cagliuso*, S. 154.

[352] Piccirillo, Cagliuso e Le chat botté, S. 117.

wenn einige meinten, sie hätte sich mit ihren Leidensgefährten trösten können, da es nicht nur ihr allein so ergangen sei. Vielmehr sei die Undankbarkeit heutzutage eine ebenso heimische Krankheit geworden […].“[353]

3.6.1 Katzen und resolute Frauenfiguren in den *Cunti* von Basile

Ganz ähnlich der weiblichen Katzenfigur, die zu Beginn der Erzählung äußerst entschieden für ihren Schützling Cagliuso aktiv wird, gibt es zahlreiche Beispiele handlungsmächtiger Frauenfiguren in den *Cunti* Basiles, die zum Teil mit Katzen verglichen werden. Die Vergleiche greifen für sowohl junge als auch alte Frauen und sind dann, wenn sie als adjektivische Auszeichnung für die Protagonistinnen gewählt wurden, auch aussagekräftig. Der heutige Rezipient erhält durchaus eine Information zum realen Umfeld, welches den Bedeutungsgehalt solcher Vergleiche von Katzen und Frauen bestimmte. In diesem Kontext erschließt sich dann auch der Symbolcharakter oder eine Allegorie, die im Text durch den Katzenverweis zum Tragen kommt.

In anderen Zusammenhängen präsentiert Basile dem Leser bzw. seiner Zuhörerschaft Vergleiche oder Aussagen, die Rückschlüsse auf die Stellung der Katze als Tier in der damaligen Gesellschaft erlauben. Dazu zählt die Katze als tierisches Wesen im Haushalt oder einfach der näheren Umgebung von Haushalten. In der Hierarchie der Lebewesen steht die Katze dabei ziemlich weit unten, was sich zum Beispiel illustrativ in der Umbenennung eines jungen Mädchens namens Zezolla ausdrückt, welche im Laufe der Handlung zur Aschenkätzin, der *La gatta Cenerentola* (*La gatta Cennerentola*),[354] degradiert wird und somit erst verspätet und dadurch nur in der Retrospektive zur Titelheldin avanciert. Im Verlust des eigentlichen Namens ist auch der Verlust ihres Standes implizit. In derselben Weise wird eine straffe Hierarchisierung in der Geschichte *La Schiavottella (La Schiavetta),* „Die kleine Sklavin“ (Tag 2/8) vorgetragen. Der Baron fragt alle Bewohner seines Hauses, „ohne selbst die Katze zu übergehen“[355], was er jedem von einem Jahrmarkt mitbringen solle. Es ist ein deutlich humorvoll intendiertes Element in diesem Ausdruck „ohne selbst die Katze zu übergehen“

[353] Basile (ed. Schenda) 2000, *Cagliuso*, S. 156.
[354] In der Basile Ausgabe Schendas ist der Titel mit „Die Aschenkatze“ (Tag 1/6), Basile (ed. Schenda) 2000, S. 63, übersetzt. Da das Substantiv „Katze“ im Deutschen grammatikalisch feminin ist und zeitgleich als Oberbegriff für sowohl weibliche als auch männliche Tiere fungiert, bietet sich eine solche Übersetzung an. Sie ist dann gerechtfertigt, wenn wir davon ausgehen, dass die feminine Form auch im damaligen Italienisch des betreffenden Autors die Art insgesamt und nicht spezifisch das weibliche Tier bezeichnete.
[355] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die kleine Sklavin,* S. 186. Im Italienischen steht „[…] persino ai gatti […] “, aber im Neapolitanischen findet sich der Ausdruck: „[…] pe fi’ a li gatte […]“, wobei es sich um eine Pluralkonstruktion handelt, welche im Neapolitanischen im Femininum gehalten ist, doch im modernen Italienisch ins Maskulinum übertragen wurde. Basile (ed. Rak) 1986, S. 402f.

enthalten, insbesondere weil eine echte Katze selbst kaum Wünsche für Mitbringsel würde äußern können. Der Fokus liegt auf der Sklavin, welche in diesem Zusammenhang trotz der Proteste der Herrin einen Wunsch äußern darf. Auch Rak weist hier ausdrücklich auf eine gewisse Parallele zur implizierten Degradierung der Aschenkätzin hin, welche durch die Unaufmerksamkeit eines älteren verantwortlichen Mannes (Vater bzw. Onkel) überhaupt erst möglich gemacht wird.[356] Dies kann als weiteres Indiz für ein klares Problembewusstsein seitens Basiles bezüglich der Macht- und Ränkespiele und der Position von Frauen in diesen Konstellationen in damaligen familiären Kontexten gewertet werden.

Nicht unbedeutend war die Katze zur Zeit Basiles im Zusammenhang mit Nahrungsmitteln. Die tradierte Rolle der Schützerin von Lebensmitteln, welche die Katze innehatte, wird sozusagen karikiert durch die Tatsache, dass sie sich selbst an Lebensmitteln bedient, sobald sich die Gelegenheit bietet. Dass Katzen aber nicht nur wertvolle Nahrung stibitzen können, wie Basile es als Slapstick-Element in *Vardiello* (Tag1/4) thematisiert, sondern selbst als gute Mahlzeit dienen und dienten, ist bei Basile gleich in zwei Hinweisen in verschiedenen Erzählungen zu finden. In der Geschichte *La palomma* (*La colomba),* „Die Taube" (Tag 2/7) spricht die Taube zum Prinzen: „Hast du Katzenhirn gegessen, mein lieber Prinz, dass du die Liebe [...] vergessen hast?"[357] Und in der Geschichte *Li sette palommielle (I sette colombelli),* „Die sieben Täublein" (Tag 4/8) fragen die Tauben: „Hast du denn Katzenhirn gegessen, liebe Schwester, dass dir unsere Warnung [...] aus dem Gedächtnis entschwunden ist?"[358] Während das Konsumieren von Katzenfleisch keine Abnormalität des Alltags darstellte,[359] schien der Verzehr des Gehirns tabuisiert und diese Redewendungen deuten darauf hin, dass der Verzehr mit einer Angst vor Beeinträchtigung des Erinnerungsvermögens verknüpft gewesen sein könnte. In einer Abhandlung über Gifte von Athanasius Kircher (1602-1680) findet sich die anscheinend aus

[356] „Come nel caso della Gatta Cenerentola (Cunto I 6), anche questo signore dimentica i doni per la schiava [...]", Fußnote 5. Basile (ed. Rak) 1986, S. 408.
[357] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die Taube,* S. 181. Im Italienischen heißt es „Hai mangiato cervello di gatta, principe, e ti sei dimenticato detto fatto dell'affetto di Filadoro?" und im neapolitanischen Original steht für Katzenhirn der Ausdruck „cellevriello de gatta". Basile (ed. Rak) 1986, S. 388f. Interessant ist, dass hier die weibliche Form für Katze gewählt wurde. Doch weil es sich wahrscheinlich weniger um das Hirn von Kätzinnen handelt als um Katzenhirne allgemein, kann vermutet werden, dass hier der Ausdruck „gatta" die Art als Gesamtes bezeichnet. Bobis erwähnt ein medizinisches Kompendium in Latein, allerdings von 1927, in welchem die Kapitelüberschrift „De catto" heißt, aber die Art als solche im Femininum (catta) in den Rezepten bezeichnet wird. Bobis 2011, *Die Katze*, S. 263.
[358] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die sieben Täublein,* S. 370. Basile (ed. Rak) 1986, S. 796f. Dass dieselbe Frage von denselben Tieren (Tauben) wieder gestellt wird, beinhaltet durchaus, unabhängig ob vom Autor intendiert oder nicht, einen Wiederholungseffekt.
[359] Oeser zitiert den Arzt Joachim Strupp, der 1582 seine deutschen Leser ermunterte, es den Spaniern und Italienern gleichzutun und schöne fette Katzen zu essen, und erwähnt Ruperto de Nola, den Koch des Königs von Neapel, der gegen Ende des 15. Jahrhunderts nicht nur das früheste bekannte spanische Kochbuch verfasst haben soll, sondern auch ein ausführliches Katzenrezept hinterlassen haben soll. Oeser 2005, *Katze und Mensch*, S. 147f.

dem Mittelalter verbreitete Annahme, dass Katzenhirn giftig sei.[360] Denn bereits Hildegard von Bingen (1098-1179) hatte in ihrer *Physica* eindringlich vor dem Genuss von Katzenfleisch gewarnt und kann durchaus als traditionsbildender Einfluss betrachtet werden, wenn es darum geht, die Katze als Nahrung zu bewerten.[361] St. Hildegard war der Ansicht, dass das Gehirn, welches von ihr explizit erwähnt wird, sowie das gesamte Fleisch der Katze durch das Abschlecken von Kröten und Schlangen giftig für den Menschen sei. Katzenfleisch zu essen war gemäß der auf der Säftelehre basierenden *Physica* also schädigend für die Gesundheit. Aus dieser Warnung lässt sich gleichzeitig jedoch auf einen praktizierten Verzehr von Katzenfleisch und -hirn schließen.[362]

Noch bedeutender im Alltag dürfte jedoch die Verwertung von Katzenhaut und Katzenfell gewesen sein, zumal hierzu auch tote Tiere genutzt werden konnten. Während der Vorgang des Abhäutens zur Verwendung eines Tieres als Nahrung und/oder Lederlieferant im Märchengenre eher weniger häufig Erwähnung findet,[363] widmet Basile dem Vorgang an sich einen detailreichen Absatz in seiner Erzählung *La vecchia scortecata (La vecchia scorticata)*, „Die geschundene Alte" (Tag 1/10),[364] in welcher eine Greisin vorkommt, die sich freiwillig entschließt, sich häuten zu lassen. Ihre Motivation ist bezeichnenderweise der Neid auf das „Fell der Schwester"[365], welches so glänzte. Die Assoziation zur Katze ist darin implizit. Katzenhaut war ein für Handschuhe und Geldbörsen viel gebrauchtes Leder und die Felle wurden für Mantelfutter oder Fellkragenbesatz genutzt. Das Fleisch als Nahrungsmittel für den menschlichen Konsum spielte demgegenüber anscheinend eine untergeordnete Rolle.[366] Der wiederum recht alltägliche Vorgang des Abhäutens wird von Basile meines Erachtens jedoch nur darum beschrieben, weil er das Außergewöhnliche inkorporiert, nämlich dass eine alte Frau den Prozess resolut für sich einfordert und obendrein noch dafür bezahlt. Aus der Beschreibung wird zum Beispiel ersichtlich, dass dem Autor die Darm- und Harnentleerung im Sterbeprozess nicht unbekannt ist. Die gesamten *Cunti* sind immer wieder mit aus heutiger Sicht modern anmutendem Fäkalhumor durchsetzt. Seine realen Erfahrungswerte lässt Basile somit in seine sinnlich anschauliche literarische Ausmalung demonstrativ miteinfließen.

---

[360] Vgl. Bobis 2011, *Die Katze,* S. 86. Siehe auch Hengerer 2007, Katze in der Frühen Neuzeit, S. 65.
[361] Vgl. Kampling 2007, Nutzen der Katze, S. 112.
[362] Vgl. von Heusinger 2007, Katze im Kochtopf, S. 34f. Meier 2008, *Mensch und Tier im Mittelalter,* S. 63.
[363] Nur in AaTh 570, 890, 1000, 1002. Vgl. EM VI, 1990, Haut, Soons, Sp. 626.
[364] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die geschundene Alte,* S. 96-106. Darum ist es, wie bereits angesprochen, erstaunlich, dass Cagliuso keinen einzigen offenen Gedanken daran verschwendet, sein unerwünschtes „Erbe" in dieser Hinsicht zu nutzen, sondern die Überzeugung kundtut, er müsse für zwei sorgen.
[365] Ibid., S. 104f. Im Italienischen „[…] perché crepava d'invidia nel veder luccicare il pelo della sorella […]," Basile (ed. Rak) 1986, S. 215.
[366] Vgl. von Heusinger 2007, Katze im Kochtopf, S. 51.

Mit Ausnahme der Erzählung vom einfältigen Jüngling Vardiello, in welcher ein Kater gefolgt von einem weiteren Kater ein Brathähnchen klaut,[367] ist die Vorstellung von einer Katze in allen anderen Fällen unmittelbar mit dem weiblichen Geschlecht verknüpft. Allerdings ließe sich in der Angelegenheit des Verzehrs oder Verzehrverbots von Katzenhirn argumentieren, dass die feminine Form von Basile in diesem Fall für die Art allgemein verwendet wurde. Denn der Giftigkeitsgrad eines Katzenhirns hing wahrscheinlich nicht vom Geschlecht der Katze ab, obwohl die geschlechtliche Unterscheidung der Körper, auch von Katzen, im Einzelfall eine bedeutende Rolle spielen konnte. Im Folgenden sollen die mit Katzen in Zusammenhang gebrachten Frauengestalten bei Basile näher betrachtet werden.

3.6.1.1 Junge Frauen

Eine besonders resolute junge Frau in den *Cunti* Basiles wäre u.a. ausgerechnet diejenige Protagonistin, die als *Cinderella* (AaTh/ATU 510A) international bekannt ist, und im deutschen Sprachraum als Aschenputtel oder Aschenbrödel bezeichnet wird. Basiles Cinderella-Erzählung, *La Gatta Cenerentola* (*La Gatta Cennerentola),* „Die Aschenkatze" (Tag 1/6), gilt als die älteste europäische Variante. Wichtig zu beachten ist hierbei, dass der Bezug auf Asche in der Namensgebung der Protagonistin *ausschließlich* europäische Varianten betrifft: Der „Name Achylopouttoura bedeutet in den heutigen griechischen Varianten eine Frau, die sich immer am Feuer aufhält, eigentlich jedoch eine Katze, die in der Asche des Herdes sitzt und unten schmutzig ist."[368] Ein Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und Katze, der von Basile deutlich in der Umbenennung der weiblichen Protagonistin Zezolla in „Aschenkätzin" hergestellt wird, mag sich auch daraus ergeben haben, dass Katzen sich zur Wärme des Ofens, Herdes, oder Feuers in der Küche hingezogen fühlten, wo sich traditionell hauptsächlich Frauen aufhielten. Rak sieht in der Katzenfigur und in der Nutzung des Katzenbegriffs einen symbolträchtigen Hinweis auf das Haus als Heim, in welchem sich das familiäre Leben abspielt, dessen Wächterin die Katze sei.[369] Gleichzeitig scheint trotzdem eine nicht zu unterschätzende geschlechtliche Konnotation im Begriff vorhanden, weil Kater sich genauso gerne am warmen

[367] Basile (ed. Schenda) 2000, *Vardiello,* S. 52. Im Italienischen als auch im Neapolitanischen ist von einem „gattone" die Rede. Basile (ed. Rak) 1986, S. 98f.

[368] EM III, 1981, Cinderella, Wehse, Sp. 43. Es wird eine „Volksetymologie des griechischen achylia (Asche) + pouttos oder poutti (weibliche Geschlechtsteile)" vermutet.

[369] „[...] il luogo intorno al quale si svolge la vita della famiglia e se ne raccontano le storie. Cenerentola è vicina a questo luogo oscuro e simbolico della casa (C 1.6). Il suo custode è il gatto, e con il suo nome viene chiamata la fanciulla che ha il compito di custodirlo (la gatta Cenerentola)." Rak, Michele, *Logica della fiaba: Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo,* Verlag Bruno Mondadori, Mailand, 2005, S. 117. Gemälde reflektieren Raks Einschätzung; Vincenzo Campo (1535-1591) ließ zum Beispiel eine Soríano-Katze in seiner Küchendarstellung nicht fehlen und Rembrandt gesellte sogar dem Feuerplatz der Heiligen Familie eine Soríano-Katze zu. Bugler 2011, *The Cat in Art,* S.14, S. 106.

Ofen aufhalten dürften wie weibliche Tiere. Trotzdem ist hier nicht von einem „gatto“ oder „gattone“ die Rede. Warner vertritt die Ansicht, dass die Erwähnung von Asche im Namen der Protagonistin auch ein Zeichen ihres Verlustes sein könnte, denn es handelt sich um ein Kind, das um seine Mutter trauert. Die Asche interpretiert sie in diesem Zusammenhang als ein Symbol der Sterblichkeit, denn am Aschermittwoch, wenn ein Priester die Stirn der Gläubigen zeichne, werde daran erinnert, dass jeder Mensch zum Staub zurückkehren wird. Damit würde der Katzenbegriff für das Mädchen stehen und die Asche für ihre Trauer.[370]

Thematisch erleben wir in der *Gatta Cenerentola* bei Basile weniger eine Trauernde als ein auf breiter Ebene durchsetzungsfähiges und erfolgreiches Stiefkind, welches zu Beginn der Geschichte guten Rat einfordert, die erste Stiefmutter dann tatkräftig eliminiert und die undankbare zweite geschickt ausmanövriert. Die Art des Einforderns dieses Rates in einem ganz und gar nicht unterwürfigen Stil findet in Cagliusos Kätzin ihren Widerhall, wenn jene ihrem Schützling, dem sie vererbt wurde, Anweisung erteilt. So kommt die zukünftige Aschenkätzin verbal gleich zur Sache, indem sie ihre noch gerne weiter redende Lehrerin resolut vom Wortschwall abhält: „Entschuldige, wenn ich dir das Wort im Mund abbreche; daß du mich lieb hast, weiß ich doch schon, also Ruhe und basta! [...].“[371] Auch Cagliusos Kätzin zögert nicht mit einem: „Sei still! Halte den Mund [...]“[372] als es um die Sache, nämlich ihr Ziel für Cagliuso zu erreichen, geht. Hier werden der eigentlich hierarchisch höher stehenden Person selbstbewusst die Worte abgewürgt.

In der Erzählung *Viola* (Tag 2/3), welche direkt vor *Cagliuso* (Tag 2/4) platziert ist, findet sich eine weitere junge Frau, die nur kurz mit der Vorstellung von einer Katze in Zusammenhang gebracht wird. Die junge Frau namens Viola springt „wie eine Katze zum Zimmer hinaus“[373] und entzieht sich auf diese Art klug und geschickt der ihr gestellten Falle durch ihre Tante, welche mit dem Viola nachstellenden Mann gemeinsame Sache macht. Der Vergleich mit einer Katze hat insofern Realitätsbezug, als auch einzufangende Katzen sicherlich ähnliche Geschicklichkeit, Flinkheit und Intelligenz an den Tag gelegt haben, um ihren Häschern, die

370 Warner, Marina, *From the Beast to the Blonde: On fairy tales and their tellers,* The Noonday Press, New York, 1994, S. 206.
371 Basile (ed. Schenda) 2000, *Die Aschenkatze,* S. 64. „Scusami se ti chiudo le parole in bocca. Io so che mi vuoi bene, perciò zitta e sufficit […].“ Basile (ed. Rak) 1986, S. 127.
372 Basile (ed. Schenda) 2000, *Cagliuso,* S. 153.
373 Violas Bewegungen werden an erster Stelle mit einer Katze verglichen, danach mit einem Aal, danach mit der Kraft eines Hundes. Basile (ed. Schenda) 2000, *Viola,* S. 146f. In der arabischen Welt wurden besonders geschickte Menschen ebenfalls als „flinker denn eine Katze“ bezeichnet, vgl. Schimmel 1991, *Die orientalische Katze,* S. 44. Nicht nur der „Katzensprung“, auch andere metaphorische Vergleiche wie „Hund und Katze“ als Kontrast oder die Katze als Hausbewohner im unteren Hierarchierang sind bereits in mittelalterlichen Quellen Kölns zu finden. Vgl. Herborn 2000, Hund und Katze, S. 399.

ihnen womöglich das Fell über die Ohren ziehen wollten, wenn sie schön waren, und/oder sie zu einem saftigen Braten bereiten wollten, wenn sie gut genährt waren, zu entkommen. Nachdem Viola dreimal dem ihr nachstellenden Prinzen entkommen ist, schneidet sie ihrer Tante, welche die Fallen stellte, entrüstet die Ohren ab und beschimpft diese wüst als „Kupplerin, Puffmutter, Gelegenheitsvermittlerin, Trinkgeldjägerin, und Kindsverführerin,“[374] worin ein glaubwürdiger Realitätsbezug zur nicht so seltenen Praxis der Einführung von nicht willigen jungen Frauen in die Prostitution und das Kurtisanenwesen abzulesen sein dürfte.[375]

Beide Frauen, sowohl die manipulative Aschenkätzin als auch die vorausschauende und gewitzte Viola, sind nicht-adelige Titelheldinnen, welche ihrem Schicksal trotzdem äußerst selbstbewusst begegnen und sich nicht scheuen, die Dinge, die sie unmittelbar betreffen, resolut in die Hand zu nehmen. Märchenelemente, Schwankhaftes, Übertriebenes und Witzepisoden täuschen dabei nicht über mögliche reale Bezüge hinweg.

3.6.1.2. Alte Frauen

Wenden wir uns weiteren Details in einer der Geschichten der Erzählsammlung zu, die in mehrfachen Bezug zur Erzählung von *Cagliuso* gesetzt werden kann. In Basiles *La vecchia scortecata (La vecchia scorticata)*, „Die geschundene Alte“ (Tag 1/10), sind bereits diverse Erzählelemente vorhanden, welche in *Cagliuso* als eine Art Versatzstücke wieder auftauchen. Dabei wird eine direkte Verbindung zwischen Katze und Frau in dreifacher Weise hergestellt: einmal durch die reale Behandlung des Schindens, der sich eine der beiden alten Frauen wie bereits angesprochen realitätsnah unterzieht, zweitens durch die mehrfach vorkommenden Vergleiche mit Katzen und drittens schließlich durch das Entsorgungsverfahren von Abfall.

Zuerst einmal hat der Leser es in *La vecchia scortecata* ebenfalls mit amüsanten Täuschungsmanövern im Sinne von Hochstapelei zutun, ganz ähnlich wie sie bei *Cagliuso* vorkommen. Selbst wenn es sich streckenweise um Selbsttäuschung handelt, die von der getäuschten Seite blindlings oder sogar bereitwillig unterstützt wird, so besteht der Witz der ganzen Angelegenheit vor allem in der Vortäuschung falscher Tatsachen. Dass diese sich am Ende auch noch als „wahr“ erweisen, weil sie wahr werden, ist in beiden Erzählungen der märchenhafte Wendepunkt der Handlung. Die alte Frau täuscht dem König Jugend und unwiderstehliche Attraktivität vor, welche sie dank magischer Unterstützung erhält, während

[374] Ibid., S. 147.
[375] Kurzel-Runtscheiner beschreibt die Einführungspraktiken und Motive älterer Frauen, häufig Mütter oder Verwandte. Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* S. 32-35, S. 39, S. 87.

Cagliuso Reichtum und noble Herkunft vortäuscht, die er mit Hilfe seiner strategischen Kätzin am Ende erhält.

In *La vecchia scortecata* wird der betagteren der beiden als greisenhaft alt beschriebenen Schwestern frühzeitig im Handlungsverlauf mit Anerkennung bescheinigt, dass sie eine „Meisterfüchsin", ein „altes Katzentier", ein „alter Kater", sinngemäß in deutscher Übersetzung „eine alte Häsin"[376] sei, weil sie sich im Hierarchiesystem ähnlich wie Cagliusos Kätzin bestens auskennt und schlichtweg üble Konsequenzen für sich und ihre Schwester meiden will. Aus diesem Grunde geht sie auf die Wünsche des Königs ein und spricht ihn verführerisch „mit dem Stimmchen einer geschundenen Katze" [377] an. Es ist naheliegend, dass der Vergleich realitätsbezogen ist, da es unwahrscheinlich ist, dass Tiere betäubt oder grundsätzlich vorher getötet wurden bevor ihnen das Fell abgezogen wurde. Katzenfell war für die breite Bevölkerung leicht zugänglich und ähnlich Lamm-, Kaninchen- oder Fuchsfellen zum täglichen Gebrauch nutzbar.[378] Das Wimmern einer leidenden Katze könnte hier eine hohe Tonlage anzeigen, welche die ältere Frau versucht gezielt anzustimmen – insbesondere um jugendlicher zu wirken. Nicht von ungefähr ist darin auch bereits das Schicksal der jüngeren aber gleichfalls greisenhaften Schwester angekündigt, die sich am Ende der Geschichte im wahrsten Sinne des Wortes das Fell über die Ohren ziehen lässt bzw. zum Bader geht und sich dort mit Todesfolge abhäuten lässt.

Als der König im weiteren Verlauf der Handlung entdeckt, welche unerwarteten Eigenschaften seine nächtliche Partnerin aufweist, macht er seiner Enttäuschung lautstark Luft: „[...] ich denke, ich könnte einen Königshappen zu mir nehmen, und halte diesen abscheulichen Kotzbrocken in den Klauen! Das kommt davon, wenn man die Katze im Sack kauft!"[379] Diese

[376] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die geschundene Alte,* S. 100. In der deutschen Übersetzung ist von einer „Meisterfüchsin" und sinnvollerweise „einer alten Häsin" die Rede, weil eine wörtliche Übersetzung nicht dieselbe notwendige Aussage einer erfahrenen und klugen weiblichen Persönlichkeit transportieren würde. Im italienischen Text heißt es „volpe maestra, vecchio gattone", welches sich unmittelbar an das neapolitanische Original „vorpa mastra, gattone viecchio" anlehnt, wobei zu beachten ist, dass hier der maskuline Begriff „gattone" für „Kater" angewandt wird. Basile (ed. Rak) 1986, S. 206f.

[377] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die geschundene Alte,* S. 100. Im Italienischen „con una vocina da gatta scorticata" und im neapolitanischen Original „na vocella de gatta scortecata". Hier wird also das Femininum des Begriffs Katze angewandt. Basile (ed. Rak) 1986, S. 206f.

[378] Bobis verweist auf verschiedene Aspekte der weitreichenden Nutzung von Katzenfellen, die als ein preiswerter Rohstoff galten. Bobis 2011, *Die Katze*, S. 64-70. Vgl. von Heusinger 2007, Katze im Kochtopf, S. 51.

[379] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die geschundene Alte,* S. 102. Im Italienischen „chi compra la gatta nel sacco!" und im neapolitanischen Original „chi accatta la gatta drinto a lo sacco!". Basile (ed. Rak) 1986, S. 208f. Röhrich verweist auf den sexuellen Bezug des Sprichworts, die „sog. ‚Probenächte' und zur Rechtfertigung vorehelichen Geschlechtsverkehrs". Röhrich, Lutz, *Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten,* Bd. 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001.

bis heute erhaltene sprichwörtliche Redensart von der Katze im Sack findet im Zusammenhang mit dem aufgeflogenen Betrug passende Anwendung.[380] Das sprachliche Bild füllt sich mit dem Inhalt der Vortäuschung falscher Tatsachen: Außer einem Finger, mit welchem der König andere Vorstellungen und Erwartungen an die gesamte Frauengestalt verband, hatte er schließlich bis nach dem Vollzug des Geschlechtsaktes, nach welchem er eine Kerze entzündet, nichts gesehen. Als sich die „im Sack" akzeptierte „Katze" für ihn als unattraktiv und wertlos entpuppt, verfährt der König kurzerhand mit der alten Frau wie Cagliuso mit seiner Kätzin. Er gibt seinen Dienern Anweisung, die Alte aus dem Fenster zu schmeißen: „Also packt sie euch, so wie sie ist, und schmeißt sie da aus dem Fenster!"[381] Cagliuso weist seine Gattin ebenso an, die ihm nutzlos gewordene, wie er glaubt verstorbene Kätzin, zu entsorgen: „Pack sie an einem Bein und wirf sie aus dem Fenster!"[382] Ähnlich verfahren zwei Gevatterinnen in der Geschichte *La Papara (La Papera)*, „Die Gans" (Tag 5/1), indem sie der geliehenen Gans den Hals umdrehen, sie daraufhin für tot halten und diese dann „durch das Fenster in den Hof am Ende einer Gasse warfen, dorthin, wo man die Abfälle hinwirft."[383] In der Geschichte mit der Gans wird unmittelbar deutlich, wohin die Reise des nicht mehr Benötigten geht: zum Abfall. Das Fenster ist hier das symbolische wie auch häufig reell entlehnte Durchgangstor zum Müllplatz für Frau, Katze, Gans.[384] In den jeweiligen Geschichten endet natürlich keine der drei an diesem für sie vorgesehenen Ort der Entsorgung.

Eine weitere Parallele zwischen zwei Erzählteilen der *Vecchia scortecata* und *Cagliuso* lässt sich in der Tischszene mit dem König herstellen. Während bei der *Vecchia scortecata* die

---

[380] Dies konkrete Sprichwort soll im deutschen Sprachraum das erste Mal im *Volksbuch von Till Eulenspiegel* um ca. 1515 im Schwank von der Katze im Sack, die als Hase verkauft wurde, erwähnt worden sein. Röhrich & Mieder 1977, *Sprichwort,* S. 84. Es ist jedoch wahrscheinlich, dass der nach Leipzig verlegte Schwank des Eulenspiegel sogar auf eine tatsächliche Begebenheit in Braunschweig 1446 zurückgeht. Schröder, Edward, *Untersuchungen zum Volksbuch von Eulenspiegel,* nach dem unvollendeten Manuskript von 1936, Herausgeber Bernd Ulrich Hucker und Wolfgang Virmond, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 1988, S. 67f. Interessant im Zusammenhang mit der Katze, dem Kürschnerhandwerk und Basiles *Vecchia scortecata* ist noch die Tatsache, dass sehr häufig in den Schwänken von Eulenspiegel Zusammenhänge mit Schinden hergestellt wurden, was auf die enorme Alltagspräsenz der dem heutigen europäischen Alltag an Sichtbarkeit entzogenen Praxis der Tierhaut- bzw. Tierfellverwertung verweist. In den Texten einer Jahrmarktsausgabe von 1863 versteckt Eulenspiegel nicht nur die Katze in einem abgezogenen Hasenfell (Nr. 47), er ruiniert auch wertvolle Häute (Nr. 48), Pelze (Nr. 23), siedet (Nr. 32) und schindet einen Hund (Nr. 52) und gibt sich als falscher Kürschnergeselle aus (Nr. 46). Vgl. Ramberg, Johann H., *Tyll Eulenspiegel,* Text nach der Jahrmarkts-Ausgabe von Hannover 1863, Harenberg Verlag, Dortmund, 1980.

[381] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die geschundene Alte,* S. 102.

[382] Basile (ed. Schenda) 2000, *Cagliuso,* S. 155.

[383] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die Gans,* S. 419.

[384] „Butchers, commonly cast animal waste to dogs and cats in the streets, or dumped it unceremoniously into the nearest stream." Hanlon 2000, *Early Modern Italy,* S. 229. In Straßburg gab es im 15. Jahrhundert einen spezifischen Erlass, Kadaver von Katzen nicht mehr einfach auf die Straße zu schmeißen: „[...] dot katzen und ander vier füssige dier uff die gassen geworffen hat, das sol hinfurter nit me gescheen." von Heusinger 2007, Katze im Kochtopf, S. 50.

inzwischen äußerlich verjüngte, eigentlich ältere Schwester am Festbankett als Braut des Königs teilnimmt und sich zuvor reichlich bemüht hatte, ihre Schwester ausfindig zu machen, um sie am Tisch mit dabei zu haben, sitzt die eigentlich jüngere, aber ihrem Alter entsprechend aussehende Schwester mit völlig anderen Gedanken neben der Älteren und zupft diese wiederholt am Ärmel.[385] Sie will unbedingt von der Älteren das Schönheitsrezept für ihr verjüngtes Aussehen erfahren. Während des Festmahls für Cagliuso sitzt dieser direkt neben dem König, aber seine Kätzin sitzt in unmittelbarer Nähe am Tisch, denn Cagliuso ist ebenso wie die Schwester in *La vecchia scortecata* mit anderen Gedanken als dem Genuss des Banketts befasst und wendet sich wiederholt an seine Kätzin.[386] Damit der betreffende König nichts von den profanen Gedankengängen der jeweiligen unsicheren Gäste erfährt, erfüllt sowohl die Braut des Königs als auch die Kätzin Cagliusos eine Art weibliche Vermittler- als auch Täuscherrolle, indem anspruchsvolle Essenswünsche als Grund für das Gequengel der rührigen Gäste vorgegeben werden; Wünsche, die vom abgelenkten oder schwerhörigen König stets überaus üppig erfüllt werden. Gegen Ende des Banketts verlaufen die Handlungsstränge etwas anders. Während Cagliuso sich empfiehlt und alles Weitere seiner klugen Kätzin überlässt, erzwingt die jüngere Schwester eine Antwort von der älteren und verabschiedet sich dann unter einem Vorwand, um schnell selbst zu einer Lösung zu gelangen. Das Bestreben nach solcher Ideallösung führt die jüngere Schwester dann direkt zum Bader, wo sie sich für den Preis von fünfzig Dukaten, die sie dem sich anfänglich weigernden Bader gibt, die Haut abziehen lässt.[387]

3.6.2 Die Nähe der Katze zur Frau

In der Malerei und Fotografie ist ohne jegliche detaillierte statistische Erhebung sofort eindeutig festzustellen, dass die Darstellungen von Katzen entweder nur mit Frauen oder mit Kindern und Familie bis in die heutige Zeit gegenüber Darstellungen von Männern mit Katzen

---

385 Vgl. Basile (ed. Schenda) 2000, *Die geschundene Alte,* S. 105.
386 Vgl. Basile (ed. Schenda) 2000, *Cagliuso,* S. 153.
387 Von Schenda gibt es den Hinweis auf eine Radierung des Jusepe de Ribera aus Neapel von 1624, auf welcher dem Heiligen Bartholomäus äußerst plastisch die Haut abgezogen wird. Des Weiteren verweist Schenda auf eine 1875 von Guiseppe Pitrè aufgezeichnete Variante dieses letzten Teils von Basiles Erzählung, der auf den Mittelmeerinseln ein verbreitetes Schwankmärchen darstellt. Schenda, Rudolf, *Gut bei Leibe: Hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper,* C. H. Beck Verlag, München, 1998, S. 38-40. Wahrscheinlich konnte Basile beim Schreiben dieser Episode kaum ahnen, dass sich gut fünfhundert Jahre später alternde Frauen tatsächlich zu heilkundigen Fachleuten begeben würden, heutzutage Ärzten der Dermatologie, um sich mit säurehaltigen Peelings oder mittels Lasertechnik die Oberhaut entfernen zu lassen, damit die Haut sich erneuert und das Aussehen verjüngt erscheint. Die Idee, sich zum Zwecke der optischen Verjüngung zu häuten, war möglicherweise schon lange Teil eines gelehrten Diskurses. Magnaninis These, dass es sich bei Basiles *Cunti* um Literatur handelt, die unter anderem im Diskurs mit medizinischen Traktaten der damaligen Zeit stand, und darum als *Science Fictions* (nicht Science Fiction!) reklassifiziert werden kann, ist hier von überprüfungswürdiger Relevanz: „Rather than view these fairy tales solely as an anomalous offshot of the novella tradition, or as literary variations on popular oral tales, we can use the label ‚science fictions' to perceive them as actively engaged in dialogue with scientific tradition." Magnanini 2008, *Monstrous Generation,* S. 8f.

überwiegen. In Basiles *La vecchia scortecata* bezieht sich die idiomatische Redensart von der Katze im Sack eindeutig auf eine Frau und beinhaltet gleichzeitig eine sexuelle Note. Der König entdeckt nicht die junge schöne Frau, die er sich zurechtfantasiert hat, sondern verbringt die Nacht mit einer sehr alten, zurecht gemachten Frau, die schon nicht im milden Kerzenschein geschweige denn bei Tageslicht seinen Erwartungen entspricht. Bereits in Aretinos *Kurtisanengesprächen* findet sich der unmittelbare Vergleich zwischen Frau und Katze im sexuellen Kontext. Eine als geil beschriebene Ehefrau, die sich in der Vorstellung des Autors nach einer Vergewaltigung durch 31 Männer gesehnt hat, verhält sich wie vor Wollust kreischende und miauende Kätzinnen[388] während eine andere Protagonistin „mauzte [...] wie 'ne gekraulte Katze."[389] Auch ein Gemälde der Zeit des Malers Giovanni Lanfranco (1582-1647) aus Parma zeigt einen männlichen Akt, der im Bett eine schwarz-weiße Katze zärtlich umarmt, in welchem die Katze als Symbol der sinnlichen Liebe gedeutet wird.[390]

Außer dem hier nur angerissenen sexuellen Aspekt, der bei Basile extrem marginal erscheint, ergibt sich schwerpunktmäßig ein Zusammenspiel von Frau und Katze innerhalb des Hauses im Küchenbereich durch das Bedürfnis der Katze nach Wärme. Basile stellt dem Leser gleich fünfmal Katzen in der Nähe des Herdes bzw. einer Kochstelle vor, einmal als Bezeichnung für ein Mädchen, die Aschenkatze (Tag 1/6), einmal einen real stibitzenden Kater (Tag1/4), der sich ein Brathähnchen holt, dann als situativen Vergleich, als hätte eine Katze der Magd Fleisch stibitzt (Tag 3/2), und zwei Male in Situationen, in denen es real möglich war, dass Katzen präsent waren (Tag 3/10 und Tag 4/8). Der in der Asche schlummernde Soríano-Kater in *Die drei Feen* (Tag 3/10) entpuppt sich beiläufig als ein guter Geist, ein „gatto fatato", der dem Mädchen Cicella durch seinen kurzen sprachlichen Hinweis das Leben rettet: „Miau, miau, miau, ins Faß gesteckt ist deine Frau!"[391] Und in *Die sieben Täublein* (Tag 4/8) ist die Katze das Haustier eines Orco,[392] mit der sorgfältig geteilt werden muss, um sie nicht zu verärgern. Dabei hält sich die Katze korrekt an die Regeln bis die Protagonistin aus Versehen die Regeln

[388] „[...] cominciò a far come le gatte che sborrano e imiagolano [...]" Kurzel-Runtscheiner 2001, *Töchter der Venus,* Fußnote mit dem italienischen Originaltext, S. 301, wird in der Übersetzung zu „[...] begann sie's zu machen wie die Katzen, die vor Wollust kreischen und greulich miauen [...]." Aretino 1965, *Kurtisanengespräche,* S. 130. „Die Fruchtbarkeit und Triebhaftigkeit der Katze wird als Stereotyp auf Frauen übertragen." EM VII, 1993, Katze, Sp. 1103, Roschmann-Steltenkamp.

[389] Aretino 1965, *Kurtisanengespräche,* S. 144.

[390] Zuffi 2007, *The Cat in Art,* S. 145.

[391] Basile (ed. Schenda) 2000, *Die drei Feen,* S. 289.

[392] Das italienische „Orco" oder das französische „Ogre" wird im Deutschen häufig einfach mit „Menschenfresser" übersetzt, aber in Anlehnung an die Übersetzerpraxis der Edition Schenda wird dieser Begriff wegen der inhärenten Problematik einer unzulänglichen Übersetzung hier und im Folgenden stets aus dem Original übernommen. Der „Oger" gehört laut Beer „nicht zum deutschen Kulturgut" und ist französisch assoziiert. Beer, Jasmin, Der Menschenfresser als Archetyp, in *Märchenspiegel,* Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege, Herausgeber: Märchenstiftung Walter Kahn, Jahrgang 25, Heft 2/2014, S.15.

bricht. Die Katze reagiert daraufhin unnachsichtig, pinkelt ins Feuer und bringt es zum Erlöschen.[393] Das ist zwar wenig freundlich von der Katze gegenüber der Heldin, forciert aber die Handlung zu deren Gunsten weiter. Die Katze als solche ist in den *Cunti* schlichtweg im Haus präsent. Sie ist Teil der alltäglichen Szenerie. Bei Basile, in dessen Erzählsammlung Katzen sehr viel häufiger als bei Straparola vorkommen, können diese in zwei Fällen sprechen und sind somit „magisch" ausgestattet, aber es findet sich keinerlei Teufels- oder etwa antijudaistische Katzensymbolik.[394] König hat kritisch darauf hingewiesen, dass, seit Panofsky seine Idee vom *disguised symbolism* in die Welt gesetzt hat, es geradezu von Interpretationen und Überfrachtungen wimmelt, deren Gefahr vor allem darin bestehe, auf seriöse Textbezüge verzichten zu können: „Katzen gehören in eine warme Zimmerecke, am liebsten zum Herd, und wer hütet da schon gerne den Teufel?"[395] Nicht nur die Geschichte von der Aschenkatze, sondern auch die Textstelle im *Pentamerone*, in welcher die Katze zufällig in der Asche schläft (Tag 3/10), und somit das Leben der Heldin retten kann, unterstreicht Königs Aussage.[396] Und in der ersten bebilderten Ausgabe von Basiles Werk, die 1747 in Neapel auf Toskanisch erschien, sieht man auf dem Holzschnitt die beiden Söhne vor dem Bett des sterbenden Vaters stehen. Und *auf* dem Bett zu Füßen des Vaters? Da sitzt vorwitzig und gut gewärmt die kluge Kätzin mit aufmerksam gespitzten Ohren.[397]

3.7 Resümee: Die prekäre Stellung des Dienstleisters

Das Pentamerone gilt als barockes Werk, das nicht mehr den Geist der Renaissance versprüht und seinen Helden und Antihelden, Heldinnen und Antiheldinnen kaum noch die Würde einer klassischen Präsentation zukommen lässt.[398] Im Zuge dessen zeichnet sich Basile nicht immer durch große Sympathien für seine Helden aus der Unterschicht aus, insbesondere Cagliuso, dem die fähige Kätzin als Helfertier zur Seite gestellt wird, lässt er nicht mit Intelligenz glänzen.

---

393 Basile (ed. Schenda) 2000, *Die sieben Täublein,* S. 368f.

394 Als einzige Ausnahme könnte die Tatsache gelten, dass in der 7. Erzählung des 1. Tags der siebenköpfige Drache mit dem Kopf einer Katze (Maskulinum) umschrieben wird, was ein paar Seiten weiter jedoch wieder abgeschwächt wird, weil auch der Antiheld Cienzo den Kopf ebenfalls hängen lässt „wie eine Katze" (Femininum). Basile (ed. Schenda) 2000, *Der Kaufmann,* S. 7, S. 77. Siehe auch Tabelle V. im Anhang, Übersicht zur Erzählfigur der Katze.

395 König 2007, Katzen in Bildern der Heilsgeschichte, S. 247.

396 Giacomo Ceruti (1698-1767) portraitierte zwei Bettler, von denen einer ein kleines Soríano-Kätzchen in beiden Händen auf seinem Schoß wärmt. Abbildung bei Zuffi 2007, *The Cat in Art*, S. 218. Ceruti trug den Beinamen „Pitocchetto", der Bettlermaler, weil er vielfach einfache Menschen darstellte, deren Alltag, Armut und Lasten. „Ceruti läßt uns einen Blick in vergangene Zeiten werfen, den Texte allenfalls mittelbar vermögen", Hersche1999, *Italien im Barockzeitalter,* S. 254.

397 Vgl. Rak 2005, *Logica della fiaba,* S. 277. Abbildung Nr. 2.15.

398 Vgl. Croce, Benedetto, The Fantastic Accomplishments of Giambattista Basile, in *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm,* Herausgeber Jack Zipes, A Norton Critical Edition, W. W. Norton, New York, 2001, S. 881.

Damit ähnelt Cagliuso einigen Antihelden in den *Cunti*.[399] Er sorgt sich zum Beispiel am Tisch des Königs um seine alte Kleidung und zeigt wenig Talent, die Kätzin in ihren Ambitionen für ihn zu unterstützen. Broggini sieht in Cagliusos Festhalten an seinem kümmerlichen Besitz eine klare Stellungnahme Basiles zu den „bornierten Interessen eines Milieus, dessen Elend als selbstverschuldet betrachtet wird."[400] In seiner Undankbarkeit gegenüber der Kätzin, welcher er falsche Versprechungen gemacht hat, enthüllt sich dann vollends die Wahrheit über seinen Charakter. Diese Enthüllung wiegt umso schwerer, als dass Cagliuso seinem Stand entsprechend reich an Lumpen und Läusen, wie ihm die Kätzin vorwirft, hätte besonders dankbar sein müssen, weil ihm eigentlich nichts zustünde. Und Basiles Abschlussmoral, dass man sich hüten müsse vor den „Reichen, die verarmt, und vor den Hungerleidern, die zu Reichtum gekommen," [401] unterstreicht seine fundamentale Skepsis gegenüber den bei Straparola zu findenden „restauration-tales" und „rise-tales" gleichermaßen:

> „Basiles Rückgriff auf die Volkskultur verfolgt jedoch nicht den Zweck, die Lebensverhältnisse der Unterschicht zu schildern. Seine ironische Handhabung der Motive, mit denen die Märchen das Glücksbegehren ihrer Hörer ansprechen, liquidiert die Unterschichtutopie als solche. Die Fabelelemente werden einesteils dazu benutzt, dieses Begehren zu entstellen oder auch zu denunzieren; anderenteils wird ihnen das fremde Sujet der antihöfischen Polemik aufgefrachtet."[402]

Erhärtend kommt laut Broggini hinzu, dass Basile wie in vielen seiner anderen Erzählungen völlig auf die „fiktive Topographie des Märchens verzichtet" [403] so dass der in *Cagliuso* beschriebene Aufstieg eines Mannes aus der unteren Schicht leicht als satirische Projektion auf reale Umstände des Ämter- und Titelkaufs gewertet werden kann, welche dem gebildeten Basile möglicherweise nicht immer berechtigt erschienen, der sich selbst in einer unsicheren Situation bei Hof befand und auf die Gunst seines Dienstherrn angewiesen blieb. Besonders in seiner Rolle als Intellektueller schien Basile sich nicht ausreichend am Hofe gewürdigt gefühlt zu haben. Er hatte nach ersten literarischen Misserfolgen um 1600 die Stadt Neapel schließlich

[399] Basile beschreibt am Beispiel seines Antihelden Vardiello die Elternliebe nach C.S. Lewis besonders ausdrucksvoll: „Grannonia von Aprano in der Gegend von Aversa war eine Frau von großer Klugheit, aber sie hatte einen Sohn, der Vardiello hieß, und der war der unglückseligste Dummling in seinem Dorf. Doch weil die Augen einer Mamma verhext sind und schielen, liebte sie ihn maßlos und hegte und pflegte ihn ohne Unterlaß, wie wenn er das schönste Geschöpf auf Erden wäre." Basile (ed. Schenda) 2000, *Vardiello,* S. 50f.
[400] Broggini 1990, *Lo cunto,* S. 196.
[401] Basile (ed. Schenda) 2000, *Cagliuso,* S. 155.
[402] Broggini 1990, *Lo cunto,* S. 88f.
[403] Ibid., S. 197.

in Richtung Venedig verlassen, um sich anderweitig (u.a. in Candia und bei der Schlacht um Corfu)[404] zu bewähren, und war wahrscheinlich erst durch die Fürsprache seiner erfolgreichen Schwester Adriana motiviert worden, acht Jahre später in seine Heimatstadt zurückzukehren. Undankbarkeit und Mangel an Wertschätzung waren aus diesen Gründen durchaus Themen, die Basile als Erfahrung innerlich beschäftigten, denn im Jahr 1611 dichtete er in seinem Werk *Le avventurose disavventure*: „L'ingrate rive, e gir cercando altrove La mia fortuna"[405] („So floh ich die undankbaren Küsten, um anderswo mein Glück zu suchen."), ein Satz, den seine petrarkistisch anmutende Kätzin wiederholen könnte und der den Anschauungen dieser gewählten Erzählfigur einen biographischen Anstrich verleiht. Broggini wertet die Kätzin Basiles deshalb zurecht als „allegorische Figur für die gesellschaftliche Marginalisierung"[406] und betrachtet Basiles außergewöhnliches Ende der Geschichte als ein auf seinen eigenen Berufsstand zugeschnittenes Finale, das eine Trennung vom Hofleben als Ideal erscheinen lässt.[407] Es ist überzeugend, dass in Cagliusos Kätzin die prekäre Rolle eines treuen Dienstleisters bei Hofe angelegt wurde. Nicht völlig außer Acht gelassen werden sollte die mögliche hintergründige Symbolik der Katze als Tier des galanten Volksdichters, weil diese ein wesentlicher Grund für Basile gewesen sein könnte, die weibliche Form beizubehalten, welche die „gatta fatata" schon bei Straparola innehatte, denn durch Torquato Tassos Sonett an die Augen der „bella gatta" war die weiblich konnotierte Katze zum sinnbildlichen Licht des Dichters für sein nächtliches Schaffen avanciert.[408] Und in Stellvertreterfunktion für den dichterischen Nachruhm bliebe ihr dann die Anerkennung durch einen Aufsteiger, personifiziert in der Gestalt Cagliusos, bedauerlicherweise versagt.

Ähnlich wie bei Straparola kommen außer für Cagliusos Kätzin keine größeren Rollen in den restlichen Geschichten der *Cunti* für eine Erzählfigur Katze mehr vor. Auch in Straparolas Erzählsammlung gibt es nur die kleine Nebenrolle der Hauskatze des Priesters und einen metaphorischen Vergleich, der Hund und Katze in einem Atemzug eint. Bei Basile findet deshalb nichtsdestotrotz eine gewisse Steigerung statt, denn Katzen, wie bereits besprochen, werden des Öfteren allegorisch oder in winzigen Rollen in den 59 Erzählteilen des *Lo Cunto de li Cunti* (5 Eröffnungen, 49 Geschichten, 4 Eklogen, 1 Abschluss) erwähnt. Redewendungen

[404] Vgl. Canepa, Nancy, *From Court to Forest: Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale,* Wayne State University Press, Detroit, 1999, S. 41.
[405] Ibid., S. 40. Der von Canepa als autobiographischer Charakter identifizierte Nifeo spricht in diesem Redeabschnitt auch mit Bitterkeit davon, dass jene, die ihn am meisten hätten lieben sollen, ihn einfach ignorierten.
[406] Broggini 1990, *Lo cunto*, S. 200.
[407] Ibid.
[408] Vgl. Aurnhammer 2005, *Petrarkas Katze,* S. 36.

und metaphorische Vergleiche, welche die Vorstellung von Katzen beinhalten, sind als Erzählelemente im Vergleich zu kleineren lebensechten Rollen im narrativen Handlungsstrang dabei häufiger vertreten wie aus der folgenden Tabelle ersichtlich ist:

Die Erzählfigur Katze bei Basile

Funktion der Katze	Häufigkeit
Zauberkatzen, die wissend sind und sprechen	2
Katzen als kleinere Handlungsträger	6
Katzen in Redewendungen	9
Katzen im metaphorischen Vergleich mit realen/irrealen Fähigkeiten/Tätigkeiten von Katzen	9
Katzen als Essensdiebe/Mäusefänger/fressendes Raubtier	6
Hierarchische Klassifizierung (Katze unten auf der Werteskala *innerhalb* eines Haushaltes/weniger schlau)	4

Ebenso verweisen die unterschiedlichen Rollen-/Erzählfunktionen definitiv auf eine breite und selbstverständlich werdende Alltagspräsenz der Katze zu Zeiten Basiles hin, in welcher die Darstellung einer sprechenden Katze eine Ausnahme darstellt.

IV. Katze mit Meisterbrief

Kater mit weißen Stiefeln (1999-2017)

Foto: Bedi-Visschers

[…] don't you know, he's a cat of the world, cosmopolitan, sophisticated; he can tell when a furry friend is the Missus' best company. […]

So may all your wives, if you need them, be rich and pretty;
and all your husbands, if you want them, be young and virile;
and all your cats as wily, perspicacious and resourceful as:

PUSS-IN-BOOTS.

Angela Carter, Puss-in-Boots
The Bloody Chamber, King Penguin Books, 1979, S. 84

4. Katze mit Meisterbrief: Der Gestiefelte Kater

Fast hundertfünfzig Jahre nach dem Aufstiegsparadigma der „gatta fatata“ in Venedig und gut sechzig Jahre nach dem petrarkistisch anmutenden Auftritt der fähigen Kätzin bei Basile in Neapel, wurde in Frankreich in einer neuen Erzählsammlung, den *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités*, die im Jahre 1697 zuerst ohne Angabe eines Autors bei Claude Barbin veröffentlicht wurde, wieder eine Katze vorgestellt, welche in nicht ganz unbekannter Manier dem benachteiligten Erben zum endgültigen Vorteil verhilft: *Le Maître Chat ou Le Chat botté.* Die Katze avancierte in dieser Erzählsammlung dann auch endgültig zum Titelhelden. Gleichzeitig ließ die Katzenfigur ihre weibliche Identität hinter sich, eine Tatsache, die in der gesamten rezipierenden Literatur überwiegend als eher nebensächlich, wenn überhaupt erwähnt wird. Die Katze wurde aber eindeutig zum Kater, erhoben in den gesellschaftlichen Rang eines „Meisterkaters“, und, wie der Titel ergänzt, zu einem „gestiefelten“ Kater. Zeitgleich mit der Verleihung eines Titels wurde dieser Kater also mit einem amüsierenden Accessoire versehen: einem Paar Stiefel. Beide Attribute sind zwei nicht unbedeutende neue Details, denn sie haben erstens bildgebenden Charakter und zweitens eine breitgefächerte Bedeutungsimplikation.

4.1 Die Neuschöpfung von Charles Perrault im biographischen Kontext

Charles Perrault (1628-1703) wird mehrheitlich als der Schöpfer der Erzählsammlung *Histoires ou Contes du Temps Passé* angesehen, auch wenn die zu jener Zeit übliche Widmung an eine hochrangige Persönlichkeit, bezeichnet als „Mademoiselle“, d.h. an Élisabeth Charlotte d’Orléans (1676-1744), eine Nichte des Sonnenkönigs Ludwig XIV. (1643-1715), die Unterschrift seines Sohnes trug. Perraults Sohn Pierre (1678-1700), genannt Darmancourt, benötigte für seine Zukunft die Protektion der damals am höchsten stehenden unverheirateten, aber bereits hoch gehandelten Prinzessin Frankreichs weitaus mehr als der bereits fest etablierte, über siebzig Jahre alte Vater.[1] Dies wurde als einer der wesentlichen Gründe angeführt, warum Perrault den Namen seines Sohnes unter ein von ihm selbst verfasstes Werk gesetzt haben könnte, anstatt seinen eigenen Namen anzugeben. Alternativ wurde vermutet, dass der Vater ein Manuskript seines als königlicher Leutnant frühzeitig verstorbenen Sohnes überarbeitet haben könnte und deshalb ursprünglich den Namen des Sohnes verwendete. Marty-Laveaux, Fletscher und Lefèvre versuchten nachzuweisen, dass Vater und Sohn ursprünglich

[1] Vgl. Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Nachwort, Müller, S. 139. Vgl. auch *Contes* (Edition Soriano), Introduction, S. 23.

gemeinsam an den Texten gearbeitet haben.[2] Allerdings wurden in der Todesanzeige für den jung verstorbenen Pierre die *Contes* mit keinem Wort erwähnt.[3] Perraults Zeitgenossen schienen vielleicht deshalb mehrheitlich von einer Autorenschaft des Vaters überzeugt, zumal Charles Perrault schon vor den *Contes du Temps Passé* ein Prosamärchen und zwei Versmärchen publiziert hatte.[4]

Mit dem Zusatz „*avec des Moralités*" verorteten sich die herausgegebenen Erzählungen formal erst einmal in der didaktischen Tradition, zu der auch Äsopische Fabeln und Bestiarien gehörten.[5] Da der Großteil dieser Moralitäten an junge Mädchen oder Frauen adressiert ist, wurde vermutet, dass Perrault ein weibliches Publikum bewusst ansprechen wollte, welches er in den vor allem von Frauen geleiteten Salons zu finden glaubte.[6] Das Publikationsjahr der Sammlung fiel schließlich in die erste zeitlich abgrenzbare Phase, von 1690 bis 1705, in welcher Feenmärchen in Frankreich gerade in den Salons *en vogue* wurden.[7] Aber erst 1735 wurden die Erzählungen Perraults dann in einer Auflage bei Mme Garnier in Troyes durch den Zusatz „*Les Contes des Fées*" als Feenmärchen kategorisiert.[8] Letzteres dürfte eine wichtige Basis für die weitere breite Rezeption des Werks dargestellt haben, denn obwohl zwischen „contes" und „contes de fée" zu unterscheiden ist, wurde insbesondere im 18. Jahrhundert von den *Contes du Temps Passé* fast nur noch als Feenmärchen gesprochen.[9] Schenda war in diesem Zusammenhang der Auffassung, dass Perrault bereits zur Kenntnis genommen hatte, dass der

---

[2] Vgl. Krüger, Helga, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* Universität Kiel, 1969, S. 85. Details zum Dilemma der Streitfrage bezüglich der Autorenschaft bei Soriano, Marc, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* Édition Revue et Corrigeé, Éditions Gallimard, 1968, S. 21-34, S. 55-71, S. 217-241.

[3] Im *Le Mercure Galant* am 2. März 1700 erschienen. Soriano konstatiert deshalb, dass der einzige wirklich gesicherte Fakt zur Frage der Autorenschaft die Tatsache sei, dass es nach dem Tode Pierres keine weiteren *Contes* mehr gab. Perrault 1989, *Contes* (Edition Soriano), Introduction, S. 26. Vgl. Perrault 1981, *Contes* (Edition Collinet), Préface, S. 36.

[4] Vgl. Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Nachwort, Müller, S. 139.

[5] Naturkundliche Ideen bis hin zur Darstellung von Phantasiegeschöpfen vermischten sich bei Bestiarien mit lehrhaftem Schrifttum christlichen Ursprungs. Moralisierende Tendenzen waren aber zur Zeit Perraults innerhalb der Fabeldichtung bereits auf dem Rückzug begriffen zugunsten des erzählenden Elementes. Vgl. Von Jan 1956, *Französische Literaturgeschichte,* S. 39f. Lewis verweist hierzu auf den Aspekt der alltäglichen Kenntnisse praktischer Zoologie, der mit Phantasiedarstellungen in Bestiarien nichts gemeinsam hatte, so dass es bei den Darstellungen weniger um naturkundliche Fakten als um allegorische Bedeutungen zu gehen schien. Lewis, C.S., *The Discarded Image: An introduction to Medieval and Renaissance Literature,* Cambridge University Press, 1964, S. 146f.

[6] Vgl. Krüger 1969, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* S. 82, S. 133 und S. 153. Um 1690 lag die Alphabetisierungsrate bei Frauen bei schätzungsweise 14 % der französischen Gesamtbevölkerung. Muchembled, Robert, *Kultur des Volks – Kultur der Eliten: Die Geschichte einer erfolgreichen Verdrängung,* Übersetzung von Ariane Forkel, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 1984, S. 281. Die Alphabetisierung erfasste, u.a. dank der Jesuiten, breite Bevölkerungsschichten, so dass es ein nicht nur auf die Elite beschränktes Lesepublikum gab. Vgl. Hinrichs, Ernst, Absolute Monarchie und Ancien Régime (1661-1789), in *Kleine Geschichte Frankreichs,* Herausgeber Ernst Hinrichs, Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart, 2006, S. 228f.

[7] Vgl. EM III, 1981, Contes de(s) fées, Dammann, Sp. 132.

[8] Vgl. Escarpit 1, 1986, *Histoire d'un Conte,* S. 24-28, S. 49, S. 360.

[9] Vgl. Ibid., S. 56.

Rezeptionsprozess sich mehr auf das vereinzelte, zurückgezogene Lesen hin entwickeln würde und schon im Begriff war, ein Lautlesen sowie die Kollektiv-Rezeption, etwa wie sie in den Salons gehandhabt wurde, abzulösen.[10]

Dass eine italienische Vorgängerfassung das komplette Grundkonzept für die Erzählung *Le Maître Chat ou Le Chat botté* lieferte, ist zumindest bezüglich Straparolas *Costantino Fortunato* unbestritten. Ende des 17. Jahrhunderts hatten Straparolas *Piacevoli notti* und Basiles *Cunti* in Frankreich eine sehr unterschiedliche Rezeption und Verbreitung durchlaufen, woraus sich die wesentliche Begründung ergibt, dass spätere literaturwissenschaftliche Untersuchungen Basiles Einfluss auf Perraults Erzählsammlung prinzipiell eher anzuzweifeln bereit waren, während Straparolas Einfluss stets als für sehr wahrscheinlich angenommen wurde.[11] Straparolas Werk der *Piacevoli notti* war schließlich ohne große Verzögerung nach Frankreich gelangt, schneller noch als nach Spanien. Bereits im Erscheinungsjahr von Straparolas zweitem Band, im Jahre 1553, waren schon einige seiner Geschichten in Lyon erschienen.[12] Der gesamte erste Band wurde dann zusammenhängend 1560 von Jean Louveau in Orléans übersetzt, der zweite Band etwa zehn Jahre später von Pierre de Larivey (1540-1612). Ab 1585 gab es zahlreiche Gesamtausgaben in einer von de Larivey korrigierten Fassung, welche unter dem Titel *Facétieuses nuictes* herausgegeben worden waren und die auch die Geschichte von Costantino und seiner Katze enthielten.[13] Ganz offensichtlich waren die Erzählungen beim französischen Leser gut angekommen, denn zwischen 1571 und 1589 wurden beide Straparola-Bände zwölf Mal neu aufgelegt, bevor u.a. der päpstliche Index nach der Jahrhundertwende Neuauflagen der Erzählungen zum Versiegen brachte, wovon nur noch durch andere Autoren gemilderte Adaptionen einzelner Geschichten gelegentliche Ausnahmen bildeten.[14] Basile hingegen interessierte als Autor in Frankreich anscheinend vornehmlich in der literaturwissenschaftlichen Forschung in Bezug auf Perrault, dessen Erzählsammlung das eigentliche Referenzwerk stellt.[15]

---

[10] Vgl. Schenda 1993, *Von Mund zu Ohr*, S. 221.
[11] Vgl. Escarpit 1, 1986, *Histoire d'un Conte,* S. 87.
[12] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 123.
[13] Vgl. Escarpit 1, 1986, *Histoire d'un Conte,* S. 51. Wegen der oft freien Übersetzung, Auslassungen oder Einfügungen ganzer Geschichten bzw. Rätsel klassifiziert Brakelmann sie unter „castrirten Ausgaben." Brakelmann 1867, G. F. Straparola, S. 26-31.
[14] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 123. Im Gegensatz dazu existierte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts keinerlei Gesamtausgabe des *Pentamerone* in französischer Sprache.
[15] Vgl. EM I, 1977, Basile, Giambattista, Schenda, Sp. 1302. Larivaille hält die Schriften Basiles sogar für vollkommen unzugänglich bis zu Croces Übersetzung ins Italienische im Jahre 1925. Larivelle, Paul, *Le Realisme du Merveilleux: Structures et Histoire du Conte,* Documents de travail et prépublications, Nr. 28, Centre de Recherches de Langue et Littérature Italiennes, Université de Paris X, Nanterre, 1982, S. 117. Diesem Urteil schließt sich Botta an:„[...] sarebbe stato difficile per Perrault leggere il napoletano del Basile [...]" Botta, Maria Vittoria, Le tre Fate, in G. Basile e in C. Perrault: Analisi della fiaba, in *La Fiaba*

Soriano argumentierte zum Diskurs um Perraults Inspirationsquellen, dass es wahrscheinlich sei, dass Perrault beide Fassungen, sowohl die von Straparola als auch die von Basile, gelesen hatte, zumindest hätte er sie seiner Ansicht nach definitiv lesen *können*, aber dass ihm mit noch größerer Wahrscheinlichkeit eine mündlich zugetragene Geschichte dieses Erzähltyps bekannt gewesen sein müsse, aus welcher er selbst kreativ schöpfte. Soriano betont hierbei jedoch wie stark Perraults Erzählung von dem „Geist der Dramatik und Grausamkeit" der Erzählung Straparolas und ihrer archaischen Details abweicht:

> „En fait, malgré quelques légères ressemblances de détail, la version de Straparole, pleine de détails archaïques (la chatte léchant Constantin pour panser ses blessures) est conçu dans un esprit dramatique et cruel très étranger à notre conte. Celle de Basile, chef-d'œuvre de prolixité burlesque, se développé dans un registre toutes différente."[16]

Selbst wenn Perrault sich mit der Wahrscheinlichkeit, die Bottigheimer vermutet, sogar Abschnitt für Abschnitt an der sehr getreuen Übersetzung de Larivays von *Costantino Fortunato* orientiert hat,[17] hat er gleichzeitig das Burleske als Stilmittel genutzt, was seine Geschichte wiederum mit dem Grotesken im *Pentamerone* als Gesamtwerk verknüpft und zu Straparolas schmerzensvoller Dramatik zu Beginn seiner Erzählung, wie Soriano mit Recht bemerkt hat, völlig auf Distanz geht. Bedenkt man zusätzlich die der Katzenfigur auferlegte petrarkistische Agenda Basiles, so kann davon wiederum bei Perrault keine Rede sein. Es bestehen demzufolge auf der einen Seite recht plausible Verbindungen zu beiden Vorgängerversionen und auf der anderen Seite handelt es sich um eine komplette literarische Neuschöpfung aus einem existierenden Grundmotiv.

Biagi sieht den Verdienst in Perraults Neufassung der Erzählung vor allem darin, dass es ihm gelang, die kulturellen Eliten seiner Zeit anzusprechen und somit der Geschichte vom Gestiefelten Kater gleichsam literarische Weihen zu verleihen.[18] Dies sei Straparola und Basile

---

Barocca: Studi su Basile e Perrault, Herausgeberin Anna Maria Pedullà, Edizioni Scientifiche Italiane, Neapel, 1999, S. 32.

[16] Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 171.

[17] Bottigheimer vermutet Perrault während des Schreibprozesses für seinen Märchenerzählband konkret vor dem geöffneten Buch mit de Lariveys Straparola-Übersetzung sitzend. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 126. Escarpit stellt de Lariveys Übersetzung der Version von Perrault in einer sprachlichen Detailanalyse direkt gegenüber und hebt dabei zahlreiche Analogien hervor. Escarpit 1, 1986, *Histoire d'un Conte,* S. 94-98.

[18] Biagi, Maria Cristina, L'aiutante magico, in *Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Ausstellungskatalog des Palazzo Barberini, 3 Juni – 19 Juli 1987, Herausgeber Sergio Rossi, Claudio Strinati, Alice Luzzatto-Fegiz, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Multigrafica Editrice, Rom, 1987, S. 60.

mit ihrem im Dialekt gehaltenen Werk nicht geglückt, wobei im Falle Straparolas, wie im dritten Kapitel erläutert, bei der konkreten Erzählung von *Costantino Fortunato* nicht von Dialekt die Rede sein kann, aber sicherlich davon, dass Straparolas Werk bedingt durch Inhalt und Stil unter weniger anspruchsvollem Unterhaltungslesestoff rangierte und nicht mit den akzeptierten Größen der italienischen Literatur in Zusammenhang gebracht wurde. Völlig andere Voraussetzungen für die Herausgabe der *Histoires ou Contes du Temps Passé* waren bei Perrault im Jahr 1697 a priori gegeben, da dieser im Gegensatz zu Straparola allein schon herkunftsbedingt früh das nötige Rüstzeug zum potentiell erfolgreichen Literaten mitbrachte. Seine juristischen Studien dürften das Sprachempfinden des jungen Mannes aus einer angesehenen großbürgerlichen Familie ergänzend geschärft haben, wichtiger aber noch das Wissen, worauf es innerhalb privilegierter Netzwerke ankommt, um ein persönliches Anliegen wie z.B. die erfolgreiche Platzierung und Publikation eines Werkes umzusetzen. Und Perrault schien ein Mann zu sein, der die Klaviatur der vertikalen wie der horizontalen Netzwerkpflege perfekt beherrschte.[19] Zusätzlich hatte in Frankreich das Gewährsrecht des Königs alle anderen Berechtigungen, ein Werk herauszugeben oder zu drucken, ersetzt. Schreiben war somit unter Ludwig XIV. zu einem noblen Zeitvertreib geworden, der nicht unbedingt den Druck eines Werkes zum unmittelbaren Ziel haben musste.[20] Erst recht sollte Schreiben, wie es etwa im Falle Straparolas gewesen war, keinen direkten Weg zum Buchverkauf darstellen, d.h. keine Art, sich seinen Lebensunterhalt durch den Verkauf von Lesestoff selbst zu verdienen. Im Gegensatz zu Perrault hatte Straparola in einer frühneuzeitlichen Handelsrepublik gelebt, in der sich die unterschiedlichsten Menschen vergleichsweise freizügig hatten bewegen können, und in welcher auch der Buchhandel von dieser Freizügigkeit hatte profitieren können. Perrault hingegen war stärker noch als Basile unmittelbar und zentral in die Hierarchie einer höfischen Gesellschaft eingebunden, die bestimmte Standards des Konformismus setzte. Und weil gerade in Frankreich die großbürgerlichen Schichten von adligen Verhaltensformen stark durchdrungen wurden, ist es wahrscheinlich, dass der Wertekanon der Aristokratie Perraults persönliche Vorstellungen bis zu einem gewissen Grad normativ mitgeprägt haben dürfte.[21] Zu diesem Wertekanon zählte u.a., dass Erwerbsarbeit ein verpönter Zustand war, dem zu entfliehen die höhere bürgerliche Schicht zur Erhöhung ihres Status' entgegenstrebte, um

[19] Vgl. Guerrini, Anita, *The Courtiers' Anatomists: Animals and Humans in Louis XIV's Paris,* The University of Chicago Press, Chicago/London, 2015, S. 84.
[20] „Le droits d'auteur n'existaient pas. Il est honorable d'écrire, il ne l'est pas toujours d'être imprimé. [...] Le ‚privilège' royal remplace toutes les autres permissions d'imprimer." Vgl. Aguer, Agnès, *L'avocat dans la littérature de l'ancien régime du XVIIe siècle jusqu' à la Révolution française,* L'Harmattan, Paris, 2011, S. 12.
[21] Vgl. Krüger 1969, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* S. 105, und Elias, Norbert, *Die Höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983, S. 149.

ähnlich der Aristokratie von Rentiereinkünften zu leben. Perraults direkte Nähe zum Hof machte ihn zum Teilhaber und Träger der vorhandenen Strukturen. Eine Vielzahl an Beschreibungen, z.B. der Tischsitten in den *Contes du Temps Passé* offenbaren Perraults ganz intime Kenntnis der höfischen Abläufe und verweisen auf sein direktes sozio-kulturelles Umfeld.[22] Ab 1664 gehörte Perrault bereits zum Mitarbeiterstab um Jean-Baptiste Colbert (1619-1683). Und die letztendliche Wahl Perraults zum Kanzler der *Académie française* kann somit nur noch als die Krönung einer erfolgreich verlaufenen Karriere betrachtet werden.[23]

Man kann auf die Idee verfallen, dass sich diese erfolgreiche Vitae in Perraults Version der Geschichte vom Gestiefelten Kater in einem gewissen Maße spiegelt, zumindest bis zu dem Punkt, an dem Perrault sich ins Privatleben zurückzog und seine Ämter aufgab. Die Katzenfigur kann in Perraults Fassung ebenfalls auf eine glänzende Karriere zurückblicken und dies sogar im Verbund mit einem gewissen Leistungsgedanken bezüglich ihrer Rede- und Überzeugungskünste. In der französischen Ausgabe der damals maßgeblichen Ikonologie des Cesare Ripa, die 1644 in Paris durch Jean Baudouin, mit zusätzlichen Moralitäten und Bildern ergänzt, herausgegeben worden war, findet sich wieder eine Katze in einem tierischen Dreigespann an der Leine einer Frau, welche die Überzeugungskunst repräsentiert.[24] Die Katze steht unter den Dreien für das notwendige Fokussieren, wenn es um den Einsatz von Überzeugungskraft geht, die letztlich nichts anderes als eine verbale Form der Überwältigung ist. In diesem Kontext wird der Katze bei Ripa ihr nachahmenswertes Können in Punkto Konzentration bescheinigt. Selbst wenn der Gestiefelte Kater in der Erzählung keine juristischen Studien absolviert hat und wohl kaum Anspruch auf eine großbürgerliche Herkunft erheben würde, so versteht sich die Katzenfigur trotzdem auf die nötige Eloquenz in der passenden Wortfindung und strahlt mit diesem Talent eine ganz natürliche Autorität auf ihre Umgebung aus. Ausgestattet mit dieser Gabe bahnt sich der Kater den Weg an die Spitze. Und auf dem Gipfel einer solch steilen Karriere, vom potentiellen Opfer zum Herrn der Lage, geebnet durch geschickte Rhetorik und taktisches Verhalten, gibt es für den geschliffenen Kater dann jedenfalls keine Pflicht mehr, sondern nur noch die privilegierte Kür: „Le chat devint grand seigneur, et ne courut plus après les souris que pour se divertir.“[25] Und in genau dieser

[22] Vgl. Krüger 1969, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* S. 118-120.
[23] Vgl. EM X, 2002, Perrault, Charles, Zipes, Sp. 746.
[24] Vgl. Ripa (ed. Baudouin) 1644, *Iconologie,* Abbildung, S.146. PERSVASION CXXV, S. 149. Das Dreigespann an der Leine besteht aus Hund, Katze und Affe. „Et la troisiesme, de le reduire à estre attentif, à l'imitation du Chat, qui l'est grandement en tout ce qu'il fait.“ S. 150.
[25] „Der Kater wurde ein großer Herr und stellte den Mäusen fortan nur noch zu seiner Zerstreuung nach.“ Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 64f. Treffend wird genau dieser Satz über 250 Jahre später von den Brumberg-Schwestern, die sich in ihren Zeichentrickversionen an der schriftlichen Fassung Perraults orientierten, ins Bildliche umgesetzt. In der Filmversion von 1968 tanzen der

günstigen Position dürfte sich Perrault selbst befunden haben, nachdem er sich als Mitarbeiter Colberts finanziell abgesichert und als respektiertes, einflussreiches Mitglied der oberen französischen Gesellschaft durchaus entspannt seinen eigenen Interessen widmen konnte.[26] Zwischen 1660 und 1663 waren Künstler und Historiker im Rahmen einer Art „*Public Relations*"-Kampagne gezielt ausgesucht worden, um den Ruhm seiner Majestät des Königs zu erhalten, wobei Perrault für Colbert, immerhin beide bürgerliche Aufsteiger ins Machtzentrum Frankreichs, zum wertvollen Vertrauensmann wurde und daraufhin sogar erheblichen Einfluss auf die Verteilung von Geldern an Künstler ausübte.[27] Muchembled sieht in Perrault einen „durch die Fronde erschreckten Großbürger"[28], der sich mit seiner Rhetorik der Zentralgewalt durchaus opportunistisch anzunähern bemüht zeigte. Und Antoine Picon, der Biograph von Perraults Bruder Claude, beurteilte Charles Perrault noch härter, und zwar als völlig skrupellosen Ehrgeizling.[29] Soriano beschreibt die gegenseitige Abhängigkeit innerhalb des Machtnetzwerkes am damaligen Hofe Frankreichs ähnlich wie Elias es ausdrücklich zum *Ancien Régime* erläutert hat.[30] Colbert wird als unermüdlicher Arbeiter geschildert, der jedoch aufgrund seiner allzu vielfältigen Funktionen dringend einen bzw. mehrere Vertrauensmänner zu seiner Unterstützung benötigte. Und Perrault, der lange unverheiratet blieb, war genau der richtige Mann, der seinem „patron"[31] langfristig ergeben zur Verfügung stehen konnte. Das

---

vermeintliche Marquis und die Prinzessin zum Abschluss eine Art Swing-Jive, während der König mit überkreuzten Beinen entspannt an einem Beistelltisch mit Karaffe und zwei Bechern sitzt, an welchem auch der Gestiefelte Kater gleichfalls entspannt auf der Rücklehne eines barocken Sessels lümmelt. Links in der Pfote pendelt der Kater seine erbeutete Maus am Schwanz hin und her. Auf die beiläufige Frage des Königs, ob er Mäuse fange, antwortet dieser lässig: „Mäuse?", lacht, und erklärt, dies geschehe nur noch zur Zerstreuung. Daraufhin schleudert er die Maus aus dem Bild heraus. Die herausgeschleuderte Maus zeichnet dann auf einem weißen Hintergrund das Wort „Ende" und löst ihre Kontur in der Schrift auf. Кот в сапогах (Katze in Stiefeln), Valentina & Zinaida Brumberg, UDSSR 1968 (siehe Filmographie im Anhang, Filmsequenz 17:30-17:47).

[26] Trotzdem musste man stets in der Gunst des Königs stehen, um sich weiter im direkten Machtzirkel aufhalten zu können. Das ist natürlich nicht immer entspannend.

[27] Soriano spricht von einer modern anmutenden Propagandamaschinerie. Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 276. Krüger zitiert hierzu Perraults Memoiren, wo er beschreibt, welches Verhalten am Hofe dazu führt, auf der Liste der Gehaltsempfänger des Königs „vergessen" zu werden. Krüger 1969, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* S. 189-191. Vgl. auch Aguer 2011, *L'avocat,* S. 12.

[28] Muchembled, Robert, *Die Erfindung des modernen Menschen: Gefühlsdifferenzierung und kollektive Verhaltensweisen im Zeitalter des Absolutismus,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1990, S. 135. Vgl. auch Muchembled 1984, *Kultur des Volks – Kultur der Eliten,* S. 279.

[29] Perrault blieb dabei seiner Familie und seinen Freunden jedoch treu ergeben: „[...] parce qu'il fait figure d'arriviste sans scrupules tout en se montrant résolument fidèle à sa famille et à ses amis." Picon, Antoine, *Claude Perrault, 1613-1688: Ou la Curiosité d'un Classique,* Picard Éditeur, Paris, 1988, S. 14. Vgl. auch „Antoine Picon refers to Charles as an ‚arriviste sans scrupule' and I would not call him far off the mark." Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists*, S. 84.

[30] Elias 1983, *Höfische Gesellschaft.*

[31] „Colbert est sans doute un travailleur infatigable. Mais la multiplicité même de ses fonctions fait qu'il a absolument besoin d'un ou plusieurs hommes de confiance. Perrault est un de ces hommes. Longtemps célibataire, il est toujours à la disposition de son ‚patron'." Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 274. Vgl. Elias zur Spannungsbalance innerhalb der Herrschaftsstruktur mit ihren Abhängigkeitsgeflechten, Elias 1983, *Höfische Gesellschaft,* S. 211-221.

System der Patronage zur Verteilung von Posten innerhalb etablierter Netzwerke bildete schließlich den für das *Ancien Régime* charakteristischen Hintergrund für alle darin verwobenen Akteure.[32]

Das Publikationsjahr 1697 der *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités* bedeutete für die Franzosen immerhin schon 36 Jahre Regentschaft unter ein und demselben König, Ludwig XIV., der durch seine aggressive Expansionspolitik den Staat Frankreich zwar zur Hegemonialmacht in Europa gemacht hatte, seine Bevölkerung jedoch durch die nötige Finanzierung eines gewaltig angewachsenen Militärapparates fortwährend extrem starken steuerlichen Belastungen ausgesetzt hatte. Diese ehrgeizige Politik der Staatsspitze hatte durch ihre materiell belastenden Auswirkungen in allen sozialen Schichten beständigen inneren Widerstand provoziert. Kaufleute bedauerten die überbetonte Entwicklung zur „Militärmonarchie", Künstler und Philosophen litten unter den Einschränkungen freien Denkens, die alte Aristokratie trauerte verlorener Unabhängigkeit hinterher, religiös Andersdenkende mussten sich spätestens seit dem Revokationsedikt von Nantes im Jahre 1685 wieder berechtigt vor Repressalien fürchten, und die breite Bevölkerung, welche die Steuerhauptlast trug, litt unter extremen materiellen Einschränkungen ihrer Lebensqualität.[33] Kritik an der Politik Colberts oder etwa am König waren nichtsdestotrotz fehl am Platz.[34] Eine alternative Möglichkeit, Unmut zu verarbeiten, bestand deshalb für Literaten in etablierten Positionen nur darin, sich äußerst vorsichtig distanzierter Ironie zu bedienen, daher möglichst nur Berufe oder Personen, welche keine direkte, persönliche Assoziation mit Vertretern der Staatsspitze liefern konnten, lächerlich zu machen oder, wie Perrault, das Burleske und somit völlig Abwegige vorzuführen. Die damalige Literatur ist in dieser Form reich an ernsthafter Kommentierung der aktuellen Verhältnisse, insbesondere des Lebens am und um den Königshof.[35] In dieser Hinsicht ähneln sich die äußeren gesellschaftlichen Stellungen sowie die inneren Haltungen zu diesen Positionen von Basile und Perrault, beide keine Verfechter der

[32] Perrault hatte auch höchstpersönlich dafür gesorgt, dass die eingeschlafene Karriere seines älteren Bruders Claude durch eine Berufung an die Seziertische der neu gegründeten Akademie einen gewaltigen Schub nach vorne bekam. Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists,* S. 88-95, S. 39.

[33] Vgl. Hinrichs 1987, Absolute Monarchie, S. 207-215. Während 40-60 Feiertage pro Jahr üblich gewesen waren, nahm Colbert mit Unterstützung des Königs eine deutliche Reduzierung der Feiertage auf durchschnittlich 30 vor, um die Produktivität der Bevölkerung weiter zu erhöhen. Hersche 2006, *Muße und Verschwendung*, S. 623.

[34] Der langjährig erfolgreiche Bühnendichter Pierre Corneille (1606-1684) verlor 1674 auf diese Art angeblich seinen Anspruch auf Rentenzahlungen. Krüger 1969, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* S. 191.

[35] Vgl. Zipes 2001, Cross-Cultural Connections, in *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm,* Herausgeber Jack Zipes, A Norton Critical Edition, W. W. Norton, New York, 2001S. 858.

Rechte der Unterschicht,[36] aber doch wachsame Beobachter und dementsprechend reservierte Kritiker ihrer Zeit und der sie umgebenden Machtstrukturen bei Hofe.

4.2 Das burleske Element

Das Burleske wird von Saupé als eine geistige Strömung bezeichnet, welche das gesamte 17. Jahrhundert durchzog, und dem italienischen Marinismus ebenso wie der spanischen Literatur von Francisco Gómez de Quevedos y Villegas (1580-1645) oder von Miguel de Saavedra Cervantes (1547-1616) geschuldet war.[37] Mittels grotesker Übertreibungen konnte u.a. indirekt Kritik ausgeübt und ein Mangel an Respekt zelebriert werden, wobei beides gleichzeitig wiederum durch unterhaltendes Gelächter als Entspannungsmoment entkräftet wurde. Schon die Tierfabeldichtung hatte durch ihre Situationskomik und amüsierende Beschreibungen menschlicher Schwächen ein „Gegengewicht gegen [das] geistliche und moralisierende Schrifttum des Zeitalters“[38] gebildet. Entweder auf verdeckte Weise oder eben nur scherzhaft war es möglich, Autoritäten und deren Handlungen zu hinterfragen und generell ungeschoren davon zu kommen. Laut Saupé zeigt sich hierin ein Anspruch auf einen kritischen und freien Geist, wie er von Verfechtern der Seite der „Moderne“, wozu Perrault in den bekannten *Querelle des Anciens et des Modernes* gehörte, vertreten wurde.[39] Genau dieser kritisch denkende Geist wird von Aguer mit dem Berufsbild des Juristen während des *Ancien Régime* verknüpft: „L’indépendance définissant l’avocat porte en filigrane le concept de révolution et de liberté individuelle.“[40] Diese Einschätzung deckt sich erneut – also aus dem italienischen Kontext bereits bekannt – eins zu eins mit der Symbolträchtigkeit der Katze in der französischen Ausgabe der *Iconologie* des Cesare Ripa von 1644: Es findet sich die Katze wieder als Begleittier der Personifikation der „Liberté“, wobei interessanterweise der sinngemäße Inhalt des italienischen Textes, in der französischen Version unter dem Stichwort der „Rebellion“ auftaucht, wo der freiheitsliebenden Katze eine „natürliche“ Abneigung gegen jegliche Fesseln bescheinigt wird.[41] Die Freiheit wird in dieser Ausgabe durch eine weibliche Figur in einem langen weißen Kleid dargestellt, die in der rechten Hand ein Zepter hält und in der linken Hand eine Kopfbedeckung und zu deren Füßen eine dicke Katze sitzt,[42] während die

[36] Vgl. Krüger 1969, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* S. 79 und S. 210. Broggini 1990, *Lo cunto,* S. 165-167 und 195f.
[37] Vgl. Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 185.
[38] Von Jan 1956, *Französische Literaturgeschichte,* S. 39. Stollberg-Rilinger bescheinigt darum der Satire in der Tierdichtung besondere Effizienz in der „Entlarvung gesellschaftlicher Missstände“. Vgl. Stollberg-Rilinger, *Spektakel der Macht,* S.184f.
[39] Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 186. Vgl. Von Jan 1956, *Französische Literaturgeschichte,* S. 156f.
[40] Aguer 2011, *L’avocat,* S. 201.
[41] Vgl. Ripa (ed. Baudouin) 1644, *Iconologie,* REBELLION CXLI, S. 168.
[42] Ibid., Abbildung und Beschreibung, PREMIERE PARTIE, S. 99f. Die Abbildung entspricht weitgehend der Abbildung der italienischen Ausgabe. Ripa 1603, *Iconologia,* LIBERTA, S. 293. Eine Fortsetzung dieser

Rebellion durch einen jungen, kräftigen Krieger in Rüstung dargestellt wird, dem eine Katze auf dem Helm sitzt.[43] Neu ist hier die Verknüpfung der Freiheit mit dem Element des Ungehorsams, was eine französische Eigenschöpfung Baudouins zu sein scheint. Es dürfte demgemäß kaum abwegig sein, dass Perrault als unabhängiger Denker seiner wenig unterwürfigen Katzenfigur insgeheim eine gewisse Sympathie entgegengebracht hat und diese heimliche Zuneigung oder gar Identifikation durch das Burleske verkleidete. Soriano ist sogar der Auffassung, dass Perraults Sinn für das Burleske – bis zu einem gewissen Grad – ein Zeichen für eine oppositionelle Haltung gewesen sei.[44] Denn auch in der Literatur und in anderen Schriften der Zeit hatte das – bis dahin eher antikonformistisch orientierte – burleske Stilelement schon um 1646 begonnen, deutlich subversive Züge anzunehmen, die sich zum Ausbruch der Fronde-Periode vornehmlich in Mazarinaden gezeigt hatten.[45]

Das burleske Element, welches als Stilmittel im *Pentamerone* ebenfalls stark vorherrscht, findet sich also nicht nur völlig zeitgemäß in Basiles und Perraults jeweiliger Erzählsammlung wieder, sondern passt wie bereits angedeutet, zur jeweils individuellen Situation beider Autoren: Ein selbständig denkender, künstlerisch ambitionierter Mensch entdeckt allerlei Unstimmigkeiten und Widersprüche im etablierten Machtsystem um sich herum, ist aber nicht befugt, gefahrlos darauf direkt hinzuweisen oder dies offen kreativ künstlerisch zu bearbeiten. Anzumerken wäre hier erneut, dass Perrault die *Cunti* Basiles nicht zwingend gekannt haben muss, während der darin anklingende Stil des Marinismus ihm bekannt, wenn nicht sogar vertraut gewesen sein dürfte. Perraults erste literarische Versuche zusammen mit seinem Bruder Claude integrierten jedenfalls schon frühzeitig das burleske Element.[46] Und im Zuge der Entscheidung für das Burleske als Stilmittel nahm Perrault für die Zukunft der Erzählung vom Gestiefelten Kater und somit die Zukunft der Erzählfigur der Katze einige entscheidende und im Folgenden noch genauer zu untersuchende Veränderungen vor.

---

allegorischen Nutzung der Katze ist im bekannten Relief „La liberté" von Nicolas Beauvalet (1750-1818) aus dem Jahr 1784 für Ludwig XVI. erkennbar, sowie bei Darstellungen von Pierre-Paul Prud'hon (1753-1823) zur französischen Revolution. Vgl. Hengerer 2007, Die Katze in der Frühen Neuzeit, S. 88.

[43] Ripa (ed. Baudouin) 1644, *Iconologie,* REBELLION CXLI, S. 166.

[44] „Le goût des Perrault pour le burlesque, c'est aussi un signe, un autre signe, qu'ils sont, en tout cas dans une certaine mesure, dans l'opposition." Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 245.

[45] Vgl. *Contes* (Edition Soriano), Introduction, S. 9f. Vgl. BE XII, 1971, S. 301 Mazarin, Jules. In der Mitte des 17. Jahrhunderts fanden eine ganze Reihe von Aufständen mit bürgerkriegsähnlichen Szenarien in Frankreich unter Kardinal Mazarins Regentschaft statt, die unter dem Begriff Periode der Fronde zusammengefasst werden. Mazarinaden waren dementsprechend Wutschriften über den für den noch unmündigen Ludwig XIV. regierenden Minister italienischer Herkunft.

[46] Vgl. Krüger 1969, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* S. 188, und Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists,* S. 48.

4.3 Die Transformation der Erzählfigur Katze

Bottigheimer hat mit großer Betonung auf die Details, welche Perrault Straparolas Erzählung von *Costantino Fortunato* hinzufügte und insbesondere solche, welche er wegließ, verwiesen.[47] Zuerst einmal erhob Perrault die helfende Katzenfigur, die in allen Fassungen als erfolgreiche Assistenz des übervorteilten Erben und somit als eigentliche Zentralfigur der Handlung auftritt, zum Titelhelden. Damit gewinnt die Katze als Erzählfigur eine bisher nicht dagewesene Unabhängigkeit von ihrem Bezugspunkt, dem jungen Mann, der ursprünglich ihre Existenz innerhalb der Erzählung rechtfertigte. Die Katze wird nun selbst zum Herrn und dazu schien es nicht möglich, Elemente von Weiblichkeit oder gar Mütterlichkeit in dieser Erzählung weiterzuführen. Dies wäre im französischen Kontext, wie noch aufgezeigt werden wird, wahrscheinlich eher ein Widerspruch gewesen, insbesondere wenn es sich um eine überzeugende Autoritätsfigur handelt, die gleichzeitig Sympathieträger sein soll. Darüber hinaus ändert sich die *Motivation* der Katze fundamental. Von Mitgefühl oder Liebe im Sinne von Zuneigung findet sich keine Spur mehr. Auch ist die Erzählfigur keine willige Dienstleisterin mehr, die einen Test inszeniert, weil sie sich Dankbarkeit und Wertschätzung als Gegenleistung für ihre geduldige Hilfe gewünscht hat und nur herausfinden möchte, wie wertvoll sie ihrem Herrn wirklich ist. In Perraults Fassung wird dargestellt, dass gleich zu Beginn die Existenz der Katze bedroht sein könnte. Ihr Körper könnte zum Braten und zur Felllieferung für die Ausfütterung eines Kleidungsstückes werden. Diese Möglichkeit offenbart ihr jedenfalls der junge Müllerssohn. Wie bereits zuvor (2.1.3) erläutert, wäre dies kein unrealistisches Szenario, wenngleich Katzenfleisch potentiell mit Tabus belegt war.[48] Dies galt aber keineswegs für die selbstverständliche Verwertung des Fells. Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang, dass gerade die ganz reale Möglichkeit der Fellverwertung in den italienischen Fassungen gar nicht erst angesprochen wird und noch nicht einmal im Raum zu stehen scheint, ganz im Gegenteil, der Erbe hat die Katze zu seinem Leidwesen auch noch mitzuversorgen als handele es sich um eine Verwandte in direkter Linie. Letzteres erklärt schließlich auch das Verhalten der Kätzin dem bei Basile als dümmlich dargestellten Erben gegenüber sowie ihre Motivation, durch entweder Zuneigung oder Pflichtbewusstsein zu helfen. Die Katzenfigur bei Perrault hingegen ist vielmehr Katze denn Anverwandte und scheint zur Rettung ihrer gefährdeten Haut eine vor allem opportunistische Allianz mit ihrem Herrn einzugehen. Marin spricht deshalb von einem primitiv anmutenden „contrat initial“[49], der auf einer klaren

[47] Vgl.Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 126f.
[48] Darnton gibt verschiedene Hinweise zum Verzehr von Katzen im Zusammenhang mit abergläubischen Praktiken in Frankreich, jedoch ohne genaue Quellenangabe. Darnton, Robert, *Das große Katzenmassaker: Streifzüge durch die französische Kultur vor der Revolution,* Carl Hanser Verlag, München, 1989, S. 111f.
[49] Marin, Louis, *Le récit est un piège,* Collection „Critique“, Les Éditions de Minuit, Paris, 1978, S. 136.

Vereinbarung beruht, welche da lautet: Iß mich nicht, dann werde ich dir zu essen geben. Aus diesem Vertrag entwickelt sich schnell ein strategisch ausgerichteter, gemeinsamer Weg für die beiden, ähnlich wie ihn zwei Geschäftspartner miteinander beschreiten.

Vorausgesetzt Perrault hätte sich ursprünglich tatsächlich an Straparolas Fassung orientiert, dann werden trotz der Fokussierung auf das Essen – nicht nur durch den „contrat initial", sondern auch durch die angeführten kulinarischen Genüsse wie den „chair à pâté" – ganz realistische Hinweise auf einen Mangel an Nahrung wie zum Beispiel das ernährungs- und krankheitsbedingte Hautbild des armen jungen Mannes, das Straparola Mitte des 16. Jahrhunderts unverblümt schilderte und das genauso symptomatisch für den ärmsten Teil der Bevölkerung Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich unter dem Regime des Sonnenkönigs gewesen sein dürfte, bei Perrault nonchalant wegretuschiert; vielleicht auch gerade deshalb, weil Perraults *Contes* der Zeit der größten Hungersnöte zwischen 1693 und 1694 folgten, welche die französische Bevölkerung sehr stark dezimiert hatten;[50] oder einfach nur aus klassenspezifischer Uninformiertheit. Muchembled kommentiert zum damaligen Alltag der Alten und Schwachen, der Krankheit, des Todes, der Not und Armut lakonisch: „Zumal diese banalen, weil alltäglichen Dinge von denen, die dank ihres Wohlstands über die Zeit zum Schreiben verfügen, nur selten berichtet werden."[51] Während Straparolas Costantino mit den äußeren körperlichen Merkmalen seiner Armut zu kämpfen hat, ist der Mann der Unterschicht bei Perrault stattdessen derart gutaussehend, dass sich die Prinzessin sogleich wie verrückt in ihn verliebt: „[...] il était beau, et bien fait de sa personne [...] elle en devint amoureuse à la folie."[52] Somit hat die Katze in der französischen Fassung es weder nötig, bei Tisch zu stehlen, noch ihrem Herrn Körperpflege angedeihen zu lassen. Ähnliches gilt umgekehrt: Der junge Mann hat es gar nicht mehr nötig, derart tief und undelikat auf der Versorgungsskala zu sinken. Im Gegenteil, er bringt sich selbst proaktiv in die Pläne seines Katers mit ein, indem er seinem Kater zuerst wohlüberlegt Stiefel besorgt[53] und später der Prinzessin, nachdem er die zu seiner Schönheit passende Kleidung angelegt hat, dezente zärtliche Blicke zuwirft, was ein sehr kalkuliertes Verhalten im Spiel um die Gunst einer Frau darstellt – wenn man an einen höfischen Kontext denkt, in welchem unter ständiger Beobachtung nonverbal agiert werden

[50] Soriano betont den drastischen Bevölkerungseinbruch im zeitlich parallelen Zusammenhang mit der damals neu aufkommenden Mode des Märchenerzählens. EM 1977, Aulnoy, Soriano, Sp. 1019.
[51] Muchembled 1990, *Die Erfindung des modernen Menschen,* S. 267f.
[52] „[...] er war nämlich schön und von wohlgeratenem Wuchs [...] da war sie schon ganz närrisch in ihn verliebt." Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 58-61.
[53] Er tut dies aufgrund seiner Beobachtungen des Katers, die er aus der Vergangenheit mitbringt, und welche Perrault im Detail als Motiv aus einer Fabel La Fontaines entnahm. Vgl. *Contes* (Edition Collinet), Notes, S. 331, und La Fontaine 1965, *Hundert Fabeln,* Die Katze und eine alte Ratte, S. 31-33.

musste. Obendrein macht der Müllerssohn mit dem König ohne Hemmungen vollkommen adäquat Konversation. Zu „seiner" Wiese kommentiert der vermeintliche Marquis galant wie ein erfahrener Großgrundbesitzer: „Vous voyez, Sire, [...] c'est un pré qui ne manque point de rapporter abondamment toutes les années."[54] Weder der Meisterkater noch sein Herr, der vermeintliche Marquis, verhalten sich wie Persönlichkeiten aus der Unterschicht, die am Rande extremer Armut vegetieren, wie sie bei Straparola geschildert wurde, sondern sie benehmen sich eher wie versierte Höflinge, die mit den Spielregeln zu Hofe vertraut sind. Das Etikett der Armut dient nur noch als Aufhänger des rasant erzählten Abenteuers. Hier kooperieren gleich *zwei* kluge *Herren* miteinander für das sie vereinende Ziel: ihrer beider Aufstieg.

4.3.1 Der Kater avanciert zum Titelhelden

Anders als in den italienischen Fassungen, in welchen der übervorteilte Erbe mit seinem Namen den Titel der jeweiligen Erzählung bekleidet, rückt bei Perrault die Erzählfigur der Katze, welche ja die eigentliche Heldin der Geschichte stellt, komplett in den Vordergrund. Dies geschieht in zweifacher Weise: die Katze erhält den Titel der Anrede mit „Herr" und sie wird mit Stiefeln ausgestattet. Saupé glaubt in diesem doppelt angelegten Titel von Perraults Erzählung eine Metaphorik zu erkennen, die auf absolute Gleichwertigkeit hindeutet. Der Titel *Le Maître Chat* und der Titel *Le Chat botté* werden schließlich durch die Konjunktion „ou" in einem Oktosyllabus zusammen gehalten, was darauf hinweist, dass sowohl der eine als auch der andere Teil äquivalente Gültigkeit hat. Im Kopf des Lesers entsteht somit das fast zeitgleiche Bild einer zur Handlung ermächtigten und zur Handlung befähigten „Meister"-Katze, die für reale Katzen äußerst unüblich Stiefel trägt wie ein echter Herr. Saupé fasst dazu treffend zusammen:

> „Ce titre souligne à l'évidence ‚l'hominisation', voire la ‚seigneurisation' du Chat, comme le fait le dessin de l'édition originale, où le Chat, debout tel un mousquetaire, s'avance vers un faucheur qui tient sa faux dressée dans sa main droite."[55]

Uthers Feststellung zu dieser von Saupé angesprochenen ersten bildlichen Umsetzung von 1697 bestätigt, dass der *Maître Chat* eine wirklich äußerst imposante Erscheinung ist: „Signifikant ist die Größe des Katers, der nur unerheblich kleiner als der Landmann erscheint und die Bildmitte einnimmt."[56] Die Hauskatze ist in ihren Körperdimensionen wie eine auf ihren

[54] „Wie Ihr seht, Sire, [...] das ist eine Wiese, die unfehlbar alle Jahre einen überreichen Ertrag bringt." Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 60f.
[55] Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 43.
[56] Uther 1991, Der gestiefelte Kater, S. 321.

Hinterbeinen stehende Großkatze dargestellt. In dieser ersten Illustration der Geschichte ist bereits die Ebenbürtigkeit von handelnder Katzenfigur und Mensch im Bild angelegt. Perrault unterstreicht im Laufe der Erzählung die sich etablierende Ranggleichheit zusätzlich durch den abwechselnden Gebrauch von „maître du chat" (Herr der Katze oder Katzenmeister) und „maître chat" (Herr Katze oder Meisterkatze). Gleichzeitig bleibt die Rangordnung der Ausgangssituation nach außen hin erhalten, weil der Gesellschaft weiterhin eine völlig intakte Hierarchie präsentiert wird[57], welche sich aber durch gegenseitige Abhängigkeiten im Kampf für die Eroberung von Machträumen eigentlich nivelliert. Marin bezeichnet den *maître du chat* deswegen als „l'instrument des ruses de son chat"[58]. Ähnlich umreißt Wunderlich den Kater als Idealtypus des trickreichen, aber loyalen Mitarbeiters im Personalwesen eines modernen Betriebes, der seinen Chef zum Erfolg hin steuert, ohne dass hierbei jemals äußere hierarchische Strukturen angetastet würden.[59]

Jean de La Fontaine (1621-1695) hatte bereits im zwölften Band seiner Fabeldichtungen eine Katze als *Maître Chat* bezeichnet, welche sich kulinarischen Genüssen beim Verspeisen zweier Sperlinge hingibt: „Vraiment, dit maître chat, Les moineaux ont goût exquis et délicat!"[60] Auch den Fuchs und den Raben im Gespräch miteinander hatte La Fontaine in seinen Fabeln jeweils als Herren tituliert: „Maître Corbeau" und „Maître Renard" liefern sich nicht ohne Ironie einen kleinen Wettstreit um ein Stück Käse.[61] Der Rabe fällt auf die Schmeichelei des gewitzten Fuchses herein und wird genau wie der *Ogre* in Perraults Erzählung *Le Maître Chat* Opfer seiner Eitelkeit, ein typisches Mahnmotiv der Zeit, das sich auch in Gemäldedarstellungen häufig aufgegriffen findet. Sowohl Rabe als auch *Ogre* erliegen in beiden Fällen der verführerischen Rhetorik des vermeintlich wohlmeinenden, schmeichelnden Gegenübers. In einer weiteren Fabel von La Fontaine *Le Chat, la Belette et le petit Lapin,* tritt der „Dame

[57] „La hiérarchie subsiste dans ce que l'on nomme les cercles du povoir." („Die Hierarchie besteht weiter in dem, was die Kreise der Macht genannt werden"), Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 120.
[58] Dies entspräche ungefähr Wolfzettels Auffassung der Erzählfigur als „valet" eines Herrn, der selbst gesellschaftlich auf der Stufe eines „valet" steht, wobei der Kater in Wolfzettels weiterer Argumentation zum „skrupellosen Dienerintriganten" evolviert, der seinen Herrn vollständig instrumentalisiert. Mit diesem Urteil setzt Wolfzettel sich stärker von Marins Ausführungen ab. Wolfzettel, Friedrich, Die soziale Wirklichkeit im Märchen, Charles Perraults «Le Chat botté», in *lendemains 2: Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, August 1975, S. 102-104.
[59] Der gestiefelte Kater wird als „der Idealtypus autonomer Selbststeuerung als Führung des Chefs durch den Mitarbeiter beschrieben. Er ist zugleich mit einer äußerlich intakten Autoritätsbeziehung verbunden und durchläuft über seine ‚Führung von unten' eine erfolgreiche Karriere." Wunderlich, Rolf, *„Der gestiefelte Kater" als Unternehmer*, *Lehren aus Management und Märchen*, Gabler Verlag: Springer Science + Business Media, Wiesbaden, 2008, S. 191f.
[60] La Fontaine 2017, Le Chat et les deux Moineaux, Livre XII-Fable 2, www.lafontaine.net. La Fontaine 1883, *Die Fabeln,* S. 239.
[61] Vgl. La Fontaine 1965, *Hundert Fabeln,* S. 153f. Zum Einfluss La Fontaines auf die Erzählung *Le chat botté* bzw. Entlehnungen aus La Fontaines Dichtung im Einzelnen siehe Perrault 1981, *Contes* (Edition Collinet), Notes, S. 330f.

Belette“ ein kleiner Hase gleich in doppelter Funktion als „maître et seigneur“[62] entgegen, wodurch zum Ausdruck gebracht werden soll, dass er sich als autorisiert begreift und eine Rechtsnachfolge angetreten zu haben meint.[63] Die beiden streitenden Parteien, vertreten durch Wiesel und Hase, werden abschließend Opfer eines vermeintlich freundlichen Ombudsmannes in Gestalt der im Titel an erster Stelle erwähnten Katze namens *Raminagrobis,* welche den Territorialstreit dadurch löst, dass sie beide auffrisst.[64] Dieselbe Fresslösung offeriert Perrault in *Le Maître Chat* seinen Lesern, wenn der Gestiefelte Kater seinen Gastgeber, den *Ogre,* in Mäusegestalt auffrisst, um einen Territorialanspruch durchzusetzen.[65]

Die Katze als Überraschungssieger bietet sich in diesen Konstellationen der Auseinandersetzung an, weil Katzentiere in vielen Aspekten ihrer Körperlichkeit und ihres Vorgehens bei der Jagd als Raubtiere *par excellence* gelten können: die Steife des Knochensystems ist vollkommen von der Muskulatur umgeben und verleiht Katzen eine einzigartige Geschmeidigkeit der Bewegung wie sie bei Menschen nur auf der Ballettbühne, im Zirkus bei Akrobaten oder im Sport bei Turnern zu sehen ist. Diese Geschmeidigkeit ermöglicht Katzentieren, die mit Ausnahme des Löwen Einzeljäger sind, sich so gut wie lautlos an ihre Jagdbeute oder an ihren Gegner heranzuschleichen und dem ausgesuchten Opfer aus dem Hinterhalt gezielt aufzulauern. Auch die Ausgestaltung ihrer Augen, wieder mit Ausnahme des Löwen, befähigt sie zu detaillierter Sicht, auch von Farben, in einer Umgebung mit nur noch minimalem Lichteinfall.[66] Eine einziehbare Krallenausstattung, die zur Unterstützung des lautlosen Schleichens im ausgefahrenen Zustand jedoch messerscharfes Fangwerkzeug darstellt, sowie ein Standard-Raubtiergebiss runden das Bild des starken Nachtjägers ab. Die Katze ist also schon von ihrer körperlichen Anlage her dank ihrer Gesamtphysiognomie ein

[62] La Fontaine 2008, *Fables en bandes dessinée,* Livre Septième, fable XV, S. 66f.
[63] Aguer deutet diese Fabel als kritische Reflektion über das königliche Justizwesen, weil der Autor die Grausamkeit anprangert, die allein dem König durch eine Universaldirektive das Recht zugesteht, alles Land des Reiches zu besitzen: „La Fontaine dénonce la sauvagerie qui seule peut fonder le droit du roi à posséder toutes les terres du royaume par la ‚directe universelle'.“ Aguer 2011, *L'avocat,* S. 33.
[64] Hervorzuheben ist, dass La Fontaine im Gegensatz zu anderen Autoren keinerlei pädagogische Zwecke zu verfolgen schien und seine Fabelfiguren demgemäß als ähnlich „zweifelhaft“ wie der Gestiefelte Kater bewertet werden könnten, da sie mit Uthers Worten ebenso selten „zu pädagogisch wertvollen Einsichten“ führen. Vgl. Von Jan 1956, *Französische Literaturgeschichte,* S. 151, und Uther 1991, Der gestiefelte Kater, S. 347.
[65] Marin merkt hierzu in seinen philosophischen Überlegungen zur Metamorphose und zur Transsubstantiation mit Recht an, dass der Ombudsmann sein Versprechen einer Versöhnung im übertragenen Sinn des Machtgesetzes eines „Fressen-oder-Gefressen-werden“ durchaus honoriert, indem er sich beide Parteien einverleibt und sie ähnlich wie der *Ogre* beim Gestiefelten Kater zu seiner eigenen Substanz werden lässt: „Raminagrobis honore ses engagements, comme on dit.“ Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 134-137.
[66] Katzen verfügen wie manch andere Tierarten über multifokale Linsen, welche eine dem menschlichen Auge weit überlegene Sicht ermöglichen. Van Bergen, Yfke, Slit pupils allow colourful nights, in *The Times Higher Education Supplement,* Ausgabe Dezember 23/30, 2005, S. 8.

„Meister“ in ihrem Fach der Jagd. Es ist deshalb durchaus plausibel, dass eine Göttin der Jagd sich bei Ovid auch in eine Katze verwandeln konnte.[67] Wesentlichen Eindruck beim Menschen hinterlässt in diesem Zusammenhang das generelle Element der sich plötzlich entfesselnden Kraft im Überraschungsangriff, welches in La Fontaines Fabel und Perraults Erzählung sehr deutlich zur Geltung kommt. Die Dialogpartner haben mit ihrer Überwältigung, die sich hier nicht mehr dialogisch, sondern körperlich vollzieht, einfach nicht gerechnet, zumal ihnen die Katze natürlich nicht in ihrer Art als Katze begegnet, sondern im Schloss in Stiefeln als „maître“ vorstellig wird oder im Falle von Raminagrobis als „dévot ermite“ Vertrauen erwecken soll. Sonst wären die Opfer der jeweiligen Katzenfigur vielleicht nicht so problemlos in die Fänge geraten. Aber der französische Leser hat wohl schon mit dieser Art von finaler Überraschung gerechnet, weil sie in Assoziation mit der Katze als angekündigter Erzählfigur in Perraults Titel aufgrund von La Fontaines Fabeln implizit ist.

Am Ende der Erzählung wird der Meisterkater im Gefolge seines Herrn selbst zum ganz großen Herrn: „Le chat devint grand seigneur.“ Die beiden von Perrault gegebenen Titel *Le Maître Chat* und *Le Chat botté* können demgemäß als potentiell alternierend angesehen werden, je nachdem, worauf der Akzent gesetzt wird, auf die „seigneurisation“ oder auf das Burleske. Es ist nichtsdestotrotz das burleske Element, welches durch die Stiefel vermittelt wird, das sich als dauerhafter Titel sowohl für die Erzählfigur als auch für die Erzählung selbst langfristig durchgesetzt hat. Dies ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass die Stiefel an den Hinterbeinen einer Katze die bildliche Vorstellung außerordentlich gut bedienen und dem Perrault’schen Kater schon im Titel als Titelhelden ein Alleinstellungsmerkmal unter allen anderen Katzengestalten aus der Literatur verliehen haben.

4.3.2 Der Geschlechtswechsel

Ebenfalls im Titel von Perraults Erzählung *Le Maître Chat ou Le Chat botté* wird schon zu Beginn deutlich, dass hier definitiv von einem männlichen Helden zu sprechen ist. Zwar gilt im Französischen die Bezeichnung „chat“ für die Katzenart auch ganz allgemein ausgedrückt, aber es war im literarischen Sprachgebrauch etabliert und durchaus üblich, eine weibliche Katze als

[67] Vgl. Ovidius (Edition Fink), *Metamorphosen,* Patmos/Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf, 2004, S. 240f. Metamorphosen und somit einen Rückgriff auf Ovid und die Antike sieht Macho als “zentrales Thema“ in den von den Grimms gesammelten Mythen und Märchen: „Die Zyklen der Transformation spiegeln sich in der Sprache, in Übersetzungen und Motivwanderungen der Begriffe und Wörter, die nicht allein in alte Welten führen, sondern auch in die Gegenwart und Zukunft.“ Vgl. Macho, Thomas, Eine Welt ohne Grimms Sammlungen?, in *Die Grimmwelt: Von ÄRSCHLEIN bis ZETTEL,* herausgegeben von der Stadt Kassel in Zusammenarbeit mit Annemarie Hürlimann und Nicola Lepp, Sieveking Verlag, hürlimann+lepp, München, 2015, S. 40f.

eine solche zu bezeichnen, nämlich als eine „la chatte". Perraults schreibende Zeitgenossen wandten den Begriff „la chatte" konkret an. Jean de La Fontaine hatte seine Fabel, in welcher sich in der vordergründigen Handlung eine Hauskatze in eine Menschenfrau verwandelt, klar verständlich als *La Chatte métamorphosée en femme* betitelt.[68] Und Marie Catherine D'Aulnoy (1650-1705) hatte fast zeitgleich zu Perraults *Maître Chat* im Jahr 1698 die Erzählung *La Chatte blanche* in ihrer zweiten Feenmärchensammlung *Contes nouveaux ou les Fées à la mode* herausgegeben.[69] Auch in diesem Märchen verwandelt sich die Katze am Ende in eine Frau.[70] Der Gestiefelte Kater durchläuft keine solche Verwandlung, sondern bleibt stets Katze. Er ist allerdings und er war nie in irgendeiner der vier Leitversionen der Erzählung als geschlechtlicher Partner eines Menschenwesens gedacht worden, sondern stets als Vermittlerin oder Vermittler einer solchen Liaison. Als Perrault seine Erzählung verfasste, hatte er demnach keine „Dame Chatte", wie zum Beispiel die zuvor (bei 4.3.1) erwähnte „Dame Belette" La Fontaines, sondern einen männlich definierten Handlungsträger vor Augen. Ihm schwebte offensichtlich ein in höfischen Umgangsformen versierter Akteur vor, dessen Rolle im Vergleich zu den italienischen Fassungen noch ausgebaut werden konnte. Mit der Erzählfigur eines männlich definierten Meisterkaters grenzte Perrault sich von den weiblich gezeichneten Katzen der italienischen Fassungen also bereits im Titel deutlich ab.

Aus der Sicht Brogginis beinhaltet der von Perrault vorgenommene Geschlechtswechsel der Erzählfigur im Gestiefelten Kater eine überfällige Logik, weil sie in einer Fußnote konstatiert, dass Perrault der einzige Autor sei, „der das Tier auch im Geschlecht dem zugrunde liegenden Vorbild eines Draufgängers"[71] korrigierend angeglichen habe. Saupé hingegen greift den Geschlechtswechsel in einem eigenen Abschnitt ihrer Untersuchungen der *Contes* auf. Sie spricht vom Triumph des männlichen Helden, der durch Intelligenz, Eloquenz und gezielte Irreführung anderer den sozialen Aufstieg für sich und seinen Herrn erwirkt, wohingegen die einzige weibliche Erzählfigur, die Prinzessin, eine dümmliche und fast bedeutungslose Rolle inne habe. Die alleinige Bedeutung der Prinzessinnenfigur bestünde eben darin, den absoluten Sieg des Katers zu sichern und die Geschichte zu einem glücklichen Ausgang zu führen. Saupé sieht deshalb in der Entscheidung Perraults für einen männlich codierten Meisterkater einen

[68] Livre Deuxième, fable XVIII, La Fontaine 2008, *Le Fables en BD,* S. 30f. La Fontaine belustigt sich in dieser Fabel über die Vernarrtheit des Mannes in seine Kätzin, die er niemals wird ändern können und deren grundsätzlicher Natur er niemals Herr sein wird, auch wenn sie Menschengestalt angenommen hat.
[69] Sacquin 2010, *Well-Read Cat,* S. 81.
[70] Vgl. Blamires, David, From Madame d'Alnoy to Mother Bunch: Popularity and the Fairy Tale, in *Popular children's literature in Britain,* Herausgeber Julia Briggs, Dennis Butts, Matthew Orville Greenby, Ashgate Publishing, Routledge, London/New York, 2008, S. 84f.
[71] Broggini 1990, *Lo cunto,* Fußnote 52, S. 206.

weiteren Schritt zur Elimination des weiblichen Elementes, welches in der Literatur zu Gunsten von männlichen Abenteuerhelden zurückgedrängt und zunehmend entwertet werden würde.[72]

Bottigheimer bestätigt gleichfalls einen kulturellen Prozess der „masculinization“[73], welcher ihrer Meinung nach im 17. Jahrhundert in den europäischen Märchen an Dynamik gewann. Weibliche Charaktere wurden zugunsten männlicher Erzählfiguren ausgetauscht, weshalb Bottigheimer es nicht erstaunlich findet, dass Perrault nicht die „Madame La Chatte“ aus Pierre de Lariveys Übersetzung von Straparolas Erzählsammlung ins Französische übernahm, sondern den uns heute bekannten „Maître Chat“ ins literarische Leben rief. Piccirillo bezeichnet die Geschlechtsumwandlung der Katze als Phänomen der „letteratura maschiocentrica in Perrault“[74] im Vergleich zur großen Bedeutung des Femininen bei Basile. Hinzu kommt, dass die ursprüngliche Mutterfigur namens Soríana am Ausgangspunkt der Geschichte verschwand und, wie jedoch schon bei Basile, auch bei Perrault durch einen Vater ersetzt wurde. In diesem Zusammenhang merkt Larivaille die Erbfolgeregelung zum königlichen Thron in Straparolas *Costantino Fortunato* als ungewöhnlich an, weil diese in Ermangelung eines männlichen Erben über die weibliche Linie läuft bzw. zu laufen vermag.[75] Der Historiker Muchembled sieht das Zurückdrängen der weiblichen Einflusssphäre als Resultat eines kulturellen Bruchs, der sich im 17. Jahrhundert namentlich in Frankreich vollzog und die Machtdistanz unter den Geschlechtern vergrößerte. Die Dominanz des männlichen Geschlechtes wurde durch diesen Prozess weiter begünstigt.[76] Zur daraus folgenden Aufwertung der Vaterfigur im städtisch-bürgerlichen Milieu wirft Muchembled die Frage auf, ob vielleicht die damals akute Zunahme weiblicher Klostereintritte auf eine „Geringschätzung der Mutterschaft in den höheren Gesellschaftsschichten“[77] schließen lassen könnte. Er vermutet als möglichen kulturellen Hintergrund zu dieser Entwicklung eine allmähliche ideologische Schwerpunktverlagerung im Marienkult, und zwar von der Verehrung der sanften, mütterlichen Maria (hier sei an die pralle, liebevolle und äußerst sinnliche *Madonna dell Gatto* von Barocci erinnert) in Richtung einer jungfräulich-spröden, königlich-distanzierteren Maria. Die Untersuchungsergebnisse von Asch in seiner Analyse zu Heroismus im konkreten Vergleich königlicher Selbstinszenierung

[72] Vgl. Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 45 und S. 230.
[73] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 126.
[74] Piccirillo 1999, Cagliuso e Le chat botté, S. 116.
[75] Vgl. Larivaille 1982, *Le Realisme du Merveilleux,* S. 32.
[76] Muchembled identifiziert unterschiedliche Rollenzuweisung der Geschlechter als strukturbedingt. Zentriert um einen männlichen Ehrenkodex, Bandenwesen und Ausübung physischer Gewalt, nennt er verstärkte Kontrolle der weiblichen Sexualität, hinauszuzögernde Eheschließungen auch angesichts staatlicher Bevölkerungspolitik, verknappendes Land/Erbe und damit verbundene Frustrationen und Ängste für junge Männer. Muchembled 1990, *Die Erfindung des modernen Menschen,* S. 264f. Vgl. auch Muchembled 1984, *Kultur des Volks – Kultur der Eliten,* S. 163-167.
[77] Ibid., S. 297f.

zwischen England und Frankreich scheinen die These von Muchembled zur Geringschätzung der Mutterschaft zu stützen. Ash spricht konkret von einer „kulturspezifischen Glaubwürdigkeitsgrenze“[78] für die Konstruktion von Heldentum und nimmt Bezug auf Maria von Medici, die von 1610 bis 1617 die Regentschaft für ihren Sohn Ludwig XIII. in Frankreich geführt hatte. Am 8. Mai 1625 war eine speziell zu ihrem Ruhme angelegte Galerie in ihrem Palais du Luxembourg mit den Gemälden des von ihr eigens beauftragten Rubens eröffnet worden, die aber gegen Ende des *Ancien Régime* bis zum Jahre 1802 wieder aus der Galerie entfernt wurden.[79] Der in dieser Gemäldereihe angelegten heroischen Pose der Mediciregentin stand im französischen Kontext ihre Rolle als liebende Mutter, in der sie sich gleichfalls darzustellen bemüht hatte, offensichtlich diametral entgegen:

> „Eine ewig junge und jungfräuliche Königin als Heldin, das lies sich anscheinend verkaufen, während das bei einer eher matronenhaften Frau wie Marie de Medici, die zugleich sehr stark die Mutterrolle betonte, offenbar weitaus schwieriger war – selbst dann, wenn ein Künstler wie Rubens sein ganzes Arsenal an ästhetischen Effekten aufbot.“[80]

Für die Italienerin schien es in ihrer visuellen Selbstinszenierung kein Widerspruch gewesen zu sein, Heldentum in ihrer Eigenschaft als Herrscherin mit eindeutig weiblichen Elementen wie ihrer Mutterschaft zu verbinden, denn sie stellte ihr Mitspracherecht, ihre Denkfähigkeit und ihren Herrschaftsanspruch auch als Frau wohl aufgrund ihrer kulturellen Herkunft keinesfalls in Frage.[81] Interessanterweise ließ sich Maria von Medici im Jahre 1605 auch als Göttin Diana portraitieren, ein Darstellungsmodus, der erhabene Herrschaft und Macht mit idealisierter, mythischer Weiblichkeit verband.[82]

Ergänzend zu den von Muchembled aufgeführten zeitspezifischen Merkmalen zur Selbstvergewisserung von Männlichkeit identifizierte Roper die Tätigkeiten des Geschäftetreibens und Geldverdienens als zentrale Bestandteile männlicher Identität sowie

[78] Asch 2013, Das Königtum zwischen Heroismus und Heroismus-Defizit, S. 291.
[79] Vgl. Bazin 1958, *Der Louvre,* S. 18f.
[80] Asch 2013, Das Königtum zwischen Heroismus und Heroismus-Defizit, S. 301f.
[81] Schenda beschreibt, wie Georg Philipp Harsdörffer sich zu seinen *Frauenzimmer Gesprächspielen* (1.-8. Teil, 1644-1649) vor der Männerwelt des 17. Jahrhunderts entschuldigend hinter den Italienern verstecken muss, die „incredibile dictu, schon damals den Frauen, freilich nur den adeligen, das Mitspracherecht eingeräumt hatten.“ Schenda 1985, Orale und literarische Kommunikationsformen, S. 453.
[82] Vgl. Jamme & Matuschek 2014, *Handbuch der Mythologie,* S. 78-81.

eines frühneuzeitlichen Männlichkeitsbildes, das für das Großbürgertum galt.[83] Kaufleute zum Beispiel standen für Männern zugeschriebene Eigenschaften; dazu gehörten das Fällen überlegter Entscheidungen, ein gewisses Kalkül, und ein hoher Grad an Klugheit und Gewitztheit. Dies sind alles Eigenschaften, bezüglich welcher die Erzählfigur des Gestiefelten Katers, welche als Aufsteiger angelegt ist, ebenfalls um nichts nachsteht. In gewisser Hinsicht muss auch der Kater geschickt einen Handel treiben und verdient sich dabei jeweils den notwendigen Zugang zu Gelegenheiten für weitere erfolgreiche Maßnahmen seinerseits. Wahrscheinlich auch auf Basis der hier nur kurz und knapp angerissenen historischen Hintergrundbedingungen, begann sich eine ganz und gar männlich betonte Identität der Erzählfigur des Gestiefelten Katers zu etablieren, die sich vor allem aus seiner seltsamen Erstausstattung ergab: seinen Stiefeln. Denn Schuhe aller Art gehörten schließlich zu den grundsätzlichen symbolischen Ausdrucksmöglichkeiten der Wohlhabenden [84] und Stiefel wurden schon im Altertum von Männern getragen und konstituierten somit männliche Identität.[85]

4.3.3 Ein entscheidendes Accessoire: Stiefel

Eine Katze als listigen Akteur in einer Erzählung vorzufinden, war dem Publikum durch die Fabeln Lafontaines bereits eine vertraute Vorstellung.[86] Saupé vermutet deshalb, dass sich Perrault darüber bewusst war, dass er bei der Veröffentlichung der *Histoires ou Contes du Temps Passé, avec des Moralités* eine Assoziation mit den Fabeln von La Fontaine nicht völlig würde vermeiden können, weil sich z.B. schon aus dem Titel *Le Maître Chat* klar ergeben würde, dass es, wie in den Fabeln üblich, um ein sprechendes und als Mensch handelndes Tier gehen würde. In diesem Fall wäre das Motiv der Stiefel vor allem ein hilfreicher Kunstgriff gewesen, ein dissonantes Element in den Titel zu integrieren, um sich vom Genre der Fabeldichtung abzuheben.[87] Die Tatsache aber, dass Perraults Kater mit diesem in der Realität reichlich unnötigen, aber gleichwohl amüsierenden *Accessoire* ausgestattet wurde, anstatt nur in Aussicht gestellt zu bekommen, selbst zum Bekleidungsfutter zu werden, bedeutete ja eine groteske Umkehrung der alltagspraktisch durchaus naheliegenden Möglichkeit im damaligen wirklichen Leben. Das älteste bekannte europäische Motiv, Tieren unnütze Schuhe zu

[83] Vgl. Roper 1995, *Ödipus und der Teufel,* S. 127.
[84] Vgl. Rak 2011, *L'occhio barocco,* S. 100.
[85] Vgl. BE VIII, 1973, Stiefel, S. 127. Soriano bezeichnet die Stiefel darum auch als „bottes viriles". Vgl. Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 433.
[86] Die thematische Nähe zu La Fontaines Fabeln oder auch zu Molières Stücken ergibt sich gemäß Krüger u.a. dadurch, dass diese beiden Autoren gleichfalls „auf der Seite listiger und intelligenter Betrüger" standen, wodurch sie menschliche Schwächen verspotten konnten. Krüger 1969, *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* S. 157f.
[87] Vgl. Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 43.

verpassen, findet sich als Schwankelement im Eulenspiegel-Volksbuch von 1515.[88] Das burleske Element ist deswegen in gar keiner Form zu leugnen, aber wozu mussten es dann ausgerechnet Stiefel und nicht etwa Handschuhe sein?[89] Die Stiefel scheinen über den Versuch, sich von der Fabel abzusetzen, sowie über das Stilelement des Burlesken symbolisch noch weiter hinauszureichen.

Saupé bewertet die Stiefel des Katers als einen bereits im Titel angelegten, signifikanten Paratext: „S'il est passé m*aître*, c'est parce qu'il est ‚botté' et les bottes sont le signe de sa puissance."[90] Die Stiefel als „Zeichen seiner Macht" bilden also die Grundvoraussetzung für den Kater, um überhaupt erst zum Meisterkater zu avancieren.[91] Ähnlich betrachtet Soriano die Stiefel als eine Art Auslöser zur echten Meisterschaft.[92] Hierbei verweist er auf die Bedeutung von Stiefeln in den anderen Erzählungen Perraults. In *La Belle au Bois Dormant,* dem Eröffnungsmärchen in Perraults *Contes,* verfügt ein Zwerg, welcher der guten Fee die wichtige Nachricht vom hundertjährigen Schlaf der Prinzessin auf die Entfernung von zwölftausend Meilen bringen soll, über die berühmten Siebenmeilenstiefel, „bottes de sept lieues".[93] Hier mag konkret die Bekleidung der Postreiter, welche Nachrichten überbrachten, die zündende Inspiration gewesen sein. Auch in *Le Petit Poucet* innerhalb derselben Erzählsammlung spielen die bedeutsamen Stiefel, die ihren Träger in dieser Geschichte nicht nur weit tragen, sondern auch müde machen, erneut eine wichtige Rolle.[94] Stiefel waren schließlich keine in allen Bevölkerungsschichten verbreitete, gewöhnliche Schuhbekleidung, sondern können durchaus als Statussymbol gewertet werden.[95] Getragen wurden Stiefel mit langem Schaft vor allem im Militär, was im Zusammenhang mit der starken Präsenz von Soldaten im Land, welche die französische Gesellschaft langfristig stark veränderte, die erste Assoziation gewesen sein wird.[96] Anderweitig wurden Stiefel zum Reiten, Fischen und Jagen, häufig zweckmäßig mit

[88] Vgl. EM XII, 2007, Schuhe für Tiere, van der Kooi, Sp. 219f.
[89] Vgl. Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 179.
[90] „Wenn er zum Meister geworden ist, dann deshalb, weil er Stiefel trägt und die Stiefel das Zeichen seiner Macht sind." Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 43.
[91] Jedamski erläutert die Stiefel ebenfalls als Symbole der Macht im kolonialen Kontext bei indonesischen Fassungen des Gestiefelten Katers. Jedamski 1988, *Der Gestiefelte Kater als Kolonisationshelfer,* S. 86.
[92] Es verhält sich so, dass von dem Moment an, in welchem die Katze tatsächlich gestiefelt auftritt, sie allgemein als Der Meisterkater oder der Kater tituliert wird, und zwar mit erstem Buchstaben in Großschreibung: „Et puis, à partir du moment où le chat s'est botté *bravement,* il est assez généralement appelé *Le Maître Chat* ou *le Chat*, avec une majuscule." Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 179.
[93] Perrault 1985, *Le Chat Botté et les autres Contes de Fées,* S. 12.
[94] Ibid., S. 130f.
[95] Vgl. EM XII, 2007, Schuh, Cardigos, Sp. 214. Selbst im französischen Hörspiel des 20. Jahrhunderts stellt der Sprecher des Katers noch einmal der Bedeutsamkeit halber klar: „Je ne suis pas un chat vulgaire, je suis un chat botté!"; beim König wird der Kater in diesem Hörspiel dann auch als „Monsieur Le Chat botté" angekündigt, Sequenz 6:50-6:55 u. Sequenz 10:59-11:01, Perrault-Hörspiel, Robin/Gelin/Le Royer, 1957.
[96] Vgl. Hengerer, Mark, *Ludwig XIV.: Das Leben des Sonnenkönigs,* Verlag C.H. Beck, München, 2015, S. 70.

Sporen versehen, als Schuhwerk genutzt. Und es gab spezielle Stiefel für das Tragen innerhalb von Räumlichkeiten z.B. im Krankenstand.[97] Letzteres ist von Perrault sicherlich in keiner seiner Erzählungen als Vorstellung von „bottes“ zu verstehen, sondern es sollten die männlich dominierten *Outdoor*-Aktivitäten assoziiert werden. Ohnehin kam erst um die Mitte des 19. Jahrhundert ein kürzerer Stiefel zum Knöpfen oder Schnüren für Damen auf, die sogenannte Bottine.[98] Die Indikation der Betonung von Männlichkeit durch das Stiefeltragen wurde sprachlich besonders direkt von Ludwig Tieck aufgegriffen, weil der Bauer Gottlieb seinen Kater Hinze fragt, warum es nicht auch Schuhe tun. Hinze erklärt ihm daraufhin präzise: „[...] Ich muß dadurch ein Ansehn bekommen, ein imponierendes Wesen, kurz eine gewisse Männlichkeit, die man in Schuhen zeitlebens nicht hat.“[99]

Marin sieht in den „aristokratischen Stiefeln“[100] diejenigen Zeichen, welche den Kater innerhalb der menschlichen Ordnung qualifizieren. Und für diese Anschauung spricht auch die Entwicklung der Bilddarstellungen. Denn über hundert Jahre später wurde der Kater nicht mehr nur aufrecht stehend in Stiefeln präsentiert, sondern allmählich mit in der Erzählung überhaupt niemals erwähnten, aber offensichtlich assoziierten, zusätzlichen Accessoires dargestellt, wie einem Gürtel, einer Blankwaffe und einem imposanten Hut, usw., zum Beispiel auf dem Frontispiz von Charles-Émile Jacque (1813-1894) von ca. 1854.[101] Auch das Recht, Blankwaffen zu tragen, das in Kombination mit dem dazu notwendigen Geld, welches je nach Wohlstand eine entsprechende Auswahl an verschiedenen zur Schau zu stellenden Modellen zur persönlichen Verfügung ermöglichte, stellte seit der Frühen Neuzeit ein effektives Mittel zur nuancierten sozialen Distinktion für Männer untereinander dar.[102] Die größte Berühmtheit erlangten wahrscheinlich die Kater-Illustrationen der Perrault-Ausgabe von 1883 von Gustave Doré (1832-1883).[103] Diese beiden Illustrationen von Doré stellen einen Kater in Schaftstiefeln

[97] Vgl. Rublack & Hayward 2015, *The First Book of Fashion,* S. 33.
[98] Vgl. BE III, 1967, Bottine, S. 158.
[99] Gillespie 2013, *Ludwig Tieck's Puss in Boots and Theater of the Absurd,* S. 64. Auch in einer Aufzeichnung einer Theateraufführung von Bürkners Kindermärchenlustspiel in 3 Bildern gibt der Gestiefelte Kater, gespielt von der Schauspielerin Pia Werfel, den aussagekräftigen Satz von sich: „Ich wusste nur in Stiefeln ist man ein richtiger Mann.“ Bürkner, *Der Gestiefelte Kater,* Videoaufzeichnung einer Bühnenaufführung des Kindermärchenlustspiels in 3 Bildern von Robert Bürkner nach den Brüdern Grimm, 28 Minuten in Farbe, Best.-Nr. G-8054.
[100] Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 123.
[101] Vgl. Uther 1991, Der gestiefelte Kater, S. 334. Eine Vignette mit dem Kater von Jacques Zeitgenossen Vivant Beaucé (1818-1876) zeigt eine kleinere Katze mit Stiefeln, ebenso eine Zeichnung des Katers mit Landarbeitern im Hintergrund von Louis Marvy (1815-1850). Alle bei *Illustrations de Contes du temps passé-Microfilm,* Perrault, BnF 2017.
[102] Vgl. Rublack & Hayward 2015, *The First Book of Fashion,* S. 34.
[103] Exemplarisch abgebildet zum Kapitel „Bauern erzählen Märchen“ bei Darnton 1984, *The Great Cat Massacre*, S. 28. Vgl. BnF Gustave Doré, Les *Contes* de Perrault. Eine Doré-Zeichnung des Gestiefelten Katers wurde sogar im 19. Jahrhundert für eine Ersttagsbrief-Frankierung verwendet, postfrisch 4/2011, S. 17.

mit Sporen dar, mit breitem Gürtel, großer Kette, Hut mit Federn und einmal mit einem Umhang. Für diese Gestaltevolution spielten sicherlich auch die weiteren politischen Entwicklungen in Frankreich eine direkte Rolle. So wurden in den Spottschriften und Revolutionsgrafiken ab 1791 Tiere der *Ménagerie royale*, zum Beispiel Giraffen oder Löwen, die bestimmte verhasste Personen darstellen sollten, mit Stiefeln, Hüten und Blankwaffen ausgestattet, um die „betes féroces“[104] dem Hohn und der Belustigung der Bevölkerung preiszugeben. Napoleons Bruder Joseph wurde 1815 als gescheiterter König von Spanien auf einem Pariser Blatt als Kater mit pompösem Hut mit Feder und nur noch einem Stummelschwanz (ähnlich dem roten Kater Tintorettos auf dem unter 3.3.2 erwähnten Abendmahlgemälde) dargestellt.[105] Perraults Inspiration, die Katze letztendlich mit Stiefeln auszustatten, wurde möglicherweise ebenfalls aus einem ähnlichen Zusammenhang, nämlich der politischen Polemik, bezogen. Der Künstler Gabriel Perelle (1603-1677) unterhielt in Paris eine sehr erfolgreiche Kupferstichwerkstatt und wurde 1665 zum *Directeur des Plans et des Cartes du Cabinet du Roi* ernannt. 1640 hatte er einen Stich zur entscheidenden Belagerung von Arras, durch welche die Stadt im Dauerkrieg gegen Spanien im August des Jahres fiel, nach einer Zeichnung von Richer hergestellt. Dieses Bild bezog sich auf die Wortschlacht der beiden kriegerischen Parteien und zeigt die „Chatz d'Espagne“, gestiefelt und gespornt mit Blankwaffen, wie sie von den „Ratz François“, den französischen Ratten, gleichermaßen militärgerecht uniformiert, stürmisch überrannt wurden.[106] Die dazu in Stiefel gesteckten Tiergestalten sind ganz offensichtlich dem Militär zugehörig, womit dieser Kupferstich noch einmal die Männlichkeitskonnotation der Stiefel unterstreicht.

Demzufolge bedingen der Titel „maître“ und die diesem Titel zugeordneten Stiefel einander gegenseitig im Prozess der bereits erläuterten „seigneurisation“. Gezielt auf Außenwirkung bedacht sind die Stiefel für den Kater eine für jeden sichtbare und darum wirksame Stärkung seines sozialen Status'. Auch Michele Rak verweist auf die metamorphosierende Wirkung von

---

[104] Reichardt, Rolf, Ménagerie Royale – Populäre Spottbilder in der Revolutionsgraphik (1791-1871), in *Arbeitskreis Bild Druck Papier,* Bd. 16, Tagungsband Épinal, Herausgeber Konrad Vanja et al., Waxmann Verlag, Münster, 2012, S. 85; Ebenso eine Giraffe mit den „Reitstiefeln des passionierten Jägers“, S. 97; Abbildung in Stiefeln, mit Hut und Degen von 1830, S. 96.

[105] Ibid., S. 92.

[106] Vgl. Sacquin 2010, *Well-Read Cat,* S. 34f. Hersche deutet eine unterschiedliche Entwicklung für Frankreich in Abgrenzung zum italienischen Raum an, dadurch dass eine schleichende Militarisierung zuungunsten von Ausgaben für kulturelle Zwecke wie sie in Preußen und Frankreich zu Beginn des 17. Jahrhunderts einsetzte, den Großteil der italienischen Staaten nicht betraf: „Wie schon Croce andeutete, war das Kriegführen ausgesprochen Sache der noch vom Geist der ‚reconquista' geprägten Spanier. Der Italiener galt demgegenüber im Grunde genommen eher als unmilitärisch. Von den Zöglingen italienischer Ritterakademien wählten nur 12% die militärische Laufbahn, fast doppelt so viele zogen eine geistliche Karriere vor […]“, Hersche 1999, *Italien im Barockzeitalter,* S. 41.

Schuhwerk.[107] Es bleibt aber nicht bei einer rein äußerlichen Stärkung, sondern die Stiefel wirken sich auch nach innen auf das Selbstbewusstsein des Meisterkaters aus. Sie ermöglichen ihm, sich seiner Umgebung problemlos als autorisierter „Herr" zu präsentieren. Dieser Idee eines „maître" in Kombination mit dem Status eines „seigneur" für die Erzählfigur Katze wurde in späteren Illustrationen zur Genüge Rechnung getragen, wobei die Analyse von Philip Lewis zur Privilegierung des Visuellen in Perraults *Contes* im Hinblick auf Perraults Auseinandersetzung mit Cartesianischem Denken zu greifen scheint. In dieser Analyse betrachtet Lewis die Entwicklung zur Visualisierung als allgegenwärtige literarische Zeitströmung im damaligen Frankreich, wozu er auch Racines „poetics of the gaze", „La Bruyère's probing analysis of facial images and the exchange of looks [...]," [108] sowie Pascals Gedanken zur Perspektive als Ausdruck einer gesamtgesellschaftlichen Hochschätzung für das Visuelle zählt. Lewis sieht in Perraults drittem Band zur schwelenden Auseinandersetzung der *Querelle,* in den *Parallèle des Anciens et de Modernes en ce qui regarde La Poësie,* die Wortkunst bereits als Bild aufgefasst, woraus er bei Perrault eine gesteigerte Wertschätzung für das visuelle Element herausliest. Eine Idee müsse sich idealerweise in einem *image* visuell verkörpern. Die Sichtbarkeit einer Vorstellung sei dabei essentiell.[109] Nicolas Boileau (1656-1711) hatte den Vertretern der Seite der Moderne u.a. ihre Suche nach ständiger sinnlicher Stimulation vorgeworfen, anstatt der Betätigung ihres Verstandes mit eher geistigen Zielsetzungen den Vorrang zu geben.[110] So gelingt es dem Müllerssohn in Perraults Erzählung, die Prinzessin als „séducteur immédiat"[111] für sich genau dann einzunehmen, *nachdem* seine eigene Attraktivität durch seine neue Kleidung, also die entsprechenden äußeren Zeichen der Repräsentation eines echten Marquis, zur Geltung gebracht wird. Ähnlich verhält es sich mit den Stiefeln des Katers. Sie sind das bildgebende Symbol seiner schon zu Beginn erreichten „maîtrise". Besondere Erwähnung verdient hier auch Wolfzettels Vermutung, es könne sich bei den Stiefeln um ein pikareskes Motiv handeln, wobei stets die „neuen ‚standesgemäßen' Kleider und Waffen im entscheidenden Wendepunkt des Lebens der pikaresken Existenz"[112] Anwendung in einer Erzählung finden.

---

[107] Vgl. Rak 2014, The amazing shoemaker, S. 3.
[108] Lewis, Philip, *Seeing through the Mother Goose Tales: Visual Turns in the Writings of Charles Perrault,* Stanford University Press, Stanford 1996, S. 11.
[109] Vgl. Ibid., S. 13-18.
[110] Vgl. Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists,* S. 223. Laut Fontenelle schätzte auch Perraults älterer Bruder Claude die Beobachtung höher ein als das logische Denkvermögen, was der Tendenz zur Bevorzugung der Visualisierung entsprechen würde. Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists,* S. 97.
[111] Marin, Louis, *La parole mangée et autres essais théologico-politiques,* Verlag Meridiens Klincksieck, Paris, 1986, S. 163.
[112] Wolfzettel 1975, Die soziale Wirklichkeit im Märchen, S. 103. Vgl. auch Escarpit 1986, *Histoire d'un Conte*, S. 719.

Es gibt eine Ausnahme in der Erzählung, in welcher die Stiefelausstattung der Meisterschaft des Katers eher hinderlich als förderlich ist: „Le Chat fut si effrayé de voir un lion devant lui, qu'il gagna aussitôt les gouttières, non sans peine et sans péril, à cause de ses bottes qui ne valaient rien pour marcher sur les tuiles."[113] Diese Episode der rutschigen Stiefel befindet sich in jenem Erzählteil, welchen Saupé als äußerst bildhafte Umsetzung, als „l'art très visuel"[114] innerhalb der literarischen Inszenierung bezeichnete. Als der Kater auf das Dach flüchten muss, erweisen sich die Stiefel als wenig praktisch, was für jede reale Katze auch sicherlich der Fall wäre. Dies mag ein rein burleskes Element zur Unterhaltung des Lesers gewesen sein, aber angesichts der Symbolträchtigkeit der Stiefel bietet sich auch noch folgende Überlegung an: In dem Moment, in welchem sich der *Ogre* verwandelt, nimmt er ja nicht irgendeine machtvolle oder furchteinflößende Gestalt ein, sondern er nimmt die Gestalt an, die, wie in Kapitel 2.1 bereits angesprochen, eine der am häufigsten gebräuchliche in der Heraldik ist. Der Löwe ist aus menschlicher Perspektive immerhin der König der Tiere. Doch in diesem Zusammenhang wichtiger ist die Tatsache, dass der Löwe konkret Symbol der umfassenden Macht des Sonnenkönigs war, der sich selbst als der „neue Alexander" auffasste und sich dazu direkt der Herrschersymbolik Alexanders bediente.[115] Schon ab 1660 war das Motiv Ludwig XIV. mit Alexander dem Großen zu assoziieren in Gemälden von Charles LeBrun, auf Wandgobelins, Gravuren und Dekorationen am Hofe etabliert worden. Und 1671 hatte Claude Perrault, der ältere Bruder von Charles, das Thema aufgegriffen:

> „No detail was too small for ‚*le roi machine*,' and the order of presentation in the *Histoire des animaux* played further on the Alexander theme. It was not the order of the earlier publications, or the order of dissection. Instead, the lion came first, introduced with a headpiece replete with royal symbols. [Claude] Perrault introduced the comparison to Alexander towards the end of the preface, and the reader would then turn the page to the magnificent full-page image of the lion […], followed by a symbolic headpiece."[116]

Geschickt und schmeichelhaft werden vom Kater dem *Ogre* also große Tiere vorgeschlagen, welche Herrschermacht repräsentieren und natürlich in der prestigeträchtigen Tiersammlung von Ludwig XIV. vertreten waren. Von 1668 bis 1681 befand sich zum Beispiel auch ein

[113] „Der Kater war so erschrocken, einen Löwen vor sich zu sehen, dass er sogleich auf die Dachtraufen floh, wahrlich nicht ohne Mühe und Gefahr wegen seiner Stiefel, die nicht geeignet waren, mit ihnen auf den Dachziegeln zu laufen." Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 62f.
[114] Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 212.
[115] Vgl. Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists,* S. 145.
[116] Ibid., S. 151.

Elefant in der Menagerie des Königs, der ein Geschenk des Königs von Portugal war.[117] Der gezielte Ausbau dieser Sammlung des Sonnenkönigs ist dem ins Leben gerufenen Beraterkreis um Colbert zuzuschreiben,[118] weshalb mit Sicherheit davon auszugehen ist, dass Perrault lebensnahe Vorstellungen von Elefant und Löwe in diesem engen Zusammenhang hatte. In Perraults Erzählung sieht sich der Meisterkater, welcher von seinem Herrn mit den Insignien der „seigneurisation" ausgestattet wurde, plötzlich der Repräsentation königlicher Macht gegenüber. Dass die kleine Katze nun vor der großen Katze Angst hat, ist deshalb verständlich und berechtigt. Jeder Aristokrat dürfte vor dem Sonnenkönig einen ähnlich großen Abstand gefühlt haben. Angesichts dieser Macht nützen auch die angelegten Stiefel, kurzum alle Titel oder Machtsymbole der im Vergleich gewöhnlichen Menschen nicht mehr viel. Doch dies bleibt der einzige Verunsicherungsmoment für den Meisterkater in der Erzählung, und er gibt gegenüber dem *Ogre* auch freimütig zu, dass er sich sehr gefürchtet habe. Die Tatsache, dass der Kater seinem Gegenüber seine Gefühle der Angst eingesteht, kann als weitere absolut kalkulierte Reverenz vor dem Machtinhaber betrachtet werden. Natürlich täuschen letztlich beide Parteien nur etwas vor, der *Ogre* die königliche Macht und der Kater die Macht eines Gesandten, eines Vertreters der Aristokratie. Marin regte deshalb an, den *Ogre* als Gegenentwurf zum König aufzufassen, als „l'anti-roi".[119] Und nur weil sich dieser *anti-roi* als ein sich selbst disqualifizierendes Gegenbild eines Königs präsentiert, darf er im Machtspiel des „manger ou être mangé"[120] dem Gestiefelten Kater am Ende unterliegen.[121]

4.3.4 Der persönliche Bezug zur Katze

Zu Gian Francesco Straparolas und zu Giambattista Basiles direktem persönlichen Umfeld können nur Vermutungen in Bezug auf reale Katzen angestellt werden. Der Dichter La Fontaine hatte jedoch ein wirkliches Vorbild für seine Fabelfiguren der Katze. Eine Kätzin namens

---

[117] Vgl. Spickernagel, Ellen, *Der Fortgang der Tiere: Darstellungen in Menagerien und in der Kunst des 17.-19. Jahrhunderts,* Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2010, S. 31. Mit Elefanten wurden auch Kämpfe der Antike reinszeniert, wobei dem Elefanten dann aber ein Tiger gegenübergestellt wurde. Spickernagel 2010, *Der Fortgang der Tiere,* S. 32 und S. 102.

[118] Vgl. Ibid., S. 36. Perrault hatte höchstpersönlich dafür gesorgt, dass die eingeschlafene Karriere seines älteren Bruders Claude durch eine Berufung an die Seziertische der neu gegründeten Akademie einen gewaltigen Schub nach vorne bekam. Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists,* S. 91-95.

[119] Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 131.

[120] Ibid.

[121] Natürlich handelt es sich bei dem Stiefelmotiv insgesamt um eine vollkommen anthropozentrische Sichtweise, denn warum sollte eine Katze nur ein einziges Paar Stiefel für ihre Hinterbeine benötigen, um sicher durch das Gestrüpp zu laufen, wo sie sich doch normalerweise auf vier Beinen fortbewegt?! Diese Tatsache unterstreicht noch einmal nachhaltig das Argument von Saupé, dass der erste Titel den zweiten Titel bedingt und umgekehrt, denn nur ein *aufrecht gehender Herr* kann mit diesem *einen Paar* Stiefel auskommen. Dem offensichtlichen Manko trug eine Illustration der Erzählung im 19. Jahrhundert aus späterer Perspektive Rechnung, die das Titelblatt einer Londoner Ausgabe von *Puss in Boots* zierte: darauf waren einer getigerten Langhaarkatze kurzerhand vier schwarze Stiefeletten angezogen worden. Grimm/Perrault, *Puss in Boots,* Dean & Son Publishers, London, 1890.

Minette lebte mit ihm in seinem Haus, und sie soll La Fontaine vor einem wichtigen Abendessen bei Fouquet in Schwierigkeiten gebracht haben, weil sie ihre kleinen Kätzchen in seinem Festtagsanzug zur Welt gebracht hatte.[122] Zum direkten Umfeld von Charles Perrault, insbesondere der ihn umgebenden maßgeblichen Persönlichkeiten, ist ebenso einiges an Details zu deren persönlichem Verhältnis zur Katze bekannt. So besaß der Sonnenkönig nicht nur wie andere Herrscher jener Zeit eine seinem Status angemessene Menagerie mit großen eindrucksvollen, exotischen Tieren sowie eine ganze Gruppe von Hunden, sondern er war auch ein Katzenbesitzer. Seine Katze durfte im Ratskabinett auf einem Damastkissen in Kaminnähe schlafen und fand sich einmal einem derben Scherz der Höflinge ausgesetzt, eine Tatsache, die Ludwig XIV. offenbar ganz und gar nicht lustig fand, denn laut der Memoiren des Grafen Dufort de Cheverny erklärte der König den Höflingen in extrem trockenem Ton, dass, wenn sich die Herren amüsieren wollten, dies ausdrücklich nicht auf Kosten seiner Katze zu geschehen habe.[123] Bereits der Vater des Sonnenkönigs, Ludwig XIII., hatte als Kind im Jahre 1604 heftige Fürsprache für im Johannisfeuer zu verbrennenden Katzen gehalten, so dass laut der kargen Aufzeichnungen des Arztes des Thronfolgers Gnade für die Straßenkatzen erwirkt worden war.[124] Obwohl diese Katzen in Paris eingesammelt und auf verschiedene Arten gelegentlich zum Johannisfest verbrannt wurden, ging es solchen Katzen, welche in der Gunst von Menschen standen, insbesondere solcher der Staatsspitze, außergewöhnlich gut. Nicht nur Kardinal Richelieu hatte Katzen gemocht,[125] sondern auch Charles Perraults direkter Vorgesetzter Jean-Baptiste Colbert war den Tieren besonders zugetan.[126] Die Dichterin und Philosophin Antoinette Deshoulières (1638-1694), die eine stets präsente Persönlichkeit am Hofe des Sonnenkönigs war, stand im Rufe, restlos begeisterte Katzenliebhaberin zu sein, und die damals bekannte Harfinistin Mademoiselle Dupuy hinterließ ihren Katzen im Jahre 1671 einen großzügigen monatlichen Unterhalt in ihrem Testament.[127] Im Jahre 1690 hatte die Witwe Paule Françoise de Gondi de Lesdiguières ihrer Katze Ménine ein Grabmonument aufstellen lassen. Und ihre schriftlichen Zeugnisse zeigen, dass „la duchesse croyait en

[122] Vgl. Damjan & Schilling (ed.), *MAU MAO MIAU Die Katze durch die Jahrtausende,* Ausgabe des Eugen Diederichs Verlags, 1969, S. 227.
[123] Vgl. Hengerer 2007, Katze in der Frühen Neuzeit, S. 59f., und De Cheverny, Dufort, Mémoires de Dufort de Cheverny: La Cour de Louis XV., Texte établi, présenté at annoté par Jean-Pierre Guicciardi, Perrin, Paris 1990, S. 143.
[124] Vgl. Damjan & Schilling 1969, *MAU MAO MIAU, S. 212f.* Zur unterschiedlichen Praxis des Johannisfeuers und der Originalquelle siehe Hengerer 2011, Die verbrannten Katzen, S. 106.
[125] Zuffi vermutet, dass der Maler Philippe de Champagne (1602-1674) für seine Darstellung der Bibelszene von Christus im Hause des Pharisäers eine kleine Soríano-Katze bewusst als *decorum* eingesetzt haben könnte, um die Katzenliebe des Kardinals zu befriedigen. Vgl. Zuffi 2007, *The Cat in Art*, S.171.
[126] Vgl. Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists,* S. 20.
[127] Vgl. Sacquin 2010, *The Well-Read Cat,* S. 45, und Milovanovic 2012, *La princesse Palatine,* S. 73-77.

l'immortalité de sa chatte adorée."[128] In ihrer individuellen Bedeutung waren diese Katzen im Sinne von C.S. Lewis zum Teil Personen *honoris causa,* wobei sie auch Stellvertreterstatus für den Menschen, der ihnen Wertschätzung entgegenbrachte, einnehmen konnten. Dies wird zum Beispiel durch die Höflinge illustriert, welche sich wahrscheinlich niemals getraut hätten, dem Sonnenkönig persönlich einen Streich zu spielen. Ein ähnliches Beispiel aus Paris von ca. 1730 berichtet von der privilegierten Stellung einer Katze namens *la grise,* die zum Haushalt einer Druckerei in der *rue Saint-Séverin* gehörte, und von der Ehefrau des Meisters geliebt und verwöhnt wurde, während sich die Lehrlinge zurückgesetzt fühlten. Da es problematisch geworden wäre, sich an der Ehefrau persönlich zu rächen, brachten die Lehrlinge stattdessen die von der Zuneigung ihrer Herrin profitierende Katze (und weitere Katzen) um.[129]

Selbstverständlich, so sollte man aus dem bisher Gesagten meinen, besteht in einer stark hierarchisch aufgebauten Gesellschaft ein großer Unterschied zwischen der Katze des Königs und den zahlreichen Straßenkatzen von Paris, welche sich als leichte Beute auch für die Seziertische der unter der Schirmherrschaft von Ludwig XIV. neu gegründeten Akademie angeboten hätten. Es bestand dort ein großer Bedarf an menschlichen Leichen, die stets knapp waren, und lebenden Tieren, die man sich entweder unter den Straßentieren oder auch bei den Metzgereien von Paris besorgte. Die Tiere der Menagerie genossen hierbei scheinbar eine Art Zwischenstatus, denn sie wurden wie Menschen erst nach ihrem Tode seziert. Claude Perrault stellte für die Akademie u.a. eine Liste notwendiger Instrumente und der zu sezierenden Tiere

[128] Milovanovic 2012, *La princesse Palatine,* S. 81.

[129] Vgl. Darnton 1984, *The great cat massacre,* S. 76f., S. 98-100. Hengerer kommentiert den Fall aus der Sicht des Historikers als mögliches „Spektakel der Umkehrung von Herrschaft" und folgt hierin teils Darnton, der das Ereignis zum Arbeiteraufstand mit tieferer Symbolik stilisiert. Vgl. Hengerer 2011, Die verbrannten Katzen, S. 106. Chartier hatte jedoch zu Darntons Aufsatz bereits die Problematik aufgezeigt, eine geschilderte „kulturelle Praxis" anhand nur einer Textquelle deutender Lektüre zu unterziehen. Vgl. Böhme 2000, *Orientierung Kulturwissenschaft*, S. 136f. Chartiers Kritik betonte, dass ein und dasselbe Symbol wegen der Spaltung der Gesellschaft während des Ancien Régimes nur instabile oder unsichere Bedeutung habe. Vgl. Gross, Mirjana, *Von der Antike bis zur Postmoderne: die zeitgenössische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln,* Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar, 1998*,* S. 375. Mit Recht zieht Chartier in Zweifel, dass die Arbeiter „all die diabolischen und karnevalesken Momente", die Darnton der Angelegenheit zuschreibt, tatsächlich „ins Spiel gebracht" haben, denn dies hätte vorausgesetzt, dass sie kollektiv bestimmten Glaubensartikeln, Riten und Bräuchen verhaftet gewesen wären, „von denen man sich kaum vorstellen kann, daß sie die städtischen Druckereiarbeiter des 18. Jahrhunderts noch nachhaltig beschäftigten." Chartier, Roger, *Die unvollendete Vergangenheit: Geschichte und die Macht der Weltauslegung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1992, S. 86. In Untersuchungen zu häuslicher Gewalt spielen geliebte Haustiere auch heute eine ähnlich beträchtliche Rolle und können unter den Konzepten „the link" und „continuum of violence" (Kelly 1988) eher als Zeigerfiguren für persönliche, häufig geschlechtsspezifische Macht- und Gewaltverhältnisse aus sozialwissenschaftlicher Sicht fungieren. Taylor 2013, *Humans, Animals and Society,* S. 107f. Der Historiker Muchembled hat deswegen den Stellvertretercharakter des Tiers direkt hervorgehoben und anders kontextualisiert als Darnton: „Andere - heimtückischer oder weniger couragiert - halten sich schadlos an den Tieren derer, die sie nicht leiden können, und zielen damit auf einen nicht unwesentlichen Teil der Identität ihrer Gegner." Muchembled 1990, *Die Erfindung des modernen Menschen,* S. 28.

zusammen.[130] Auf der Tierliste für die regelmäßig stattfindenden Vivisektionen befanden sich an erster Stelle Hunde, deren Gestalt auch häufig in den Abbildungen zu damals neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen wie der Blutzirkulation Niederschlag fand, gefolgt von Schweinen, Schafen, Kälbern, Eseln, Kühen, und zuletzt Pferden.[131] Guerrini befand die Auslassung von Katzen in dieser Liste für erstaunlich und eher ungewöhnlich, weil Katzen durchaus für die Vivisektion benutzt worden waren. Sie hält es deshalb für naheliegend, dass die Tatsache, dass Colbert Katzen gerne in seinem Büro um sich hatte und mit dieser Vorliebe Richelieu folgte, einen direkten Einfluss gehabt haben könnte.[132] Des Weiteren bestand unter Colbert auch die Anordnung, dass kein Schiff ohne mindestens zwei Katzen an Bord auslaufen durfte, was in jedem Vertrag vermerkt wurde, um den Kapitän von persönlicher Verantwortung für Frachtschäden durch Ratten freizustellen.[133] Von Perrault selbst ist bekannt, dass er ähnlich wie La Fontaine und verschiedene andere gegen die Cartesianische Vorstellung vom Tier als Maschine oder Automat protestierte. Er blieb etwas zurückhaltender in seinen Ausführungen im Kapitel 5 seiner *Discours de la méthode,* was die Möglichkeit betraf, ob Tiere eine Seele haben können, und beschränkte sich dann auf die Hypothese der Plausibilität der Möglichkeit einer Körperseele für Tiere.[134] Es ist also in jedem Fall davon auszugehen, dass Perrault ausreichend reale Inspiration für seine Erzählfigur aus den Katzen in seinem sozialen Umfeld schöpfen konnte.

4.3.5 Die *Kunst* des Täuschens und die moralische Entlastung des Nutznießers

Die zusätzliche von Perrault entworfene bzw. vermutlich aus anderen ihm bekannten Erzählungen integrierte Episode, welche den Gestiefelten Kater in Auseinandersetzung mit dem *Ogre* setzt, verleiht der gesamten Geschichte eine völlig neue Note und verlagert den Schwerpunkt endgültig auf das, was hier die *Kunst* des Täuschens genannt werden soll. Marins detaillierte Analyse von *Le Maître Chat* betrachtete den sich um Verzehr drehenden Handlungsverlauf bereits als Darstellung einer komplexen Übung eines Kräftemessens. Marin legte überzeugend dar, wie das Motiv des Fressen-oder-Gefressen-werdens immer wieder in veränderter Weise auftaucht, während der Kater sich von einem institutionalisierten Machtraum zum nächsten begibt:

---

[130] Vgl. Guerrini 2015, *The Courtiers' Anatomists,* S. 98f.
[131] Ibid.
[132] Ibid. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Katzen-Menschenkopfstudie von Charles Le Brun (1619-1690), einem Favoriten des Sonnenkönigs. Nachdem er 1667 eine Konferenz zum Thema „Ausdruck" an der Königlichen Akademie der Künste abgehalten hatte, erstellte er diese Studie über die Ähnlichkeit eines Katzen- und Männerkopfes, vgl. Zuffi 2007, *The Cat in Art*, S.174.
[133] Vgl. Damjan & Schilling 1969, *MAU MAO MIAU,* S. 233.
[134] Vgl. Lewis, Philip 1996, *Visual Turns in the Writings of Charles Perrault,* S. 26.

> „Il y a donc, dans le récit, deux principes de pouvoir, le roi et l'ogre, deux lieux de puissance instituée: le palais du roi (premier épisode) et le château de l'ogre (quatrième épisode), et le récit est le parcours d'un espace à l'autre par le roi, sa fille et le ‚marquis' dans leur carrosse: la tactique du chat a consisté à jouer l'un des principes, puis l'autre, en attendant de réduire l'autre au premier au bénéfice d'un tiers, son maître."[135]

Zuerst geht es um den Kater, der selbst aufgefressen werden könnte und um seine eigene Haut zu retten eine opportunistische Allianz mit seinem Herrn eingeht. *Beide* sind randständige Raubtiere. Danach geht es um die Essenspräsente für den König, das junge, unerfahrene Kaninchen, zwei Rebhühner, und dann eher allgemein gesprochen um das Wildbret. Diese Geschenke, die laut Marin an eine Tributzahlung erinnern, erfüllen rituelle Funktion in der gegenseitigen Anerkennung von Macht und Titeln.[136] Und im weiteren Verlauf droht den Bauern und Schnittern, zu einer kulinarischen Spezialität „comme chair à pâté" kleingehackt zu werden, während sich im Finale zwei Karnivoren gegenüberstehen, wobei die Katze den monströsen Appetit des *Ogres* letztlich gegen ihn richtet.[137]

Im Vergleich zu den vorherigen Fassungen aus dem italienischen Kulturraum liegt der Schwerpunkt der Erzählung bei Perrault auf der kunstvollen Art, andere zu täuschen, und zwar so sehr, dass eine ursprüngliche Lüge zur Wahrheit wird, ähnlich wie die Handlung sich in Basiles *La vecchia scortecata* entwickelte: Das ursprünglich Vorgetäuschte verwirklicht sich am Ende. Schein und Sein klaffen zuerst noch völlig auseinander, um gegen Ende der jeweiligen Erzählung als Einheit miteinander zu verschmelzen. Das, was die Kätzinnen in den italienischen Erzählungen geschickt für ein Ehearrangement einsetzten, wird von Perraults Meisterkater in gesteigerter Form auf die Spitze getrieben: die Indienstnahme des Schwindels bis zur Übervorteilung und Enteignung des *Ogres.* Der zentrale Moment des sozialen Aufstiegs ist nicht mehr vorrangig das Erreichen einer lukrativen Eheschließung, wie es von Bottigheimer als Charakteristikum für Straparolas Aufstiegsgeschichten hervorgehoben wird (Siehe 3.1). Die Eheschließung als Ziel, die einerseits mithilfe der übernatürlichen Tatsache der Gegenwart einer sprechenden Katze und andererseits mit deren geschliffenen Umgangsformen und ihrer Fähigkeit, eine Scheinwelt beim Gegenüber aufzubauen, für den armen Erben bewirkt wurde, wird bei Perrault zu einer Legitimation *im Nachhinein.* Denn die Verbindung mit der Prinzessin

[135] Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 131.
[136] Im Sinne von feudalherrschaftlich. Vgl. Marin 1986, *La parole mangée,* S. 162.
[137] Vgl. Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 124, S. 130.

ist bereits auf dem Weg zum Ziel verdient, durch die kunstvolle Art und Weise des Auftritts der beiden Partner, durch den distinguierten Stil des betrügerischen Vorgehens an sich, durch die Verliebtheit der Prinzessin selbst, und durch den erfolgten Nachweis konkreter, durch List und Mord angeeigneter Güter. Marin verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Tatsache, dass der König zuerst einige Gläser zuviel getrunken hat, bevor er sich am Ende den Marquis zum Schwiegersohn wünscht. Marin sieht darin einen weiteren Akt des Einlullens des Königs durch die Katze und ihren Herrn.[138] Eine spielerische Gerissenheit, die zur jeweiligen Situation passenden Einfälle, eine starke Risikobereitschaft, und nicht zuletzt eine überlegene Rhetorik, sichern dem Gestiefelten Kater am Ende der Geschichte uneingeschränkten Erfolg und erweisen sich als scheinbar dauerhafte Garanten für das Leben als „grand seigneur". Die Befähigung zur Jagd sowie zur Verteidigung, über welche die Katzenfigur verfügt, gipfelt bei Perrault in dem Talent, „ohne Erbarmen"[139] zu töten. Und auch in der abschließenden Episode mit dem *Ogre* geht es nicht um Nahrungsfindung durch Jagdverhalten, sondern allein um die Überwältigung des Gastgebers mit dem Ziel der Enteignung. In der Kunst der arglistigen Täuschung liegt letztendlich des Katers ultimativer Verdienst.

Im Kontext einer höfischen Gesellschaft erscheint der Gestiefelte Kater als ein überaus geistesgegenwärtiger Akteur und Manipulator, der durch bedacht kluges Handeln im just richtigen Moment Schritt für Schritt seine Absichten verwirklicht sieht. Dem schließt sich sein Herr, gleichfalls ohne Risikoscheue, mehr oder weniger intrigant an. Als vermeintlicher Marquis kooperiert er gefällig mit seinem Kater und reagiert bei Herausforderungen, wie z.B. in der Konversation mit dem König, adäquat. Zu Beginn des Finales der Geschichte, als der junge „maître du chat" als Marquis de Carabas in der Kutsche des Königs Platz genommen hat, empfindet der „maître chat" höchste Zufriedenheitsgefühle angesichts der Tatsache, dass sein geschickt angelegtes Kalkül aufzugehen scheint: „Le chat, ravi voire que son dessein commençait à réussir [...]."[140] Hier ist das erste Mal konkret von den geistigen Zielsetzungen des Katers die Rede. Seine Ränkeschmiederei im Kopf steht ganz unter dem Vorzeichen einer beherrschten Ratio. Elias schildert anhand eines Gespräches, welches St.-Simon mit dem Dauphin führte, „die außerordentliche Bewusstheit" mit der in der höfischen Gesellschaft ein Ziel angestrebt werden musste und wie zugleich eine „Freude an der Kunst"[141], mit welcher eine Aufgabe gemeistert wurde, dabei empfunden werden konnte. Diesen Aspekt der Ausformung des Charakters der Erzählfigur des Gestiefelten Katers zu einem Repräsentanten

[138] Vgl. Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 138.
[139] Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 57.
[140] Ibid., S. 60f.
[141] Elias 1983, *Höfische Gesellschaft,* S. 163f.

höfischen Daseins verdeutlicht Perrault gleich am Anfang seiner Erzählung, wo der Kater bereits, ohne sich innere Bewegtheit anmerken zu lassen, mit „gewichtiger und ernsthafter Miene“[142] zu seinem Herrn spricht. Angesichts der Möglichkeit des Verlustes seines Lebens könnte der Kater eigentlich auch anders reagieren, aber in dieser kurzen Beschreibung ist die „Bändigung der Affekte zu Gunsten einer genau berechneten und durchnuancierten Haltung“[143] einer Person, die am Hofe zu agieren hat, sehr pointiert dargestellt. Der Perrault’sche Kater verhält sich also „weniger märchenhaft als novellesk“ und bezieht „seine Handlungsnorm ganz aus dem Bereich bürgerlich schlauen Umgangs mit den Herrschenden.“[144] Im Schlussteil der Geschichte verwirklicht Perrault dieses Verhaltensmuster der Erzählfigur noch stärker. Der Kater kommt weder zufällig noch unvorbereitet beim Schloss des *Ogres* an. Im Gegenteil. Es handelt sich bei der Aufwartung beim *Ogre* um ein durchaus kalkuliertes Risiko, denn der Kater hat sich im Vorfeld schon im Detail „informiert“, was ihn erwartet; so als wäre er ein politischer Gesandter des Sonnenkönigs oder ein diplomatischer Vertreter im heutigen Botschaftsgetriebe, der mit aufgesetzt freundlicher Miene zu einem höchst wichtigen Termin erscheint. Und selbst der *Ogre* weiß, was sich protokollgemäß gehört:

> „Le chat, qui eut soin de s’informer qui était cet ogre, et ce qu’il savait faire, demanda à lui parler, disant qu’il n’avait pas voulu passer si près de son château, sans avoir l’honneur de lui faire la révérence. L’ogre le reçut civilement que le peut un ogre, et le fit reposer.“[145]

Die französische Diplomatie war zum damaligen Zeitpunkt bereits außergewöhnlich hoch entwickelt. Mehrere Staatssekretäre fungierten *de facto* als Außenminister. Diese Staatsvertreter steigerten zum ausgehenden 17. Jahrhundert das Niveau der französischen Diplomatie noch weiter, vor allem um die teilweise wenig durchdachte Kriegspolitik des Sonnenkönigs auf diplomatischem Wege wieder auszugleichen und Schadensbegrenzung auszuüben.[146] In der Raffinesse des Katers wird dieses hohe Niveau der französischen Diplomatie realistisch abgebildet. Denn nur wer gezielt im Vorfeld recherchiert und sein Gegenüber möglichst genau einschätzen kann, ist in der potentiellen Lage, Wege und Mittel zu

[142] „Le chat, qui entendait ce discours, mais qui n’en fit pas semblant, lui dit d’un air posé et sérieux: […]“. Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 54f. Marin nennt dieses Verhalten „la première ruse du chat“, Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 122.
[143] Elias 1983, *Höfische Gesellschaft,* S. 169, vgl. auch S. 137.
[144] Wolfzettel 1975, Die soziale Wirklichkeit im Märchen, S. 101.
[145] Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 62f.
[146] Hinrichs listet Lionne, Pomponne, Colbert de Croissy und Colbert de Torcy als solche Vertreter einer Diplomatie auf höchstem Niveau. Hinrichs 1987, Absolute Monarchie, S. 209.

finden, seine eigenen Vorstellungen erfolgreich einfließen zu lassen und voran zu bringen. Der Übergang zwischen Diplomatie und Spionage ist dabei relativ fließend, weil es letztlich um Informationsvorsprung und die daraus erfolgende Vorteilnahme geht. Der Gestiefelte Kater heuchelt mit formal vollendeten Worten Freundlichkeit und vermeintliche Bewunderung, während der *Ogre* trotz seiner Stärken und Fähigkeiten dem Kater ohne jegliche Hintergrundinformation über dessen mögliche Motive naiv in die Hände spielt. Elias hat die Gesprächskunst, die in späterer Zeit seiner Meinung nach „verengend" mit dem Begriff der Diplomatie belegt wurde, als wesentliches Charakteristikum des höfischen Alltags bezeichnet. Den „höher rangierenden Gesprächspartner fast unmerklich und mit leichter Hand dorthin zu lenken, wohin man ihn führen will"[147] war nach Elias Alltagspraxis am Hofe. Insbesondere der niedriger rangierende Gesprächspartner musste sich aus Selbstschutz „im besonderem Maß zum Taktiker der Konversation"[148] machen. Der Aufwartungsbesuch im Schloss des *Ogres* präsentiert den Gestiefelten Kater eindeutig als einen solch exemplarischen Taktiker im höfischen Kontext. Bei der Begegnung der beiden Erzählfiguren und während ihrer Unterhaltung ist deutlich ersichtlich, dass der Gestiefelte Kater, im Vergleich zum Gastgeber, die sehr viel gefährdetere Rolle inne hat. Wenn der Kater das Gespräch nicht erfolgreich lenkt, scheitert sein gesamter Plan.

Zusätzlich ließe sich argumentieren, dass in der Figur des Katers möglicherweise auch ein kleines Stück Selbstironie angelegt sein könnte, vielleicht aber nur ein Hieb gegen andere Juristen, in jedem Fall aber Freude an der Redekunst seiner Erzählfigur, welche die Szene von Anfang bis Ende virtuos und ohne großen Widerstand beherrscht. Der Gestiefelte Kater von Perrault muss sich nicht einmal auf der Seite, die er vertritt, mit einem peinlichen Aufsteiger herumquälen und dessen Mangel an Intelligenz ausgleichen, so wie Basiles Kätzin es tun musste. Des Katers hervorragende Rhetorik, die Eloquenz mit der er seine Umgebung verbal anleitet, hat durchaus etwas von einem erfolgreichen Redner, ähnlich einem redetalentierten juristischen Fachmann, also jenem Berufsfeld, dem Perrault selbst entstammte. Der Jurist, der *l'avocat* oder *Maître l'avocat*, wurde als Archetyp der französischen Bourgeoisie anhand verschiedener Lustspiele der Zeit des *Ancien Régime* von Aguer analysiert, wobei sich hinter dem vordergründig unterhaltenden Spiel häufig geballte Kritik an den Zuständen des Regimes verbarg. Der *Maître l'avocat* war in diesen Komödien stets dem Dilemma seiner sozialen Stellung ausgeliefert, denn er gehörte einerseits zur Bourgeoisie, wünschte jedoch andererseits, ein echter Aristokrat zu sein, und doch gleichzeitig von allen Vorteilen, die ihm seine

[147] Elias 1983, *Höfische Gesellschaft,* S. 165.
[148] Ibid., S. 164.

Erwerbsarbeit einbrachte, weiter zu profitieren.[149] Letzteres widersprach jedoch dem Ideal des hoch angesehenen, nicht selbst erworbenen Reichtums infolge eines ererbten Standes innerhalb der gesellschaftlichen Rangordnung.[150] Dies ist auch das Dilemma des Katers: Er ist gezwungen, zuerst in irgendeiner Form etwas zu leisten, um zu guter Letzt als ein „grand seigneur" zu leben, der keiner unrespektablen Form der „Erwerbsarbeit", also der Sicherung seines Lebensunterhaltes, mehr nachgehen muss. Dadurch kann der Gestiefelte Kater mit Vertretern der aufsteigenden bürgerlichen Klasse assoziiert werden, die durch Ämterkauf als auch durch andere Vorleistung in den Adel aufsteigen konnten und sich somit in Rentiers verwandelten. Nutznießer ist am Ende der Erzählung, wohlgemerkt, ohne jeglichen Zwiespalt der sozialen Stellung der ursprünglich fast leer ausgegangene Sohn eines Müllers, welcher vom Grundsatz her auf die Art eines „echten" Adeligen zu wirklich respektablem Reichtum gelangt: Es fällt ihm einfach zu „grâce à son chat."[151] Eine strategische Heirat, wie sie innerhalb der Aristokratie stets angestrebt wurde, sichert seine Situation daraufhin standesgemäß ab.

4.4 Resümee: Herr der Lage

Der Eindruck, den der Gestiefelte Kater in der Erzählung Perraults hinterlässt, ist zweideutig. Einerseits ist die teils pikaresk angelegte Erzählfigur geprägt von Risikobewusstsein und draufgängerischem Handeln. Erfolgsorientierte Planung und deren zielstrebige Umsetzung, gepaart mit vollendeter rhetorischer Eloquenz runden das Bild des perfekten Machers und Manipulators seiner Umgebung ab, der gleichzeitig einen schelmischen Anstrich hat. Die Katerfigur bewegt sich äußerst geschliffen auf dem gesellschaftlichen Parkett der gebildeten Klassen und gibt Menschen des unteren Standes mit völlig natürlicher Autorität Anweisungen. Die ausgeklügelte Strategie des intelligenten Katers nimmt in dieser Art im Laufe der Erzählung virtuos Gestalt an. Soriano bezeichnet die Dynamik des Erzählverlaufs deshalb als „crescendo comique ou pittoresque."[152] Selbst unter erhöhtem Zeitdruck verliert der Kater, als er auf dem Dach des Schlosses illustrativ ins Rutschen gerät, weder die Nerven noch seine Nonchalance. Dieses Format in der Selbstbeherrschung verleiht ihm bereits vor seiner tatsächlichen „seigneurisation" aristokratische Weihen, während sein Auftritt die Leser- oder Zuhörerschaft amüsiert.

[149] Vgl. Aguer 2011, *L'avocat,* S. 106.
[150] Vgl. Elias 1983, *Höfische Gesellschaft,* S. 111f.
[151] *Marin 1978, Le récit est un piège,* S. 12. Das volle Zitat lautet: „C'est ce que j'ai lu dans *le Maître (du) chat* ou *le Chat botté* raconté par Charles Perrault au temps du pouvoir absolu de Louis XIV. Le maître du chat conquiert le pouvoir, s'empare du discours de la force, le tient et le garde à la fin, *grâce à son chat."*
[152] Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 176.

Andererseits jedoch steckt in der Katerfigur ein intriganter und durchtriebener Betrüger, ein lügender Hochstapler, ein berechnender *Parvenu* und verdeckt agierender Usurpator der bestehenden gesellschaftlichen Ordnung, der für seine Ziele auch über Leichen zu gehen bereit ist.[153] Dabei tut der Kater nichts anderes als jegliche Hochstapler und Heiratsschwindler, die vermögend zu sein vorgeben, oder revolutionäre Anführer, die andere enteignen, um sich selbst Besitz anzueignen. Er verhält sich so, wie viele Rezipienten der Geschichte es aus dem realen Leben kennen, angefangen vom kleinsten Schwindel bis zu Mord aus Besitzgier. Aber dem Kater gelingt trotz seiner eigentlichen Verbrechen zur Kultfigur zu werden, denn seine Lebensleistung liegt im beeindruckenden, stilvoll übervorteilenden Kalkül zum Nutzen eines *anderen,* des armen Müllersohnes. Uther nennt ihn deshalb den „sympathischen Betrüger".[154] Der Kater liefert einige atemberaubende Rhetorik- und Handlungsarabesken während er seine eleganten *parcours* von Machtzentrum zu Machtzentrum antritt. Der *maître chat* beschreitet dabei den Weg zum Ziel seinen Herrn führend an die Hand nehmend. Marin bezeichnet den *maître du chat* darum als „l'instrument des ruses de son chat"[155], während gleichzeitig nach außen hin eine umgekehrte Hierarchie präsentiert wird.[156]

Ähnlich wie es bei Basile eine Moral der Geschichte am Ende für die Leserschaft gegeben hat, versah auch Perrault seine Erzählung mit gleich zwei Moralitäten. Während Basile – autobiografisch bedingt – mit dem Thema Undankbarkeit befasst war, so könnte man genauso autobiografisch bedingt bei Perrault feststellen, dass die notwendige Leistungsbereitschaft und Intelligenz des Katers dem bürgerlichen Verständnis vom großen Wert des „Fleißes"[157] entgegenkommt, eine Sicht, die sich letztlich auch kulturell in ganz Europa durchsetzen würde, wobei das althergebrachte aristokratische Verständnis von der Überlegenheit des Ererbten – der „mühelose Lohn"[158] – gegenüber dem Erarbeiteten zunehmend in Frage gestellt werden würde bis hin zu einer weitgehenden politischen Entmachtung der Aristokratie. Das Vorgehen des Katers korrespondiert mit Sorianos Bewertung der Persönlichkeit Perraults als ein Mann des

[153] Marin sieht den Akt der Usurpation in der falschen Titelverleihung seitens des Katers an seinen Herrn: „Donc il est non seulement un pseudonyme - un faux nom - mais il est usurpation d'une appellation - un faux titre." Marin 1978, *Le récit est un piège,* S. 126.
[154] Uther 1993, Der sympathische Betrüger.
[155] *Marin 1978, Le récit est un piège, S. 120.* Dies entspräche, wie bereits erwähnt, Wolfzettels Auffassung der Erzählfigur als „valet" eines Herrn, der eigentlich selbst gesellschaftlich auf der Stufe eines „valet" steht. Wolfzettel 1975, Die soziale Wirklichkeit im Märchen, S. 102.
[156] Wunderlich sieht in der Erzählfigur den exemplarischen Vertreter im Personalwesen eines heutigen Betriebes, der als trickreicher, aber loyaler Mitarbeiter seinen Chef zum Erfolg hinsteuert, ohne dass hierbei äußere hierarchische Strukturen angetastet würden. Der gestiefelte Kater wird als „der Idealtypus autonomer Selbststeuerung als Führung des Chefs durch den Mitarbeiter beschrieben. Er ist zugleich mit einer äußerlich intakten Autoritätsbeziehung verbunden und durchläuft über seine ‚Führung von unten' eine erfolgreiche Karriere." Wunderlich 2008, *„Der gestiefelte Kater" als Unternehmer, S. 191f.*
[157] „L'industrie et le savoir-faire […]", *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 66f.
[158] Ibid.

Hofes, der schnell gelernt hat zu lügen und dabei erfolgreich zu intrigieren,[159] um seine Ziele zu erreichen, was dann der „klug erjagten Beute“[160] in seiner Moralité und insgesamt der auf Komplizenschaft angelegten Beziehung zwischen Herr und Untergebenem der Erzählung entsprechen würde.[161] Die zweite Moralité zur Kleidung, Jugend und Verhaltensmanipulation in der Verführung junger Damen ließe sich gleichfalls mit Perraults Erfahrungen am Hofe in Verbindung bringen. Escarpit betonte wie schwierig es sei, Perraults Erzählung ganz ohne den sozio-ökonomischen Kontext seiner Zusammenarbeit mit Colbert zu analysieren, wobei sie auch parodierende Elemente zur bürgerlichen Klasse identifiziert.[162] Und während der Literaturkritiker Charles Saint-Beuve (1804-1869) befand, dass die kurz gefassten Morallehren ein wenig an Philippe Quinault (1635-1688) anklingen, und Perrault in den *contes* nichts verfasst habe, was nicht ohnehin schon vor langer Zeit mündlich kursiert sei,[163] sind laut Saupé beide Moralitäten als positiv intendierte moralische Lektionen aufzufassen.[164] Letzteres wird durch eine von französischer Seite modernisiert entworfene Moralité, welche beide Moralitäten in einem Spruch zusammenfasst, und sich gleichzeitig nicht auf Perrault sondern auf die Brüder Grimm in der im Scherenschnitt dargestellten Fassung beruft, bestätigt:

„Egal wie groß das Erbe sei,
das dem Sohne angedeih,
Hof und Geld sind einerlei.
Den Jungen nutzen für gewöhnlich
List, Fleiß und Können auch nicht wenig –
manchen macht es gar zum König.“[165]

---

159 Soriano 1968, *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* S. 286. Das vollständige Zitat lautet: „En fait, Charles Perrault est, ou est rapidement devenu, un homme de cour. Il a appris à mentir, à intriguer, à louvoyer. […] Cette habilité un peu machiavélique devient rapidement chez lui une seconde nature.“

160 „[…] et le savoir-faire“, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 66f. Zu den Definitionen dieses Ausdrucks, u.a. im *Dictionnaire de l'Académie* von 1694: „Savoir-faire: habileté, industrie pour faire réussir ce qu'on entreprend (…) Il n'a ni héritage, ni revenus, il n'a que du savoir-faire. Il vit de son savoir-faire.“ Vgl. Perrault 1981, *Contes* (Edition Collinet), Notes, S. 332f. Vgl. auch Marin 1986, *La parole mangée,* S. 164. Das Streben nach einer höheren gesellschaftlichen Stufe innerhalb einer spezifischen Gruppe auf Basis eigener Geschicklichkeit ist auch einer der wichtigsten Themenkreise des französischen Romans des 17. Jahrhunderts. Hoyt, Giles, R., Bild und Funktion des Volkes im deutschen und französischen Roman des späten 17. Jahrhunderts, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Herausgeber Brückner, Blickle und Breuer, Otto Harrassowitz Verlag, 1985, S. 307, S. 315.

161 Escarpit 1, 1986, *Histoire d'un Conte,* S. 247.

162 Ibid., S. 230f.

163 Introduction, in *Charles Perrault: Contes de Ma Mère Loye,* Textes établis, annotée et précédé d'un avant-propos par André Coeuroy, Èditions de Cluny, Paris, 1948, S. 16.

164 Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 197.

165 Clémentine Sourdais, *Der Gestiefelte Kater nach Jacob und Wilhelm Grimm,* Deutsche Ausgabe nach der Originalausgabe von hélium, Paris, Die GestaltenVerlag, Berlin, 2015, Rückseite.

Zusammengefasst bleibt der Perrault'sche Kater stets Herr der Lage auf dem *gemeinsamen* Weg mit seinem Herrn an die Staatsspitze. Beide, *maître chat* und *maître du chat,* kooperieren für die Sache ebenso wie ein Anwalt und sein Mandant miteinander vertrauensvoll zusammenarbeiten müssen, um ihr für sie bedeutsames Anliegen, einen Prozess zu gewinnen, zu erreichen. Beide tragen ein gewisses Risiko und beide möchten für sich selbst und den anderen den Sieg davontragen. Und dazu, anders als im Geschäftswesen, *muss* notwendigerweise ein Dritter verlieren. Deutlich wird diese Tatsache besonders im Schlussteil von Perraults Erzählung vom Gestiefelten Kater. Denn im Kontrast zu den italienischen Fassungen wird hier durch aktive Überwältigung und Enteignung eines *Ogres* erst der letzte Baustein für die Eheanbahnung gelegt. In dieser Umsetzung von Dominanz zeichnet sich bereits das heute vertraute Bild des gestiefelten und gespornten Helfertiers ab, bedingt durch Perraults „l'art très visuel"[166]: Ein souveräner Herr der Lage in Katzengestalt.

4.5 Die Adaption des Gestiefelten Katers durch die Brüder Grimm

Die Ähnlichkeit zwischen Perraults Erzählung vom Gestiefelten Kater und dem (fast) gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm ist verblüffend, so sehr, dass Wilhelm Grimm das Märchen in der Neuauflage von 1819 aus den KHM entfernte. Die Ähnlichkeit beschränkt sich jedoch weitestgehend auf den Ablauf des Zentralgeschehens, den von Marin beschriebenen *parcour* des Katers. Der Verdienst der Brüder Grimm in Bezug auf die Erzählung geht somit über die weltweite Verbreitung, welche eben auch besonders der „Marke" Grimm zu verdanken ist, jedoch weiter hinaus. Die Brüder haben die Erzählung, die offensichtlich, wenn überhaupt, ein Novellenmärchen darstellt, im Jahre 1812 recht erfolgreich zu einem „echten" Märchen umfunktioniert. Durch die Vereinfachung des sprachlichen Ausdrucks, Verkürzung der Sätze, durch das Streichen von Einzelheiten und Hinzufügen neuer Miniepisoden, mit dem Ziel, eine Art der Eindeutschung des Geschehens und des Ambientes zu erreichen, veränderte sich wieder das Gesamtbild, in welchem der Charakter der Erzählfigur Katze agiert.[167] Der *Raminagrobis*-Effekt tritt bei der Grimm'schen Fassung mehr zurück. [168] Der mondäne, intrigante,

[166] Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 212.
[167] „Ogni epoca scrive le sue storie e riscrive le storie di altre epoce", konstatiert Michele Rak im Interview zur Verkettung Basile-Perrault-Grimm und sieht das Auslassen von Details bei den Grimms vor allem am neuen Zielpublikum, der Jugend, orientiert. Vgl. Rak 2012, C'era una volta, S. 23f.
[168] Wir erinnern uns hier der Katze namens *Raminagrobis,* die in Jean de La Fontaines Fabel *Le Chat, la Belette et le petit Lapin* (Livre 7/XV) als frommer Schlichter auftritt und die beiden Streithähne in überraschender Form versöhnt, indem sie diese auffrisst, wobei der Name bereits auf eine Gestalt in Rabelais' (1494-1553) drittem Band über das Leben von Gargantua und Pantagruel zurückgeht, die auch nicht ist, was sie zu sein vorgibt. Die Figur der vermeintlich frommen Katze existiert bereits vor 1400 in der persischen Lyrik. Vgl. Hafis 1977, *Gedichte aus dem Diwan,* S. 53.

machtbetonte, höfische Kontext wurde zugunsten eines provinziell anmutenden, freundlicheren Szenarios mit einem weitaus harmloseren Müllersburschen nivelliert. Zwar wurde der Abstand zwischen der Perrault'schen und Grimm'schen Version nicht mehr derart groß wie zwischen den beiden italienischen Fassungen und der französischen Neuschöpfung von 1697, aber er geriet im Detail doch deutlich genug. Dies ist sicherlich der Fall, weil einerseits über 100 Jahre zwischen beiden Fassungen liegen, mag aber auch dem politisch-sozialen Umfeld in einem deutschsprachigen Kurfürstentum im Besonderen geschuldet sein, welchem die Brüder Grimm entstammten.

4.5.1 Eindeutschung

Das Märchen der Grimms eröffnet mit einer Aufreihung von Besitztumsanzeigen des Hab und Guts eines namenlosen Müllers, in welcher Söhne, Mühle, Esel bis zum Kater gelistet sind. Auch die genaue Rollenverteilung aller Beteiligten wird deutlich erklärt. Da der Müllerssohn nur den Kater erhält, denkt er sogleich an ein paar weiche Pelzhandschuhe. Vom kulinarischen Verzehr der Katze ist aber keine Rede mehr, weil das Tabu bezüglich Katzenfleisches im deutschen Raum, wahrscheinlich auch wegen der engen Assoziation der Katze zur Hexenfigur sowie dem Einfluss der frühen pseudowissenschaftlichen Erkenntnisse der Heiligen Hildegard von Bingen, welche Katzenhirn für giftig befand, viel zu stark greift.

Es stellt sich märchengemäß schnell heraus, wie magisch begabt der Kater ist, als er dem jungen Erben freundlich zuredet und ihm unmittelbare Hilfe verspricht. Die Anrede findet mit einem vertraulichen „Du" statt, während der Perrault'sche Kater Personen seiner Umgebung konsequent siezt und ebenso selbst, mit Ausnahme des Königs, formal mit „Sie" angesprochen wird. Hiermit setzt die Grimm-Fassung gleich zu Beginn der Erzählung andere Akzente, wobei das Rahmenszenario Perraults sowie das Geschlecht der Katze beibehalten wurden. Eine weitere bedeutende Neuerung ist dann sofort der Auftritt eines Handwerkers, eines Mannes aus demselben Stand wie der Müller, der in der Grimm'schen Märchenfassung als wandernder Geselle nun gerade so des Weges kommt, und der ausschließlich bei Tieck und danach bei den Grimms sowie in den deutschen Nachdichtungen auftaucht.[169]

Dem Handwerker kam im deutschsprachigen Raum eine wichtige wirtschaftliche, kulturelle und auch politische Bedeutung zu, wovon die Bedeutung als Wirtschaftsfaktor bereits im Hochmittelalter zu einem gewissen Standesbewusstsein geführt hatte.[170] Der bekannteste

[169] Vgl. Gillespie 2013, *Ludwig Tieck's Puss in Boots and Theater of the Absurd.*
[170] Vgl. EM VI, 1990, Handwerker, Moser-Rath, Sp. 474.

deutsche Dichter des 16. Jahrhunderts, Hans Sachs (1494-1576), hatte dann sogar eine Art Prototyp des dichtenden Handwerkers gestellt und wenn auch von manchen Rezipienten als Schusterpoet verspottet, so war Sachs doch durch die Anerkennung Wielands, Lessings und Goethes rehabilitiert worden[171] und warf somit ein insgesamt positives Bild auf seinen Handwerkerstand als ehemaliger Schuster zurück. Das umfassende Werk von Sachs sprach dabei angeblich vor allem den Geschmack eines Publikums an, das wirtschaftlich gesehen zu den unteren und mittleren sozialen Schichten gehörte. Sein moralisch, pädagogisch und teils politisch gestaltetes Werk zur Reformation war immer wieder unter ideologischen Gesichtspunkten in den Mittelpunkt gerückt worden,[172] wahrscheinlich auch weil sich der Protestantismus als abgrenzende ideologische Demarkationslinie gegen den Einfluss Roms oder der Franzosen eignete. Die dann um 1800 einsetzende, frühromantische Idealisierung von Handwerk[173] und Handwerkern, welche bis in die heutige Zeit die stereotype Vorstellung vom „tüchtigen deutschen Handwerksmeister" nährt, kann also im Zusammenhang mit den Prozessen deutscher Identitätsfindung gesehen werden, an welchen die Brüder Grimm maßgeblich mitwirkten.[174] Ein Handwerker passte in die von den Brüdern Grimm angestrebte Gesamtszenerie für eine Märchenerzählung. Das Erscheinungsjahr der ersten Ausgabe der KHM im Jahr 1812 fiel schließlich in das Jahrhundert der Reichsgründung und somit in eine Periode verschiedener größerer sozialer Umbrüche. Kassel stand 1812 zwar noch unter französischer Okkupation, doch die Tage napoleonischer Herrschaft waren bereits gezählt und neue Entwicklungen bahnten sich an. Dies bedeutete jedoch weitere wirtschaftliche und politische Unsicherheit für die Bevölkerung. Den Schuster im *Gestiefelten Kater* kurz auftreten zu lassen, signalisierte dementsprechend schon eine durch Tieck vorgenommene Erweiterung der Erzählfiguren um dienstbares Personal, das nicht zum Königshof gehört, welches aber ebenso wie der Müller die randständige Verkörperung einer zeitgeschichtlich relevanten beruflichen Gruppierung darstellte.[175] Gerade diese gesellschaftliche Gruppe war von drastischen Veränderungen zum Ausgang des 18. Jahrhunderts betroffen, weil viele Handwerker sich von Erzeugnissen aus neu entstandenen Manufakturen und von der

[171] Vgl. EM XI, 2004, Sachs, Hans, Merzbacher, Sp. 971, S. 977.
[172] Rupprich 1973, *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 268, S. 270.
[173] Vgl. EM XI, 2004, Sachs, Hans, Merzbacher, Sp. 977.
[174] Zipes sieht die damalige deutsche Mittelschicht insgesamt charakterisiert von Tüchtigkeits-, Pflicht- und Moralstreben, wobei sie sich zur gesellschaftlichen Stabilisierung stets mit der Oberschicht verbündete. Vgl. Zipes, Jack, *Breaking the magic spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales,* Heinemann, London, 1979, S.61ff.
[175] Das Schusterhandwerk wurde in der Erzähltradition zwar ambivalent beurteilt, aber für Tieck und für die Brüder Grimm bot sich der Schuster an dieser Stelle wohl automatisch als Hinweis auf den Produzenten an. Vgl. EM XII, 2007, Schuster, Lüdicke, Sp. 263.

beginnenden Industrialisierung in ihrer Existenz bedroht sahen.[176] Es ist deshalb gut möglich, dass sowohl der historischen als auch aktuellen gesellschaftlichen Bedeutung der Handwerker, ebenso als Rezipienten der Erzählung, durch den Einschub des Schusters Rechnung getragen werden sollte, andererseits kann es sein, dass die Brüder Grimm die Idee für die Ausgabe der KHM von Tieck einfach nur übernommen hatten. Denn im Jahre 1797 hatte Peter Leberecht Ludwig Tiecks Theaterstück herausgegeben und dem Schuster auf der Vignette einen zentralen Platz eingeräumt. Der Schuster ist zu sehen wie er beim Kater Maß nimmt.[177] Die von Otto Speckter (1807-1871) illustrierte Ausgabe *Das Märchen vom Gestiefelten Kater* von 1843, welche die erste deutsche Ausgabe war, die überregionale Bedeutung erlangte, zeigte dann von insgesamt zwölf Darstellungen gleich zweimal den Schuster bei seinen Aufgaben, einmal beim Maßnehmen der Beine des Katers und darauf folgend bei der Anprobe der Stiefel, während der dabei stehende Müllerssohn sein letztes Münzgeld aus einem Beutel prüfend in die eigene Hand schüttet, umgeben von seinen zwei scheltenden Brüdern.[178] Die Illustrationen machten allerdings nur im Zusammenhang mit den Texten von Tieck und von Speckter Sinn, weil in den drei anderen in dieser Ausgabe aufgeführten Fassungen (Straparola, Basile, Perrault) eben gar kein Schuster vorkommt.

Mit Hilfe der Stiefel gelingt es der Grimm-Fassung nicht nur, den Berufsstand der Handwerker zu integrieren, sondern ebenso eine gewisse Intimität zwischen dem Müllerssohn und seinem Kater herzustellen, die bei Straparola präsent, aber bei Perrault abgängig ist. Dies geschieht relativ unauffällig. Als der Kater von seinem ersten Besuch vom König zurückkehrt, tritt er salopp ins Haus und schüttet das erhaltene Gold vor dem jungen Müllerssohn aus. „Der Kater aber, während er seine Stiefel auszog, erzählte ihm alles [...]“.[179] Da sitzen zwei Gestalten beisammen, erzählen sich das Tagesgeschehen, während der eine von beiden sich entspannt von seinen Stiefeln befreit. Heimkommen und Feierabend nach einem langen Arbeitstag sind die sich anbietenden Assoziationen. Diese hier nur kurz angedeutete, vertrauliche Intimität des Gesprächs wird in den Nachdichtungen, u.a. des oben erwähnten Otto Speckter, detailgetreu aufgegriffen und noch weiter ausformuliert. Speckter nennt die Erzählfigur gemäß des Stückes von Tieck „Hinze“ und beschreibt: „[...] denn er und der Hinz, das waren jetzt schon so gut wie

[176] 1848 sollte infolgedessen auch der *Allgemeine Deutsche Handwerkerkongreß* in Frankfurt am Main stattfinden, in welchem dann ein Handwerkerparlament die Wiederherstellung der Zunftrechte im Rahmen beruflicher Selbstverwaltung forderte. Vgl. BE VIII, 1969, Handwerk, S. 152.
[177] Vgl. Uther 1991, Der gestiefelte Kater, S. 323.
[178] Broschek Verlag 1960, *Das Märchen vom Gestiefelten Kater,* Otto Speckter, S. 92/2, S. 93/3. Vgl. Uther 1991, Der gestiefelte Kater, S. 329. Die Ausgabe von 1843 enthält nur die Fassung von Tieck, sowie eine relativ akkurate Übersetzung von Straparola und Perrault. Basiles Geschichte ist in dieser Ausgabe massiv gekürzt worden.
[179] Rölleke & Schindehütte 2011, *Es war einmal,* S. 290.

richtige Kameraden [...].“[180] So ist es schlüssig, wenn der Kater gegen Ende der Geschichte vom Müllerssohn auch „mein Herzenskater“[181] genannt wird. Zuneigung und Freundschaft werden hier nicht mehr nur wie bei der Grimm-Fassung angedeutet, sondern ausgelebt. Werte wie Kameradschaft und Vertrauen rücken ins Zentrum.[182] Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass ausgerechnet die Grimm-Fassung und eher keine der anderen Leitfassungen des *Gestiefelten Katers*, von der „Popular-Psychiatrie“[183], wie Röhrich es treffend formuliert hat, geplündert wurde. Denn Mithilfe von Ratgebern soll der moderne Mensch am Beispiel von Märchenfiguren zu mehr Selbstvertrauen und zum Vertrauen in andere zurückfinden. Der König ist in solcher Ratgeberliteratur, wahrscheinlich durchaus im Sinne der Grimms, zum Beispiel ein richtig „wohlwollender, offener, gutmütiger Geist.“[184] Von Jacob Grimm, der von 1813-1815 als Legationssekretär der kurhessischen Gesandtschaft arbeitete, weiß man, dass „Liebe“ zu den Untertanen zu seiner Erwartungshaltung gegenüber jedweder Obrigkeit gehörte und dass Gutmütigkeit eines Herrschers in seinen Augen ein wesentliches Qualitätselement darstellte.[185] Der Kater unterhält sowohl zum Müllerssohn als auch zum König eine solide Vertrauensbeziehung,[186] und die Stiefel, die der Kater trägt, werden am Ende in der Ratgeberliteratur[187] zum Symbol der „Eigenständigkeit“[188] des Individuums. In Humors Neufassung der Erzählung, die sich schon im Titel leicht abgrenzt, geht es dann trotz einiger kurzer Bezüge auf Perrault auf über hundert Seiten des Märchen-Romans endgültig nur noch um Selbstverwirklichung.[189]

Eine weitere eingeflochtene Episode in der Grimm’schen Fassung spielt sich in der Schlossküche ab, die in der Perrault’schen Fassung, obwohl es gerade bei Perrault betont um den Verzehr und um kulinarische Genüsse geht, nicht vorkommt. Der Kater wärmt sich

[180] Avenarius & Speckter 1920, *Der Gestiefelte Kater*, S. 21.
[181] Ibid., S. 45.
[182] In einem Haustierbuch von 1938 wird im Titel dann auch von den Haustieren als „Tier-Kameraden“ gesprochen. Eipper 1938, *Das Haustierbuch: Vom Wesen, der Schönheit und dem Nutzen unserer Tier-Kameraden*.
[183] Vgl. Rumpf 2005, Spinnerinnen, S. 67.
[184] Kaufmann 1985, *Der Gestiefelte Kater,* S. 80.
[185] Vgl. Martus 2013, *Die Brüder Grimm,* S. 223f.
[186] Vgl. Dassel 2009, *Der Gestiefelte Kater,* S. 45, S. 50.
[187] U.a. Kaufmann 1985, *Der Gestiefelte Kater: Was einer aus sich machen kann*. Und Dassel 2009, *Märcheninterpretation: Der Gestiefelte Kater (Grimm)*; (Siehe Quellen).
[188] Vgl. Dassel 2009, *Der Gestiefelte Kater,* S. 57. Die Begründung für die Eigenständigkeit des Individuums ist dann auch erstaunlicherweise, dass Sklaven im alten Rom barfuß gehen mussten, also ohne Stiefel, obwohl die Erzählung eigentlich überhaupt keinen Bezug zum alten Rom aufweist.
[189] Der Kater philosophiert bei Humor: „Warum soll ich mich begrenzen auf das Tierische?“ S. 149, der Müllerssohn Tom fragt sich: „Kann ich nicht Bedeutung meinem Leben geben ganz aus eigener Kraft?“ S. 134, und die Prinzessin berät eine Arbeiterin: „Dein eigenes Selbst: das ist dein Ziel, dein Weg; das ist der Leitstern, der dich sicher nach Hause führt. Denn nur in sich selbst ist der Mensch zu Hause.“ S. 196, Humor 2009, *Leon, der gestiefelte Kater: Ein Märchenroman.*

katzentypisch am Herd,[190] als der Kutscher des Königs – es scheint tatsächlich nur den einen diensthabenden Kutscher zu geben – seinen kurzen, fluchenden Auftritt absolviert. Bereits der Ausspruch des Katers „[...] der König läßt dich auch grüßen [...]“[191], als dieser nach Hause zum Müllerssohn zurückkehrte, hatte auf einen wenig von Hofzeremoniell bestimmten Umgangston zwischen höchster Obrigkeit und Aristokratie verwiesen. Dieselbe Atmosphäre wird durch den kernigen Ausspruch des Hofbediensteten erzeugt: „ich wünsch’ der König mit der Prinzessin wär beim Henker! Ich wollt ins Wirthshaus gehen und einmal trinken und Karte spielen, da soll ich sie spazieren fahren an den See.“[192] Dass der Kutscher mit seinem Grundbedürfnis, mal trinken und Kartenspielen zu gehen, sich über einen Befehl des Königs echauffieren darf und dabei wesentliche Information formlos weitergibt, vermittelt eher deutschen Provinzcharakter als den ursprünglichen Kontext des französischen Hofs von Versailles. Die entworfene Gesamtszenerie erinnert also viel mehr an die regionalen Fürstenhöfe, welche Straparolas und Basiles Erzählsammlungen inspirierten. Auch in der späteren Textfassung von Otto Speckter wird herausgestellt, dass es in den Räumlichkeiten einer Obrigkeit vor allem „gemütlich“ und nicht „vornehm“[193] zugehen sollte. Dabei lässt sich ergänzend feststellen, dass die Situation des Katers an dem kleinen regionalen, nahbaren Königshof in der Grimm-Fassung mit den großen Gefahren, denen ein *Monsieur Le Chat Botté* ausgeliefert war, nur noch wenig gemeinsam hat.

Detaillierter wird es auch bei der Kutschfahrt durch den Wald. Dieser ist in der Grimm-Fassung nicht irgendein Wald, sondern dort stehen „große Eichen“.[194] Die Eiche als „Königin aller Bäume“[195] steht gemäß der Deutschen Mythologie von Jacob Grimm unter den „geheiligten bäumen oben an“[196] und auf ihren Ästen sitzen „heilige Sperber“[197]. Die Bäume sind im deutschsprachigen Kontext mit Bedeutung aufgeladen. Auch die von Jacob Grimm 1813 gegründete Zeitschrift *Altdeutsche Wälder* ließ die Eiche gleich in ihrem ersten Band nicht unerwähnt. In einem Abschnitt zu den Blättern der Bäume wird der Eiche sicherlich nicht nur wegen ihrer Hartholzqualität, sondern auch wegen ihrer mythologischen Signifikanz große Stärke bescheinigt. [198] Die Eindeutschung bzw. das Bestreben nach regionaltypischer

[190] Aus den handschriftlichen Anmerkungen im Handexemplar der *KHM* der Brüder Grimm ist ersichtlich, dass noch weitere katzentypische Elemente für eine nie erfolgte Neuauflage der Geschichte überlegt worden waren, wie zum Beispiel die Erwähnung des Katzenschwanzes als auch das katzentypische Schnurren: „der Kater fing an zu spinnen vor Vergnügen, daß alles so wohl ging [...].“ Grimm 1812, Der Gestiefelte Kater, S. 149.
[191] Rölleke & Schindehütte 2011, *Es war einmal,* S. 290.
[192] Ibid., S. 291.
[193] Avenarius & Speckter 1920, *Der Gestiefelte Kater*, S. 30.
[194] Ibid., S. 292.
[195] Grimm 2017, *Deutsches Wörterbuch,* Eiche, Sp. 78/79.
[196] Grimm 1835, *Deutsche Mythologie,* S. 412.
[197] Ibid., S. 427.
[198] Grimm, Jacob 1813, *Altdeutsche Wälder,* Bd. I, Abschnitt XII. „von der Baume bletter“.

Einordnung ohne die Fiktionalität des Märchens anzutasten, ließe sich demnach auch von diesem Detail ableiten. Aber das, was Ruth Bottigheimer in diesem Zusammenhang herablassend als eine „shaky ideological enterprise“[199] der Brüder Grimm bezeichnet, dürfte aus dem permanenten Gefühl der Unterlegenheit heraus, welche im historischen Kontext von Krieg und Nationenbildung bei einem Teil der Bevölkerung der früheren deutschen Kleinstaaten mit Sicherheit vorhanden gewesen ist, besser zu begreifen sein.

Die Grimms befanden sich zeitweise in einer finanziell sehr angespannten Lage in Kassel und sparten im Jahre 1810 am täglichen Essen, weil die Kriegsforderungen Napoleons die gesamte Region wirtschaftlich schwer belasteten.[200] Es waren ausgerechnet die Besatzungsmacht Frankreich und dazu Großbritannien, die zu jener Zeit das verkörperten, was man eine führende Kulturnation nannte, nicht nur aufgrund ihrer Industrien und ihres Kunstgewerbes, sondern hauptsächlich wegen ihrer politischen und militärischen Bedeutung. Dieser Suprematsanspruch stand allen deutschen Kleinstaaten, auch dem landwirtschaftlich geprägten Kurfürstentum, wo die Brüder Grimm lebten, deutlich vor Augen. Die Wahrnehmung der Stärke der zentral regierten Nachbarnationen drückt sich exemplarisch in folgender späterer Bemerkung zur zweiten Londoner Weltausstellung von 1862 aus: „Deutschland war auch da, aber wie klein! Bei gleicher Ausstellerzahl mit weniger als einem Drittel des Raumes abgespeist, den Frankreich stolz einnahm [...].“ [201] Die hier direkt angesprochene wirtschaftliche Unterlegenheit, welche verbreitete Armut implizierte, und die damit verbundene politische Randposition wurden zur Zeit der Grimms im Zusammenhang mit der Uneinigkeit der Regionen untereinander gesehen, welche es durch die Schaffung von Gemeinsamkeiten zu überwinden galt, und macht das Bestreben der Grimms, d.h. ihre „ideological enterprise“, vor diesem politischen und historischen Hintergrund menschlich verständlicher.[202] Man könnte es auch so formulieren, dass die Grimms aus der Not eine Tugend machten. Der unausweichliche Provinzcharakter aller staatlichen Institutionen sollte sich auf potentielle Stärken besinnen, wie zum Beispiel die Möglichkeit der größeren Nähe zwischen Obrigkeit und Untertanen.

---

[199] Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather,* S. 6. „Die Sammlung der Gebrüder Grimm war tatsächlich Teil des neuen deutschen Selbstbewusstseins, das von der Idee einer mythischen Vergangenheit angeheizt wurde; [...] Märchen spielten eine bedeutende Rolle bei der Gestaltung der deutschen Kultur, die zugleich neu und authentisch sein sollte [...].“ Roper 2007, *Hexenwahn,* S. 343.

[200] Vgl. Martus 2013, *Die Brüder Grimm,* S. 176.

[201] Kraemer et al. 1900, *Das XIX. Jahrhundert,* S. 188. Unter preußischer Führung waren die meisten deutschen Staaten erst 1834 zu einem relativ einheitlichen Wirtschaftsgebiet zusammengeschlossen worden. Vgl. Kretschmer 1999, *Geschichte der Weltausstellungen,* S. 49.

[202] Röhrich weist in diesem Zusammenhang auch auf die Limitierung von jedweden psychologischen Deutungen der Grimmschen Märchen hin, denn diese können lediglich für die Psyche ihrer Bearbeiter aufschlussreich sein. Röhrich 1999, *Wage es, den Frosch zu küssen!, S. 53.*

Das Element der Nahbarkeit findet sich dann auch in der Begegnung mit dem Zauberer wieder, in dessen Schloss man offensichtlich direkt zum Schlossherrn vordringen kann: „Er kam bald an des Zauberers Schloß, trat kecklich hinein und vor ihn hin.“[203] Der Perrault'sche Kater muss hingegen erst anfragen, ob er beim Schlossherrn vorgelassen werden kann, und dazu hat er sich im Vorfeld eine sehr gute Begründung überlegt: „[...] disant qu'il n'avait pas voulu passer si près de son château, sans avoir l'honneur de lui faire la révérence.“[204] Und während der *Maître Chat* zuerst Platz nimmt bevor er das Gespräch eröffnet, wobei notgedrungen schon im Vorfeld Worte der Höflichkeit gefallen sein müssen, halten sich Kater wie Zauberer in der Grimm-Fassung nicht lange mit phatischer Konversation auf. Der Zauberer kommt gleich zur Sache, fragt den Kater was er will, und dieser muss noch im Stehen Antwort geben. Dabei scheint er vollkommen furchtlos zu bleiben, denn anders als bei Perrault hat der Kater keine Angst vor einem Elefanten oder einem Löwen, der ihm gegenüber steht, denn er ist überhaupt nicht erschrocken. Er *stellt* sich nur erschrocken. Bei Perrault verbleibt die Gestalt des Elefanten ein rein theoretischer Teil der Konversation. Der *Maître Chat* sieht sich also nur einer mächtigen Tiergestalt, dem Löwen gegenüber, doch dieser erschreckt ihn außerordentlich. Im völligen Kontrast hierzu reagiert der Gestiefelte Kater bei Grimm schon auf einen Elefanten sehr gelassen und spricht: „das ist viel, aber auch in einen Löwen?“ Und als er sich einem Löwen gegenüber sieht, gibt er sich nur vermeintlich beeindruckt: „das ist unglaublich und unerhört [...].“ Die Macht, die ihm gegenüber steht, ist also nicht wirklich beeindruckend und offensichtlich auch keine wirkliche Macht. Es ist hierbei anzunehmen, dass den Grimms Tiere wie Elefanten oder Löwen in ihrer körperlichen Größe und enormen Gewalt auch nicht konkret vor Augen standen wie Perrault, von dem anzunehmen ist, dass er mit der Präsenz, die solche Tiere real selbst noch in Gefangenschaft vermitteln, durch die Menagerie und Arenenspektakel des Sonnenkönigs vertraut war. Elefant und Löwe scheinen in der *KHM*-Erzählfassung nur noch als bekannte Beispiele exotischer Tierarten ohne Erfahrungshorizont von den Grimms übernommen worden zu sein. Am Ende der Grimm-Fassung wird der Kater „erster Minister“, und es bleibt offen zu überlegen, ob es hier einen Zusammenhang gibt mit der Tatsache, dass Ludwig XIV. ausdrücklich *ohne* ersten Minister regiert hatte, oder ob sich die Bezeichnung der Position einfach nur an der zeitgemäßen Vorstellung der Etablierung eines ersten Ministers zur Unterstützung des Monarchen orientiert hat. Das jedenfalls, was die Grimms in ihrer Fassung nicht weiter ausformuliert haben oder auszuformulieren wagten, sondern was nur zu erahnen ist, wurde vierzig Jahre später von Otto Speckter in seinem Begleittext zu seinen Radierungen

[203] Rölleke & Schindehütte 2011, *Es war einmal,* S. 292.
[204] „[…] indem er sagte, er habe nicht so nahe an seinem Schloss vorbeiziehen wollen, ohne die Ehre zu haben, ihm seine Aufwartung zu machen.“ Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S. 62f. (Vollständiges Zitat in Abschnitt 4.3.5).

als Wunschvorstellung von einem ersten Minister ganz deutlich angesprochen. Denn der Kater wird zum überaus sympathischen „Kanzler Hinze von Mausburg“ und seine Haupteigenschaften sind, dass er „klug und charaktervoll“ ist, und vor allem „einer, der wußte, wo die Leute der Stiefel drückt.“[205]

4.5.2 Resümee: Ein deutsches Märchen

Die Brüder Grimm haben die Erzählung vom Gestiefelten Kater 1812 erfolgreich zu einem „deutschen“ Märchen umgestaltet insofern als dass die damals im deutschsprachigen Raum relevanten zeitbedingten Einflüsse als Referenzpunkte anerkannt werden. In diesem Märchen der Brüder Grimm begegnet dem Leser zwar erneut ein gewitzter und kurzfristig opportunistisch erscheinender Kater, aber die Erzählfigur ist sehr viel geringer als sein französisches Pendant machiavellistisch angelegt. Im Gegenteil, der Kater liefert seinem Herrn treu das erhaltene Gold ab und arbeitet beständig und geduldig an seinen Beziehungen zu Hof und Hofstaat. Die Tatsache, dass die Erzählfigur der Katze in der Grimm-Fassung gegenüber der Raffinesse der französischen Katerfigur abgemildert wirkt, mag vielleicht zum Teil darauf zurückzuführen sein, dass die Geschichte den Brüdern von Jeanette Hassenpflug erzählt wurde, die – wie auf die meisten Erzählquellen der Brüder Grimm zutreffend – eine Repräsentantin aus bürgerlichen, weiblichen, literarisch gebildeten Kreisen war.[206] Die Darstellung höfischer Intrigen, die Eroberung von Machträumen und die dazu erforderliche Berechnung und Gnadenlosigkeit mussten bei einer solchen Überliefererquelle mangels realer Anbindung an konkret vergleichbare soziale und politische Verhältnisse ins Hintertreffen geraten. Denn es geht dem Kater in der Fassung der Grimms um die Konsolidierung einer gesicherten Stellung für sowohl seinen Herrn als auch sich selbst und sehr viel weniger um die Macht als solche. Der Kater zeigt sich eher als dienstbarer Charakter, der sich grundsätzlich gutes Einvernehmen wünscht und dessen gefällige Persönlichkeit („ward so beliebt“)[207] ihm ja auch das Vertrauen seitens des Königs und anscheinend dessen Personals sichert, so dass er sehr schnell überall hin Zugang erhält („im Schloß herumstreichen, wo er wollte“)[208]. Philosophisch betrachtet ist der Grimm’sche Machtzugang jedoch ein noch viel ehrgeizigerer als der Perrault’sche, denn bei Grimm ebnet sich der Kater Zugang zum Herzen von Menschen und nicht nur zu Amt und

[205] Avenarius & Speckter 1920, *Der Gestiefelte Kater*, S. 46.
[206] Vgl. Martus 2013, *Die Brüder Grimm,* S. 210.
[207] Rölleke & Schindehütte 2011, *Es war einmal,* S. 291. Diesen Aspekt macht sich auch eine in Kaufhäusern erhältliche Buch- und CD-Fassung des Gestiefelten Katers pädagogisch zunutze, wo es heißt „Der Kater aber bedankte sich artig.“ Genauso artig wie das dort mit Musketier-Hut, Umhang und Stiefeln (ohne martialische Ausrüstung mit Blankwaffe) ausgestattete Katerchen, sollen sich nach Lese- oder Hörgenuss sicherlich auch die Kinder bei den Eltern bedanken, wenn diese ihnen (wie der Müllerssohn seinem Kater) Stiefel kaufen. Grimm/Sommer k.A., *Der Gestiefelte Kater*, S. 5.
[208] Rölleke & Schindehütte 2011, *Es war einmal,* S. 291.

Ressourcen. Dies entspricht der bereits erwähnten Einstellung von Jacob Grimm, der in romantischer Verklärung eine idealisierte Vorstellung von Beziehungen im Sinne von Zuneigung nach C.S. Lewis innerhalb von politischen Hierarchien zu haben schien. Die Sehnsucht, die Welt anders zu haben als sie ist, „als das Wünschen noch geholfen hat", konnte deswegen auch Niederschlag in der Ausgestaltung der Persona des Gestiefelten Katers finden. Der bei Perrault gezielt angelegte Betrug erweist sich darum bei den Grimms sehr viel mehr als Trickserei, die zugunsten des nutznießenden Dritten verzeihlich erscheint.[209] Zwar wird den Landarbeitern immer noch autoritär mit dem Tode gedroht, falls sie nicht bereit wären, für den Kater Falschaussagen zu machen, aber die herablassende Perfidität, ihnen in Aussicht zu stellen, sie zu kulinarischem Gehackten zu verarbeiten, fällt hierbei weg. Die Drohung scheint fast ähnlich theoretisch zu sein wie die exotischen Tiererscheinungen im Schloss des Zauberers, ein Ort, wo jeder scheinbar problemlos eintreten kann. Diese Weichzeichnung, einschließlich der Eindeutschung der Geschehnisse, die durch das Weglassen und Einfügen kleiner Episoden und Details erreicht wird, entspricht auch dem zu erwartenden Profil des von den Grimms für die *Kinder- und Hausmärchen* damals angestrebten Rezipientenkreises.

Als E.T.A. Hoffmann seine beiden Bände zu den *Lebensansichten des Katers Murr* zwischen 1819 und 1822 konzipierte,[210] hatte er im deutschen Sprachraum für seinen erzählenden Kater, der von seinem eigenen Haustier namens Murr inspiriert war, wahrscheinlich nur das Theaterstück von Tieck sowie die Märchenfassung der Grimms aus der Erstausgabe der *KHM* von 1812 als intertextuellen Bezugspunkt zum Gestiefelten Kater vor Augen. Denn Hoffmanns Kater Murr betont seine Verwandtschaft mit dem „weltberühmte[n] Premier-Minister Hinz von Hinzenfeld, der der Welt so teuer, so über alles wert worden unter dem Namen des gestiefelten Katers"[211] und löst die Erzählfigur damit bereits sanft aus ihrem Märchenkontext, um sie unterhaltsam-ironisch in eine Art Katzendynastie einzubetten. Interessant ist hierbei, dass grundsätzlich männliche Katzen, also Kater, in der deutschsprachigen Literatur zu Wort kommen. Selbst Gottfried Kellers im Titel neutral gehaltenes Kätzchen Spiegel entpuppt sich schnell im Text „als ein Mann von Grundsätzen"[212] und in Kellers Erzählung von 1856 wird diesmal ein kritischer Seitenhieb auf Erbschaftsstreitigkeiten nicht ausgelassen. Es ist gut möglich, dass die literarisch-geistige Patrilinearität des Katers Murr (1822), des Katers Hiddigeigei (1854), des Kätzchens Spiegel (1856) sowie des Katers Carlo (1904)[213] auf den

[209] Vgl. Uther 1993, *Der sympathische Betrüger,* S. 139.
[210] BE VIII, 1969, Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm, S. 582f.
[211] Hoffmann 2013, *Lebensansichten des Katers Murr,* S. 53.
[212] Keller 2016, *Spiegel, das Kätzchen*, S. 16, auch S. 123.
[213] Hotelkater Carlo bezieht sich auf Murr und Hiddigeigei symbolträchtig als „deutsche" Kollegen des Katzengeschlechts zu denen er als Halbitaliener und Halbfranzose in Abgrenzung geht. Der Hunde

Gestiefelten Kater zurückgeht und Hoffmann derjenige war, der eine solche selbstreflektierend in seinem Text frühzeitig verballhornte. Als 1843 die schon erwähnte Einzelausgabe der Erzählung vom Gestiefelten Kater unter dem Titel „Das Märchen vom gestiefelten Kater, in den Bearbeitungen von Straparola, Basile, Perrault und Ludwig Tieck. Mit zwölf Radirungen von Otto Speckter“[214] erschien, ersetzte die schriftliche Version von Speckter zu seinen Radierungen im Grunde den Text der Grimms und entwickelte die Beziehung zwischen dem Müllerssohn und seinem Kater, wie bereits erläutert, noch sehr viel weiter in Richtung Kameradschaft. Und im Jahre 1851 veröffentlichte dann Ludwig Bechstein die Geschichte vom Gestiefelten Kater und reklamierte diese erneut, diesmal kaum zu unrecht, als deutsches Märchen.[215]

4.6 Ideologische Vorbehalte gegenüber dem transmedialen Prozess

Mit dem Beginn der Filmindustrie waren zeitnah erste Filmproduktionen der Abenteuer des Katers erschienen, und es folgten im Schnitt zwei bis drei Filmversionen des Märchens pro Jahrzehnt.[216] Aufzeichnungen von Theateraufführungen wurden ebenfalls gemacht und auf Trägern vermarktet. So konnte jeweils eine Inszenierung einer bestimmten Aufführungsserie festgehalten werden. Den Schwerpunkt der vorhandenen Verfilmungen bildet jedoch schon in der Frühphase des Films eine individuelle Bearbeitung des Themas des Gestiefelten Katers nach unterschiedlichen Textfassungen, mehrheitlich Perrault und Grimm, die dann mit völlig eigenem Drehbuch verfilmt wurden. Hierbei boten sich die vergleichsweise kurzen Textfassungen eher als Orientierungspunkte an, um neuen künstlerischen Entwürfen Platz zu machen.[217]

Die jeweils stark divergierenden Umsetzungen konnten somit sofort zu den bereits in 2.4.3 erwähnten Diskursen um Werktreue führen, denn zur Auffassung von Märchen und ihrer „richtigen“ Überlieferung herrscht weniger Eintracht in der Anschauung, als man zu glauben geneigt wäre und es bestehen teilweise recht heftige ideologische Auseinandersetzungen zwischen unterschiedlichen Lagern. Das Medium Film ist davon aber besonders betroffen.

---

bevorzugenden Mehrheit der deutschen Hotelgäste am Gardasee unterstellt er, dass sie der freiheitsliebenden Katze am liebsten den Garaus gemacht gesehen hätten, was sich dann ganz am Ende der Erzählung auch vollzieht, als zwei Hunde den alt gewordenen Kater töten, was die im Roman zentral behandelten menschlichen Dramen, welche zu tödlichen Ausgängen geführt haben, komplementiert. Zur Megede 1905, *Der Ueberkater*, S. 1, S. 32f. S. 301.

[214] Uther 1991, Der gestiefelte Kater, S. 329f.

[215] Vgl. Rölleke & Schindehütte 2011, *Es war einmal,* S. 293.

[216] Siehe Filmographie im Anhang.

[217] In Ferdinand Zeccas Stummfilm von 1903 wurden zum Beispiel längere Volkstänze der Heu machenden Bauern und eine Kinderhasenballettszene eingebaut, um die Geschichte zu verlängern und damit das Publikum zu unterhalten (siehe Filmographie.).

Wenn also die Märchen, mit deren schriftlicher Bearbeitung sich nun seit einigen Jahrhunderten zumindest abgefunden wurde, plötzlich neue ungewohnte Kanäle fanden und somit radikalen transmedialen Prozessen unterworfen wurden, berührte dies scheinbar einen wunden Punkt.[218] Der entstandene Diskurs, der sich durch Vorbehalte und Ressentiments gegenüber dem neuen Medium auszeichnete, fand auch seinen Niederschlag in der *Enzyklopädie des Märchens* unter dem Stichwort „Film“[219], unter welchem der Diskurs-Beitrag von Raphael Patai[220] ohne Erläuterung als nicht mehrheitsfähig eingestuft wurde.[221] Der spätere EM-Eintrag von Christoph Schmitt unter dem Stichwort „Television“ hingegen stand bereits zeitlich bedingt unter veränderten ideologischen Vorzeichen und beinhaltet nichts mehr von den kritischen Stimmen, die dem Leser unter der Rubrik „Film“ entgegen hallen.[222] Ganz im Gegenteil: Schmitt rechtfertigt das Fernsehen, und somit letztlich den Film, der sich inzwischen immerhin schon zusätzliche, technisch völlig anders aufgestellte Kanäle wie z.B. das Smartphone oder soziale Medien im Internet sucht, als den in der Tat „einflußreichsten zeitgenössischen Erzähler.“[223] Deshalb nehmen in dem EM-Artikel von Schmitt kritische medienphilosophische und kulturpessimistische Theorien sehr wenig Raum ein.[224] Besonders deutlich tritt Schmitts Auffassung in einem zu den in der Literatur zum Märchen- und Kinderfilm vielfach rezipierten Filmen Lotte Reinigers zutage:[225]

> „Dass die Silhouettenfilme Lotte Reinigers immer wieder als vorbildhaft für das Gelingen der filmischen Umsetzung des Märchens angesehen werden, heißt nur, dass hier die Erzähltechnik des mündlich tradierten Märchens im Vergleich zu allen übrigen Filmlösungen am ehesten *wiedererkannt*[226] wird. Die Reiniger-Filme jedoch zum Maßstab für Märchenfilmlösungen schlechthin zu erheben, hieße, die am

[218] Groschwitz spricht von einer „sehr emotionalen“ Beurteilung medialer Transformationen. Groschwitz 2008, Gullivers Reisen ins Serienland, S. 176.
[219] Vgl. EM IV, 1984, Film, Sp. 1112f., Höfig.
[220] Patai, Raphael, *Myth and Modern Man: A new understanding of our times through an analysis of unsuspected mythic motivations in our values, goals, choices, illusions, fears and anxieties,* Prentice Hall Inc., New Jersey, 1972.
[221] Vgl. EM IV, 1984, Film, Sp. 1112f., Höfig. Auch Jack Zipes äußert sich kritisch zu Patai, den er als zu eklektisch und unpräzise in seinen Beispielen sieht, ihm dabei aber die Anerkennung zollt, dass er einer der ersten gewesen sei, welcher sich mit der Bedeutung des massenmedialen Gebrauchs von Märchenstoffen befasst habe. Zipes 1979, *Breaking the magic spell*, S.106. Zur möglichen neueren Bedeutung von Serienhelden „Herakles in America“, S. 209-220, sowie „The ‚Mickey' Myth“, S. 221-232, in Patai 1972, *Myth and Modern Man.*
[222] Vgl. EM IV, 1984, Film, Sp. 1112f., Höfig.
[223] EM XIII, 2010, Television, Sp. 339, Schmitt.
[224] Ibid., S. 336f.
[225] Vgl. u.a. Zipes, Jack, *The enchanted screen: The unknown history of fairy-tale films,* Routledge, New York/London, 2011, S.83-86. Schmitt 1993, *Adaptionen klassischer Märchen,* S. 119-128. Kurwinkel & Schmerheim, *Kinder- und Jugendfilmanalyse,* UVK, Konstanz/München, 2013, S. 37f.
[226] Hervorhebung hinzugefügt.

> wortsprachlichen Textsystem im Kontext mündlicher Tradierung gewonnenen gattungspoetologischen Kriterien dem Märchenfilm zu applizieren und damit die Möglichkeiten der filmischen Semiosebildung zu beschneiden."[227]

Mit dem Begriff der Wiedererkennung trifft Schmitt ins Herz der Diskussion, die in den Medienwissenschaften bis heute im Bereich der *Adaptation Studies* immer noch als *Fidelity*-Debatte geführt wird.[228] Welsh kommentierte in diesem Zusammenhang, dass es zum Beispiel in der Hollywoodtradition weniger um getreue Wiedergabe *(Fidelity)* aus Respekt vor der Literatur gehe, wenn buchstabengetreue, uninspirierte Verfilmungen auf den Markt kommen, sondern vor allem darum, keine Leser zu verprellen, die bereits wissen, was sie erwarten und wiederzuerkennen wünschen.[229] Gleiches kann für Märchenverfilmungen gelten, weshalb für deren Umsetzung Schmitt die Reiniger-Filme nicht zum alleinigen Maßstab hatte werden lassen wollen.

Auch sieht Schmitt die Möglichkeit zur Visualisierung sowie die weitere erzählerische Variantenbildung als Prozess der Revitalisierung des Märchens, welcher dem Buchmedium in gleicher Stärke versagt blieb.[230] Dies mag im Besonderen auch für den Gestiefelten Kater gelten, welcher frühzeitig verbildlicht (1697 in Frankreich)[231] und sehr bald von der ursprünglichen Erzählung als völlig losgelöste Figur u.a. ab 1903 als Filmstar Karriere gemacht hat. Saupé hatte bereits festgestellt, dass sich bei Perrault die Kunst zur Visualisierung im Text vollziehe und dass die Begegnung zwischen Kater und Zauberer wie ein Auszug aus einem Comic-Heft gestaltet und den burlesken Skizzen einer Filmkomödie von Laurel und Hardy würdig sei.[232] Da Zipes in seiner kurzen Analyse „Of cats and men"[233] den Schritt zur Betrachtung von Straparolas *Costantino Fortunato* bis hin zum Film bereits unternommen hat,

---

[227] Schmitt 1993, *Adaptionen klassischer Märchen,* S. 119f. Panofsky spricht von der Wichtigkeit des „Prinzip(s) des kombinierten Ausdrucks (*principle of coexpressibility*)", Panofsky 1993, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers,* S. 24. Vgl. auch Zipes zu intertextuellen Verweisen, Inkorporation von Elementen anderer Kunstformen sowie Anpassung an kulturelle Erwartungen unter sich ständig ändernden Bedingungen des Wirtschaftszweiges Filmindustrie, Zipes 2011, *The enchanted screen*, S. 9f.
[228] In diesem Diskurs divergieren Meinungen zu dem, was eine wahrheitsgetreue oder eben nicht wahrheitsgetreue Wiedergabe einer literarischen Textvorlage in einer Verfilmung darstellt, wobei Regisseure je nach Rang und Namen unterschiedlich im Feuer der Kritik stehen, wenn sie für manchen Rezipienten zu eigenwillig von den literarischen Vorlagen abweichen. Welsh 2007, *Issues of Screen Adaptation: What is truth?,* S. 14, S. 22-25.
[229] Ibid., S. 22.
[230] Schmitt 1993, *Adaptionen klassischer Märchen,* S. 253.
[231] Uther 1991, Der gestiefelte Kater, S. 321.
[232] Saupé 1997, *Les contes de Perrault,* S. 212f. Das volle Zitat lautet: „L'on a ainsi un véritable sketch ou une bande dessinée, à l'art très visuel, proche de la parade de foire, ou pochade burlesque digne d'une comédie de Max Senett ou de Laurel et Hardy."
[233] Zipes, Jack, Of cats and men: Framing the Civilizing Discourse of the Fairy Tale in *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry,* Routledge, New York/London, 1997.

soll eine Erweiterung der von Zipes vorgenommenen Untersuchung abschließend stattfinden. Zipes begann seine Ausführungen mit der Feststellung, dass Katzen in mündlichen und schriftlichen Überlieferungen in aller Welt keine unbedeutende Rolle gespielt haben, so dass ein Studium der Fassungen des Gestiefelten Katers tiefere Einblicke in die Sozialgeschichte der Entstehung von Märchenerzählungen in der westlichen Hemisphäre gewähren können. Gleichzeitig könne dies enthüllen, warum Katzen sich entschieden haben – im Gegensatz zu Hunden – nicht als der beste Freund des Menschen zu fungieren.[234] Hiermit spielt Zipes auf die Undankbarkeit des Menschen an, wie sie bei Basile thematisiert wird. Zipes präsentiert die jeweiligen Texte der Erzählung (Straparola, Basile und Perrault) in Zusammenfassung und kommentiert diese zusammen mit ein paar knappen biografischen Informationen zum jeweiligen Autor und einem Abriss des geschichtlichen Kontextes. Zipes sieht bei Straparola patriarchale Strukturen und sogar „absolute" Herrschaft im Vordergrund stehen,[235] bei Basile folgt er Broggini zur impliziten Feudalkritik,[236] und zu Perrault zitiert er ausführlich Marin, der den Kater als Akteur der Veränderung zugunsten der Wünsche seines Herrn charakterisiert hat, [237] um im Anschluss den Disneyfilm *Puss in Boots* ebenfalls vor biographischem Hintergrund zu analysieren.[238] Die Fassung der Grimms ist für Zipes nur eine Reproduktion von Perraults Erzählkunst,[239] was in dieser Arbeit aber bereits widerlegt wurde. Das Fazit von Zipes Untersuchung ist, dass Frauen in einer von Männern bestimmten Welt nur randständige Gestalten darstellen:[240]

> "[…] for Disney continued framing the discourse of civility within a male frame in the tradition of writers like Straparola, Basile, Perrault, the Brothers Grimm, Ludwig Bechstein, and Henri Pourrat as well as illustrators like Gustav Doré. All of these men have bonded, so to speak, or collaborated for the same reason: to use cats for their own self-figuration and to rationalize the manner in which power relations are distributed to benefit men in Western society. Perhaps this is why cats are not man's best friend. […]

[234] Zipes, Jack, Of cats and men: Framing the Civilizing Discourse of the Fairy Tale, in *Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France,* Herausgeberin Nancy L. Canepa, Wayne State University Press, Detroit, 1997, S. 176.
[235] Ibid., S. 180.
[236] Ibid., S. 184.
[237] Ibid., S. 187.
[238] Ibid., S. 189f.
[239] Ibid., S. 189.
[240] "In the process, it is important to note that women are pushed to the margins in this tale, just as they are in the world of men. They are there as display, as chattel, as bargaining items. They are speechless." Zipes 1997, Of cats and men: Framing the Civilizing Discourse of the Fairy Tale, in *Out of the Woods,* S. 188.

> The only writer who spoke for cats and against servility was Basile, but who remembers his version?"[241]

Zipes identifiziert in Walt Disneys Version der Geschichte außer einem Ödipus-Komplex und autobiographischen Momenten drei klare zeitspezifische Akzente: Demokratie, Technologie, und den Anbruch der Moderne, die alle drei im Folgenden von Interesse sein werden, um den Diskurs fortzuführen.

Durch die Einbeziehung des Mediums Film in die vergleichende Analyse kann auch aufgezeigt werden, dass Schmitts Aussage zur Revitalisierung eine klare Berechtigung hat. Hierin liegt vor allem der Verdienst von Jack Zipes. Literarische Variantenbildungen bei der Tradierung klassischer Märchenthemen und -figuren sind dabei nicht zu unterschätzen und können wie zum Beispiel bei bekannten Autoren wie Erich Kästner oder Janosch ebenfalls einen beträchtlichen Teil des jungen Publikums erreichen.[242] Das Medium Film entfaltet aber, der These Schmitts entsprechend, als geballtes Instrument zur Vermittlung zahlreicher, meist akustisch untermalter Bilder einen noch größeren Wirkungsgrad, was am Einfluss der Walt Disney-Filme auf die Wahrnehmung von einzelnen Märchenfiguren zu erkennen ist. Interessanterweise gibt es unter allen in der Filmographie im Anhang gelisteten Verfilmungen des Themas vom Gestiefelten Kater nur einen einzigen Film, und zwar von Walt Disney (1901-1966), der die Rolle der Erzählfigur der Katze weiblich codiert hat und sich allein durch dieses Kriterium den ursprünglichen italienischen Fassungen wieder annähert. Es handelt sich um einen Kurzfilm aus den Anfängen der kreativen Tätigkeit Disneys, welcher im Gegensatz zu seinen späteren Filmen jedoch kein breites Publikum erreichte.

4.6.1 Walt Disneys *Puss in Boots* von 1922

Walt Disneys *Puss in Boots* ist nicht die erste Filmversion zum Thema des Gestiefelten Katers gewesen,[243] aber es handelt sich um eine der ersten Filmfassungen zum Thema und anscheinend um die erste Zeichentrickfassung überhaupt. Was den neunminütigen Kurzfilm, der aus sechs

[241] Ibid., S. 191f.
[242] Während Erich Kästner (1899-1974) sich darauf beschränkt, die ursprüngliche Geschichte der Grimm-Fassung mit amüsanten Ausführungen zum magenkranken König, witzigen Dialogen, einer Modernisierung der Frauenrolle („Und sie war bekannt dafür, dass sie durchsetzte, was sie wollte", S. 55) sowie des Vokabulars („Gehaltszulage", S. 87) anzureichern (Kästner 2001, *Der Gestiefelte Kater*), ändert Janosch das komplette Grundkonzept der Erzählung, indem er dem Kater das Talent gibt, seinen Herrn in eine Motte zu verwandeln, so dass dieser das seelische Elend der beiden älteren, ehelich geborenen und deswegen reichen Erben heimlich ansehen kann, so dass der Jüngste am Ende der Erzählung ohne sozialen Aufstieg zufrieden ist. Janosch 1972, Der gestiefelte Kater, S. 115-122.
[243] Es waren bereits zwei Stummfilme 1903 und 1908 in Frankreich entstanden sowie einer 1917 in den USA. Siehe Filmographie im Anhang.

Makrosequenzen gestrickt ist, im Zusammenhang mit dieser Untersuchung von allen gesichteten Filmen besonders hervorhebt, ist die oben angesprochene Tatsache, dass Disney sich wieder für eine weibliche Version der Erzählfigur der Katze entschieden hatte und diese auch mit Stiefeln ausstattete.[244] Die Handlung lässt sich kurz wie folgt zusammenfassen: Ein junger Mann ist mit einer weiblich codierten Katze unterwegs. Dass es sich um eine weibliche Katze handelt, wird gleich in der ersten Szene auf der visuellen Zeichenebene durch das Mitführen einer Henkelhandtasche sowie eines Sonnenschirms dargestellt. In der Handtasche ist auch ein kleiner Spiegel, in den die Katze kurz schaut bevor sie den Chauffeur-Kater in einer späteren Szene neckt. Die Handtasche verschwindet dann mit Schirm und Spiegel in einer imaginären Hosen- oder Manteltasche im Fell der Katzenfigur. Diese drei Accessoires des menschlichen Alltags jener Zeit sowie das kurze Ritual mit dem Spiegel zeichnen die Katze in weniger als einer Minute als eindeutig weiblich.

Der junge Mann besucht eine junge Frau, die nur noch indirekt als Prinzessin gezeichnet ist, nämlich u.a. auf der visuellen Zeichenebene durch den Krone tragenden Vater, welcher später in der Szene erscheint. Auf dem Anwesen lebt auch eine Katze, ein weißer Kater, der um ein Auto herum als Chauffeur agiert und ein Verehrer der Kätzin ist. Als der König die beiden Fremden bei sich im Garten erwischt, wirft er den jungen Mann mitsamt seiner Kätzin aus seinem villenähnlichen Anwesen die hohe Aufgangstreppe herunter. Der junge Mann rettet dabei seiner Kätzin das Leben. Anschließend stehen beide vor einem Geschäft, wo Stiefel im Angebot sind, und die Kätzin möchte welche gekauft haben. Stattdessen gehen die beiden ins Kino gegenüber, um sich den Liebes- und Stierkampffilm *Throwing the bull* mit Rodolf Vaselino anzuschauen.[245] Dieser Film inspiriert die Kätzin, die nun zum zweiten Mal insistiert, dass der junge Mann ihr Stiefel kaufen möge, selbst einen Stierkampf zu organisieren, in welchem ihr Gefährte brillieren kann. Dabei will sie ihn mit einer Maschine unterstützen. Dem erfolgreichen Sieger des öffentlichen Stierkampfes verspricht der König seine Tochter zur Frau. Sobald er aber den jungen Mann wiedererkennt, will der Vater sein Wort zurücknehmen. Doch der Chauffeur-Kater, längst verliebt in die schlaue Kätzin, hilft dem jungen Paar samt Kätzin im schnellen Auto des Königs zu entkommen.[246]

[244] Finch bezeichnete Disneys Kurzfilmserie, die als *Laugh-O-Grams* bekannt sind und zu denen *Puss in Boots* gehört, als „modernisierte Märchen". Finch, Christopher, *The Art of Walt Disney,* Ehapa Verlag, Stuttgart, 1984, S. 37.
[245] Im Filmvorspann auf der Leinwand wird der männliche Star, beabsichtigt oder zufällig, zu Rodol*ph* Vaselino. Vgl. Grant 1987, *Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters,* S. 13.
[246] Für eine genaue und detaillierte Beschreibung der Filmhandlung siehe Sequenzprotokoll im Anhang.

Die von Zipes identifizierten zeitspezifischen Akzente in Disneys Fassung sind Demokratie, Technologie, und der Anbruch der Moderne, welche alle drei im Folgenden thematisiert und bestätigt werden.[247] Denn es stimmt, dass ein durchschnittlicher junger Mann in diesem Kurzfilm eine kleine Revolution gegen ein als überkommen empfundenes Autoritätsprinzip anzettelt. Und mithilfe neuer Technologien erhält die Kätzin erstens ihre Inspiration (Kinofilm), und zweitens das Werkzeug (Maschine), ihrem jungen Mann zum Sieg zu verhelfen, und am Ende das Instrument (Automobil), einem königlichen Tyrannen zu entkommen. Der Film spielt ganz offensichtlich im frühen 20. Jahrhundert, auch aufgrund der Darstellung des Automobils, wo der sympathisch gezeichnete gewöhnliche „Mann von der Straße" die Macht des unsympathischen (grimmig) und altmodisch (Krone) wirkenden *alten* Mannes unter Zuhilfenahme der neusten technologischen Errungenschaften aushebelt.[248] Während Zipes argumentiert, dass die im Film vorgeführte demokratische Grundhaltung den Hauptfaktor darstelle, welcher den Film so ausgesprochen amerikanisch mache, könnte durchaus ergänzt werden, dass die beiden weiteren von Zipes genannten Akzente, die Technologie und der Anbruch der Moderne, den Film in seinem Wesenskern ebenso als äußerst amerikanisch in seiner kulturellen Herkunft charakterisieren.

4.6.1.1 Sieg durch Technik

Vor dem Ersten Weltkrieg lieferten sich verschiedene Staaten ein Kopf-an-Kopf Rennen in der technologischen Entwicklung, und es waren die USA, die sich im Jahr 1922, dem Jahr der Erstaufführung von Walt Disney's *Puss in Boots,* eindeutig als unangefochtener Sieger herauskristallisiert hatten. Schon im Jahr 1899 konnten sich die USA mit den Industrieländern Europas bezüglich ihrer Infrastruktur messen. Exemplarisch sei hier die Zahl der Stadtfernsprechanlagen des Deutschen Reiches angeführt, das sich wie alle anderen Länder Europas im steten Wettbewerb mit der aufstrebenden Demokratie der Vereinigten Staaten von Amerika befand. Diese Anzahl überstieg die der Vereinigten Staaten von Amerika gerade noch um fünfzig Stück. Aber durch die Bereitstellung von insgesamt 520.000 Sprechstellen mit einem dazugehörigen gigantischen Leitungsnetz kann die amerikanische Leistung in der Kommunikationstechnik um die Jahrhundertwende als mehr als doppelt so hoch angesehen

[247] "1) Democracy – the film is very American in its attitude toward royalty. The monarchy is debunked, and a commoner causes a kind of revolution. 2) Technology – it is through the new technological medium of the movies that Puss's mind is stimulated. Then she uses a hypnotic machine to defeat the bull and another fairly new invention, the automobile, to escape the king. 3) Modernity – the setting is obviously the 20th century, and the modern minds are replacing the ancient. The revolution takes place as the king is outpaced and will be replaced by a commoner who knows how to use the latest inventions." Zipes 1997, Of cats and men: Framing the Civilizing Discourse of the Fairy Tale, in *Out of the Woods,* S. 191.
[248] Vgl. Zipes 97, Of cats and men, S. 36f.

werden.[249] Aus dem Zusammenspiel von Rohstoffreichtum, menschlichem Erfindergeist, innovativer Technologie und diplomatischem Geschick bahnten sich die USA bis zum Ersten Weltkrieg ihren Weg in die letztendlich über ein Jahrhundert unangefochtene Stellung als Weltmacht, was im nationalen Selbstverständnis als technologisch führende Nation der Erde bis heute fest verankert sein dürfte.[250] Gerade auch die Entwicklung der Filmindustrie, welche in *Puss in Boots* eindeutig als inspirierende Technologie dargestellt wird, weist in diese Richtung. Als Jugendlicher hatte Disney 1912 enge Freundschaft mit Walter Pfeiffer geschlossen, dessen freundlicher Vater die beiden Jungs am Wochenende häufig ins Kino mitgenommen hat.[251] Diese frühen Kinobesuche gelten als Disneys erste Inspirationen.

Der spätere englische König Edward VIII. kommentierte im Jahr 1925 zum Einfluss des Films: „Der Film ist für Amerika, was die Flagge einst für Großbritannien gewesen ist. Mit seiner Hilfe kann Onkel Sam hoffen – wenn man ihm nicht rechtzeitig Einhalt gebietet –, eines Tages die Welt zu amerikanisieren."[252] Im Jahr 1928 standen die USA mit einem Anteil von 42% an der gesamten Weltfilmproduktion bereits deutlich an der Spitze.[253] Und von den hier erfassten 30 Filmfassungen zum Thema bzw. zur Erzählfigur des Gestiefelten Katers sind immerhin ein Drittel US-Produktionen, die zwischen 1917 und 2018 fertig gestellt wurden.[254] Die Anstrengung Walt Disneys, seinen ersten Studiobetrieb *Laugh-O-Grams* zur Produktion kurzer Animationsfilme in Kansas City wirtschaftlich am Laufen zu halten, fiel also in die vielversprechenden und frühzeitig breit aufgestellten Anfänge der US-Filmindustrie. *Puss in Boots* wurde dann nach den Bremer Stadtmusikanten und Rotkäppchen anscheinend Disneys dritter Kurzfilm.[255] Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass auch die Erzählfigur der Katze in Disney's Kurzfilm das Kinoerlebnis als einschneidende emotionale sowie geistige

[249] Das Deutsche Reich verfügte über 219.600 Sprechstellen und über ein Leitungsnetz von 406.000 km. Kraemer et al. 1900, S 158. Vgl. auch das Zahlenmaterial von Bonn zu den „riesenhaften" Fortschritten der amerikanischen Industrie zwischen 1899 und 1927, Bonn 1930, *Die Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika*, S. 140.

[250] Oliver fasst in seinem noch relativ zeitnah zum Film geschriebenen Werk von 1956 in seinem Kapitel „Wissenschaft und Technik bereiten Amerika den Weg zur Weltmacht von 1900 bis zum 1. Weltkrieg" die wesentliche Rolle von Technologie und ihrer Weiterentwicklung zusammen. Oliver, John W., *Geschichte der amerikanischen Technik,* Econ-Verlag, Düsseldorf, 1959, S. 463-479.

[251] Vgl. Eliot, Marc, *Walt Disney: Genie im Zwielicht,* Wilhelm Heyne Verlag, München, 1994, S. 30.

[252] Oliver 1959, *Geschichte der amerikanischen Technik*, S. 517. Vgl. auch Jedamskis Bemerkungen zum enormen Einfluss des US-Märchenfilms auf die breite Bevölkerung in Indonesien. Jedamski 1988, *Der Gestiefelte Kater als Kolonisationshelfer*, S. 118f. Vgl. zur Amerikanisierung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg. Hersche 2006, *Muße und Verschwendung*, S. 1062.

[253] Gefolgt von Japan mit 22% und Deutschland an dritter Stelle mit 14%, Reinert, Charles (ed.), *Kleines Filmlexikon: Kunst, Technik, Geschichte, Biographie, Schrifttum,* Verlagsanstalt Benziger & Co. AG., Einsiedeln/Zürich, 1946, S. 134.

[254] Siehe Filmographie im Anhang.

[255] Eliot benennt *Puss in Boots* als Disneys zweiten Kurzfilm nach Rotkäppchen, Eliot 1994, *Walt Disney: Genie im Zwielicht,* S. 42f., während Grant *Puss in Boots* an dritter Stelle auflistet, Grant, John, *Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters,* Harper & Row Publishers, New York u.a., 1987, S. 12.

Anregung und Inspiration erlebt. Denn Disney soll seine Mitarbeiter stets motiviert haben, möglichst häufig ins Kino zu gehen, „um sich dadurch Wissen anzueignen, aus dem sie Inspiration schöpfen könnten."[256]

4.6.1.2 Affirmation des Bruchs mit der alten Welt

Der von Zipes angeführte Akzent auf dem Aufbruch in die Moderne in Disneys Filmfassung vom Gestiefelten Kater kann sich rückbeziehend auf die Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika aus seiner europäischen Einwandererbevölkerung speisen, die eben ganz bewusst mit Staatsmonopolismus und Tradition gebrochen hatte.[257] Zipes sieht das „alte Denken"[258] in Disneys Portraitierung der Figur des alten Königs manifestiert, welches durch ein alternatives Denken und die Fähigkeit des jungen Mannes, technische Erfindungen für sich zu nutzen, überholt wird. Der Anbruch einer *neuen* Ära mit *neuen* Werten kündigt sich hier also verbildlicht an. Da Disney als Kind sehr unter einem autoritären Vater litt, der ihn körperlich regelmäßig misshandelte,[259] findet sich in der unsympathischen Vaterfigur des Königs in *Puss in Boots*, welcher gleichfalls hemmungslos Gewalt anwendet, ein klares autobiographisches Element. Im Kontext eines technologischen Suprematismus wäre es auch möglich, Parallelen zur „jungen" Nation der USA, die jene „alten" Nationen etwas lehren kann, herzustellen. Panowsky sieht allerdings im Gegensatz zu Zipes in den frühen Disneyfilmen vornehmlich das Aufgreifen archaischer Themen manifestiert, besonders des bekannten und „unerschöpflichen David-und-Goliath-Motivs", welches in seinen Augen durch eine „herrliche Unabhängigkeit von allen Naturgesetzen"[260] charakterisiert sei. Für beide Sichtweisen lassen sich Argumente finden, weil die Einwandererbevölkerung der USA ursprünglich zwar einen kulturellen Bruch gewollt herbeiführte, gleichzeitig aber ihre kulturellen Wurzeln in den zu überwindenden europäischen Strukturen hatte.

---

[256] Als erfolgreicher Filmproduzent stellte Disney seinen Mitarbeitern später eine riesige Bibliothek und einen eigenen Vorführraum zur Verfügung. Vgl. Girveau, Bruno, Jenseits des Spiegels: Literatur und Film bei Walt Disney, in *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst,* Ausstellungskatalog München, Hirmer-Verlag, September 2008, S. 53.

[257] Vgl. Bonn 1930, *Die Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika*, S. 134.

[258] Zipes 1997, Of cats and men, S. 37.

[259] Vgl. Eliot 1994, *Walt Disney: Genie im Zwielicht,* S. 27.

[260] Panowskys Ansicht korrespondiert darin zum Teil mit Patais ‚Mickey' Myth-Vorstoß. Er geht aber nicht konkret auf *Puss and Boots* ein und es ist unklar, ob er diesen Kurzfilm überhaupt kannte. Vgl. Panofsky, Erwin, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film,* Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1993, S. 28.

Bonn konstatiert aus europäischer Sicht exemplarisch zu den Geschlechterrollen in Amerika,[261] dass die „Tabus der alten Ordnung“[262] nicht mehr schrecken und sieht „die Verteidiger der alten Ordnung jammern. Sie wissen aber eigentlich nicht viel zu sagen. Sie reden der Jugend gut zu, sie solle zu den Pfaden der gewohnten Tugend zurückkehren, [...].“[263] Walt Disneys Fassung von *Puss in Boots* illustriert den Charakter dieser neuen Zeit u.a. auch dadurch, dass der König die Hand seiner Tochter dem Sieger in der Arena, dem Leistungsträger, geben möchte, ohne zu ahnen, dass die Angelegenheit in aller Stille bereits vorher durch die reine Laune des Aneinander-Gefallen-findens, insbesondere seitens seiner Tochter, besiegelt wurde – ohne elterliche Mitbestimmung und ohne notwendige Siegerleistung außer der ganz persönlichen, romantisch basierten Anziehung gemäß dem modernen und heute gesamtwestlichen Verständnis von Beziehungsanbahnung.

4.6.1.3 Genderperspektive

Ein Ergebnis aus der Neuverhandlung zwischen Althergebrachtem und Aufbruch in unbekanntes Terrain im Bereich der Geschlechterrollen war schließlich auch die spätere Entwicklung einer Genderperspektive. Zipes ordnet hierzu Märchen allgemein in einem männlich betonten Rahmen des Zivilisierungsdiskurses ein, wobei er davon ausgeht, dass Katzen in diesem Zivilisierungsdiskurs in der literarischen Tradition Europas und Amerikas eine besondere Rolle spielen.[264] Der männliche Rahmen, der nach Zipes von Männer-Autoren vorgegeben werde, stelle bewusst oder unbewusst eine geschlechtsspezifische Agenda auf. In der literarischen Version von Straparola[265] sieht Zipes die Kätzin allerdings nicht als Katze sondern letztendlich als Fee und unterstellt dem narrativen Vorgang ein dahinter liegendes Interesse des Autors, ein patriarchalisches System rational begründen und legitimieren zu wollen.[266] Dass an einer solch vereinfachenden Interpretation nachhaltig zu zweifeln ist, hat die ausführliche Erörterung der Erzählfigur der Katze, ihrer Emblematik und möglichen

[261] Zur Zeit des Films gestaltete sich die Situation von Frauen in den USA im Vergleich zu Europa noch viel unterschiedlicher als heute. Im ersten Satz des folgenden Zitats wird die europäische Perspektive auf den vollzogenen Bruch mit der alten Welt deutlich: „Die amerikanische Frau wird in Europa meist als ein vom Schicksal besonders begünstigtes Wesen betrachtet. Sie hat bessere Heiratsaussichten als die Mehrzahl ihrer europäischen Schwestern; auf 100 weiße Frauen kommen immer noch 101,7 Männer. [...] Sie ist ihren europäischen Schwestern gegenüber heute insofern bevorzugt, als es für sie kaum irgendwelche verschlossenen Berufe gibt; sie kann in Ausbildung und Zulassung mit ihren männlichen Altersgenossen unter den gleichen Bedingungen konkurrieren.“ Bonn 1930, *Die Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika*, S. 267.
[262] Ibid., S. 284f.
[263] Ibid.
[264] Zipes ergänzt hier die vorausgegangenen Forschungsbeiträge von Marina Warner 1994, *From the beast to the blonde* zur Genderperspektive auf das Märchengenre.
[265] Zipes 2001. Das Kapitel *Shrewd Cats* beinhaltet eine vollständige englische Übersetzung von Straparolas *Constantino* (sic!) *Fortunato*, S. 390-393.
[266] Zipes 1997, Of cats and men, S. 22.

allegorischen Bedeutungsimplikationen im Zusammenhang mit Vorstellungen von Weiblichkeit im Venedig der Frühen Neuzeit gezeigt. In Basiles Beschreibung der Kätzin wiederum glaubt Zipes eine Identifikationsfigur für Basile selbst zu erkennen, die schließlich eine Art Mittelklassevorstellung vertrete, wenn nicht gar eine Frauenperspektive. Es geht Zipes um das vergebliche Streben der Kätzin, ganz ähnlich der historischen Situation Basiles, nach Anerkennung und materieller Sicherheit.[267] Dieser Auslegung von Basiles Kätzin kann sich aufgrund der Untersuchungen und der Argumentation Brogginis angeschlossen werden.[268] Bei Perrault sieht Zipes dann bereits wesentliche Konsolidierungselemente, um die Katze in einen Meister-Kater zu transformieren. Zipes beruft sich hierbei auf Philip Lewis, der in seinem Werk *Seeing through the Mother Goose Tales: Visual Turns in the Writings of Charles Perrault* nachweisen konnte, wie stark Perrault von Descartes beeinflusst war und wie Perrault in der Auseinandersetzung mit den cartesianischen Gedanken eine rationale Ästhetik entwickelte, die sich als Leitprinzip in seinen Erzählungen erweise.[269] Entscheidend ist in diesem Kontext vor allem Zipes Aussage: „In the process, it is important to note that women are pushed to the margins in this tale, just as they are in the real world of men.“[270] Weder Frauenfiguren noch mit Weiblichkeit assoziierte Wertigkeiten spielen bei Perrault noch eine Rolle. Und es ist Perraults Erzählung vom Stiefel tragenden *maître chat*, die in der Tat als dominante Leitfassung für weitere Variantenbildungen gedient hat, während die italienischen Versionen bis in die Gegenwart nicht mehr weiter aufgegriffen wurden.

Die deutlich weiblich gezeichnete Kätzin bei Walt Disney ist unter allen Filmversionen eine fast eigenartige Ausnahme. Gleichzeitig enthält Disneys Zeichentrickfassung verschiedene Elemente, die sich sowohl in Zusammenhang mit Straparola und Basile als auch mit Perrault und Grimm bringen lassen. Auf der einen Seite präsentiert Disney deutlich eine weibliche Katze, die wirkungsvoll als Heldin auftritt. Auf der anderen Seite hat der junge Mann durch seine Anziehungskraft auf die Tochter des Königs seinen nicht ganz unwesentlichen Anteil am Erfolg, wie es bei Perrault und den Brüdern Grimm impliziert wird.[271] Als Disney *Puss in Boots* (neun Minuten) künstlerisch umsetzte, benötigte ein etwa sieben Minuten langer

[267] Ibid., S. 27.
[268] Bezüglich des Selbstverständnisses Basiles als Schriftsteller spricht Broggini von der Instabilität der sozialen Existenz. Das Dilemma der akademischen Bildungsschicht bestand aus der Unsicherheit der eigenen berufsständischen Perspektive, der sich durch den Erfolg jeder anderen Gruppe irritiert zeigte. Vgl. Broggini 1990, *Lo cunto de li cunti,* S. 229, S. 241.
[269] Zipes 1997, Of cats and men, S. 32.
[270] Ibid. Vgl. auch Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather*, S. 126-128.
[271] „[...] la fille du Roi le trouva fort à son gré," („[...] da fand ihn die Tochter des Königs sehr nach ihrem Geschmack,"), Perrault 1985, *Le Chat Botté,* Übersetzung von Müller, S.60. Und bei Grimm: „Die Prinzessin war auch nicht bös darüber, denn der Graf war jung und schön, und er gefiel ihr recht gut." Rölleke & Schindehütte 2011, *Es war einmal*, S. 291.

Zeichentrickfilm ca. 15.000 einzeln angefertigte Zeichnungen.[272] Es war zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich, erst recht nicht mit den extrem begrenzten finanziellen Mitteln, die Disney zu Beginn seiner ersten Projekte zur Verfügung standen, seine Vorstellungen zur Animation umfassend zu implementieren. Der Einfluss der Renaissance-Malerei auf Disney[273] sowie Disneys Kenntnis der Erzählsammlung von Perrault und den Illustrationen von Gustave Doré gilt erst für die Verwirklichung späterer abendfüllender Filmwerke als gesichert.[274] Für Disneys Frühwerk *Puss in Boots* lässt sich nur sagen, dass sich darin bereits die Einbettung von Mensch und Tier in eine von technischen Errungenschaften durchdrungenen Welt spiegelt, in der zum Beispiel die Vorstellung von Weiblichkeit zwischen Bekanntem und Unbekanntem neu verhandelt werden muss. Und diese Neuaushandlung musste keiner traditionellen Logik folgen. Der russische Regisseur Sergej Eisenstein verglich Walt Disney mit Jean de La Fontaine, denn ähnlich wie der französische Dichter als Absage an die cartesianische Philosophie erscheine, so „mussten Amerika und die standardisierte Formallogik ein Phänomen wie Disney als natürliche Reaktion des Vor-Logischen hervorbringen."[275]

4.6.1.4 Verselbstständigung der Erzählfigur zur Jahrhundertwende

Die Figur des Gestiefelten Katers als Persönlichkeit in einen neuen narrativen Handlungsstrang mit neuartigen Geschehnissen einzubetten, anstatt eine existierende literarische Fassung möglichst getreu ins Medium Film umzusetzen, hatte schon auf der Printebene Schule gemacht. Es bedurfte dazu also nicht erst eines neuen Mediums. Denn im englischsprachigen Raum hatte es bereits Ende des 19. Jahrhunderts in unterschiedlichen Werken der Kinder- und Jugendliteratur eine literarische Auseinandersetzung mit vorhandenen Märchenversionen gegeben, wobei Märchen- und Kinderreimfiguren innerhalb neu entworfener Geschichten inkorporiert und gleichzeitig neu kontextualisiert wurden. Groschwitz nennt dies die „Emanzipation der Gestalten"[276] wenn der Abstand zwischen Vorlage und Verfilmung in

[272] Vgl. Smith, Lella, Die Sammlungen und Aufgaben der Animation Research Library, in *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst*, Ausstellungskatalog München, Hirmer-Verlag, September 2008, S. 71.
[273] Vgl. Girveau & Diederen 2008, *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst*, S. 45.
[274] Girveau 2008, Literatur und Film bei Walt Disney, S. 53, S. 59.
[275] Ibid., S. 53.
[276] Groschwitz, Helmut, Gullivers Reisen ins Serienland. Anmerkungen zu medialen Transformationen von Kinder- und Jugendbuchklassikern, in *Erzählkulturen im Medienwandel,* Wachsmann Verlag, Münster u.a., 2008, S. 185. Wie sehr diese „Emanzipation" inzwischen Standard ist, zeigt exemplarisch ein französisches Projekt für Kinder. In der „Märchenbilder-Werkstatt" (*Atelier Images de comte*) wurden Kinder nicht nur mit verschiedenen Bildern und Medien (illustrierte Bücher, Film usw.), welche die Figur des Gestiefelten Katers zum Inhalt haben, vertraut gemacht, sondern sie wurden auch ermutigt, das Märchen neu zu interpretieren und dazu selbst eigene digitale Bildwelten zu gestalten. Béatrice de Pastre, Une archive dédiée à la pédagogie du cinéma, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Éditeur Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 41, 2003, S. 180.

diesem Prozess sehr groß wird. Und genau diese Entwicklung durchläuft auch die Erzählfigur des Gestiefelten Katers.

Das Werk *Moonfolk: A true Account of the Home of the Fairy Tales* (1874) der amerikanischen Autorin Jane Goodwin Austin wurde von Cari Jo Keebaugh als literarische Kritik an den bürgerlichen sowie patriarchalisch ausgerichteten französisch-deutschen Neufassungen bestimmter Märchenmotive aufgefasst.[277] In *Moonfolk* wird die Zukunft des Gestiefelten Katers als die eines Müßiggängers portraitiert, bis er auf die energische Katze von Dick Whittington trifft: überkommene Adelsstrukturen werden vom hart arbeitenden „einfachen" Kater usurpiert.[278] Das Frontispiz einer Londoner Buchausgabe von 1882 zeigt dann auch eine schwarze Katze in einem runden Mond, die Stiefel an den Hinterpfoten trägt, welche dreimal so groß sind wie sie selbst. Diese Buchillustration von W. J. Linton lässt für den Rezipienten keine Zweifel offen, dass der Gestiefelte Kater unter dem im Titel angekündigten „Moonfolk" irgendwann im Text mit dabei sein wird. Keebaugh sieht in Austins Text Grimm'sche Überlieferungsansprüche und traditionelle Rollenzuweisungen hinterfragt. Stärker noch sei dies bei Maggie Brownes *Wanted, a King: or How Merle Set the Nursery Rhymes to Rights* von 1890 der Fall. Die Protagonistin Merle entdeckt nämlich, dass im Märchenland ein bösartiger Zauberer namens Grunter Grim, der als Anspielung auf die Grimms verstanden wird, alles durcheinander gebracht hat.[279] Dieser übermächtige Tyrann[280] hat alle Wegweiser zu den Erzählfiguren in Kinderreimen bewusst gefälscht.[281]

Wie bereits unter 1.7 angesprochen wurde die Erzählfigur des Gestiefelten Katers auch von der britischen Autorin Alice Corkran in ihrem Werk *The Adventures of Mrs. Wishing-To-Be* von 1883 aufgenommen. Die Hauskatze Pussy des jungen Mädchens Dodo kann plötzlich sprechen und übernimmt als Gestiefelter Kater die schützende Begleitung der jungen Protagonistin während ihrer Erlebnisse in einer Märchenwelt. Erneut spielt hier die Katze von Dick Whittington an der Seite des Gestiefelten Katers eine Nebenrolle, denn sie wird vom Gestiefelten Kater beim unfreiwilligen Schwimmen übervorteilt: Er bleibt trocken, indem er

[277] Vgl. Keebaugh, Cari Jo, *Into the woods: Intertextuality in children's and young adult fantasy texts,* Dissertation, University of Florida, 2011, S. 26.
[278] Vgl. Austin, Jane Goodwin, *Moonfolk: A true account of the home of fairy tales,* W. Swan Sonnenschein & Co., London, 1882, S. 44-47.
[279] Vgl. Keebaugh 2011, *Into the woods*, S. 33. Vgl. Browne, Maggie, *Wanted – A King; How Merle set the nursery rhymes to rights,* Cassell & Company, London u.a., 1890, S. 14, S. 39, S. 52, S. 83.
[280] Vgl. Browne 1890, *Wanted – A King*, S.14, S. 47. Im Originaltext ist Grunter Grim ein Tyrann und ein Monster: „He is nothing less than a monster." S. 25, „[...] for overcoming the tyrant." S. 47.
[281] Ibid., S. 60-70.

auf dem Rücken von „Pussy Whittington“[282] mitschwimmt. Nachdem alle Abenteuer bestanden sind, kehrt der Gestiefelte Kater mit Dodo zurück in ihr Kinderzimmer und ist weiterhin wieder nur ihre geliebte Hauskatze. Beide teilen nun aber ein Geheimnis miteinander, das ausschließlich ihnen gehört und das Dodo mit ihrer Katze tiefer verbindet.[283] In wie weit Walt Disney Kenntnis von einem oder mehreren dieser Werke der englischsprachigen Kinder- und Jugendliteratur hatte, wäre darum sicherlich interessant zu wissen. Welche der verschiedenen literarischen Vorlagen der Geschichte vom Gestiefelten Kater aus Italien, Frankreich oder Deutschland Disney kannte, als er *Puss in Boots* als Thema wählte, ist laut Zipes aber nicht bekannt.[284] Die Erzählung vom Gestiefelten Kater hatte in Disneys Kindheit angeblich zu seinen Lieblingsgeschichten gehört[285] und Tatsache ist, dass in Disneys Frühwerk öfter Katzenfiguren vorkommen,[286] was sich vielleicht mit seiner Kindheit auf einer Farm erklären lässt sowie der Tatsache, dass er bei Haustieren Zuwendung und Akzeptanz finden konnte, die ihm insbesondere von väterlicher Seite gefehlt haben mögen.[287] Da Disney von einer Familie von französischen Einwanderern abstammte, ist es zumindest wahrscheinlich, dass er die Erzählsammlung von Charles Perrault schon vor seinen späteren auf Perrault basierten Filmwerken kannte, denn seine Mutter las den Brüdern abends Märchen vor.[288] Und während Disney wegen einer schweren Verletzung am Bein länger das Haus hüten musste, las er laut Eliot sämtliche Bücher der örtlichen Bibliothek, mit denen ihn seine Mutter versorgte.[289] Eine eigene Geschichte frei nach dem Gestiefelten Kater im Jahre 1922 herauszubringen, hatte gleich zwei Vorteile. Erstens brachte die ohnehin schon emanzipierte Titelfigur einen hohen Bekanntheitsgrad mit und zweitens konnte Disney im Kielwasser einer der ersten sehr erfolgreichen US-Zeichentrickserien fahren. Bei dieser Serie handelte es sich um *Felix, the Cat* von Otto Messmer und Pat Sullivan, die ab 1919 für über zehn Jahre durchstartete.[290] Vitoux charakterisiert Felix als einen Superstar der Stummfilmzeit, der alle fünf Kontinente erobert

[282] Corkran, *Mrs. Wishing-To-Be,* 1883, S. 88.
[283] Ibid., S. 118
[284] Vgl. Zipes 1997, Of cats and men, S. 35.
[285] Vgl. Eliot 1994, *Walt Disney: Genie im Zwielicht,* S. 43.
[286] In seinen ersten Kurzfilmen, den *Laugh-O-Grams*, spielt zum Beispiel bei den Bremer Stadtmusikanten die Katze die Hauptrolle und von der Aschenputtelversion, die nicht mehr erhalten ist, weiß man, dass der einzige Freund der Hauptprotagonistin eine Katze ist. Für Disneys erste produzierte Serie (*Alice's Wonderland*) wurde die erfolgreiche Figur von „Julius the Cat“, eine Art Weiterführung der Kätzin aus *Puss in Boots,* entwickelt. Grant 1987, *Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters,* S. 12-15; Vgl. Finch 1984, *The Art of Walt Disney,* S. 40f.
[287] Disney wird immer wieder große Tierliebe nachgesagt. Girveau 2008, Literatur und Film bei Walt Disney, S. 53
[288] Rotkäppchen soll ihm angeblich besonders häufig vorgelesen worden sein, weshalb er früh versuchte diesen Stoff filmisch umzusetzen. Eliot 1994, *Walt Disney: Genie im Zwielicht,* S. 27, S. 42.
[289] Ibid., S. 30.
[290] Die Katzenfigur Felix erreichte relativ kurzfristig weltweiten Kultstatus. Vgl. Cavalier, Stephen, *The World History of Animation,* Aurum Press, London, 2011, S. 74.

hatte.[291] Die Darstellung der Kätzin in Disneys *Puss in Boots* als schwarz-weiße Katze entspricht weitestgehend dem Äußeren von Felix. Aus dieser Ähnlichkeit mit dem etablierten Zeichentrickstar Felix ist eine intermediale Relation abzulesen von welcher die Erzählfigur des Gestiefelten Katers sowie kurz darauf von Disney entworfene weitere Katzenfiguren profitieren konnten.[292]

Unter den bekannten Katzenfiguren sieht Uther den Gestiefelten Kater als ein inzwischen vielfach verwendbares „Produkt der Massenkultur"[293] und argumentiert, dass die Erzählfigur dadurch wesentlich zur Revitalisierung des Buchmärchens beigetragen hat. Ebenso glaubt Keebaugh zu erkennen, wie Intertextualität, wenn sie mit zeitgenössischem Einschlag versehen wurde, zu solch einer Revitalisierung beiträgt. Dies geschehe, indem Intertexte zwar auf der Autorität bereits existierender Texte beruhen, doch gleichzeitig die jeweilige Wahrnehmung dieser vormaligen Autorität verleihenden Texte *verändern* und dadurch in einer ultimativen Modifizierung der Ausgestaltung des als im allgemeinen Kulturgut verankerten literarischen Textkörpers resultieren und hierzu ganz bestimmte darin vorkommende Figuren zu einem „palimpsest of meaning" [294] umgestalten. So lässt sich die Erzählfigur als zeit- und raumabhängige Projektionsfläche verstehen, die trotzdem – wenn auch nur kleine – Teilstücke ihrer ursprünglichen Ausformung erhalten kann. Und diese Palimpsest-Funktion wird bei der freien Umsetzung und Neudeutung einer tradierten Figur im Film ganz besonders deutlich, zumal ständig hinzukommende, aktuelle intertextuelle Verweise mit den Möglichkeiten des Animationsfilmes exponentiell steigerungsfähig sind.

Ein exemplarisches Beispiel aus dem US-Kontext wäre Chris Millers *Puss in boots* von 2011, ein Animationsfilm, der intertextuelle Verweise in Fülle enthält. Einerseits handelt es sich um einen Spin-Off der Shrek-Filme, andererseits um einen Prequel zu *Shrek 2 – Der tollkühne Held kehrt zurück*. Der Gestiefelte Kater ist in Millers Film rot wie Angela Carters flamboyanter „Figaro hier, Figaro da [...] (Oh! Was hab ich doch für ein feurig leuchtendes Kleid!)"[295]. Äußerlich ist die Katerfigur mit den Attributen des typischen Musketiers, Hut, Gürtel und Blankwaffe versehen, hat inhaltlich aber kaum Bezug zu den literarischen Fassungen von

[291] Vgl. Vitoux, Frédéric, Felix the Cat, in *Cats: An Illustrated Miscellany,* Plon & Flammarion, Paris, 2014, S. 94.
[292] Vgl. Eliot 1994, *Walt Disney: Genie im Zwielicht,* S. 38.
[293] Uther 2008, Der gestiefelte Kater, S. 37.
[294] Keebaugh 2011, *Into the woods*, S. 42, S. 48.
[295] Carter, Angela, Gestiefelter Kater, in *Blaubarts Zimmer: Märchen aus der Zwischenwelt,* Rowohlt, Reinbek, 1982, S. 107. „Figaro here; Figaro, there [...] (oh! what a fiery suit of lights have I)", Carter, Angela, Puss-in-Boots, in *The Bloody Chamber,* King Penguin Books, Harmondsworth, 1979, S. 68.

Perrault und Grimm, sondern verweist eher auf eine Zorro-Gestalt,[296] oder auf einen gesetzlosen Banditen das Wilden Westens und enthält sogar Reminiszenzen an einen heroischen mexikanischen Revolutionsführer. Da der Kater auch noch mit der Stimme von Antonio Banderas spricht, versprüht er von der Regie gewollt den Charme eines *macho ibérico.*

Ein anderes Beispiel auf der Requisitenebene ist die mehrfach gespielte Miezenkopforgel in der französischen Filmversion *La véritable histoire du chat botté* von Pascal Hérold, die in Form und erweiterter Funktion deutlich an die Zeichentrickversion des Gestiefelten Katers von Walt Disneys erstem Zeichner, Freund und Geschäftspartner Ub Iwerks (1901-1971) von 1934 anknüpft.[297] In Iwerks ebenfalls sehr frei gestalteter Fassung untermalen gleich zu Beginn Weidekätzchen („willow catkins"), die auf der visuellen Zeichenebene als kleine Katzenköpfe dargestellt sind, mit ihrem rhythmischen Gemaunze auf der auditiven Zeichenebene musikalisch die Filmhandlung.[298] Es könnte sich in der französischen Fassung durchaus um eine Hommage an den talentierten Iwerks handeln. Das mag alles als unerträgliche Mutation der literarischen Fassungen betrachtet werden, ist aber sicherlich die hemmungslos-kreative Verwirklichung von Semiosemöglichkeiten in der filmischen Umsetzung sowie eine Weiterentwicklung und Ausschmückung eines literarischen Themas. Zipes bezeichnete die *Puss in Boots*-Version Disneys darum als sehr „carnivalesque"[299] ausgestaltet und betrachtet diese stilistische Vorgehensweise als, seiner Meinung nach, inzwischen häufig vorkommende Spielart von Märchenverfilmungen.

4.6.1.5 Zur Liebesbeziehung: Eros dominiert

Der Gedanke, dass die Geschichte vom Gestiefelten Kater auch eine Liebesgeschichte ist, kommt nicht sofort in den Sinn. Erstens, weil die Erzählung vom Gestiefelten Kater als Paradigma des sozialen Aufstieg gilt[300] und zweitens, weil unter Liebesbeziehung aktuell in erster Linie die romantische erotische Liebe zwischen Mann und Frau, zunehmend auch zwischen gleichgeschlechtlichen Partnern, gesehen wird. Letzteres ist dem heutigen Verständnis von Eros als der Liebe schlechthin geschuldet und wird in den längeren Filmfassungen in Ermangelung von Textstellen in den literarischen Vorlagen entsprechend

[296] Vgl. Frizzoni 2008, „Shrek" – ein postmodernes Märchen, S. 202.
[297] Iwerks war sehr bedeutend in Disneys Entwicklung, weil Disney durch Iwerks Präsenz schon in seinem Frühwerk aufhören konnte, persönlich Trickfilme zu animieren. Iwerks verkaufte aber seine Disney-Anteile später und betrieb zwischen 1930-36 ein eigenes Zeichentrickstudio, bevor er 1940 zu Disney zurückkehrte. Vgl. Grant 1987, *Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters,* S. 14. Vgl. Girveau & Diederen 2008, *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst,* S. 285.
[298] Siehe Filmographie im Anhang.
[299] Zipes 2011, *The enchanted screen*, Abschnitt „The carnivalesque fairy-tale film", S. 54-58.
[300] Vgl. Bottigheimer 2002, *Fairy Godfather*, S. 15, S. 18, S. 125.

ausgebaut, und zwar naheliegenderweise zwischen dem armen Erben und der reichen Königstochter. Weil nun auch der Gestiefelte Kater, wie viele Märchen, mit einer Eheschließung endet, korrespondiert eine solche Erweiterung der Handlung im Film mit den Eckpfeilern des narrativen Handlungsstranges in den schriftlichen Fassungen:

> „Abendfüllende Realfilme neigen zur Einbindung von Parallelhandlungen und damit zur Aufhebung der episodischen Struktur des Märchens. Die Parallelhandlungen werden fast ausnahmslos aus ‚stumpfen Motiven' entwickelt. Das parallele Geschehen dient zumeist dem Ausbau der ‚Liebesfabel', die der Vorlage in sofern zugrunde liegt, als das Märchen in der Regel mit der Eheschließung endet."[301]

Im Film beginnt das Eros-Motiv, den sozialen Aufstieg durch den Gestiefelten Kater zum Teil zweitrangig zu machen und weist auf die Entwicklung eines völlig neuen Ausrichtungsschwerpunktes der ursprünglichen Geschichte bereits gegen Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts hin. In Christian Theedes Verfilmung von 2009 merkt der Gestiefelte Kater akzeptierend an, dass sein Schützling, der arme Müllerssohn, sich viel mehr für die romantischen Präsente einer Haarlocke und eines Taschentuches der jungen Prinzessin interessiert als für die ebenfalls vom Kater überbrachten Goldmünzen.[302] Christoph Schmitt hatte bezüglich der Zugkräftigkeit von Drehbüchern darauf hingewiesen, dass das Märchen und der Liebesfilm gewisse Analogien genießen und forderte, dass der dazu entstehende „mediale Zwang"[303] bei Vorlage und Bearbeitung in jeglicher Analyse zu berücksichtigen sei.

Bei Betrachtung der Beziehungsebene im Filmgeschehen von Disneys *Puss in Boots* werden verschiedene Liebesbeziehungen zeit- und raumgreifend ausgebaut, die dem Leser der literarischen Versionen unterschiedlich dargestellt oder oft nur angedeutet werden. Zu Beginn marschieren der junge Mann und die Kätzin in Eintracht zum Anwesen des Königs. Kurz darauf wird umstandslos gezeigt, dass es um Liebe in Form von Eros geht. Die neckischen Spiele zwischen Kätzin und dem Chauffeur-Kater münden in einem Kuss und die Kätzin wünscht sich später die neuen Stiefel, um die Aufmerksamkeit des Chauffeur-Katers auf sich zu lenken. Der

---

301 Schmitt 1993, *Adaptionen klassischer Märchen*, S. 286f.

302 Theede 2009, siehe Filmographie im Anhang. Noch deutlicher wird es in der US-Fernsehfassung von Donahue & Driver, worum es im 20. Jahrhundert schwerpunktmäßig geht, obwohl die Szenerie entfernt an die Triumphzüge der italienischen Renaissance angelehnt ist: Ein Satyr oder faunartiges Wesen zieht einen großen Karren mit riesigem Herzmotiv auf die Bühne, in welchem die Prinzessin sitzt und von Liebe singt, und schießt dann mit einem Bogen, der ebenfalls mit einem Herz versehen ist, einen Pfeil auf den jungen Mann ab, der sich in Obhut des Gestiefelten Katers befindet. John Clark Donahue & John Driver 1982, siehe Filmographie im Anhang.

303 EM XIII, Television, Sp. 340, Schmitt.

junge Mann und die Tochter des Königs schwingen nach einem Kuss angeregt plaudernd auf der Hollywoodschaukel, wobei der jungen Frau zur Begrüßung ganz klassisch Blumen überreicht worden waren. Auch im Kinosaal geht es allein schon bedingt durch den auf dem Werbeplakat angekündigten „Rodolf Vaselino“ um Eros. Durch die Anspielung auf den Stummfilmstar Rudolph Valentino, der den Typ des erotischen Mannes verkörperte, stellt sich der Film auf der textuellen Zeichenebene in einen intertextuellen Bezugsrahmen zum damaligen Filmgenre und dem zeitnahen „Valentino-Rummel“, einen Starkult, den Rudolph Valentino 1921 mit seiner Rolle in *The Sheik* und dem daraus resultierenden Sturm auf die Kinos ausgelöst hatte.[304] Bei Disney wird der Star Vaselino sowohl zu Beginn als auch am Ende des Kinofilms küssend gezeigt. Während sich also zwischen der Tochter des Königs und dem jungen Mann im Disney-Film eine klassische Eros-Konstellation anbahnt und das Eros-Motiv gleich dreifach vertreten ist,[305] bleibt die Ausgangsbeziehung zwischen dem jungen Mann und seiner Kätzin, die sich als Zuneigung in mehrfacher Hinsicht charakterisieren ließe, facettenreicher.

Auch wenn in diesen auf Eros fokussierten Handlungssträngen die Zuneigung, die zwischen der Kätzin und dem jungen Mann besteht, nicht im Zentrum steht, hält sie doch das Geschehen zusammen. Die Zuneigung zwischen den beiden ist einfach nur unhinterfragt vorhanden und muss nicht – im Gegensatz zu Eros – angestrebt werden. In ihrer Selbstverständlichkeit überbrückt sie, wie von C.S. Lewis betont, auch die Schranken der Art,[306] während Eros sich innerhalb seiner eigenen Art entfaltet. Der junge Mann und die Kätzin gehören ganz offensichtlich zusammen, als sie auf dem Anwesen des Königs in „Kingville“ auftauchen. Dieses Element der Vertrautheit, Zusammengehörigkeit und Anhänglichkeit kommt aber noch stärker zum Tragen, als der König beide die Treppe hinunter wirft, ein Prozedere, welches der junge Mann körperlich gut übersteht, während die Kätzin vor dem Exitus steht. Sie bleibt leblos liegen und aus ihrem Körper entweichen kleine Katzenseelen, die auf der visuellen Zeichenebene als kleine weiße Katzen mit Flügeln dargestellt sind. Erst als der junge Mann den Ernst des drohenden Verlustes begreift, schreitet er energisch ein, hält eine der Katzenseelen fest und stopft sie zurück in den leblosen Körper der Kätzin.[307] Nach dieser originellen Erste-

[304] Reinert, Charles (ed.), *Kleines Filmlexikon: Kunst, Technik, Geschichte, Biographie, Schrifttum,* Verlagsanstalt Benziger & Co. AG., Einsiedeln/Zürich, 1946, S. 14, S. 99, S. 357f.
[305] Auf der visuellen Zeichenebene ganz klar durch Küsse: Junger Mann-Tochter des Königs, Kater-Kätzin, Rodolph Vaselino–Weibliche Darstellerin.
[306] Lewis 1961, *Liebe,* S. 54.
[307] Grant deutet die vier entweichenden Katzenkörper als jeweils eines ihrer neun Leben, wovon dann das Fünfte zurück in den Körper gepackt wird. Grant 1987, *Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters,* S. 13.

Hilfe-Maßnahme reckt sich die Kätzin und kommt wieder zu Bewusstsein. Dass der Kätzin eine Seele zugesprochen wird und dass es gerade diese Seele ist, die dem jungen Mann alles andere als gleichgültig ist, wird somit recht anschaulich gezeigt.[308] Im Kino genießt die Kätzin ganz deutlich den Liebesfilm mit Vaselino und hat romantische Träume, wobei sie sich zärtlich an den zu ihr gehörenden jungen Mann schmiegt, der sie durch einen Stups erinnert, dass er nicht der Chauffeur-Kater ist. Nach dem Film, der beide emotional beeinflusst hat, nimmt die Kätzin sich des Liebeskummerproblems des jungen Mannes an. Sie beschließt unter der Bedingung des Stiefelkaufs, ihm bei der Durchsetzung der Verwirklichung seiner Wünsche zu helfen. Ihre Tatkraft beweist die Kätzin genau wie ihre literarischen Vorgängerinnen und Vorgänger bald darauf durch ihre extravagante Idee, die sie gezielt umzusetzen weiß, den jungen Mann in einem Stierkampf zu inszenieren. Diese Konstellation zeigt einerseits bedürftige Liebe (seitens des jungen Mannes) und schenkende Liebe (seitens der Kätzin), welche der klassischen Zuneigung zwischen Mutter und Sohn entsprechen würde. Wie ausführlich zu Straparolas Erzählung *Costantino Fortunato* von 1553 dargelegt, begegnete dem Leser bei Straparola eine sterbende Mutter, die ihrem jüngsten Sohn eine Kätzin hinterlässt, welche mütterlich-fürsorgliche Tätigkeiten ausübt, wie zum Beispiel ihren Schützling mit ihrer Zunge zu reinigen, um ihm später auch eine wünschenswerte Braut zu verschaffen.[309] Bei Disney ist das Grundelement des mütterlichen Interesses am anderen ebenfalls vorhanden. Zusätzlich zeigt sich die Bereitschaft, in Eheangelegenheiten bzw. der Anbahnung einer romantischen Beziehung zu helfen, aber die Situation und das Vorgehen ist modernisiert. Die romantischen Wünsche des jungen Mannes und der jungen Königstochter sind im 20. Jahrhundert ausschlaggebend. Sogar die Kätzin selbst hat der Zeit entsprechend eigene erotische Wunschvorstellungen bezüglich des Chauffeur-Katers. Wobei ihre Eitelkeit, zum Beispiel, dass sie sich zu Beginn die Nase pudert, und die Tatsache, dass sie schmucke Stiefel von dem jungen Mann einfordert, auf welche sie später beim Verteilen der Flugblätter mit der Ankündigung des Stierkampfes so stolz ist, sie motivisch in die Nähe von Basiles Erzählfigur und deren zeitgemäßer Forderung nach einer prachtvollen Grabstätte bringt. Als Reflektion auf die technomorphen Strukturen der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse erhält die Kätzin jedoch ihre Eingebungen durch das Kino, eine damals hochmoderne technische Erfindung, und sie hilft dem Anliegen des jungen Mannes mit Hilfe einer futuristisch anmutenden Maschine.

---

[308] Vgl. Siegmund, Edelgard, *Der „Herr der Tiere" in Europäischen Volksmärchen: Ein Beitrag zur vergleichenden Erzählforschung,* Dissertation, VVB Laufersweiler Verlag, Gießen, 2009, S. 140, sowie zu Seelenvorstellungen, S. 200-210.

[309] „So, one day the cat [...] washed him and licked him carefully with her tongue from head to foot." Zipes 2001, *The Great Fairy Tale Tradition*, S. 391.

Die Signifikanz des modernen Darstellungsinstrumentes zeigt sich durch die Selbstreflexivität des gerade seine Botschaft vermittelnden Mediums, des Films im Film, beides Maschinen, welche ausgerechnet die Liebe portraitieren. Und diese Hinwendung zu Maschinen kann in der Disney-Fassung als exemplarisches Beispiel für die Technik-Faszination des 21. Jahrhunderts gewertet werden. Im Disney-Film spielen Maschinen eine entscheidende Rolle selbst wenn sie scheinbar im Hintergrund als reine Erfolg sichernde Instrumente portraitiert sind. Schließlich handelt es sich bei Maschinen, insbesondere bei einem Automobil um 1922, um von vornherein materiell sehr kostspielige Dinge, die eine entsprechende Wartungsbereitschaft und Pflege erfordern. Gleich zu Beginn wird dieser notwendige Aufwand für die Betreuung einer Maschine angedeutet, als der Chauffeur-Kater am Fahrzeug agiert. Immerhin ist eine Person, der ein voller Arbeitsplatz zugeordnet ist, nicht nur mit dem Fahren, sprich dem täglichen Gebrauch, sondern auch mit der notwendigen Wartung und Zuwendung beschäftigt.[310] Besonders wichtig ist die Tatsache, dass der Ausgang der Geschichte am Ende im Film offen bleibt. Der soziale Aufstieg spielt überhaupt keine Rolle mehr, denn im Land der unbegrenzten Möglichkeiten scheint dieser Aufstieg ohnehin nach völlig *neuen* Gesetzen zu funktionieren. Der Zuschauer darf hoffen, dass beide Paare, sowohl der junge Mann mit der Tochter des Königs als auch der Chauffeur-Kater mit der Kätzin, die im Automobil des entmachteten Vaters auf der Straße am Horizont verschwinden, einer glücklichen und materiell erfolgreichen Zukunft entgegen fahren, in welcher Eros flankiert von wachsender Zuneigung sie tragen wird.

4.6.2 Resümee: Schwerpunktverlagerung

Drascek hat am Beispiel der Animationsfilme der *Simsala Grimm*-Serie bereits auf einen deutlich wahrnehmbaren Modernisierungsprozesses in der Erzählkultur hingewiesen.[311] Und anhand der vorangegangenen Untersuchung der Genese der Erzählfigur Katze in vier Leitfassungen eines im AaTh-Index gelisteten Motivs kann nachvollzogen werden, in wie weit die Erzählfigur sich kulturell ihrer jeweiligen Zeit angepasst hat, um sich dann im 19. Jahrhundert ähnlich wie andere Märchenfiguren sowohl in der Literatur als auch in anderen Bereichen zu verselbständigen. Es bedurfte also nicht erst des Mediums Film für Veränderungen am Sinngehalt der literarischen Fassungen oder an den Wertigkeiten und Zielen der Erzählfigur Katze in diesen Leitfassungen, noch war es allein der Film, welcher die Erzählfigur des Gestiefelten Katers aus dem Rahmen einer Einzelerzählung herauslöste und diese anderweitig kontextualisierte. Die Brüder Grimm bearbeiteten die von ihnen

[310] Person und Maschine können hier sowie in der späteren Szene mit dem *Radio-Hypnotiser*, welcher dem jungen Mann den Sieg sichert, als zwei ineinander greifende Systeme aufgefasst werden.
[311] Drascek 2001, „SimsalaGrimm“: Zur Adaption und Modernisierung der Märchenwelt, S. 87.

gesammelten Märchen ihren Anschauungen entsprechend ähnlich wie ihre Vorgänger, von denen teils einfach angenommen wurde, dass sie aus einer mündlichen Erzählkultur schöpften. Auch Charles Perrault hat die Erzählung vom Gestiefelten Kater neu interpretiert und in den Machtkontext des französischen *Ancien Régime* integriert. Er verzichtete dabei auf die Emotionalität, die Straparola dem Zeitgeschmack entsprechend im Venedig des frühen 16. Jahrhunderts in seine *favola* eingeflochten hatte.

Am Beispiel einer der frühesten filmischen Bearbeitungen des Themas vom Gestiefelten Kater konnte somit die weitere Modernisierung bzw. zeitgemäße Erneuerung der Erzählfigur illustriert werden, durch welche tradierte Inhalte unweigerlich mit völlig neuen Elementen im transmedialen Prozess stark vermischt werden. Disney stellte seine Handlung für das Thema *Puss in Boots* unmittelbar in ein zeitgenössisches *Setting,* wenngleich er sich der klassischen Eröffnungsworte „Es war einmal ...“ dazu bediente. Dem modernen Automobil stellte er historische Requisiten wie die Krone des Vaters gegenüber, die als symbolischer Atavismus einer zu überwindenden Autoritätsstruktur fungiert. Im archaischen Stierkampf siegt eine futuristisch anmutende innovative Maschine. Die hilfreiche Kätzin hat selbst erotische Wünsche.[312] Zentrales Anliegen bleibt in Disneys Zeichentrickfassung zwar die Unterstützung des jungen Mannes in seinen Wünschen durch die Kätzin, aber diese Wünsche haben deutlich mehr mit Liebe als mit Geld zutun, womit eine der ganz wesentlichen Veränderungen für viele der später folgenden Verfilmungen, aber auch späteren literarischen Bearbeitungen als neuer Schwerpunkt des 20. Jahrhunderts identifiziert werden kann. Die Liebe in der Kombination von Eros und Zuneigung hat als Motiv durch ihren raumgreifenden Ausbau im Märchenfilmwesen dabei nicht nur zum Erhalt der Popularität des Genres beigetragen, weil die Schwerpunktverlagerung dem Geschmack und Bedürfnis des gegenwärtigen Publikums entgegenkommt, sondern dürfte gewiss weiterhin für die im ersten Kapitel angesprochenen Mutationen sorgen, welche im derzeitigen medienwissenschaftlichen Diskurs häufig Auslöser für Fidelity-Debatten darstellen. Gleichzeitig könnte vorgebracht werden, dass die Abänderungen und Neudeutungen von literarischen Vorlagen nichts anderes sind als das wirksame Ausnutzen der vielfältigen Galerie von intertextuellen Bezugsoptionen sowie die kreative Entfaltung von Semiosemöglichkeiten zur geistigen Herausforderung sowie zur Unterhaltung der Zuschauer.

[312] Auch in Carters schriftlicher Fassung hat der Gestiefelte Kater eine handlungskräftige Partnerin, eine Soríano-Kätzin, wobei die Fellzeichnung der Tigerkatze ihr den Namen „Tabs“ gibt. Carter 1979, Puss-in-Boots, S. 74f.

5. Die Erzählfigur Katze als Palimpsest

Wenn sich der Gestiefelte Kater in Angela Carters fulminanter Neuschöpfung der Erzählung von 1982 als „ein Kater von Welt, ein Kosmopolit und Feingeist“[1] selbst vorstellt, trifft er bei aller Doppeldeutigkeit den zentralen Punkt. Gemeint sind zwar vordergründig seine Kenntnisse und Geschicklichkeit im süffisanten Anbahnen amouröser Beziehungen[2], doch als leicht wiederzukennende Erzählfigur einer international verbreiteten Erzählung ist er gleichermaßen weltweit zuhause. Die unterschiedlichen Zugänge zum Verständnis des Erfolgs der Geschichte vom Gestiefelten Kater sind ebenfalls weltumspannend. Denn die ursprünglich zentrale Ausgangsthematik des sozialen Aufstiegs mit welcher das Helfertier verbunden wird hat auf nicht absehbare Zeit bis zum heutigen Tag globale Relevanz. Der ikonische Wiedererkennungseffekt der Erzählfigur des Gestiefelten Katers ergab sich aus der Tatsache, dass der mnemotechnisch begünstigende Einfall von Charles Perrault, die Erzählfigur der Katze zum auslaufenden 17. Jahrhundert mit widersinnigen Stiefeln auszustatten, ihr ein *entscheidendes* Alleinstellungsmerkmal unter allen Katzen der Literaturgeschichte sicherte. Es konnte gezeigt werden, wie eine überdurchschnittlich breite Tradierung der Erzählung in ihren sich kontinuierlich mehrenden Varianten auf vielfältigen Kanälen, wie dem Buchdruck, dem Bilderbogen, der Bühne, dem Film, den Audio- und anderen neuen Medien überregional stattgefunden hat und sich im 21. Jahrhundert laufend fortsetzt. Dieser Prozess wurde wesentlich durch die Entscheidung der Brüder Grimm, die Erzählung als deutsches Märchen in ihre Erstausgabe der *Kinder- und Hausmärchen* von 1812 aufzunehmen, mit beeinflusst. Die Grimms konnten dabei noch nicht ahnen, dass ihr Name selbst zu einer Marke der Massen- und Konsumkultur des 20. Jahrhunderts werden würde, eine Entwicklung, die den Bekanntheitsgrad einiger der in ihrer Märchensammlung enthaltenen Erzählfiguren besonders förderte und im Zuge der Weiterentwicklung des Genres der Kinder- und Jugendliteratur u.a. ausgerechnet den Gestiefelten Kater immer wieder aufgriff und neu aufbereitete. Die Tatsache, dass im etwa gleichen Zeitraum reale Katzen als Haustiere für ein sich ständig erweiterndes Spektrum von Menschen zu Sympathieträgern wurden, dürfte die Erzählfigur der Katze als Begleiterscheinung wahrscheinlich noch weiter in ihrer Popularität gestärkt haben. Dies drückt

[1] „[…] er ist nämlich ein Kater von Welt, ein Kosmopolit und Feingeist. Er weiß genau, wann ein pelziger Freund bei der Herrin wohlgelitten ist.“ Carter 1982, Gestiefelter Kater, S. 107.
[2] Zipes befand, dass Carters erotische Beschreibungen der Erkennung der aufgedrängten Geschlechtsrollenzuschreibungen diene. Zipes 2005, Der Prinz wird nicht kommen, in *Die Frau im Märchen: Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen,* Herausgeber Sigrid Früh und Rainer Wehse, Veröffentlichungen der europäischen Märchengesellschaft, Bd. 8, Königsfurt Verlag, Krummwisch bei Kiel, 2005, S. 190f.

sich in der Literatur des 19. Jahrhunderts durch das Erscheinen „epischer Charakterkatzen“[3] aus sowie durch Werbeplakate[4] und Gemälde/Bebilderungen, die häufig Kätzchen mit Kindern zeigten,[5] und im 20. Jahrhundert durch Katzenfiguren, die frühzeitig im Zeichentrickfilm zu Stars wurden. Zu Beginn der Arbeit stand deshalb einleitend die Bemühung, eine erstmalige kurze Zusammenfassung von bisher geleisteter Forschung zu vollziehen, um davon ausgehend verschiedene Detailuntersuchungen vorzunehmen und diese in einen größeren zeitlichen Übersichtsrahmen zu stellen. Eine Erkenntnislese sollte dann aus Einzelheiten, welche systematisiert auf der Makroebene betrachtet werden können, erfolgen. Diese sich herauskristallisierende Makroebene ist auf den Tabellen I. und II. im Anhang ersichtlich, welche einen Überblick zur Erzählfigur Katze in den vier Leitfassungen geben.

Die Wahl der Katze als zentrale Erzählfigur in den vier hier untersuchten schriftlichen Leitfassungen in Nord- und Süditalien, Frankreich und im deutschsprachigen Raum, erfolgte schließlich nicht unabhängig von jeglichem Einfluss *realer* Bezugspunkte oder von kulturellen Vorstellungen innerhalb eines jeweiligen gesellschaftlichen Konsenses und damit verbundenen möglichen assoziativen Bedeutungsaufladungen im regionalspezifischen, historischen Kontext. Hierbei stand die Erzählfigur unweigerlich in Wechselwirkung mit diversen ideengeschichtlichen Diskursen der Alltags-, Kunst- und Lesestoffgeschichte und der jeweils herrschenden politischen Kultur, welche Auswirkungen auf die Autoren hatte, sowie der sich stets erneuernden Auffassung von Katzentieren als solche. Dementsprechend wandelt sich die Erzählfigur der Katze sowohl äußerlich als auch charakterlich abhängig von ihrem zeitlichen und geographischen sozio-kulturellen Entstehungsradius. Ihr dadurch bedingter Geschlechtswechsel, ihre sich wandelnde Motivation und ihr veränderter Habitus mit den jeweils zugeordneten kulturellen Wertigkeiten scheint dabei einen gesellschaftlich weitgreifenden Paradigmenwechsel für das 18. Jahrhundert zu reflektieren.

Costantino Fortunato ist die erste bekannte schriftliche Fassung der Geschichte von einer noch gar nicht gestiefelten Katze und wurde von Gian Francesco Straparola in Venedig in der Mitte des 16. Jahrhunderts im zweiten Band seiner populären Erzählsammlung *Le piacevoli notti* (1553) publiziert. Im Umfeld der frühneuzeitlichen Seerepublik, die als führendes italienisches

[3] Von Scheffel 1917, *Der Trompeter von Säkkingen,* S. 35.
[4] Eines der berühmtesten Plakate mit Kultcharakter ist die Lithographie von Steinlen. Vgl. Carvalho, Fleur Roos Rosa de*, Plakatkunst in Paris: Von Elitär bis Populär*, Ausstellungskatalog, belser Verlag, Brüssel, 2017, S. 151, Vitoux, Frédéric, The Chat Noire Cabaret, in *Cats: An Illustrated Miscellany,* Plon & Flammarion, Paris, 2014, S. 46.
[5] Werke von u.a. Anderson, Bondarevsky, Cassat, Koppay, Leighton, Martineau, Modersohn-Becker, Renoir. Vgl. Binkert 2013, *Frauen und ihre Katzen*, S. 41-69.

Handelszentrum hohes Ansehen unter den europäischen Staaten für ihren allgemeinen Wohlstand und ihre stabile Regierungsform genoss, florierte der Buchdruck für eine äußerst diversifizierte Bevölkerung als auch das Exportgeschäft. Die gezielte Förderung des Merkantilen und der daraus resultierenden Freiheiten erlaubte selbst eher unbekannten – und wahrscheinlich damals unter der Elite unbedeutenden – Schriftstellern wie Straparola, von dem so gut wie Nichts bekannt ist, seine Werke einfach unzensiert zu drucken, eine Tatsache, die durch das von Rom aus oktroyierte Betreiben der Inquisition nur noch zum Teil eingedämmt werden konnte. Straparolas schriftstellerischer Schwerpunkt hatte darum auf dem Unterhaltungswert sowie auf der guten Vermarktbarkeit seiner Lesestoffe gelegen, wobei die Geschichte vom jungen Costantino und seiner Kätzin bedingt durch den Bekanntheitsgrad der später entstandenen Erzählfigur vom Gestiefelten Kater inzwischen als eine der erfolgreichsten Aufstiegsgeschichten in der Literatur schlechthin gilt. Durch den Hinweis des Namens der Mutter des Titelhelden Costantino – sie heißt Soríana und erzählt wird die Geschichte von Fior*diana* – ergibt sich ein möglicher Bezug zu ihrem einzigen Nachlass für ihren jüngsten Sohn. Denn der Name Soríana deutet auf eine grau getigerte Soríano-Katze hin, die im weiteren narrativen Handlungsstrang als verlängerter Arm der verstorbenen Mutter zu agieren scheint. Aber auch ohne diese direkte Begriffsrelation kann festgestellt werden, dass die Kätzin in Straparolas Erzählung wie eine idealtypische Mutter für ihren Sohn vorgeht. Nicht nur findet sie Costantino unhinterfragt schön, steht beständig voll auf seiner Seite, beleckt ihn wie eine Mutterkatze ihre Kätzchen pflegt bis er seine Hautkrankheit überwindet, ärgert sich zutiefst über sein Leiden, scheut nicht die geringste Mühe oder potentielle Demütigung, Costantino mit Nahrung zu versorgen, visiert dabei bereits die richtige Braut für ihn an, gewinnt diese für ihn, berät ihn gleich anschließend, wohin er sich nach seiner Eheschließung orientieren muss, um am Ende völlig selbstlos aus seinem jungen Leben zu verschwinden.

In der bildschaffenden Kunst jener Zeit fand die Soríano-Katze als seltenes und darum interessantes neues Motiv Eingang in die Marienikonographie und unterstreicht nicht nur die idealtypische Mutterrolle in all ihrer selbstbewussten Selbstlosigkeit, sondern hebt in diesem Zusammenhang das übernatürliche Bedeutungsspektrum der Katze positiv hervor. Die Weiblichkeit Marias reicht über den Kontext aufopferungsvoller Mütterlichkeit, nicht nur gegenüber dem Erlöser, auch gegenüber allen Gläubigen hinaus. Ihre Jungfräulichkeit, ihre – wie man vermutete – schmerzfreie Entbindung und bejahende Mutterschaft beinhalten die Freiheit ihrer Entscheidung und kündeten die echte Freiheit für die Gläubigen an. Bedingt durch die starke Präsenz antiker Mythologie als alltäglichen Referenzpunkt in der Kommunikation fußt die Symbolik der Katze auf der Göttin Diana, dem Denkbild der vom Mann unabhängigen,

starken Jägerin. Denn in Ovids Metamorphosen, einem damals geläufigen Werk, verwandelte sich die römische Göttin Diana bzw. die griechische Göttin Artemis auf der Flucht in eine Katze. Die früh erfolgte Verbindungsherstellung zur Hekate und die Etablierung der Jagdgöttin als Mondgöttin ließen die Katze als nachtaktives Raubtier für allegorische Intentionen in Folge der Diana-Repräsentation nur noch umso naheliegender werden. Die wehrhafte Verteidigung ihrer Jungfräulichkeit, gleichzeitig die der Göttin Diana zugeschriebene Schutzfunktion für Fruchtbarkeit, Vegetation, Geburt, Mutterschaft, also ihre Zuständigkeit für alle Frauenangelegenheiten in ständiger Selbstbehauptung bilden hierbei Eckpunkte einer Bedeutungskonstruktion, die zusätzlich zur lichtmetaphorischen (das Erkennen Christi) sowie prophetischen Deutung (*divina sapienza*) in einen logischen Bezug zur Marienikonographie gesetzt werden können. Antijudaistische Deutungen und Malo-Interpretationen der Soríano-Katze können somit in ihrer standardisierten Einseitigkeit im Regionalkontext des italienischen Raums relativiert bzw. in Frage gestellt werden. Denn Straparolas *gatta fatata* kann als unproblematische, alltagsmagische Wunschvorstellung in ihrer Zeit gewertet werden.

Wahrscheinlich auf der Basis der besprochenen marienikonographischen Bezüge entwickelte sich bis zum 19. Jahrhundert die Idee der „Katze der Madonna“ in Venedig, die mit der Legende untermauert wird, die Muttergottes hätte ein solches Tier mit der typischen M-Zeichnung der Soríano-Katzen auf der Stirn in ihrem Haus als Haustier gehalten. Straparolas tapfere Diana-Soríano-Kätzin wäre demnach wortwörtlich eine der ersten literarischen *Vorreiterinnen* dieser Entwicklung gewesen. Eine derartig positive Auffassung der Katze und ihre Integration in den Haushalt religiöser Führungsgestalten unterhält durchaus einen semantischen Bezug zur islamischen Welt, zu welcher der Stadtstaat Venedig pragmatische Handelsbeziehungen unterhalten hatte.

Im Vizekönigreich Neapel wurde die Geschichte der helfenden Diana-Kätzin unter dem Titel *Cagliuso* von Giambattista Basile zu Beginn des 17. Jahrhunderts unter spanischer Fremdherrschaft als Grundthema neu aufgegriffen und in seine später als *Pentamerone* benannte Erzählsammlung *Lo Cunto de li cunti* integriert. Statt der schlichten Prosa eines Straparolas bediente sich Basile eines stark ironisierenden Stils und des neapolitanischen Dialekts, den er künstlerisch derart manipulierte, um auf der Klaviatur der Sprachkunst brillieren zu können, dass es ihm den Ruf einbrachte, sein neapolitanischer Dialekt sei noch viel neapolitanischer als das Neapolitanische.[6] Sowohl Basile selbst als auch seine Schwester

[6] Vgl. Croce 2001, The Fantastic Accomplishments of Giambattista Basile, S. 891.

Adriana hatten sich als Künstler zu Hofe stets in prekärer Abhängigkeit von ihren Gönnern, Kunstförderern und Mäzenen befunden, deren Zahl sich unter dem Finanzierungsdruck der spanischen Kriegsführung eher verringerte denn mehrte, weshalb autobiographische Elemente zwischen den Zeilen des gesamten Werks entdeckt werden können. Auch in der Erzählung von Cagliuso und seiner Kätzin setzte Basile gleich mehrfach realistische Akzente,[7] aber nicht nur weil er die Begebenheit jeglicher fiktiver Topographie entriss und das Geschehen konkret nach Neapel mit genauer Angabe der Ortsteile, Fischgebiete der Kätzin und den durch Cagliuso später zu kaufenden Ländereien versetzte. Basile ließ die Kätzin am Ende der Geschichte nicht einfach spurlos verschwinden sondern kontextualisierte sie im Finale petrarkistisch. Diese zweite neue Erkenntnis baut auf Brogginis schichtenspezifischer Analyse auf. Die Undankbarkeit eines kultur- und würdelosen dafür aber „läusereichen" Aufsteigers, der nur unter der pflichtbewussten Zuwendung seiner talentierten Kätzin hatte gedeihen können, gipfelt darin, seine Helferin zum Abfall befördern zu wollen, anstatt ihr die versprochene repräsentative Grabstätte der Wertschätzung zu gewähren, die bereits Petrarcas Katze in dessen Haus zuteil wurde. Die Undankbarkeit und der Mangel an Anerkennung ist ein an dieser Stelle in den *Cunti* wiederholt aufgegriffenes Thema, das in Basiles persönlicher Biographie eine große Rolle zu spielen schien und welches er schon in seiner ersten Ekloge *La Coppella* hatte anklingen lassen. In dieser Ekloge kann „Basiles Kätzin" nur noch mit einem Auge lachen, während sie mit dem anderen weint. Nicht nur referiert der spezifische Vers auf Petrarca, sondern auch die Katze als solche konnte seit dem späten 16. Jahrhundert durch Torquato Tassos Dichtung an die Katzen von Sant' Anna ein Attribut des volkssprachlichen Dichters sein, ein Selbstkonzept mit dem Basile sich möglicherweise im Zusammenhang mit einem antikolonialen Momentum in Auflehnung gegen spanische Fremdherrschaft, ebenfalls indiziert durch den ambitionierten Gebrauch des Neapolitanischen, identifiziert haben könnte. Im übertragenen Sinn kann daher auch interpretiert werden, dass Basiles Kätzin als der eigentlich klugen Dienstleisterin und möglichen Bewahrerin des Nachruhms ihres Schützlings die von ihr berechtigt erwartete Würdigung vom plumpen Emporkömmling definitiv versagt bleiben wird. Die Bedeutungsaufladung und Wertigkeit der Kätzin Basiles ist entsprechend vielfältig. Sie personifiziert einerseits die kluge, weibliche Verwandte und loyale Dienstleisterin mit ihren praktischen Seiten, andererseits fungiert sie hintergründig als Bewahrerin des Gedankenlichts und des dichterischen Nachruhms in ihrer Rolle als Attribut des volkssprachlichen Dichters in einem petrarkistischen Diskurs, wobei sie anti-petrarkistisch bei einem Tölpel wie Cagliuso

[7] Vgl. Broggini 1990, *Lo cunto,* S. 202.

gezielt fehlplatziert wurde. Die Kätzin verbleibt deswegen bei Basile die eindeutige Sympathieträgerin.

Das zentralistisch-absolutistisch regierte Frankreich unter Ludwig XIV. wurde dann 1697 zum geistigen Geburtsort des Gestiefelten Katers wie ihn die Gegenwart kennt. Im Vollzug eines kulturellen Bruchs mit Italien und den Einflüssen der italienischen Renaissance erhielt die Erzählfigur der Katze durch Charles Perrault ihr eindeutig männliches Gesicht, woraus sich ein dritter neuer Erkenntnisansatz ergibt, der weiterverfolgt werden könnte. Für ihre „seigneurisation" und ihre damit einhergehende Maskulinisierung erhält die Katzenfigur zu Beginn ein Paar Stiefel und steigt in den Titel der Geschichte als Hauptakteur auf: *Le Maître Chat* oder *Le Chat botté.* So wird sie zum Herrn (für ihre Umgebung) und Meister (der intriganten Planung) in einer strategischen Allianz mit ihrem „Herrn" („*maître du chat*"), dem sie zuvor das klare Angebot unterbreiten konnte: Friss mich nicht, denn dann gebe ich dir zu essen. Es folgt ein risikoreicher, aber steiler Aufstieg für die beiden an einem Strang ziehenden Vertragspartner in die höchsten Zirkel der Machtausübung, welcher beide am Ende in Spitzenpositionen in der höfischen Gesellschaft katapultiert. Die Betonung der Manipulation und des Autoritären durch die thematische Schwerpunktverlagerung auf die *Überwältigung anderer*, die in der Geschichte sowohl körperlich als auch verbal von der Erzählfigur des Gestiefelten Katers kontinuierlich und souverän vollzogen wird, benötigte zu diesem Zeitpunkt anscheinend die eindeutig männlich konnotierte Erzählfigur der Katze als überzeugenden Handlungsträger. Im höfischen Kontext des *Ancien Régimes* muss das noch von Straparolas Kätzin gehegte Gefühl von *„compassione"* eindeutig zugunsten von „Erbarmungslosigkeit" und Härte gegen sich und andere verschwinden, eine erzählerische Veränderung, die kulturhistorisch im Zuge des Phänomens der Militarisierung der französischen Nation unter dem Sonnenkönig betrachtet werden kann. Ebenso könnte die von Muchembled angeführte sich verringernde Wertschätzung von Mutterschaft in führenden Kreisen der Bevölkerung, die in einer Verschiebung der Betonung im Marienkult reflektiert wurde, den historischen Hintergrund einer solch neuen Schwerpunktsetzung bilden. Von der demütigen Mitnahme von Nahrungsmitteln am Tisch des Königs, der durch Straparolas Soríano-Kätzin erfolgte, rückt der Überlebenskampf des *„manger ou être mangé"* ins narrative Zentrum eines nicht ungefährlichen *„parcours"* der Erzählfigur innerhalb institutioneller Machträume. Die von Perrault offen thematisierte Entfaltung von ungehemmtem, aber beeindruckend geschliffenem Karrierismus sowie die Darstellung eines unbedingten Willens zur Macht setzte sich inhaltlich gegen die feminin akzentuierten italienischen Erzählfiguren, welche viel stärker auf Händel denn Ränke setzten, für zukünftige Grundschemata durch. Die von Marin zu Perrault bereits

im Detail analysierte, komplex dargestellte Übung eines Kräftemessens bedurfte scheinbar einer umfassenden Neuschöpfung der Erzählfigur Katze, vor allem ihrer starken Maskulinisierung, um nicht an einer kulturellen Glaubwürdigkeitsgrenze zu scheitern.

Es erstaunt auf Grund der Dynamik der wechselnden Einflüsse und Veränderungen der Erzählfigur kaum, dass die Erzählung im Kurfürstentum Hessen über hundert Jahre später zwar keine Änderung des Grundschemas mehr erfuhr und in der groben Rahmenhandlung Perraults Fassung folgt, aber unter völlig anderen historischen Bedingungen wiederum eine weitere Neukontextualisierung durchlaufen musste. Die Arbeiten der Brüder Grimm fielen zeitlich in das Jahrhundert der deutschen Nationbildung und in die letzten Jahre der kriegerischen Auseinandersetzung mit Napoleons Expansionswillen. Das kleine Kurfürstentum Hessen stand noch unter französischer Besatzung, was seinem ländlich geprägten Provinzcharakter und der daraus zwangsläufig erfolgenden räumlichen Nähe zwischen Bevölkerung und Institutionen keinen Abbruch tat und sich von Perraults straff organisierter, höfischer Umgebung und der innerhalb eines großen Reiches dazu gehörigen Distanz zur Bevölkerung mit ihren hierarchisierenden Ritualen entsprechend unterschied.

Die von Elias betonte Notwendigkeit der verbalen Gewandtheit, der Nuancierung des Verhaltens und des Taktierens zur unterschwelligen Manipulation anderer im Macht- und Hierarchiekontext des französischen Hofes charakterisiert die von Perrault portraitierte Erzählfigur des Gestiefelten Katers als Meister des gerissenen Kalküls. Dem steht bei den Grimms ein kätzischer Gelegenheitstäter gegenüber, der sich zwar auch mit zielstrebiger Klugheit bewegt und sich zusätzlich im Vorfeld Sympathien gesichert hat, der aber eher durch sein insgesamt dienstbares, vertrauenswürdiges Wesen besticht. Da den Brüdern Grimm der Wortlaut der Originalfassung Perraults präsent war, ist davon auszugehen, dass sie eine im hessischen Idiom abgemilderte Fassung durch ihre Erzählquelle Jeanette Hassenpflug nur allzu gerne in die Erstauflage ihrer *Kinder- und Hausmärchen* aufnahmen. In den KHM wurde die Tonlage der Erzählung mehr auf gutes Einvernehmen, das Vertrauliche unter den Protagonisten sowie die Nahbarkeit zwischen Obrigkeit und Untertanen abgestimmt. Die bei Grimm thematisierte menschliche Idealvorstellung von Kameradschaft korrespondiert auf der Beziehungsebene mit der bei Straparola beschriebenen idealtypischen Darstellung von Mutterschaft und Mutterliebe, obwohl die Grimm'sche Rahmenhandlung eindeutig an Perraults Fassung orientiert ist. Auch nahmen die Brüder Grimm das explizit kätzisch-tierische Element der Erzählfigur Katze, ähnlich wie Straparola, wieder stärker anerkennend in den Fokus.

Walt Disney war dann einer der ersten Filmemacher, der 1922 aus dem Grundmotiv der Katze als Helfertier einen fast zehnminütigen Zeichentrickfilm mit dem Titel *Puss in Boots* schuf. Dabei wurde der Rahmenhandlung derart entfremdet, dass hierzu eine breit angelegte Fidelity-Debatte geführt werden könnte.[8] Nichtsdestotrotz erfuhren dabei unterschiedliche Aspekte der literarischen Leitfassungen Aneignung durch Disney. Am signifikantesten ist die weiblich codierte Erzählfigur der Katze, welche zeittypisch u.a. mit einer Henkelhandtasche ausstaffiert wurde. Mit der weiblichen Erzählfigur hebt sich der Disneyfilm von allen anderen Filmversionen ab, obwohl es gelegentlich vorkommt, dass weibliche Darstellerinnen den Part der Katze – in männlicher Kleidung – übernommen haben.[9] Im Vordergrund steht zugleich Freundschaft bzw. Kameradschaft, wie sie in der nivellierten Erzählfassung der Brüder Grimm bereits ansatzweise entworfen wurde und keinesfalls ein machiavellistischer Vertragsabschluss wie bei Perrault. Als der Zeit entsprechendes, neuartiges Element findet sich bei Disney das Erfassen technomorpher Strukturen und die Darstellung des großen gesellschaftlichen Einflusses von Maschinen.[10] Der in Disneys Zeichentrickversion ebenfalls erfolgte vorrangige Ausbau von Eros kann als typisches Charakteristikum der Märchenfilmproduktion des 20. Jahrhunderts gewertet werden, der dem Wunsch nach sozialem Aufstieg den Rang abgelaufen zu haben scheint. Es lässt sich schlussfolgern, dass inzwischen eine Art historischer und zeitgenössischer „Märchenspielkiste" existiert, in welche mehr oder weniger zufällig, oftmals aber auch sehr bewusst von Filmemachern und Schriftstellern auf der Suche nach Stoffen hineingegriffen werden kann.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass für die Geschichte vom Gestiefelten Kater zwar eine offensichtliche Übernahme von Erzählversatzstücken seit Erscheinen von Straparolas Geschichte *Costantino Fortunato* fortlaufend stattgefunden hat, aber jeder Autor oder jede Autorin das Grundmotiv völlig neu interpretierte.[11] Bei Perrault denkt der Erbe darüber nach, sein Erbteil aufzuessen und sich daraus einen Muff zu machen, aber bei den Grimms ist schon nur noch von Handschuhen die Rede. Beiderlei Nützlichkeitsdenken gegenüber der Erzählfigur Katze ist den italienischen Fassungen noch fremd. Disney integriert zu Beginn des 20. Jahrhunderts Maschinen im Dienste der Erzählfigur in die Handlung. Janosch wiederum

[8] Vgl. Welsh 2007, *Issues of Screen Adaptation: What is truth?,* S. 22f. In Anerkennung der Wandelbarkeit der Erzählfigur in ihrer jeweiligen neuen Geschichte wurden Fidelity-Ansätze als Thema für diese Analyse der Genese als obsolet eingestuft.
[9] So spielt Marija Barabanova die Katerrolle in Alexander Rous russischer Verfilmung *Кот в сапогах* von 1958. Siehe Filmographie im Anhang.
[10] Vgl. Böhme 2000, *Orientierung Kulturwissenschaft*, S. 164f.
[11] Keebaugh spricht deshalb mit Berechtigung von „Palimpsesten". Keebaugh 2011, *Into the woods*, S. 42 und S. 48.

präsentiert dann zum Beispiel in den achtziger Jahren einen deutschen Nachkriegskater, der den schnöden Mammon verschmäht. Und Carter ironisiert in demselben Zeitraum das Thema Katzenallergie in ihrer erotisch angehauchten Version der Erzählung in historischem Ambiente. Längst ist der Gestiefelte Kater als Erzählfigur aus seinem jeweiligen Erzählrahmen herausgetreten und mischt sich oftmals schon völlig unabhängig von ursprünglichen Fassungen bzw. vorhergehenden Kontexten unter die Handlungsträger in anderen Geschichten. Dieses explizit für die Kinder- und Jugendliteratur als „crossover intertextuality" [12] bezeichnete Phänomen zeigt sich aber nicht erst auf der Wechselebene von Lesestoff zu Film. Denn wie Keebaugh durch ihre detaillierte Analyse der Werke von Autorinnen des 19. Jahrhunderts nachweisen konnte, hat Intertextualität viel weniger mit postmodernen Strömungen zutun als die gegenwärtige Forschung gerne Glauben macht, [13] weshalb es sich auch in dieser Untersuchung als sinnvoll erwiesen hat, den Fokus auf *Ähnlichkeiten von Inhalten* in verschiedenen Medien zu setzen.[14]

Dem Rezipienten begegnet in den unterschiedlichen Fassungen des Gestiefelten Katers einerseits eine erkennbare Kontinuität in der Erzählung über die Spanne der Jahrhunderte, die aufgrund des Erzähltyps auch zu ihrer ATU-Indexierung geführt hat, andererseits hat die jeweils eine Katzenfigur nur noch wenig mit der jeweils nächsten zu tun. Denn zu verschieden sind die der Erzählfigur verliehenen *Personae*, die ihr zugeschriebenen Motivationen, die Beschreibung ihres Denkens, Empfindens und der Motive ihres Handelns, selbst wenn sich die bildliche Darstellung zunehmend in Richtung des stereotypen französischen Musketiers homogenisierte. So muss ein Tigerkater, der im Jahre 2008 zwar immer noch mit Stulpenstiefeln und mit üppigem Federhut ausgestattet das Cover eines englischen Kinderbuches bestückt, sich nicht mehr davor fürchten, zu Beginn der Erzählung gefressen oder gehäutet zu werden, sondern darf gewissermaßen zurückkehrend zu Straparola und Basile als kätzische Erzählfigur wieder damit rechnen, vom Erben mitversorgt zu werden.[15] Der Grund hierfür ist aber *nicht* kausal in den italienischen Vorgängerfassungen verankert, sondern wie eingangs erläutert in der modernen Rolle der Katze als Haustier.

---

[12] Ibid., S. 14f.
[13] Ibid.
[14] Vgl. Elsaesser2002, *Filmgeschichte und frühes Kino*, S. 288.
[15] Der Müllersbursche wird in diesem Kinderbuch als zu arm dargestellt, um die Katze (sein Haustier) verantwortungsvoll zu betreuen bzw. zu füttern: „'Alas!' sighed the youngest son, 'Puss is no use to me and I am too poor even to feed him.'" Southgate 2008, *Puss in Boots*, S. 6. Nicht anders sieht es in der Version einer im Herbst 2015 in den Rossmann-Drogeriemärkten angebotenen, abwischbaren Märchensammlung aus. Der Müllerssohn fragt seinen Kater: „Was soll nur aus *uns* werden, Kater?" Und die ausführliche Bebilderung zeigt einen sehr dicken und niedlich wirkenden Kater, der selbst mit dem gefangenen „Hasen" und den Rebhühnern, die nicht erschrocken sondern unbeteiligt wirken, behutsam umgeht. Lehmann (Lektorat) 2015, Der Gestiefelte Kater, S. 108.

Die von Chartier geforderte Berücksichtigung der Semantik in der Textuntersuchung bedingte die streckenweise ausführliche Beleuchtung des Mensch-Katze-Verhältnisses, das hier in größerem Umfang ergänzend zur Erzählforschung zu leisten war. Denn so wie die Erzählfigur Katze sich immer wieder weit von tatsächlichen Katzen entfernt und im zeithistorischen Kontext mit menschlichen Charakteristika und Motivationen besetzt wird, also als Mensch *honoris causa* auftritt, genauso wird wiederholt auf die Katze als solche referiert, indem z.B. die Mutterkatze ihren Schützling ableckt oder die Erzählfigur des Gestiefelten Katers in mehreren Filmversionen nur Milch zu sich nehmen möchte anstatt eines alkoholischen „Männergetränks".[16] Herauslesen lassen sich also in den jeweiligen Erzählungen deutliche Zeitgeistelemente, die bestimmte Themen stärker hervorheben und andere zurücktreten lassen. Dies wäre im Falle Carters also überhaupt nicht die von Zipes rezipierte Beschreibung des Sexuellen, die in *Costantino Fortunato* fehlte, aber durchaus in anderen Erzählungen der *Piacevoli Notti* oder noch frühzeitiger in Aretinos Kurtisanengesprächen ein Thema ist, sondern zum Beispiel das mehrfache Anführen des Motivs der Katzenallergie, eine erst im Laufe des 20. Jahrhunderts ständige Benennung erfahrende Thematik.[17] Allein ein flexibel angesetzter Handlungsrahmen, vor welchem die Erzählfigur der Katze, die einem Bedürftigen unter die Arme greift, unter Übernahme „alter" Darstellungselemente „neu" inszeniert wird, kann darum überhaupt von der Kontinuität eines einzigen Gestiefelten Katers zu sprechen überzeugen. Dies bedeutet letztlich, dass transtemporale, internationale Erzählstoffe und Erzählfiguren als noch nicht erschöpfte kulturelle Informationsquellen ihrer Zeit und ihrer Region fungieren.

[16] Milchtrinker ist der Gestiefelte Kater nicht nur in Chris Millers Shrek-Prequel *Puss in boots* von 2011, sondern auch in der Realfilmproduktion von Christian Theede für den ARD aus dem Jahre 2009. Siehe Filmographie im Anhang.
[17] In Darrell van Citters US-Animationsfilm *Puss in boots: A Furry Tale* von 2011 leidet die Prinzessin unter Katzenallergie.

6.1 Quellen- und Literaturverzeichnis

Abkürzungen

AaTh	*The Types of the Folktale: A classification and Bibliography,* Aarne, Antti/Stith Thompson, Helsinki, 1961
ATU	*The Types of the Folktale: A classification and Bibliography,* Bearbeitung durch Hans-Jörg Uther nach Aarne, Thompson, Band 1-3, Helsinki, 2004
BE	*Brockhaus Enzyklopädie,* Band I.-XXIV., F.A. Brockhaus, Wiesbaden
BnF	Bibliothèque nationale de France
EM	*Enzyklopädie des Märchens*, Band I.-XIV., de Gruyter Verlag, Berlin
KHM	*Kinder- und Hausmärchen,* Brüder Grimm

6.1.1 Benutzte Buchausgaben des Gestiefelten Katers

Avenarius, F. & Speckter, Otto	*Der Gestiefelte Kater,* Bilder von Otto Speckter, Kunstwart Verlag, Königliche Hofbuchdruckerei Kastner & Callway, München, um 1920
Basile, Giambattista	*Das Märchen der Märchen: Das Pentamerone,* Herausgeber Rudolf Schenda, C.H. Beck, München, 2000
Basile, Giambattista	*Lo cunto de li cunti: A cura di Michele Rak,* Garzanti Editore s.p.a, Italien, 1986
Broschek Verlag (ed.)	*Das Märchen vom Gestiefelten Kater in den Bearbeitungen von Straparola, Basile, Perrault und Ludwig Tieck mit zwölf Radirungen (sic!) von Otto Speckter,* Faksimilierter Nachdruck der Erstausgabe bei F. A. Brockhaus, Leipzig, 1843, unter Beifügung der Radierungen von Speckter, Nachwort von Dr. W. Stubbe, Broschek Verlag, Hamburg, 1960
Carter, Angela	Puss-in-Boots, S. 68-84, in *The Bloody Chamber,* King Penguin Books, Harmondsworth, 1979
Carter, Angela	Gestiefelter Kater, S. 107-134, in *Blaubarts Zimmer: Märchen aus der Zwischenwelt,* Rowohlt, Reinbek, 1982
Daniel, Noel (ed.)	Der Gestiefelte Kater, Farblithografien von Herbert Leupin, Silhouetten von Laura Barrett, S. 277-287, in *Die Märchen der Brüder Grimm*, Taschen Verlag, Köln, 2011
Gillespie, Gerald (ed.)	*Ludwig Tieck's Puss-in-Boots and Theater of the Absurd: A Commentated Bilingual Edition,* Verlag Peter Lang, Brüssel, 2013
Grimm, Brüder	Der Gestiefelte Kater, S. 147-155, in *Kinder- und Haus-Märchen: Gesammelt durch die Brüder Grimm,* Erstausgabe, Handexemplar, in der Realschulbuchhandlung, Berlin, 1812/1815 (https://www.grimm-portal.de) GK2 https://www.grimm-portal.de/viewer/image/1433243313511_1/225/#topDocAnchor
Grimm/Perrault	*Puss in Boots,* Dean's Holiday Series No. 6, Dean & Son Publishers, 160 A Fleet Street, London, 1890
Grimm/Archipowa	*Der Gestiefelte Kater,* Ausgabe in neuer Rechtschreibung, Illustrationen von Anastassija Archipowa, Esslinger Verlag, Esslingen, 2010
Humor, Phil	*Leon, der gestiefelte Kater: Ein Märchenroman,* Herausgeber Stephan Lill, Seevetal, 2009
Janosch	Der gestiefelte Kater, S. 115-122, in *Janosch erzählt Grimm's Märchen,* Beltz & Gelberg Verlag, Weinheim, 1972
Kästner, Erich	*Der Gestiefelte Kater,* Illustrationen von Walter Trier, Cecilie Dressler Verlag, Hamburg, 2001
Kubašta, Vojtěch	*Der Gestiefelte Kater und andere Märchen,* Illustrationen von Kubašta, Übersetzung aus dem Tschechischen von Bertleff und Cifková, Südwest Verlag, München, 1969
Lehmann, Kirsten (Lektorat)	Der Gestiefelte Kater, S. 107-126, in *Mein großer Märchenschatz,* Übersetzung von Anne Brauner und Antje Seidel, Parragon Books Ltd., Bath, ohne Jahresangabe (gekauft am 16.09.2015, Preis € 2,99, Drogeriemarkt Rossmann, Beilngries)
Murray, John (ed.)	*Puss in Boots; And the Marquis of Carabas,* Illustrated by Otto Speckter, drawn on stone by Lewis Haghe, John Murray, Albemarle Street, London, 1844
Perrault, Charles	*Le Chat Botté et les autres Contes de Fées/Der Gestiefelte Kater und die anderen Märchen,* zweisprachige Ausgabe, Übersetzung von Ulrich Friedrich Müller, Illustrationen von Willy Widmann, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1985
Perrault, Charles	*Contes,* Textes établis et présentés par Marc Soriano, Ouvrage publié avec le concours du Centre National des Lettres, Flammarion, 1989

Perrault, Charles	*Contes,* Édition présentée, établie e annotée par Jean-Pierre Collinet, Édition Gallimard, 1981
Perrault, Charles	*Charles Perrault: Contes de Ma Mère Loye,* Textes établis, annotée et précédé d'un avant-propos par André Coeuroy, Èditions de Cluny, Paris, 1948
Rölleke & Schindehütte (ed.)	Der Gestiefelte Kater, S. 289-293, in *Es war einmal . . . Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte*, eichborn Verlag: „Die andere Bibliothek", Frankfurt am Main, 2011
Sourdais, Clémentine	*Der Gestiefelte Kater nach Jacob und Wilhelm Grimm,* Scherenschnittausgabe, Illustrationen von Clémentine Sourdais, Deutsche Ausgabe nach der Originalausgabe von hélium, Paris, 2. Auflage, Die GestaltenVerlag, Berlin, 2015
Southgate, Vera	*Puss in Boots,* Illustrationen von Gino D'Achille, Ladybird Books, London, 2008
Straparola, G. Francesco	*Le Piacevoli Notti:* A cura di Guiseppe Rua, Laterza & Figli Tipografi-Editori-Librai, Bari, 1927, www. liberliber.it, 1a Edizione Elettronica del 11 aprile 2007, https://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/straparola/le_piacevoli_notti/pdf/straparola_le_piacevoli_notti.pdf
Straparola, G. Francesco (BnF)	*Le Piacevoli Notti:* Nellequali Si Contengono le favole con i loro Enimmi da dieci donne, duo giouani raccontate, Nuovamente ristampate, & con diligenza ranuedute. Libro Secondo, In Venegia, MDLXV, 1566, BnF, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74443r/f207.item
Straparola, G. Francesco (BSB)	*Le Piacevoli Notti:* Le Piacevoli Notti Di Messer Giovanfrancesco Straparola Da Caravaggio: Nelle Qvali Si Contengono le Fauole con i loro Enimmi da dieci donne, & duo giouani raccontate, Cosa Dilettevole, ne piu data in luce, Giglio, Vinegia, 1558, BSB, Permalink: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10190127-0
Straparola, G. Francesco (BSB)	*Le Piacevoli Notti:* Le Piacevoli Notti Di M. Giovanfrancesco Straparola da Carauaggio: Nelle Quali Si Contengono le fauole con i loro enimmi da dieci donne, & duo giouani raccontate, cosa diletteuole, ne piu data in luce, Comin Da Trino, Vinegia, 1553, BSB, Permalink: http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10190121-7
Straparola, G. Francesco	Novelle Nr. 50, S. 272-277, in *Die Novellen und Mären der Ergötzlichen Nächte,* Bd. 2, Reihe „Die Werkstatt der Liebe" Band III., Übersetzung von Hans Floerke, Georg Müller Verlag, München, 1920
Tieck, Ludwig	*Der Gestiefelte Kater: Kindermärchen in drei Akten,* Ausgabe in neuer Rechtschreibung, Text der Erstausgabe folgend von Band 2 der *Volksmärchen* von Peter Leberecht (Carl August Nicolai, Berlin, 1797), Anaconda Verlag, Köln, 2009

6.1.2. Quellen und Primärliteratur

aktuell für die Frau	Zeitschrift Ausgabe Nr. 12, Stange Verlags- und Mediengesellschaft mbH, Scheuerner Straße 5, Gernsbach, 2014
Aretino, Pietro	*Kurtisanengespräche,* Übersetzung von Ernst Otto Kayser, Lichtenberg Verlag, München, 1965
Austin, Jane Goodwin	*Moonfolk: A true account of the home of fairy tales,* W. Swan Sonnenschein & Co., London, 1882
Beatus, Georgius	*Amphitheatrum Naturae. Schawplatz Menschlicher Herrlichkeit,* Bringer, Franckfurt, *1614,* HAB Wolfenbüttel, A: 84.1 Hist., 2012 http://diglib.hab.de/drucke/84-1-hist/start.htm
Beccuti Perugino, Francesco	*Rime di Francesco Beccuti Perugino detto Il Coppetta,* Edition Vincenzo Cavallucci, Venedig, 1751
Bergen, Yfke van	Slit pupils allow colourful nights, S. 8, in *The Times Higher Education Supplement,* Ausgabe Dezember 23/30, 2005
Bellinelli, Barbara	*Guida di Viaggio per Gattofili: 17 luoghi gatteschi in Italia,* felinamente & Ugo Mursia Editore, Milano, 2017
BILD	Tageszeitung, Inlandsausgabe 20/4, Axel-Springer-Verlag, Axel-Springer-Straße 65, 10888 Berlin, 24.01.2017
BnF	*Frontispice de édition originale des Contes de Perrault,* © Bibliothèque nationale de France 2016. (Ausdruck am 13.11.2016 um 18:59)
BnF	Gustave Doré, Les *Contes* de Perrault, 24 Abbildungen, http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/albums/contes/

(Aufruf am 29.05.2017 um 12:26)

BnF — Illustrations de Contes du temps passé, Perrault, Charles, Microfilm R 81704 der Bibliothèque nationale de France, Charles Émile Jacque, vue 13, Louis Marvy, vue 18, Vivant Beaucé vue 21, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b2200119s/f13.planchecontact.r=Le%20chat%20bott%C3%A9%20Charles%20Perrault?rk=21459;2 (Aufruf am 30.05.2017 um 23:57)

Bockemühl, A. (ed.) — *Verstoßen, verschlungen, erschlagen . . . Über Grausamkeit im Märchen,* Verlag Freies Geistesleben, Stuttgart, 2008

Bürkner, Robert — *Der Gestiefelte Kater,* Videoaufzeichnung einer Bühnenaufführung des Kindermärchenlustspiels in 3 Bildern von Robert Bürkner, 28 Minuten in Farbe, Best.-Nr. G-8054, k.A.

Busch, Wilhelm — *Humoristischer Hausschatz mit 1500 Bildern,* Bassermann'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1956

Brehms, Alfred Edmund — Die Katze als Mutter, S. 65-72, in *Brehms Schönste Tiergeschichten,* Georg Müller Verlag, München, 1925

Bresch & Hausmann — Veränderungen des Erbguts: Spontane und induzierte Mutationen, S. 61-83, in *Klassische und molekulare Genetik,* 3. Auflage, Springer Verlag, Berlin u.a., 1972

Browne, Maggie — *Wanted – A King; How Merle set the nursery rhymes to rights,* Cassell & Company, London u.a., 1890

Caro, Frank de (ed.) — *The Folktale Cat,* Illustrations by Kitty Harvill, Barnes & Noble Books, New York, 1995

Carroll, Lewis — *Alice's Adventures in Wonderland,* Penguin Popular Classics, London, 1994

Carroll, Lewis — *Alice im Wunderland,* Übersetzung von Christian Enzensberger, Insel-Bücherei Nr. 896, Frankfurt am Main, 1967

Chevalier-Desormeaux, Mme — *Mémoires d'une Petite Chatte,* Fonteney et Peltier, 28, Rue de Condé, Paris, 1862

Cheverny, Dufort de — Mémoires de Dufort de Cheverny: La Cour de Louis XV., Texte établi, présenté at annoté par Jean-Pierre Guicciardi, Perrin, Paris 1990, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48122343/f13.item.r=chat (Aufruf am 29.05.2017)

Corkran, Alice — *The Adventures of Mrs. Wishing-to-be and other stories,* Blackie & Son, London, ca. 1883 (keine genaue Jahresangabe in dieser Buchausgabe)

Crossland, J. & Parrish J. (ed.) — *The Golden Wonderbook for Children*: With over 500 Illustrations by well-known artists, Odhams Press Ltd, London, 1934

Dassel, Alice — *Märcheninterpretation: Der Gestiefelte Kater (Grimm),* Schneider Verlag, Hohengehren, 2009

Eipper, Paul — *Das Haustierbuch: Vom Wesen, der Schönheit und dem Nutzen unserer Tier-Kameraden,* Deutsche Buch-Gemeinschaft, Berlin, 1938

Eliot, T.S. — *Old Possums Katzenbuch/Old Possums Book of Practical Cats,* zweisprachig, Suhrkamp Verlag, Berlin und Frankfurt am Main, k.A.

Eliot, T.S. & Scheffler, Axel — *Old Possums Katzenbuch,* Beltz & Gelberg Verlag, Basel, 2009

Flensburger Hefte — *Märchen,* Flensburger Hefte: Anthroposophie im Gespräch, Nr. 30, 2. Auflage, Media-Print, Flensburger Hefte Verlag, Winter 2003/2004

Gattina — *Per me … Gattina,* Produzent für hochwertige Seidenartikel in Deutschland, Österreich und der Schweiz, *http://www.gattina.de/*

Giustacchini, Enrico — Il mistero della Madonna della Gatta, Interview in *Stilearte: Quotidiano di Cultura Online, Gli animali nell'arte, I gatti nell'arte, Pittura antica,* Herausgeber Mef Bernardelli Curuz, 01.08.2016, http://www.stilearte.it/federico-barocci-e-la-gatta-sul-quadro-che-scotta/ (Download am 26. Februar 2017 um 20:18)

GONG-Rätselheft — *Gong-Rätselkiste 10/2013,* Funke Mediengruppe, Gong Verlag, Ismaning, 2013

Grimm, Jacob (ed.) — *Altdeutsche Wälder,* Zeitschrift, Bd. 1, Herausgeber Jacob Grimm, Herausgegeben bei Thurneissen, Kassel, 1913 https://books.google.de/books?id=azYLAAAAQAAJ&pg=PA144&focus=viewport&vq=Eiche&hl=de&output=html_text (Aufruf am 06.06.2017 um 20:38)

Grimm, Jacob — *Deutsche Mythologie,* In der Dieterich'schen Buchhandlung, Göttingen, 1835, Quellenhinweis: Book digitized by Google from the library of University of California and uploaded to the Internet, http://archive.org/stream/deutschemytholo08grimgoog#page/n26/mode/1up/search/Katze (Aufruf am 13.03.2017 um 20:35)

Grimm/Sommer	*Der Gestiefelte Kater,* neu erzählt von Karla S. Sommer, mit zusätzlicher Hörbuch-CD gesprochen von Gerhard Fehn, Illustrationen von Wolfgang Looskyll, Schwager & Steinlein Verlag, Köln, ohne Jahresangabe
Grimm, Brüder	*Brüder Grimm Schönste Märchen: Eine Auswahl,* Illustrationen von Lizzie Hosaeus, Enßlin & Laiblin Verlag, Reutlingen, ca. 1955
Gurney et al.	*Prinzessinnen Handbuch,* Illustrationen von Sophie Allsopp, Übersetzung von Anne Emmert, Templar Company, arsEdition, München, 2007
Hafis	*Gedichte aus dem Diwan,* Herausgeber Johann Christoph Bürgel, Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart, 1977
Hörspiel Amor Junior	*Der gestiefelte Kater gelesen von Heiner Lauterbach,* Bearbeitung von Friederike Köpf und Bert Alexander Petzold, ICHHÖRMAL, Amor Junior Hörspiel, München, April 2015
Hörspiel *ZEIT*-Edition	*Der Gestiefelte Kater mit Musik von Mussorgski,* CD 1, in der Hörspielserie *Märchen-Klassik für kleine Hörer,* „Märchen-Klassik" für Kinder ab 4 Jahren, 20 Hörspiele mit klassischer Musik, *ZEIT*-Edition, mango Studios, Köln, September 2017
Hoffmann, E.T.A.	*Lebensansichten des Katers Murr,* Herausgeber Fritz und Katinka van Eycken, Haffmanns Verlag bei Zweitausendeins, Leipzig, 2014
Jones, Jonathan	*The Loves of the Artists: Art and Passion in the Renaissance,* Simon & Schuster UK Ltd., London, 2013
Kaufmann, Franz	*Der Gestiefelte Kater: Was einer aus sich machen kann,* Kreuz Verlag, Zürich, 1985
KDFB e.V.	*Bildungsangebote für Frauen 2015* (Prospekt), Bildungswerk des Katholischen Deutschen Frauenbundes, Diözesanverband Regensburg e.V., 2015
Keller, Gottfried	*Spiegel, das Kätzchen: Ein Märchen,* Herausgeber Heinrich und Hilla Hamburger, Haffmans Verlag bei Zweitausendeins, Leipzig, 2016
Klerusblatt	Organ der Diözesan-Priestervereine Bayerns und ihres Wirtschaftlichen Verbandes, Nr. 4, 12. Jahr, Herausgeber Domkapitular Dr. Ludwig Bruggaier und Hochschulprofessor Dr. Joseph Gmelch, Eichstätt, 28.01.1931
Klever, Ulrich	*Knaurs großes Katzenbuch: Die wunderbare Welt der Seidenpfoten mit über 600 farbigen Fotos und Zeichnungen*, Droemersche Verlagsanstalt, München, 1985
Kraemer, Hans et al.	*Das XIX. Jahrhundert in Wort und Bild,* Bd 3, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin, 1900
La Fontaine, Jean	Le chat et les deux Moineaux, Livre XII.-Fable 2, http://www.lafontaine.net/lesFables/afficheFable.php?id=221 (Aufruf am 30.05.2017 um 20:02)
La Fontaine, Jean	https://gedichte-lyrik-poesie.de/LaFontaine_corbeau_renard/index.html (Aufruf am 31.01.2017 um 20:30)
La Fontaine, Jean	*Fables de La Fontaine en bandes dessinée,* Editions petit à petit, La Martinière Groupe, Darnetal, 2008
La Fontaine, Jean	*Hundert Fabeln,* Übersetzung von Hannelise Hinderberger und N. O. Scarpi, Manesse Verlag, Zürich, 1965
La Fontaine, Jean	*Die Fabeln,* Übersetzung von J. Wege, Philipp Reclam jun. Verlag, Leipzig, 1883
Lehmann, Kirsten (Lektorat)	Dornröschen, S. 27-46, in *Mein großer Märchenschatz,* Übersetzung von Anne Brauner und Antje Seidel, Parragon Books Ltd., Bath, ohne Jahresangabe (gekauft am 16.09.2015, Preis € 2,99, Drogeriemarkt Rossmann, Beilngries)
Lessing, Doris	Die alte Frau und ihre Katze, Übersetzung von Adelheid Dormagen, S. 193-209, in *Das Doris Lessing Buch,* Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg, 1989
Lotto, Lorenzo	*Lettere inedite di Lorenzo Lotto a cura di Luigi Chiodi su le Tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo,* Edizioni „Monumenta Bergomensia" VIII., Bergamo, 1962
Maillart, Ella	*Geliebte Seidenpfote: Mit einer Katze allein durch Indien,* Übersetzung von Ursula von Wiese, Piper Verlag, München/Zürich, 2000
Mandeville, Bernard	*The Fable of the Bees or Private Vices, Publick Benefits* (Vol. 1), Kommentierte Ausgabe durch F.B. Kaye, (Exakte Reproduktion der Oxford University- Ausgabe von 1924), Liberty Classics, Indianapolis, 1988
Megede, Johann Richard zur	*Der Ueberkater,* Roman in 2 Bänden, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Leipzig, ca. 1905 (keine genaue Jahresangabe in dieser Buchausgabe)
Müller-Ebeling et al.	*Hexenmedizin: Die Wiederentdeckung einer verbotenen Heilkunst – schamanische Traditionen in Europa*, AT Verlag, Hamburg, 2002
Morlini, Girolamo	*Die Novellen Girolamo Morlinis,* Übersetzung und Einleitung von A. Wesselski, Bildbeilagen von Franz von Bayros, Exemplar No. 207, Georg Müller Verlag, München, 1908

Morris, Desmond	*Catwatching,* Die Körpersprache der Katzen, Übersetzung von Gisela Bulla, Wilhelm Heyne Verlag, München, 2000
office for media	Preisliste 2015, Thorsten Peters, Kleiner Kielort 6, 20144 Hamburg, http://www.officeformedia.de/media/pdf/preisliste_aktuellfuerdiefrau_2015_1.pdf (Download 27.09.2015 um 17:44)
Ovidius Naso	*Metamorphosen,* Lateinisch-Deutsche Ausgabe, Herausgeber und Übersetzer Gerhard Fink, 2. Auflage, Patmos/Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf, 2004
Paulsen, Ulla	*Das Katzen-Buch: Geschichten und Gedichte,* Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1997
Petrarca	*Rerum Vulgarium Fragmenta,* http://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/petrarca/canzoniere/html/testo_02.ht (Download 23.10.2016 um 20:54)
Perrault, Charles	*Le chat botté,* Enfant, pt. 1, Mono Version, Hörspiel mit Dany Robin, Daniel Gelin, Michel Le Royer, Bibliothèque nationale de France, 1957
Philadelphia Museum of Art	Handbuchauszug zu Dosso Dossi, The Holy Family, with the Young Saint John the Baptist, a Cat, and Two Donors, http://www.philamuseum.org/collections/permanent/101942.html (Aufruf am 02.09.2016 um 14:13)
postfrisch	Das Philatelie-Journal, Herausgeber Deutsche Post AG Bonn, Ausgabe 3/2012, Mohndruck, Gütersloh, 2012
Potter, Beatrix	*The Tale of Tom Kitten,* Frederick Warne & Co., Penguin Group, London, 1989
Potter, Beatrix	*Die Geschichte der Gestiefelten Kitty,* Illustrationen von Quentin Blake, Übersetzung von Sabine Erbrich, Insel Verlag, Berlin, 2017
Rak, Michele	C'era una volta . . . UNA FIABA, Interview mit Michele Rak durch Marina Collaci, S. 22-24, in *ADESSO*, Spotlight-Verlag, Hamburg, Dezember 2012
Ramberg, Johann H.	*Tyll Eulenspiegel,* Text nach der Jahrmarkts-Ausgabe von Hannover 1863, Harenberg Verlag, Dortmund, 1980
Ripa, Cesare	*Iconologie ov Explication Novvelle de plvsievrs images, emblemes, et avtres figvres,* Paris 1644, Übersetzung ins Französische von Jean Baudouin, Reproduktion der Kopie des Britischen Museums durch Garland Publishing Inc., New York/London, 1976
Ripa, Cesare	*Iconologia del Cavalier Ripa: Ultima Impressione,* Presso Cristoforo Tomasini, Venedig, 1645, Permalink: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1645/0071
Ripa, Cesare	*Iconologia Overo: Descrittione di diverse Imagini*, Rom, 1603, Permalink: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/ripa1603/0003
Sacchetti, Franco	*Delle Novelle,* Parte Prima, in Firenze, 1724, Verlag unbekannt, https://books.google.to/books?id=z3xdAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de#v=onepage&q&f=false (Aufruf am 13.03.2017 um 19:00)
Salz+Pfeffer Theater	CARABAS: Erzähl-Konzert für ein Bläserquintett und gestiefelten Kater, im *Kinderspielplan,* Frauentorgraben 73, Nürnberg, September-Dezember 2017
Sanuto, Marino	*I Diarii di Marino Sanuto* (MCCCCXVI-MDXXXIII) dall'autografo Marciano Ital. Cl. VII codd. CDXIX.CDLXXVII. Volume I, per cura di F. Stefani, Venezia, 1879, www.liberliber.it (Download am 09.11.2015 um 23:24)
von Scheffel, Joseph Victor	*Der Trompeter von Säkkingen,* Herausgeber Karl Lindner, Druck und Verlag von Josef Habbel, Regensburg, 1917
Schmitz, Alfried	Eröffnung der Augsburger Puppenkiste, Deutschlandfunk, 26.02.2018, http://www.deutschlandfunk.de/vor-70-jahren-eroeffnung-der-augsburger-puppenkiste.871.de.html?dram:article_id=411631
sine tempore	*Accessoires zum Wohnen & Leben,* Herbst/Winterkatalog 2015/16, OPTIMA Versand GmbH, Köln, Oktober 2015
von Spee, Friedrich	*Cautio Criminalis oder rechtliches Bedenken wegen der Hexenprozesse,* Übersetzung von Joachim-Friedrich Ritter, 7. Auflage, dtv-Verlag, München, 2003
Spence, Rachel	The artistic encounter of a lifetime: In Venice, masterpieces by Manet and Titian are shown together for the first time in history, in *Financial Times*, 15.05.2013
Spence, Rachel	Commanding Madonnas, in *Financial Times*, 21/22.12.2013
Stadt Kassel (ed.)	*Die Grimmwelt: Von ÄRSCHLEIN bis ZETTEL,* herausgegeben von der Stadt Kassel in Zusammenarbeit mit Annemarie Hürlimann und Nicola Lepp, Sieveking Verlag, hürlimann+lepp, München, 2015
Steidle, Basilius P. (ed.)	*Die Benediktusregel,* Lateinisch-Deutsch nach dem Codex 914 von St. Gallen, Beuroner Kunstverlag, Beuron, 2. Auflage, 1975

Straparola, Gianfrancesco — *Ergötzliche Nächte: Ausgewählte Novellen,* Übersetzung von Ingeborg Zengerer, Eduard Kaiser Verlag, Klagenfurt, k. A.

Straparola, G. Francesco — *Ergötzliche Nächte,* Übersetzung von Hans Floerke, Tredition Classics Verlag, Hamburg, 2011

Theede, Christian — Interview im DVD-Extrateil: *Stiefel für den Kater* zu *Der Gestiefelte Kater,* 60 Minuten, Produzentin: Elke Ried, Genre Märchenfilm, Ziegler Film Köln im Auftrag des NDR/ARD, DVD 4260144380697, 2009

Touche, Grace de la — *Dick Whittington,* Illustrationen von Pam Storey, Grandreams Limited, London, 1994

Zelinsky, Paul O. — *Rapunzel,* Dutton Children's Book, Penguin Books USA, New York, 1997

6.1.3 Sekundärliteratur

Abrams, L. & Harvey, E. (ed.) — *Gender Relations in German history: Power, Agency and Experience*, Duke University Press, Durham, 1997

Aguer, Agnès — *L'avocat dans la littérature de l'ancien régime du XVIIe siècle jusqu' à la Révolution française,* L'Harmattan, Paris, 2011

Ahlers, Ingolf — Die Kreuzzüge: Feudale Kolonialexpansion als kriegerische Pilgerschaft, S. 59-81, in *Mediterraner Kolonialismus: Expansion und Kulturaustausch im Mittelalter,* Herausgeber Peter Feldbauer, Gottfried Liedl, John Morrissey, Magnusverlag, Essen, 2005

Archer, John — Why do people love their pets?, S. 237-259, in *Evolution and Human Behaviour*, 18, Elsevier Science Inc., New York, 1997

Asch, Ronald G. — Märtyrer, Mörder und Monarchen. Das Königtum zwischen Heroismus und Heroismus-Defizit. Ein Vergleich zwischen England und Frankreich (1589-1628), S. 283-302, in *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance,* Herausgeber Achim Aurnhammer und Manfred Pfister, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013

Aurnhammer, Achim — Die Katze des Petrarca, S. 48-66, in *Francesco Petrarca nel 700 Anniversario della Nascita,* Herausgeber Ivo de Gennaro, XXVI. Simposio Internazionale di Studi Italo-Tedeschi, Accad. Di Studi Italo-Tedeschi, Meran, 2011

Aurnhammer, Achim — Kindertotenlieder der Renaissance, S. 101-128, in *Das Kind in der Renaissance,* Herausgeber Klaus Bergdolt, Berndt Hamm, Andreas Tönnesmann, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2008

Aurnhammer, Achim — *Petrarcas Katze: Die Geschichte des kätzischen Petrarkismus,* Manutius Verlag, Heidelberg, 2005

Aurnhammer, Achim — *Torquato Tasso im deutschen Barock,* Studien und Dokumente zur dt. Literatur und Kultur im europäischen Kontext, Herausgeber Jörg Jochen Berns et al., Bd. 13 Frühe Neuzeit, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1994

Bake, Kristina — *Spiegel einer Christlichen und friedsamen Haußhaltung: Die Ehe in der populären Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts,* Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013

Barry, Peter — *Beginning Theory: An introduction to Literary and Cultural Theory,* 3. Auflage, Manchester University Press, Manchester/New York, 2009

Bauer, Hermann — *Die alte Pinakothek in München,* Serie: Galerien und Kunstdenkmäler Europas, Wilhelm Goldmann Verlag, München, 1966

Bausinger, Hermann — Wann ist deutsch? Zu den Funktionen des Typisierens, S. 22-31, in *Was ist deutsch? Fragen zum Selbstverständnis einer Nation,* Ausstellungskatalog des Germanischen Nationalmuseums, 2 Juni – 3 Oktober 2006, Nürnberg, 2006

Bausinger, Hermann — Die moralischen Tiere. Anmerkungen zu Märchen und Fabel, S. 162-175, in *Tiere und Tiergestaltige im Märchen,* Herausgeber Arnica Esterl, Wilhelm Solms, Europäische Märchengesellschaft, Bd. 15, Erich Röth Verlag, Regensburg, 1991

Bazin, Germain — *Der Louvre,* Übersetzung von Alfred P. Zeller, Droemersche Verlagsanstalt, München/Zürich, 1958

Beauvoir, Simone de — *Das andere Geschlecht*, Rowohlt Verlag, 1982

Bechdolf, Ute — Kulturwissenschaftliche Medienforschung: Film und Fernsehen, S. 289-315, in *Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie,* Herausgeber Silke Göttsch und Albrecht Lehmann, Reimer Verlag, Berlin, 2007

Beer, Jasmin	Der Menschenfresser als Archetyp, S. 14-18, in *Märchenspiegel,* Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege, Herausgeber: Märchenstiftung Walter Kahn, Jahrgang 25, Heft 2/2014
Behringer, Wolfgang	Hexen: Glaube, Verfolgung, Vermarktung, C.H. Beck Verlag, München, 1998
Behringer, Wolfgang	*Hexenverfolgung in Bayern: Volksmagie, Glaubenseifer und Staatsräson in der Frühen Neuzeit,* 3. Auflage, R. Oldenbourg Verlag, München, 1997
Bellosi, Luciano et al.	*Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 1-2, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988
Bellosi, Luciano	Die Darstellung des Raums, S. 197-243, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 2, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988
Bercken, Erich v. d.	*Malerei der Renaissance in Italien: Die Malerei der Früh- und Hochrenaissance in Oberitalien,* Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam, 1927
Berns, Jörg Jochen	Mythographie und Mythenkritik in der Frühen Neuzeit: Unter besonderer Berücksichtigung des deutschsprachigen Raumes, S. 85-155, in *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch,* Herausgeber Herbert Jaumann, De Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2011
Biagi, Maria Cristina	L'aiutante magico, S. 60, in *Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Ausstellungskatalog des Palazzo Barberini, 3 Juni – 19 Juli 1987, Herausgeber Sergio Rossi, Claudio Strinati, Alice Luzzatto-Fegiz, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Multigrafica Editrice, Rom, 1987
Bilke, Ludger	Was heißt hier Katze? Untersuchungen zum Namen der Katze, S. 75-94, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007
Binkert, Dörthe	*Frauen und ihre Katzen,* Thiele Verlag, München/Wien, 2013
Blamires, David	From Madame d'Alnoy to Mother Bunch: Popularity and the Fairy Tale, S. 69-86, in *Popular children's literature in Britain,* Herausgeber Julia Briggs, Dennis Butts, Matthew Orville Greenby, Ashgate Publishing, Routledge, London/New York, 2008
Blaschitz, Gertrud	Die Katze, S. 589-616, in *Symbole des Alltags, Alltag der Symbole: Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag,* Herausgeber Blaschitz, Hundsbichler, Jaritz, Vavra, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, Graz, 1992
Blisniewski, Thomas	Zur Deutung von Katzen in Christgeburtsszenen, S. 207-220, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007
Blusch, Martina	*Ein italienisch-deutsches Sprachlehrbuch des 15. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt, 1992
Bobis, Laurence	*Die Katze: Geschichte und Legenden,* Übersetzung von Ralf Pannowitsch und Thomas Höpel, Gustav Kiepenheuer Verlag, Leipzig, 2001
Böhme et al.	*Orientierung Kulturwissenschaft: Was sie kann, was sie will,* Co-Verfasser: Peter Matussek und Lothar Müller, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2000
Bonn, M. J.	*Die Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika,* Wegweiser-Verlag, Berlin, 1930
Botta, Maria Vittoria	Le tre Fate in G. Basile e in C. Perrault: Analisi della fiaba, S. 23-36, in *La Fiaba Barocca: Studi su Basile e Perrault,* Herausgeberin Anna Maria Pedullà, Edizioni Scientifiche Italiane, Neapel, 1999
Bottigheimer, Ruth B.	*Fairy Godfather: Straparola, Venice, and the Fairy Tale Tradition,* University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2002
Bradshaw, John	*Cat Sense,* Penguin Books, London, 2013
Brakelmann, F. W. J.	*Giovan Francesco Straparola da Caravaggio,* Inaugural Dissertation, Universitäts-Buchdruckerei von E. A. Huth, Göttingen, 1867
Brand, Charles Peter	*Torquato Tasso: A Study of the Poet and of His Contribution to English,* Cambridge University Press, Cambridge, 1965
Brednich, Rolf W.	Methoden der Erzählforschung, S. 57-77, in *Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweise der Europäischen Ethnologie,* Herausgeber Göttsch und Lehmann, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2007
Brednich, Rolf W.	Quellen und Methoden, S. 77-100, in *Grundriß der Volkskunde: Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie,* Dritte Auflage, Herausgeber Rolf W. Brednich, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2001
Brednich, Rolf W.	Bildforschung, S. 201-220, in *Grundriß der Volkskunde: Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie,* Dritte Auflage, Herausgeber Rolf W. Brednich, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2001
Briggs, Katherine M.	*Nine Lives: The Folklore of Cats,* Dorset Press, New York, 1988

Broggini, Barbara	„*Lo cunto de li cunti" von Giambattista Basile: Ein Ständepoet in Streit mit der Plebs, Fortuna und der höfischen Korruption,* Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1990
Brown J. & Davis, R. (ed.)	*Gender and Society in Renaissance Italy,* Series Women and Men in History, Longman, London/New York, 1998
Brucher, Günter	*Geschichte der venezianischen Malerei: Von Giovanni Bellini zu Vittore Carpaccio,* Bd. 2, Böhlau Verlag Wien u.a., 2010
Brucher, Günter	*Geschichte der venezianischen Malerei: Von Giorgione zum frühen Tizian,* Bd. 3, Böhlau Verlag Wien u.a., 2013
Bugler, Caroline	*The Cat: 3500 Years of the Cat in Art,* Merrell Publishers, London, 2011
Burt, Jonathan	Der post-humane Mensch und das post-animale Tier, S. 163-172, in *Ich, das Tier: Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte: Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie,* Übersetzung von Anita Wagner, Herausgeber Jessica Ullrich, Friedrich Weltzien, Heike Fuhlbrügge, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2008
Büttner, Nils & Heinen, Ulrich	*Peter Paul Rubens: Barocke Leidenschaften,* Ausstellungskatalog im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, 8. August – 31. Oktober 2004, Hirmer Verlag, München, 2004
Canepa L. Nancy	*From Court to Forest: Giambattista Basile's Lo cunto de li cunti and the Birth of the Literary Fairy Tale,* Wayne State University Press, Detroit, 1999
Canepa L. Nancy	Basile's Quest, S. 37-80, in *Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France,* Herausgeberin Nancy L. Canepa, Wayne State University Press, Detroit, 1997
Cappelletti, Francesca	Lorenzo Lotto, S. 112, in *Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Ausstellungskatalog des Palazzo Barberini, 3 Juni – 19 Juli 1987, Herausgeber Sergio Rossi, Claudio Strinati, Alice Luzzatto-Fegiz, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Multigrafica Editrice, Rom, 1987
Carvalho, Fleur Roos Rosa de	*Plakatkunst in Paris: Von Elitär bis Populär*, Ausstellungskatalog, belser Verlag, Brüssel, 2017
Castelnuovo E. & Ginzburg C.	Zentrum und Peripherie, S. 21-91, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 1, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988
Cavalier, Stephen	*The World History of Animation,* Aurum Press, London, 2011
Cavelius, Anna	*Kluge Frauen und ihre Katzen,* ars-Edition, München, 2012
Chartier, Roger	*Die unvollendete Vergangenheit: Geschichte und die Macht der Weltauslegung,* Übersetzung aus dem Französischen von Ulrich Raulff, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1992
Conti, Alessandro	Die Entwicklung des Künstlers, S. 93-231, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 1, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988
Cosquin, Emmanuel	*Études Folkloriques: Recherches sur Les Migrations des Contes Populaires et leur point de départ,* Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1922
Cleugh, James	*Die Medici: Macht und Glanz einer europäischen Familie,* Bechtermünz Verlag, München, 1996
Croce, Benedetto	The Fantastic Accomplishments of Giambattista Basile, S. 879-902, in *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm,* Herausgeber Jack Zipes, A Norton Critical Edition, W. W. Norton, New York, 2001
Damoulakis, Kiriakoula	Bürgerliche Idylle, S. 34-42, in *Auf leisen Pfoten: Die Katze in der Kunst,* Herausgeber Rödiger-Diruf et al., Städtische Galerie der Stadt Karlsruhe, Kehrer Verlag, Heidelberg, 2007
Damjan & Schilling (ed.)	*MAU MAO MIAU Die Katze durch die Jahrtausende,* Ausgabe des Eugen Diederichs Verlags, © Nord-Süd Verlag, Zürich 1969
Darnton, Robert	*The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History,* Perseus Books Group, New York, 1984
Darnton, Robert	*Das große Katzenmassaker: Streifzüge durch die französische Kultur vor der Revolution,* Übersetzung von Jörg Trobitius, Carl Hanser Verlag, München, 1989
Daxelmüller, Christoph	Das literarische Magieangebot. Zur Vermittlung von hochgeschichtlicher Magiediskussion und magischer Volksliteratur im 17. Jahrhundert, S. 873-863, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Teil 2, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 13, Herausgeber Brückner, Blickle & Breuer, Otto Harrassowitz Verlag, 1985
Diederich, Ulf	*Who's who im Märchen*, dtv-Verlag, München, 1995

Dinzelbacher, Peter	*Europäische Mentalitätsgeschichte: Hauptthemen in Einzeldarstellungen,* 2. Auflage, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2008
Dinzelbacher, Peter	*Heilige oder Hexen? Schicksale auffälliger Frauen,* Patmos Verlag, Düsseldorf, 2001
Dinzelbacher, Peter (ed.)	*Mensch und Tier in der Geschichte Europas,* Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2000
Dittrich, Lothar & Sigrid	*Lexikon der Tiersymbole: Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.-17. Jahrhunderts,* Michael Imhof Verlag, 2. Auflage, Petersberg, 2005
Domzalski, Oliver Thomas	*Politische Karrieren und Machtverteilung im venezianischen Adel (1646 – 1797),* Schriften des deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 14, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen, 1996
Dose, Hanna	Von einem, der auszog, das fürchten zu lernen: Unheimliches in Märchen und Sagen in *„Verflixt!" – Geister, Hexen und Dämonen,* Herausgeber Jan Carstensen, Gefion Apel, Schriften des LWL-Freilichtmuseums Detmold, Bd. 35, Waxmann Verlag, Münster, 2013
Drascek, Daniel	Blickwechsel: Wahrnehmung als alltagskulturelle Praxis, S. 119-138, in *Bilder sehen. Perspektiven der Bildwissenschaft,* Herausgeber Wagner, Regensburg, 2013
Drascek, Daniel	„SimsalaGrimm": Zur Adaption und Modernisierung der Märchenwelt, S. 79-89, in *Schweizerisches Archiv für Volkskunde,* Herausgeber Ueli Gyr, Bd. 97, Heft 1 zum Thema Volkskundliche Erzählforschung, Basel, 2001
Dutton, Diane	Being-with-Animals: Modes of Embodiment in Human-Animal Encounters, S. 91-112, in *Crossing Boundaries: Investigating Human-Animal Relationships,* Herausgeber Lynda Birke & Jo Hockenhull, Brill NV, Leiden/Boston, 2012
Elias, Norbert	*Die höfische Gesellschaft: Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie,* Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983
Eliot, Marc	*Walt Disney: Genie im Zwielicht,* Übersetzung von Christian Quatmann, Wilhelm Heyne Verlag, München, 1994
Elsaesser, Thomas	*Filmgeschichte und frühes Kino: Archäologie eines Medienwandels,* Edition text + kritik, München, 2002
Escarpit, Denise	*Histoire d'un Conte: Le Chat Botté en France et en Angleterre,* Dissertation Bordeaux 1979, Atelier National de Reproduction des Thèses, Didier Erudition, Lille/Paris, 1986
Esterl, A. & Solms, W. (ed.)	*Tiere und Tiergestaltige im Märchen,* Europäische Märchengesellschaft, Bd. 15, Erich Röth Verlag, Regensburg, 1991
Faulstich, Werner	*Medienwandel im Industrie-und Massenzeitalter 1830-1900,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004
Feller-Geißdörfer, Fabienne	*Giambattista Basile und die italienische Märchentradition,* Forum Europäische Literatur, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München, 2006
Finch, Christopher	*The Art of Walt Disney,* Ehapa Verlag, Stuttgart, 1984
Fortini Brown, Patricia	*Art and Life in Renaissance Venice,* Harry N. Abrams, New York, 1997
Frenschkowski, Marco	*Die Hexen: Eine kulturgeschichtliche Analyse,* marix Verlag, Wiesbaden, 2012
Frizzoni, Brigitte	„Shrek" – ein postmodernes Märchen, S. 187-202, in *Erzählkulturen im Medienwandel,* Wachsmann Verlag, Münster u.a., 2008
Früh, Sigrid & Wehse, Rainer	*Die Frau im Märchen: Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen,* Veröffentlichungen der europäischen Märchengesellschaft, Bd. 8, Königsfurt Verlag, Krummwisch bei Kiel, 2005
Fürstauer, Johanna	*Wie kam die Katze auf das Sofa? Eine Kulturgeschichte,* Residenz Verlag, St. Pölten/Salzburg, 2011
Gadamer, Hans-Georg	*Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, 2010
Garber, Klaus	*Literatur und Kultur im Europa der Frühen Neuzeit: Gesammelte Studien*, Wilhelm Fink Verlag, 2009
Gillespie, Gerald (ed.)	*Ludwig Tieck's Puss-in-Boots and Theater of the Absurd: A Commentated Bilingual Edition,* Verlag Peter Lang, Brüssel, 2013
Ginzburg, Carlo	*Der Käse und die Würmer: Die Welt eines Müllers um 1600,* Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 2011
Girveau, B. & Diederen, R. (ed.)	*Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst,* Ausstellungskatalog München, 19.09.2008 – 25.01.2009, Kunsthalle der Hypovereinsbank, Hirmer-Verlag, September 2008
Girveau, Bruno	Jenseits des Spiegels: Literatur und Film bei Walt Disney, S. 53-61, in *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst,* Ausstellungskatalog München, 19.09.2008 – 25.01.2009, Kunsthalle der Hypovereinsbank, Hirmer-Verlag, September 2008

Gobrecht, Barbara	Basiles Feen: Italienische Katzen und Grimms ‚Frau Holle': Italienisch-deutsche Märchenbeziehungen, S. 3-5, in *Märchenspiegel,* Zeitschrift für internationale Märchenforschung und Märchenpflege, Herausgeber: Märchenstiftung Walter Kahn, Jahrgang 7, Februar 1996
Gombrich, Ernst H.	*Das symbolische Bild: Zur Kunst der Renaissance II.,* Übersetzung von Lisbeth Gombrich, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 1986
Göttsch, Silke	Archivalische Quellen und die Möglichkeit ihrer Auswertung, S. 15-32, in *Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweise der Europäischen Ethnologie,* Herausgeber Göttsch und Lehmann, Reimer Verlag, Berlin, 2007
Grabois, Aryeh	Enzyklopädie des Mittelalters, Übersetzung von Michael Toch, Atlantis Verlag, Zürich, 1988
Grant, John	*Encyclopedia of Walt Disney's Animated Characters,* Harper & Row Publishers, New York u.a., 1987
Grayson, Cecil	Der Kreis erweitert sich: Die Renaissance im übrigen Italien in *Die Renaissance,* Herausgeber Denys Hay, Droemersche Verlagsanstalt, München/Zürich, 1968
Grimm, Claus	Kunst und Volk im 17. Jahrhundert, S. 341-371, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland,* Teil 1, Herausgeber Wolfgang Brückner, Dieter Breuer, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 1985
Grimm, Jacob	*Deutsche Mythologie,* In der Dieterich'schen Buchhandlung, Göttingen, 1835, Quellenhinweis: Book digitized by Google from the library of University of California and uploaded to the Internet, http://archive.org/stream/deutschemytholo08grimgoog#page/n26/mode/1up/search/Katze (Aufruf am 13.03.2017 um 20:35)
Grimm, Jakob & Wilhelm	*Deutsches Wörterbuch,* Online Ausgabe der DFG, berlin-brandenburgische Akademie der Wissenschaften/Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GK02631#XGK02631(Aufrufe 2016)
Grimm, Jacob & Wilhelm	*Deutsches Wörterbuch,* EICHE, Bd. 3, Sp. 78-79, Der digitale Grimm, Universität Trier, 1998-2017, http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GE00884#XGE00884 (Aufruf am 06.06.2017 um 20:50)
Groschwitz, Helmut	Gullivers Reisen ins Serienland. Anmerkungen zu medialen Transformationen von Kinder- und Jugendbuchklassikern, S. 175-186, in *Erzählkulturen im Medienwandel,* Wachsmann Verlag, Münster u.a., 2008
Gross, Mirjana	*Von der Antike bis zur Postmoderne: die zeitgenössische Geschichtsschreibung und ihre Wurzeln,* Böhlau Verlag, Wien/Köln/Weimar, 1998
Guerrini, Anita	*The Courtiers' Anatomists: Animals and Humans in Louis XIV's Paris,* The University of Chicago Press, Chicago/London, 2015
Häge, Liselotte	*Lo Cunto de li Cunti di Giambattista Basile: Eine Stilstudie,* Dissertation der Eberhard-Karls-Universität zu Tübingen, 1934
Hanlon, Gregory	*Early Modern Italy, 1550-1800: Three Seasons in European History,* European Studies Series, Macmillan Press Ltd., Houndmills u.a., 2000
Hartinger, Walter	Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen, S. 79-99, in *Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweise der Europäischen Ethnologie,* Herausgeber Göttsch, Lehmann, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2007
Hauschild, Thomas	*Magie und Macht in Italien: Über Frauenzauber, Kirche und Politik,* Merlin Verlag, Gifkendorf, 2002
Hempfer, Klaus W.	Ariosts Orlando Furioso: Die (De-)Konstruktion von Helden im generisch pluralen Diskurs, S. 45-69, in *Heroen und Heroisierungen in der Renaissance,* Herausgeber Achim Aurnhammer und Manfred Pfister, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013
Hengerer, Mark	*Ludwig XIV.: Das Leben des Sonnenkönigs,* Verlag C.H. Beck, München, 2015
Hengerer, Mark	Die verbrannten Katzen der Johannisnacht. Ein frühneuzeitlicher Brauch in Metz und Paris zwischen Feuer und Lärm, Konfessionskrieg und kreativer Chronistik, S. 101-145, in *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2010-2011,* Graduiertenkolleg interdisziplinärer Umweltgeschichte, Göttingen, Universitäts-Verlag, 2011
Hengerer, Mark	Die Katze in der Frühen Neuzeit: Stationen auf dem Weg zur Seelenverwandten des Menschen, S. 53-88, in *Von Katzen und Menschen: Sozialgeschichte auf leisen*

Sohlen, Herausgeber Clemens Wischermann, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007

Hengerer, Mark (ed.) *Macht und Memoria: Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit,* Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2005

Hennig, D. & Lauer, B. (ed.) *Die Brüder Grimm: Dokumente ihres Lebens und Wirkens,* Ausstellungskatalog Bd. 1 zu „200 Jahre Brüder Grimm", Weber & Weidemeyer Verlag, Kassel, 2013

Herborn, Wolfgang Hund und Katze im städtischen und ländlichen Leben im Raum um Köln während des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit, S. 397-413, in *Kulturen-Sprachen-Übergänge,* Festschrift für H. L. Cox zum 65. Geburtstag, Herausgeber Gunther Hirschfelder, Dorothea Schell, Adelheid Schrutka-Rechtenstamm, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2000

Hersche, Peter *Gelassenheit und Lebensfreude: Was wir vom Barock lernen können,* Herder Verlag, Freiburg im Breisgau, 2011

Hersche, Peter *Muße und Verschwendung: Europäische Gesellschaft und Kultur im Barockzeitalter,* Bd. 1-2, Herder Verlag, Freiburg im Breisgau, 2006

Hersche, Peter *Italien im Barockzeitalter (1600-1750): Eine Sozial- und Kulturgeschichte,* Böhlau Verlag, Wien, 1999

Heusinger, Sabine von Die Katze im Kochtopf: Zu Ernährung und Kultur des Mittelalters, S. 33-52, in *Von Katzen und Menschen: Sozialgeschichte auf leisen Sohlen*, Herausgeber Clemens Wischermann, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007

Hinrichs, Ernst Renaissance, Religionskriege und Begründung der absoluten Monarchie (1498-1661), S. 125-185, in *Kleine Geschichte Frankreichs,* Herausgeber Ernst Hinrichs, Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart, 2006

Hinrichs, Ernst Absolute Monarchie und Ancien Régime (1661-1789), S. 187-253, in *Kleine Geschichte Frankreichs,* Herausgeber Ernst Hinrichs, Philipp Reclam jun. Verlag, Stuttgart, 2006

Hirsch, E.D. (Jr.) *Cultural Literacy: What every American needs to know,* Houghton Mifflin Company, Boston, 1987

Hirschfelder et al. *Kulturen – Sprachen – Übergänge,* Festschrift für H. L. Cox zum 65. Geburtstag, Herausgeber Gunther Hirschfelder, Dorothea Schell, Adelheid Schrutka-Rechtenstamm, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2000

Hoeges, Dirk Kindheit und Jugend in der Renaissance – von der Erziehung Machiavellis zur Erziehung eines Principe: Castruccio Castracani, Seite 221-237, in *Das Kind in der Renaissance,* Herausgeber Klaus Bergdolt, Berndt Hamm, Andreas Tönnesmann, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2008

Holt, Elizabeth G. (ed.) *A Documentary History of Art, Volume II.: Michelangelo and the Mannerists: The Baroque & the Eighteenth Century,* Doubleday Anchor Books, New York, 1958

Hoyt, Giles R. Bild und Funktion des Volkes im deutschen und französischen Roman des späten 17. Jahrhunderts, S. 301-316, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Herausgeber Brückner, Blickle und Breuer, Otto Harrassowitz Verlag, 1985

Hülsen-Esch, Andrea von Armut und Alter in der Renaissance, S. 15-50, in *Armut in der Renaissance,* Herausgeber Klaus Bergdolt, Lothar Schmitt, Andreas Tönnesmann, Otto Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2013

Humfrey, Peter *Lorenzo Lotto,* Yale University Press, New Haven/London, 1997

Hunger, Herbert *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* 8. Auflage, Verlag Brüder Hollinek, Wien, 1988

Jan, Eduard von *Französische Literaturgeschichte in Grundzügen,* 4. Auflage, Quelle & Meyer Verlag, Heidelberg, 1956

Jaumann, Herbert (ed.) *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch,* De Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2011

Jedamski, Doris *Der Gestiefelte Kater als Kolonisationshelfer: Europäische Märchen in indonesischen Bearbeitungen der 20er Jahre,* Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1988

Jamme C. & Matuschek, S. *Handbuch der Mythologie,* Verlag Philipp von Zabern, WBG, Darmstadt, 2014

Kampling, Rainer (ed.) *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007

Kampling, Rainer Vom Streicheln und Nutzen der Katze: Die Wahrnehmung der Katze bei christlichen Autoren von der Spätantike bis zum 12. Jahrhundert, S. 95-119, in *Eine seltsame*

Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen, Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007

Keebaugh, Cari Jo — *Into the woods: Intertextuality in children's and young adult fantasy texts,* Dissertation, University of Florida, 2011 http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/UF/E0/04/31/52/00001/keebaugh_c.pdf, (Download am 7. Juni 2015 15:17)

Kenning, M.-M. & Kenning, M.J. — *Computers and Language Learning,* Ellis Horwood, Hertfordshire, 1990

Köhler-Zülch, Ines — Zum Puppenspiel: «Der Gestiefelte Kater» auf der Bühne sächsischer Wandermarionettentheater, S. 359-393, in *Hören, Sagen, Lesen, Lernen, Festschrift für Rudolf Schenda zum 65. Geburtstag,* Herausgeber Brunold-Bigler & Bausinger, Bern, 1995

Köhler-Zülch, Ines — Котаракът в чизми или хитрата лисица, S. 20-32, in Български Фолклор *(Balgarski folklor),* Bd. 5, Sofija, 1994

König, Eberhard — Über Katzen in Bildern aus der Heilsgeschichte, S. 243-258, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007

Kohn, Renate — Zwischen Repräsentationsbedürfnis und Sorge um das Seelenheil, S. 19-46, in *Macht und Memoria: Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit,* Herausgeber Mark Hengerer, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2005

Kompatscher, Gabriela (ed.) — *Tiere als Freunde im Mittelalter: Eine Anthologie,* Wissenschaftlicher Verlag Bachmann, Badenweiler, 2010

Kraemer, Hans et al. — *Das XIX. Jahrhundert in Wort und Bild,* Bd. 3, Deutsches Verlagshaus Bong & Co, Berlin, 1900

Kretschmer, Winfried — *Geschichte der Weltausstellungen,* Campus Verlag, Frankfurt, 1999

Krüger, Helga — *Die Märchen von Charles Perrault und ihre Leser,* Universität Kiel, 1969

Kurwinkel, T. & Schmerheim P. — *Kinder- und Jugendfilmanalyse,* UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz/München, 2013

Kurzel-Runtscheiner, Monica — *Töchter der Venus: Die Kurtisanen Roms im 16. Jahrhundert,* Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2001

Laistner, Ludwig — *Das Rätsel der Sphinx: Grundzüge der Mythengeschichte,* Bd. 1-2, Verlag von Wilhelm Hertz, Berlin, 1889

Lande, J. & Schlögl, R. & Suter, R. — *Dynamische Figuren: Gestalten der Zeit im Barock,* Reihe litterae, Bd. 192, rombach Verlag, Freiburg i. Br./Berlin/Wien, 2013

Landwehr, Achim — *Historische Diskursanalyse*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2008

Lang, Hugo — *Maria, Königin des Himmels: Das große Marienbuch christlicher Malerei und Ikonendarstellungen,* Paul Pattloch Verlag, Aschaffenburg, 1983

Larivaille, Paul — *Le Réalisme du Merveilleux: Structures et Histoire du Conte,* Documents de travail et prépublications, Nr. 28, Centre de Recherches de Langue et Littérature Italiennes, Université de Paris X, Nanterre, 1982

Le Goff, Raichel — Venetian Portraiture 1475-1575: Mistresses and Courtesans, Paper presented at the Courtauld Institute London on 25.11.1994, http://www.raichel.org/ (Printed from Le Goff's homepage 22.02.2016)

Lehmann, Albrecht — *Im Fremden ungewollt zuhaus: Flüchtlinge und Vertriebene in Westdeutschland 1945-1990,* C. H. Beck Verlag, München, 1991

Leimgruber & Andris & Bischoff — Visuelle Anthropologie: Bilder machen, analysieren, deuten und präsentieren, S. 247-281, in *Europäisch-ethnologisches Forschen: Neue Methoden und Konzepte*, Herausgegeber Sabine Hess, Johannes Moser, Maria Schwertl, Reimer Verlag, Berlin, 2013

Lerner, Gerda — *Die Entstehung des feministischen Bewußtseins: Vom Mittelalter bis zur Ersten Frauenbewegung,* Übersetzung von Walmot Möller-Falkenberg, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1995

Lewis, C. S. — *The Discarded Image: An introduction to Medieval and Renaissance Literature,* Cambridge University Press, Cambridge, 1964

Lewis, C. S. — *Vier Arten der Liebe,* Übersetzung von Alfred Kuoni, Verlagsanstalt Benziger & Co. AG Einsiedeln, Zürich/Köln, 1961

Lewis, Philip — *Seeing through the Mother Goose Tales: Visual Turns in the Writings of Charles Perrault,* Stanford University Press, Stanford 1996

Lingo, Stuart — *Frederico Barocci: Allure and Devotion in Late Renaissance Painting,* Yale University Press, New Haven/London, 2008

Lipp, Carola	Perspektiven der historischen Forschung und Probleme der kulturhistorischen Hermeneutik, S. 205-246, in *Europäisch-ethnologisches Forschen: Neue Methoden und Konzepte*, Herausgegeben Sabine Hess, Johannes Moser, Maria Schwertl, Reimer Verlag, Berlin, 2013
Lorenz, Erika	*Teresa von Avila:* Eine Biographie mit Bildern von Helmuth Nils Loose u.a., Herder Verlag, Freiburg/Basel/Wien, 1994
Macho, Thomas	Eine Welt ohne Grimms Sammlungen?, S. 38-48, in *Die Grimmwelt: Von ÄRSCHLEIN bis ZETTEL,* herausgegeben von der Stadt Kassel in Zusammenarbeit mit Annemarie Hürlimann und Nicola Lepp, Sieveking Verlag, hürlimann+lepp, München, 2015
Magnanini, Suzanne	*Fairy-Tale Science: Monstrous Generation in the Tales of Straparola and Basile,* University of Toronto Press, Toronto, 2008
Marchart, Oliver	*Cultural Studies,* UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2008
Marin, Louis	*Le récit est un piège,* Collection „Critique“, Les Éditions de Minuit, Paris, 1978
Marin, Louis	*La parole mangée et autres essais théologico-politiques,* Verlag Meridiens Klincksieck, Paris, 1986
Martin, Ruth	*Witchcraft and the Inquisition in Venice 1550-1650,* Basil Blackwell Publishers, Oxford, 1989
Martus, Steffen	*Die Brüder Grimm: Eine Biographie,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg, 2013
Marzo Magno, Alessandro	*Atene 1687: Venezia, i turchi, e la distruzione del Partenone,* il Saggiatore editore, Mailand, 2011
Maschietti, Maura	Vita ed opera di Giambattista Basile cortigiano e fiabista, S. 1-28, in *Critica Impura: Letteratura, filosofia, arte e critica globale*, 24. April 2001, https://criticaimpura.wordpress.com/2011/04/24/vita-ed-opera-di-giambattista-basile-cortigiano-e-fiabista/ (Download 20.02.2014 um 18:36)
Mayerson, Philip	*Classical mythology in literature, art, and music,* Xerox College Publishing, 1971
McFarlane, I.D.	Frankreich im Wandel: Kulturelle Werte in einer unruhigen Zeit, S. 163-191, in *Die Renaissance,* Herausgeber Denys Hay, Droemersche Verlagsanstalt, München/Zürich, 1968
Meier, Frank	*Mensch und Tier im Mittelalter,* Thorbecke Verlag, Ostfildern, 2008
Meißner, Franz Hermann	*Veronese-Monographie*, Künstler-Monographien, Bd. XXVI., Verlag von Velhagen & Klasing, Bielefeld/Leipzig, 1897
Mertin, Andreas	Tintoretto - Drei Gemälde, S. 1-14, in *Tà katoptrizòmena:* Das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie, Ästhetik, Jahrgang 13, Heft 73, Von Höhlen und Inseln, ISSN 1616-8925, Hagen, 2011, /www.theomag.de/73/am364.htm (Download 24.09.2016 um 00:05)
Michael, Angelika	Rubens' Inmaculada im Prado: Zur Sinnkomplexität eines Marienbildes, in *Kunstgeschichte: Open Peer Reviewed Journal,* 2014, www.kunstgeschichte-ejournal.net (Download 08.11.2015 um 22:19)
Miedema, Hessel	Bilder und Texte als Quellen für die Ideen- und Sozialgeschichte des 17. Jahrhunderts, S. 373-386, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Herausgeber Brückner, Blickle und Breuer, Otto Harrassowitz Verlag, 1985
Mihelič, Darja	Das Alltagsleben einer küstenländischen Stadt im Lichte verschiedener schriftlicher Quellen, S. 51-68, in *Methoden und Probleme der Alltagsforschung im Zeitalter des Barock*, Herausgeber Othmar Pickl und Helmuth Feigl, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1992
Milovanovic, Nicolas	*La princesse Palatine: protectrice des animaux,* Editions Perrin, Château de Versailles, 2012
Moretti, Massimo	Confini domestici: Ruoli e immagini femminili nella pittura della controriforma, S. 123-144, in *Storia delle donne,* Bd. 3, Firenze University Press, Firenze, 2007
Moro, Anna L.	*Aspects of Old Neapolitan: the language of Basile's Lo cunto de li cunti,* LINCOM Studies in Romance Linguistics, Nr. 39, LINCOM EUROPA, München, 2003
Morrissey, John	Die italienischen Seerepubliken, S. 111-130, in *Mediterraner Kolonialismus: Expansion und Kulturaustausch im Mittelalter,* Herausgeber Peter Feldbauer, Gottfried Liedl, John Morrissey, Magnusverlag, Essen, 2005
Moser-Rath, Elfriede	*Kleine Schriften zur populären Literatur des Barock,* Herausgeber Ulrich Marzolph & Ingrid Tomkowiak, Verlag Otto Schwartz & Co, Göttingen, 1994
Moser-Rath, Elfriede	Gedanken zur historischen Erzählforschung, S. 61-81, in *Zeitschrift für Volkskunde, Kurt Ranke zum 65. Geburtstag,* Bd. 69, Göttingen, 1973

Muchembled, Robert *Kultur des Volks – Kultur der Eliten: Die Geschichte einer erfolgreichen Verdrängung,* Übersetzung von Ariane Forkel, Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 1984

Muchembled, Robert *Die Erfindung des modernen Menschen: Gefühlsdifferenzierung und kollektive Verhaltensweisen im Zeitalter des Absolutismus,* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1990

Müller, Marion G. *Grundlagen der visuellen Kommunikation: Theorieansätze und Analysemethoden,* UTB, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2003

Münch, Paul Tiere und Menschen. Ein Thema der historischen Grundlagenforschung, S. 9-34, in *Menschen und Tiere. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses,* Herausgeber Paul Münch & Rainer Walz, Schöningh Verlag, Paderborn u.a., 1998

Murray, Peter Eine neue Sehweise: Italienische Renaissancekunst von Masaccio zum Manierismus, S. 75-117, in *Die Renaissance,* Herausgeber Denys Hay, Droemersche Verlagsanstalt, München/Zürich, 1968

Muto, Giovanni Status, ceti, mobilità sociale, S. 17-68, in *Storia del Mezzogiorno: Aspetti e problemi del Medioevo e dell'età moderna,* Volume IX, Edizioni del Sole, Neapel, 1991

Oliver, John W. *Geschichte der amerikanischen Technik,* Econ-Verlag, Düsseldorf, 1959

Oeser, Erhard *Katze und Mensch: Die Geschichte einer Beziehung,* Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2005

Ortner, Alexandra *Petrarcas „Trionfi" in Malerei, Dichtung und Festkultur: Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts,* Dissertation an der Universität München 1997, VDG, Weimar, 1998

Pacheco, Francisco *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza,* bei Simon Faxardo, Sevilla, 1649, https://books.google.es/books/about/Arte_de_la_pintura.html?id=iJRGCke79YUC&hl=de, (Aufruf am 23.09.2015 um 22:15)

Pallucchini, Rodolfo *Veronese: 144 Abbildungen in Tiefdruck und 2 Farbtafeln,* Casa Editrice Mediterranea, Wilhelm Krenn Verlag, Rom/Leipzig, 1941

Panofsky, Erwin *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance,* Harper Torchbooks, The Academic Library, New York/Evanston, 1962

Panofsky, Erwin Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, S. 36-67, in *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst,* DuMont Buchverlag, Köln, 1978

Panofsky, Erwin *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film,* Campus Verlag, Frankfurt/New York, 1993

Papenheim, Martin Caput Mundi – Caput Mortuorum, S. 209-236, in *Macht und Memoria: Begräbniskultur europäischer Oberschichten in der Frühen Neuzeit,* Herausgeber Mark Hengerer, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2005

Pasti, Stefania Giulio Romano e la Madonna della gatta: uno studio iconografico, S. 27-60, in *Storia dell'arte,* 131, Herausgeber Maurizio Calvesi, CAM Editrice, Rom, 2012

Pastre, Béatrice de Une archive dédiée à la pédagogie du cinéma, S. 177-186, in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Éditeur Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 41, 2003

Patai, Raphael *Myth and Modern Man: A new understanding of our times through an analysis of unsuspected mythic motivations in our values, goals, choices, illusions, fears and anxieties,* Prentice Hall Inc., New Jersey, 1972

Pauly, August F. von (ed.) *Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft in alphabetischer Ordnung,* Bd. I., Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung, Stuttgart, 1837 (https://books.google.de/books?id=b2jtpjl8NcUC&pg=PA1184&lpg=PA1184&dq=mit+der+Katze+sei+der+Mond+bezeichnet+Pauly&source=bl&ots=g2OxXzkx_X&sig=ACfU3U3bX4O0XgU7IrmPbr-rx2w6lHU15Q&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiy_86-_tvgAhUiA2MBHWntCOsQ6AEwAHoECAcQAQ#v=onepage&q=mit%20der%20Katze%20sei%20der%20Mond%20bezeichnet%20Pauly&f=false, letzter Aufruf 19.08.2021)

Piccirillo, Tiziana Cagliuso e Le chat botté, S. 115-118, in *La Fiaba Barocca: Studi su Basile e Perrault,* Herausgeberin Anna Maria Pedullà, Edizioni Scientifiche Italiane, Neapel, 1999

Pickl, Othmar & Feigl, Helmut (ed.) *Methoden und Probleme der Alltagsforschung im Zeitalter des Barock*, Herausgeber Othmar Pickl und Helmuth Feigl, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1992

Picon, Antoine	*Claude Perrault, 1613-1688: Ou la Curiosité d'un Classique,* Picard Éditeur, Paris, 1988
Pohlmann, U. & Siegert, D.	*Zwischen Biedermeier und Gründerzeit: Deutschland in frühen Photographien 1840-1890 aus der Sammlung Siegert*, Münchner Stadtmuseum – Sammlung Fotografie, Schirmer/Mosel, 2012
Pozzi, Victoria Smith	*Straparola's ‚Le Piacevoli Notti': Narrative Technique and Ideology,* UCLA (University of California Los Angeles), University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan, USA, 1981
Previtali, Giovanni	Die Periodisierung der italienischen Kunstgeschichte, S. 107-195, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 2, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988
Prügel, Roland	Versachlichung und Vermenschlichung des Animalischen: Zur Tiermalerei im 19. Jahrhundert, S. 205-216, in *Vom Ansehen der Tiere,* Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 2009
Quack, Joachim Friedrich	Tier des Sonnengottes und Schlangenbekämpfer: Zur Theologie der Katze im alten Ägypten, S. 11-39, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang, Frankfurt 2007
Rak, Michele	The amazing shoemaker: Fairy Tales and Legends about Shoes and Shoemakers, S. 1-4, Ausstellungsprogramm 19 April – 31 März 2014, Kuratoren Stefania Ricci, Sergio Risaliti, Luca Scarlini, Museo Salvatore Ferragamo, Palazzo Spini Feroni, Florenz, 2014
Rak, Michele	*L'occhio barocco: Dieci lezioni su immagini, teatro e poesia da Napoli a Roma, Firenze e oltre,* duepunti edizioni, Palermo, 2011
Rak, Michele	*Logica della fiaba: Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo,* Verlag Bruno Mondadori, Mailand, 2005
Rebling, Eberhard	*Ballett von A-Z: Ein Führer durch die Welt des Balletts,* Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam, 1977
Reichhardt, Rolf	Ménagerie Royale – Populäre Spottbilder in der Revolutionsgraphik (1791-1871), S. 85-108, in *Arbeitskreis Bild Druck Papier,* Bd. 16, Tagungsband Épinal, Herausgeber Konrad Vanja et al., Waxmann Verlag, Münster, 2012
Reinert, Charles (ed.)	*Kleines Filmlexikon: Kunst, Technik, Geschichte, Biographie, Schrifttum,* Verlagsanstalt Benziger & Co. AG., Einsiedeln/Zürich, 1946
Rocke, Michael	Gender and Sexual Culture in Renaissance Italy, S. 150-170, in *Gender and Society in Renaissance Italy,* Series Women and Men in History, Herausgeber Judith C. Brown und Robert C. Davis, Longman, London/New York, 1998
Rödiger-Diruf et al.	*Auf leisen Pfoten: Die Katze in der Kunst,* Herausgeber Städtische Galerie der Stadt Karlsruhe, Kehrer Verlag, Heidelberg, 2007
Röhrich, Lutz	*Das große Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten,* Bd. 2, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2001
Röhrich, Lutz	Erzählforschung, S. 515-542, in *Grundriß der Volkskunde: Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie,* Dritte Auflage, Herausgeber Rolf W. Brednich, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2001
Röhrich, Lutz	*Wage es, den Frosch zu küssen! Das Grimmsche Märchen Nummer Eins in seinen Wandlungen,* Orbensien Verlag, Bad Orb im Spessart, 1999
Röhrich, Lutz	Mensch und Tier im Märchen, S. 165-193, in *Schweizerisches Archiv für Volkskunde,* Herausgeber Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 49, Basel, 1953
Röhrich, L. & Mieder, W.	*Sprichwort,* Sammlung Metzler, Bd. 154, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, Stuttgart, 1977
Rölleke, Heinz	Volksmärchen, S. 223-231, in *Die Grimmwelt: Von ÄRSCHLEIN bis ZETTEL,* herausgegeben von der Stadt Kassel in Zusammenarbeit mit Annemarie Hürlimann und Nicola Lepp, Sieveking Verlag, hürlimann+lepp, München, 2015
Rölleke, Heinz	Die Märchen- und Sagensammlung der Brüder Grimm, S. 101-112, in *Die Brüder Grimm: Dokumente ihres Lebens und Wirkens,* Ausstellungskatalog Bd. 1 zu „200 Jahre Brüder Grimm", Herausgeber Dieter Hennig und Bernhard Lauer, Weber & Weidemeyer Verlag, Kassel, 2013
Rölleke & Schindehütte (ed.)	*Es war einmal . . . Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte,* eichborn Verlag: „Die andere Bibliothek", Frankfurt am Main, 2011
Röth, Diether	Der gestiefelte Kater, S. 114-115, in *Kleines Typenverzeichnis der europäischen Zauber- und Novellenmärchen,* Schneider Verlag, Hohengehren, 1998

Roth, Juliana & Klaus	Interkulturelle Kommunikation, in *Grundriß der Volkskunde,* 3. Auflage, Dietrich Reimer Verlag, 2001
Romano, Giovanni	Auf dem Weg zur ‚modernen Manier': von Mantegna zu Raffael, S. 301-369, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 2, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988
Roper, Lyndal	*Hexenwahn: Geschichte einer Verfolgung,* Übersetzung von Holger Fock und Sabine Müller, C.H. Beck Verlag, München, 2007
Roper, Lyndal	*Ödipus und der Teufel: Körper und Psyche in der Frühen Neuzeit,* Übersetzung von Peter Sillem, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1995
Rosand, David	*Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto,* Yale University Press, New Haven/London, 1982
Roscher, W. H. et al. (ed.)	*Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie,* Bd. 3, 2. Abt., Pasikrateia-Pyxios, Verlag von B. G. Teubner, Leipzig, 1902-1909
Rossi, Sergio et al.	*Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Ausstellungskatalog des Palazzo Barberini a cura di Sergio Rossi & Claudio Strinati, Wissenschaftliche Koordination Alice Luzzato-Fegiz, 3 Juni – 19 Juli 1987, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Multigrafica Editrice, Rom, 1987
Rublack U. & Hayward M.	*The First Book of Fashion: The Books of Clothes of Matthäus and Veit Konrad Schwarz of Augsburg,* Bloomsbury Publishing, London u.a., 2015
Rupprich, Hans	*Geschichte der deutschen Literatur: Die deutsche Literatur vom späten Mittelalter bis zum Barock,* Bd.4/II., C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München, 1973
Rumpf, Marianne	Spinnerinnen und Spinnen: Märchendeutungen aus kulturhistorischer Sicht, S. 59-72, in *Die Frau im Märchen: Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen,* Herausgeber Sigrid Früh und Rainer Wehse, Veröffentlichungen der europäischen Märchengesellschaft, Bd. 8, Königsfurt Verlag, Krummwisch bei Kiel, 2005
Sacquin, Michèle	*The Well-Read Cat/Des chat passant parmi les livres/Gatti di Biblioteca,* Bibliothèque nationale de France, Paris, 2010
Sapegno, Natalino	*Compendio di storia della letteratura italiana: Dalle origini alla fine del Quattrocento,* Vol. 1, La nuova italia editrice, Florenz, 1980
Saupé, Yvette	*Les contes de Perrault et la mythologie: Rapprochements et influences,* Biblio 17 Verlag, Bd. 104, Papers on French Seventeenth Century Literature, Paris/Seattle/Tübingen, 1997
Schade, Sigrid	*Schadenzauber und die Magie des Körpers: Hexenbilder der frühen Neuzeit,* Werner'sche Verlagsgesellschaft, Worms, 1983
Schenda, Rudolf	*Gut bei Leibe: Hundert wahre Geschichten vom menschlichen Körper,* C. H. Beck Verlag, München, 1998
Schenda, Rudolf	*Das ABC der Tiere: Märchen, Mythen und Geschichten,* C. H. Beck Verlag, München, 1995
Schenda, Rudolf	*Von Mund zu Ohr: Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa,* Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1993
Schenda, Rudolf	Orale und literarische Kommunikationsformen im Bereich von Analphabeten und Gebildeten im 17. Jahrhundert, S. 447-464, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Herausgeber Brückner, Blickle und Breuer, Otto Harrassowitz Verlag, 1985
Schenda, Rudolf	*Die Lesestoffe der Kleinen Leute: Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert,* C.H. Beck Verlag, München, 1976
Schilling, Heinz	Medienforschung, S. 563-585, in *Grundriß der Volkskunde: Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie,* Herausgeber Rolf W. Brednich, 3. Auflage, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2001
Schilling, Michael	Das Flugblatt als Instrument gesellschaftlicher Anpassung, S. 601-626, in *Literatur und Volk im 17. Jahrhundert: Probleme populärer Kultur in Deutschland*, Teil 2, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd. 13, Herausgeber Brückner, Blickle und Breuer, Otto Harrassowitz Verlag, 1985
Schimmel, Annemarie	*Die drei Versprechen des Sperlings: Die schönsten Tierlegenden aus der islamischen Welt,* C.H. Beck Verlag, München, 1997
Schimmel, Annemarie	*Die orientalische Katze: Mystik und Poesie des Orients,* Herder Verlag, Freiburg, 1991
Schmitt, Christoph (ed.)	*Erzählkulturen im Medienwandel,* Wachsmann Verlag, Münster u.a., 2008

Schmitt, Christoph — *Adaptionen klassischer Märchen im Kinder- und Familienfernsehen: eine volkskundlich-filmwissenschaftliche Dokumentation und genrespezifische Analyse der in den achtziger Jahren von den westdeutschen Fernsehanstalten gesendeten Märchenadaptionen mit einer Statistik aller Ausstrahlungen seit 1954,* Studien zur Kinder- und Jugendmedien Forschung, Bd. 12, Herausgeber Jörg Becker und Charlotte Oberfeld, Haag+Herchen, Frankfurt, 1993

Scholler, Karl Friedrich — *Natur, Volksleben, Kunst und Alterthum in Italien,* Bd. 1, Verlag von E. H. F. Hartmann, Leipzig, 1831

Schreiner, Klaus — Siegbringende Marienbilder: Formen und Funktionen bildhafter Kommunikation in militärischen Konflikten des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit, S. 844-903, in *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit.* DFG-Symposium 2006, Herausgeber Peter Strohschneider, de Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2009

Schröder, Edward — *Untersuchungen zum Volksbuch von Eulenspiegel,* nach dem unvollendeten Manuskript von 1936, Herausgeber Bernd Ulrich Hucker und Wolfgang Virmond, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 1988

Settimi, Emanuela — Annunciazione, S. 119, in *Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Ausstellungskatalog des Palazzo Barberini, 3 Juni – 19 Juli 1987, Herausgeber Sergio Rossi, Claudio Strinati, Alice Luzzatto-Fegiz, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Multigrafica Editrice, Rom, 1987

Settis, Salvatore — Ikonographie der italienischen Kunst 1100-1500, S. 9-105, in *Italienische Kunst: Eine neue Sicht auf ihre Geschichte,* Bd. 2, Klaus Wagenbach Verlag, Berlin, 1988

Siebenmorgen, Katharina — Giambattista Basiles „Lo Cunto de li Cunti", S 247-253, in *Neapel: Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte,* Herausgeber Salvatore Pisani und Katharina Siebenmorgen, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2009

Siegmund, Edelgard — *Der „Herr der Tiere" in Europäischen Volksmärchen: Ein Beitrag zur vergleichenden Erzählforschung,* Dissertation, VVB Laufersweiler Verlag, Gießen, 2009

Smith, Lella — Die Sammlungen und Aufgaben der Animation Research Library, S. 71- 74, in *Walt Disneys wunderbare Welt und ihre Wurzeln in der europäischen Kunst,* Ausstellungskatalog München, 19.09.2008 – 25.01.2009, Kunsthalle der Hypovereinsbank, Hirmer-Verlag, September 2008

Sommersberg, Beate — *Lesebühne: Zeitgenössische Rezeption der Lustspiele Ludwig Tiecks,* Dissertation, Technische Universität Berlin, Berlin, 2009 https://opus4.kobv.de/opus4-tuberlin/files/2296/sommersberg_beate.pdf

Soriano, Marc — *le contes de perrault: culture savante et traditions populaires,* Édition Revue et Corrigeé, Éditions Gallimard, 1968

Spee, Friedrich von — *Cautio Criminalis oder Rechtliches Bedenken wegen der Hexenprozesse,* 7. Auflage, Übersetzung aus dem Lateinischen Joachim-Friedrich Ritter, dtv-Verlag, München, 2003

Spickernagel, Ellen — *Der Fortgang der Tiere: Darstellungen in Menagerien und in der Kunst des 17.-19. Jahrhunderts,* Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien, 2010

Stanzel, Franz K. — *Europäer: Ein imagologischer Essay,* 2. Auflage, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1998

Starkey, David — *Six wives: The Queens of Henry VIII.,* Chatto & Windus, London, 2003

Stieger, Franz — *Opernlexikon/Opera Catalogue/Lexique des Opéras/Dizionario Operistico,* Bd. 2, F-N, Hans Schneider Verlag, Tutzing, 1975

Stollberg-Rilinger, Barbara — *Des Kaisers alte Kleider: Verfassungsgeschichte und Symbolsprache des Alten Reiches,* C.H. Beck Verlag, München, 2013

Stollberg-Rilinger, Barbara — *Spektakel der Macht: Rituale im alten Europa 800-1800,* 2. Auflage, WBG Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2009

Stone, Kay — „Macht mit mir, was ihr wollt": Frauen und Erzählen heute, S. 164-163, in *Die Frau im Märchen: Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen,* Herausgeber Sigrid Früh und Rainer Wehse, Veröffentlichungen der europäischen Märchengesellschaft, Bd. 8, Königsfurt Verlag, Krummwisch bei Kiel, 2005

Straten, Roelof van — *Einführung in die Ikonographie,* 3. Auflage, Dietrich Reimer Verlag, Berlin, 2004

Stephens, John Richard — *The Enchanted Cat,* Prima Publishing & Communications, Rocklin California, 1990

Ullrich et al. — *Ich, das Tier: Tiere als Persönlichkeiten in der Kulturgeschichte,* Reimer Verlag, Berlin, 2008

Taylor, Nik — *Humans, Animals, and Society: An introduction to Human-Animal Studies,* Lantern Books, New York, 2013

Teuteberg, Hans Jürgen	Alles das – was dem Dasein Farbe gegeben hat: Zur Ortsbestimmung der Alltagsgeschichte, S.11-42, in *Methoden und Probleme der Alltagsforschung im Zeitalter des Barock*, Herausgeber Othmar Pickl und Helmuth Feigl, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1992
Tudela de & Gschwend	Renaissance Menageries. Exotic animals and pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe, S. 419-447, in *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts,* Herausgeber Karl A. E. Enenkel und Paul J. Smith, Brill Verlag, Leiden/Boston, 2007
Uther, Hans-Jörg	Der gestiefelte Kater: Zu bildlichen Darstellungen eines Märchens, S. 27-39, in *Literatur in Bayern,* Herausgeber Moser und Raffelsbauer, 24. Jahrgang, Ausgabe Nr. 94, München, Dezember 2008
Uther, Hans-Jörg	*Handbuch zu den «Kinder- und Hausmärchen» der Brüder Grimm*, de Gruyter Verlag, Berlin, 2008
Uther, Hans-Jörg (ed.)	*Die schönsten Märchen von schlauen Katzen und listigen Katern*, Knaur Verlag, München, 2001
Uther, Hans-Jörg	Der sympathische Betrüger: Das Beispiel des Gestiefelten Kater, S. 131-141, in *Das Bild der Welt in der Volkserzählung: Berichte und Referate des fünften bis siebten Symposiums zur Volkserzählung,* Brunnenburg/Südtirol 1988-1990, Herausgeber Leander Petzoldt, Siegfried de Rachewiltz et al., Reihe B Tagungsberichte und Materialien: Beiträge zur Europäischen Ethnologie und Folklore, Bd. 4, Verlag Peter Lang, Frankfurt, 1993
Uther, Hans-Jörg	Der gestiefelte Kater: Ein Buchmärchen im Spiegel seiner Illustrationen, S. 321- 371, in *Merveilles & Contes,* Gastherausgeberin Velay-Vallantin, Volume V., Nr. 2, Paris, Dezember 1991
Vanja, Konrad et al. (ed.)	*Arbeitskreis Bild Druck Papier: Tagungsband Épinal 2011,* Bd. 16, Waxmann Verlag, Münster, 2012
Vasari, Giorgio	*Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567,* Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Ludwig Schorn und Ernst Förster, marix Verlag, Wiesbaden, 2010
Vitoux, Frédéric	The Chat Noire Cabaret, S. 44-49, in *Cats: An Illustrated Miscellany,* Plon & Flammarion, Paris, 2014
Vitoux, Frédéric	Felix the Cat, S. 94-97, in *Cats: An Illustrated Miscellany,* Plon & Flammarion, Paris, 2014
Vitoux, Frédéric	The cats of Venice, S. 224-230, in *Cats: An Illustrated Miscellany,* Plon & Flammarion, Paris, 2014
Vyse, Stuart A.	*Die Psychologie des Aberglaubens: Schwarze Kater und Maskottchen,* Übersetzung von Thomas Gotterbarm, Birkhäuser Verlag, Basel, 1999
Wakefield, Walter L.	Some unorthodox popular ideas of the thirteenth century, S. 25-35, in *Medievalia et Humanistica: Studies in Medieval and Renaissance Culture,* Herausgeber Paul Maurice Clogan, New Series Number 4, Medieval and Renaissance Spirituality, North Texas State University, 1973
Wälchli, Philipp	Wie Hund und Katze: Zur Deutung der Katze in Abendmahlsdarstellungen, S. 221-242, in *Eine seltsame Gefährtin: Katzen, Religion, Theologie und Theologen,* Herausgeber Rainer Kampling, Peter Lang Verlag, Frankfurt, 2007
Warne, Frederick	*Boutell's Heraldry,* Revised by J. P. Brooke-Little, London/New York, 1978
Warner, Marina	*From the Beast to the Blonde: On fairy tales and their tellers,* The Noonday Press, New York, 1994
Waters, W. G.	The Mysterious Giovan Francesco Straparola, Founding Father of the Fairy Tale, S. 869-879, in *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm,* Herausgeber Jack Zipes, A Norton Critical Edition, W. W. Norton, New York, 2001
Weise, Georg	*L'ideale eroico del rinascimento e le sue premesse umanistiche,* Edizioni Scientifiche Italiane, Neapel, 1961
Welsh, James M.	Issues of Screen Adaptation: What is truth?, S. 8-23, in *The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation,* Herausgeber James M. Welsh & Peter Lev, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland/Toronto/Plymouth, 2007
Welsh, James M. & Lev, Peter	*The Literature/Film Reader: Issues of Adaptation,* The Scarecrow Press, Lanham, Maryland/Toronto/Plymouth, 2007
Wenger, Pierre	Die Anfänge der Subjektivität in der bildenden Kunst Italiens, S. 511-566, in *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität,* Bd. 1, Herausgeber Reto

	Luzius Fetz, Roland Hagenbüchle, Peter Schulz, Walter de Gruyter Verlag, Berlin und New York, 1998
Wesche, Jörg	Petrarkismus, in *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch,* Herausgeber Herbert Jaumann, De Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2011
Wiemers, Michael	Die Heilung der geistigen Blindheit. Zu Jan de Beers „Anbetung der Hirten" im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, S. 315-332, in *Wallraf-Richartz-Jahrbuch 55,* 1994
Wischermann, Clemens (ed.)	*Von Katzen und Menschen: Sozialgeschichte auf leisen Sohlen,* UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007
Wittschier, Heinz Willi	*Italienische Literatur(geschichte) für das Bachelorstudium,* Grundlagen der Italianistik, Bd. 15, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2012
Wolfzettel, Friedrich	Die soziale Wirklichkeit im Märchen: Charles Perraults «Le Chat botté», S. 99-112, in *lendemains 2: Zeitschrift für Frankreichforschung und Französischstudium*, August 1975
Wunder, Heide	Gender norms and their enforcement in early modern Germany, S. 39-56, in *Gender Relations in German history: Power, Agency and Experience*, Herausgeber Lynn Abrams & Elizabeth Harvey, Duke University Press, Durham, 1997
Wunderlich, Rolf	*„Der gestiefelte Kater" als Unternehmer: Lehren aus Management und Märchen*, Gabler Verlag: Springer Science + Business Media, Wiesbaden, 2008
Wurzbach, Alfred von	*Niederländisches Künstler-Lexikon:* Auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet mit mehr als 3000 Monogrammen, Bd. 1, A-K, Wien/Leipzig, 1906, Permalink: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/wurzbach1906bd1/0279
Würzbach, Natascha	Feministische Forschung in Literaturwissenschaft und Volkskunde: Neue Fragestellungen und Probleme der Theoriebildung in *Die Frau im Märchen: Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen,* Veröffentlichungen der europäischen Märchengesellschaft, Bd. 8, Herausgeber Sigrid Früh und Rainer Wehse, Königsfurt Verlag, Krummwisch, 2005
Zago, Esther	Giambattista Basile: Il suo pubblico e il suo metodo, S. 78-81, in *Selecta* 2, 1981
Zambelli, Paola	Die Magie als Alternativreligion: Epistolarien und Bibliotheken in der europäischen Renaissance, S. 347-367, in *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit: Ein Handbuch,* Herausgeber Herbert Jaumann, De Gruyter Verlag, Berlin/New York, 2011
Ziolkowski, Jan M.	Straparola and the Fairy Tale: Between Literary and Oral Traditions, in *Journal of American Folklore* 123 (490): 377-397, Harvard Library, http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:14326347
Zipes, Jack	*The enchanted screen: The unknown history of fairy-tale films,* Routledge, New York/London, 2011
Zipes, Jack	Der Prinz wird nicht kommen, S. 174-192, in *Die Frau im Märchen: Forschungsbeiträge aus der Welt der Märchen,* Herausgeber Sigrid Früh und Rainer Wehse, Veröffentlichungen der europäischen Märchengesellschaft, Bd. 8, Königsfurt Verlag, Krummwisch bei Kiel, 2005
Zipes, Jack	*The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm,* Herausgeber Jack Zipes, A Norton Critical Edition, W. W. Norton, New York, 2001
Zipes, Jack	Cross-Cultural Connections and the Contamination of the Classical Fairy Tale, S. 845-869, in *The Great Fairy Tale Tradition: From Straparola and Basile to the Brothers Grimm,* Herausgeber Jack Zipes, A Norton Critical Edition, W. W. Norton, New York, 2001
Zipes, Jack	Of cats and men: Framing the Civilizing Discourse of the Fairy Tale, S. 15-38, in *Happily Ever After: Fairy Tales, Children, and the Culture Industry,* Herausgeber Jack Zipes, Routledge, New York/London, 1997
Zipes, Jack	Of cats and men: Framing the Civilizing Discourse of the Fairy Tale, S. 176-193, in *Out of the Woods: The Origins of the Literary Fairy Tale in Italy and France,* Herausgeberin Nancy L. Canepa, Wayne State University Press, Detroit, 1997
Zipes, Jack	*Breaking the magic spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales,* Heinemann, London, 1979
Zgoll, Christian	*Phänomenologie der Metamorphose: Verwandlungen und Verwandtes in der augusteischen Dichtung,* Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2004
Zuffi, Stefano	*Die Renaissance: Kunst, Architektur, Geschichte, Meisterwerke,* Übersetzung aus dem Italienischen von Elke Linda Buchholz, DuMont-Verlag, Köln, 2008

Zuffi, Stefano *The Cat in Art,* Übersetzung aus dem Italienischen von Simon Jones, Abrams Publishers, New York, 2007

Zuffi, Stefano *Das 16. Jahrhundert,* Bd. 3 aus der Serie *Jahrhunderte der Kunst,* Übersetzung von Karl Pichler, Parthas Verlag, Berlin, 2006

Tabelle I: Übersicht zur Erzählfigur der Katze in den vier schriftlichen Leitfassungen

	Straparola **Venedig 1553**	**Basile** **Neapel 1634-36**	**Perrault** **Paris 1697**	**Grimm** **Kassel 1812**
1. Ausgangssituation	Mutter Soríana 3 Söhne (Dusolino, Tesifone, Costantino) 1 Kätzin	Namenloser Vater 2 Söhne (Oraziello, Pippo/Cagliuso) 1 Kätzin	Namenloser Vater (Müller) 3 Söhne 1 Kater	Namenloser Vater (Müller) 3 Söhne 1 Kater
2. Soziale Einordnung	Extreme Armut	Ironisierte Armut	Instrumentalisierte Armut	Stilisierte Armut
3. Katze als Nahrung	Nein	Nein	Ja! „Fressen oder gefressen werden!“	Nein, nur Pelzlieferant
4. Beziehungsebene	Gefühlsgemeinschaft (Mutterliebe)	Verantwortungsgemeinschaft (Pflichtgefühl)	Vertragsgemeinschaft (Opportunismus)	Vertrauensgemeinschaft (Nahbarkeit)
5. Motivation der Katze zu helfen	Wille zur Liebe: Mitgefühl und Leidensgemeinschaft	Wille zur Hilfe: Zuneigung und Vorteilssuche	Wille zur Macht: Strategische Allianz	Wille zur Freundschaft: Partnerschaft
6. Erwartung der Katze	Das Glück ihres Schützlings	Dankbarkeit und Wertschätzung symbolisiert durch eine prachtvolle Grabstätte	Gesicherte Machtposition	Konsolidierung seiner Position an der Seite seines Herrn
7. Evozierte bildliche Vorstellung der Katze	Soríano-Katze, Diana-Artemis-Madonna	Katze als Verwandte, mumifizierte Katze Petrarcas in einem Glassarg/goldenen Käfig	Maskulin betonte Katze mit Stulpenstiefeln, französisch anmutende Ausstrahlung mit Blankwaffe, später Musketier	Stärker „kecklich“ (Rölleke/Schindehütte 2011, S. 292), pikaresk, französisch anmutende Ausstrahlung mit Blankwaffe, später Musketier

Tabelle II: Die Erzählfigur Katze als Handlungsträgerin in den vier schriftlichen Leitfassungen

	Straparola Venedig 1553	Basile Neapel 1634-36	Perrault Paris 1697	Grimm Kassel 1812
1. Örtlichkeit(en)	Boemia	Neapel, Elendsquartier Mantracchio, später dann die Lombardei	fiktiv	fiktiv
2. Katze als Jägerin	Hase	Meeräsche/Goldbrasse: Marina di Chiaia, Pietra del Pesce; Pirol, Kohlmeise, Grasmücke: Padule, Astrune (Orte in/bei Neapel)	Kaninchen, Rebhühner, Wildbret: Tötet ohne Erbarmen	Schöne fette Rebhühner
3. Katze beim König	Dezente Kontaktherstellerin: Nimmt heimlich Essensreste mit	Souveräne Gesellschafterin: Macht Konversation	Versierter Höfling: Macht Aufwartung	Beliebter Besucher: Hält sich häufig am Hof auf
4. Katze als Vermittlerin	Eheanbahnung mit der Königstochter Elisetta von Boemia	Versierte Unterhändlerin: Bahnt im Auftrag des Königs die Ehe mit Cagliuso an	Kater schafft Gelegenheit: Prinzessin verliebt sich haltlos	Kater schafft Gelegenheit: Prinzessin verliebt sich gemäßigt
5. Katze und ihre Haltung zur Bevölkerung	(ratgebend) Warnung vor Räubern	(ratgebend) Warnung vor Räubern	(autoritär) Drohung mit dem Tod	(autoritär) Drohung mit dem Tod
6. Durch die Katze ermöglichter Besitz	Durch Heirat und Zufall: Erbe erhält ein frei werdendes Gut, besteigt später den Thron	Durch Heirat und Verwendung der Mitgift: Erbe kauft Titel und Besitz in der Lombardei	Durch Täuschung, Enteignung, und Alkohol: Erbe heiratet anschließend	Durch Täuschung und Enteignung: Erbe heiratet anschließend

Tabelle III: Exemplarische Stilleben mit Katze

Künstler	Entstehung	Titel/Abbildung	Ausstellungsort	Kunstobjekt Größe
anonym	9. August 1875	*Veduta interna del Campidoglio* (13 Katzen plündern die Speisekammer)	Illustration in „La Frusta“ (Rossi 1987, S. 149)[1]	Litografie 30 x 45
Boselli, Felice (Piacenza 1650-Parma 1732)	Nach 1664	*Natura morta con gatto e frutti* (Soríano-Katze in menschlicher Haltung präsentiert Früchte)	Rom, Sammlung Nasalli Rocca (Rossi 1987, S. 122)[1]	Öl auf Leinwand 48 x 58
Boselli, Felice (Piacenza 1650-Parma 1732)	k.A.	*Natura morta* (Schwarz-weiße Katze hat ihre Tatze auf totem Küken)	Piacenza, Privatsammlung (Rossi 1987, S. 124)[1]	Öl auf Leinwand 60 x 79,5
Brandi, Domenico (Neapel 1683-1736)	ca. 1705	*Dispensa con animali* (Dunkles Kätzchen mit Hund in der Speisekammer)	Rom, Galleria Doria Pamphili (Rossi 1987, S. 133)[1]	Öl auf Leinwand 155 x 206
Briglia, Giovan Francesco (Rom 1737-ca. 1794)	Vor 1770	*Gatto con candelabro e frutta* (Grau-weiße Soríano-Mischung mit Maus im Maul, Krug, Zitrone, Kerzenständer)	Brescia, Sammlung Rovida (Rossi 1987, S. 139)[1]	Öl auf Leinwand 52 x 60
Crivelli, Giovanni (Il Crivellino) (gest. Parma 1760)	k.A.	*Pappagallo e cacciagione all'aperto, in giardino* (Schwarz-weiße Katze blickt auf tote Vögel und einen Hasen)	Piacenza, Sammlung Maestri (Rossi 1987, S. 126)[1]	Öl auf Leinwand 93 x 115
Desportes, Alexandre-François (1661-1743)	1711	*A Cat attacking Dead Game* (Rötliche Soríano-Mischung streckt die Tatze nach einem Huhn aus)	London, Rafael Valls Gallery (Zuffi 2007, S. 189)[2]	Öl auf Leinwand 123 x 108
Recco, Giovan Battista (Neapel ca. 1615-ca. 1660)	k.A.	*Natura morta con cacciagione, frutta, galli e un gatto* (Soríano-Katze streckt die Tatze nach einem Hasen aus)	Neapel, Privatsammlung (Rossi 1987, S. 117)[1]	Öl auf Leinwand 99 x 134,5
Vitali, Candido (Bologna 1680-1753)	k.A.	*Cacciagione con gatto selvatico* (Soríano-Katze greift nach einem toten Hasen und Vögeln)	Triest, Musei Civici di Storia ed Arte (Rossi 1987, S. 134)[1]	Öl auf Leinwand 73,5 x 99,8
Vos, Paul de (ca. 1596-1678)	1663	*Katzen in der Speisekammer* (Fünf Soríano-Katzen toben in einer Speisekammer unter Trauben, Geflügel und einer Kette Singvögel)	Madrid, Museo del Prado (Zuffi 2007, S. 186f.)[2]	Öl auf Leinwand 116 x 172

1) Rossi, Sergio et al. *Gatti nell'arte: Il magico e il quotidiano,* Ausstellungskatalog des Palazzo Barberini a cura di Sergio Rossi und Claudio Strinati, Multigrafica Editrice, Rom, 1987

2) Zuffi, Stefano *The Cat in Art,* Übersetzung aus dem Italienischen von Simon Jones, Abrams Publishers, New York, 2007

Tabelle IV-a: Chronologische Liste der in Kapitel 3 angesprochenen Katzendarstellungen

Katze	Werk	Künstler
Keine	Annuntiatio domini	Fra Filippo Lippi (1406-1469)
Soríano-Katze	Annuntiatio domini 1534	Lorenzo Lotto (1480-1556)
Soríano-Katze	Intarsienarbeit 1507	Fra Raffaele da Brescia (1479-1539)
Soríano-Katze	Christi Abschied von seiner Mutter 1521	Lorenzo Lotto (1480-1556)
Weiße Katze	Anbetung der Hirten 1520	Jan de Beer (ca. 1475 - ca. 1528)
Soríano-Katze	Annuntiatio domini 1532	Jan Cornelisz Vermeyen (1500-1559)
Soríano-Mischung	Annuntiatio domini 1594	Frederico Fiori Barocci (1535-1612)
Soríano-Mischung	Annuntiatio domini 1628	Peter Paul Rubens (1577-1640)
Schildpattkatze	Madonna della Gatta 1522	Giulio Romano (1499-1546)
Soríano-Katze	Stifterportrait 1512	Dosso Dossi (1489/90-1542)
Rot-weiße-Katze	La Madonna del Gatto 1574	Frederico Fiori Barocci (1535-1612)
Soríano-Mischung	Madonna della Gatta 1600	Frederico Fiori Barocci (1535-1612)
Soríano-Katze	Portrait 1520-1530	Dosso Dossi (1489/90-1542)
Katzenskizze	Studie zur Madonna mit Katze ca. 1478	Leonardo da Vinci (1452-1519)

Soríano-Katze	Hieronymus im Gehäuse 1475	Antonello da Messina (1430-1479)
Soríano-Katze	Portrait des Andrea Doria nach 1525	Willem Key (ca. 1515-1568)
Soríano-Mischung	Familienportrait 1592	Lavinia Fontana (1552-1614)
Soríano-Katze	Druckersignet von 1578	Venezianische Buchdruckerei Sessa
Junge Soríano-Katze	Kinderportrait von Karl IX. 1553	Germain Le Mannier (1537-1560)
Soríano-Katze	Frauenportrait 1525-1530	Francesco Ubertini Il Bacchiacca (1494-1557)
Karakalkatze	Frauenportrait 1540	Francesco Ubertini Il Bacchiacca (1494-1557)
Soríano-Mischung	Zug der Tiere zur Arche Noah 1570	Jacopo Bassano (1510-1592)
Soríano-Mischung	Herkules und Omphale 1587	Francesco Bassano (1549-1592)
Soríano-Mischung	Lazarus (Katze hält Affe in Schach) 1580-1585	Leandro Bassano (1557-1622)
Braun-weiß getigerte Katze	Geburt von Johannes dem Täufer 1550	Jacopo Robusti (1519-1594), bekannt als Tintoretto
Soríano-Katze	Annuntiatio domini 1570	Jacopo Robusti (1519-1594), bekannt als Tintoretto
Rot-getigerte Katze	Abendmahl 1594	Jacopo Robusti (1519-1594), bekannt als Tintoretto
Soríano-Katze	Hochzeit von Kana 1562-1563	Paolo Caliari Veronese (1528-1588)
Soríano-Katze	Das Gastmahl im Hause des Levi (Simon) ca. 1572	Paolo Caliari Veronese (1528-1588)
Soríano-Katze	Die Jünger von Emmaus 1560-1563	Paolo Caliari Veronese (1528-1588)

Soríano-Mischung	Das Mahl des Emmaus von 1538	Jacopo Bassano (1510-1592)
Soríano-Katze	Emmaus 1540-1545	Jacopo Robusti (1519-1594), bekannt als Tintoretto
Schwarz-weiße Katze	Männlicher Akt von ca. 1620-1630	Giovanni Lanfranco (1582-1647)
Soríano-Katze	Zwei Bettler von ca. 1730-1734	Giacomo Ceruti (1698-1767)
Cagliusos Kätzin	Illustration zu Basiles Cunti (Holzschnitt) von 1747	Druckerei Gennaro Migliaccio

Tabelle IV-b: Angesprochene Katzendarstellungen in den Fußnoten von Kapitel 3

Katze	Werk	Künstler
Weiße Katze	Annuntiatio domini	Jan de Beer
Schwarze Katze	Annuntiatio domini von ca. 1467, Perugia	Benedetto Bonfigli / Bartolomeo Caporali
Weiße Katze	Annuntiatio domini, Holzschnitt aus Venedig, k.A.	anonym
Weiße Katze	Geburt der Jungfrau Maria von ca. 1370, Orvieto	Ugolino di Prete Ilario
Schwarz-weiße Katze	Annuntiatio domini von ca. 1649, Leonessa	anonym
Katze fängt Schlange	Römische Statue, 100 v. Chr. bis A.D. 200	anonym
Sprungbereite Katze	Muttergottes mit der Schlange von 1654 (Radierung)	Rembrandt
Soríano-Mischung	Die Rückkehr des Odysseus von ca. 1509	Pinturicchio (Bernadino di Betto)
Soríano-Mischung	Christus im Gasthaus von Emmaus 1576	Jacopo Bassano
Helle Katze	Vorbereitung zum Hexensabbat, Holzschnitt von ca. 1508	Hans Baldung Grien
Soríano-Katze	Küchendarstellung/Festvorbereitungen von 1590	Vincenzo Campo
Soríano-Katze	Heilige Familie mit Vorhang (am Feuer sitzend) von 1646	Rembrandt

Tabelle V: Übersicht zur Erzählfigur der Katze in Basiles *Lo Cunto de li Cunti* (*Pentamerone)*

Quellenverweis Erzählteil - Titel	Tatbestand/Zitat *Pentamerone* (Edition Schenda)	Tatbestand/Zitat: *Pentamerone* (Edition Rak)
Eröffnung	„Katz-und-Maus-Spiel“, Seite 15.	Kein Katzenzusammenhang im Italienischen: Ein Kreisspiel.
1. Tag, 1. Unterhaltung Die kleine Myrte	Redewendung: „So stellte er sich denn tot wie der Fuchs und wartete [...]“, Seite 34. Die deutsche Übersetzung bezieht sich auf einen Fuchs, sogar in der Fußnote findet sich ein Hinweis auf die „beliebte Geschichte vom Fuchs“, Seite 518 (Fußnote 3).	Im Originaltext „[...] fece la **gatta** morta, aspettando [...]“, (S. 54f.). Auch das heutige „fare la gatta morta“ entspricht dem Akt, so zu tun, als merke man nichts.
1. Tag, 4. Unterhaltung Vardiello	Handlung: Ein fetter Kater packt sich das Brathähnchen am Spieß. Ein anderer Kater ist hinter ihm her und schreit dabei um seinen Anteil. (Slapstick-Charakter) Seite 52, 2. Absatz.	Im Originaltext „un gattone“, (S. 98f.). „[...] per questo tutto spaventato, girati gli occhi, vide che **un gattone** aveva arraffato la chioccia con tutto lo spiedo e che ce n’era **un altroche** gli correva dietro miagolando a tutto spiano per avere la sua parte. (S. 99, 1. Absatz).
1. Tag, 6. Unterhaltung Die Aschenkatze	Namensgebung: „[…] wurde sie Aschenkatze genannt.” Titel , Seite 65. Titel: La gatta cen(n)erentola (la cenere– die Asche).	„[...] non soltanto cambiò stato ma persino nome e da Zezolla fu chiamata **Gatta Cenerentola.** (S. 129 , 1. Absatz).
1. Tag, 7. Unterhaltung Der Kaufmann	Vergleich: Der siebenköpfige Drache hat u.a. den Kopf einer Katze. Seite 74, letzter Absatz. Vergleich: „Cienzo ließ den Kopf sinken wie eine Katze, die ein Unheil angerichtet hat.“ Seite 77, letzter Satz.	Im Originaltext hat der „dragone“ einen „la testa **di gatto**/la capo de gatto“. (S. 148f.). Aber Cienzo hat als männlicher Sympathieträger einen „la testa come **la gatta**/la capo come gatta“, (S. 154f.).

1. Tag, 9. Unterhaltung Die hinterlistige Hirschkuh	Redewendung: „Die Kätzchen haben ihre Augen schon aufgemacht, und die Mamma ist nicht mehr da.“ Seite 90, 2. Absatz.	Im Originaltext „**gattini/gattille**”, also kleine Kätzchen, deren „mamma” nicht mehr da ist, (S. 184f.).
1. Tag, 10. Unterhaltung Die geschundene Alte	Vergleich: „[...] eine Meisterfüchsin, eine alte Häsin [...]„und „[…] sprach mit dem Stimmchen einer geschundenen Katze“ (sie redet den König verführerisch an), Seite 100, 2. Absatz. Redewendung: „[…] wenn man die Katze im Sack kauft“, Seite 102, 1. Absatz.	Im Originaltext wird von einem „alten großen Kater“ gesprochen: „**gattone viecchio**“ und dann „con una vocina **da gatta scorticata**/na vocella de gatta scortecata“), (S. 206f.). Redewendung: „[…] compra **la gatta** nel sacco!“/„[…] accatta la gatta drinto a lo sacco!” (S. 208f.).
Erste Ekloge Der Tiegel	Kätzischer Petrarkismus: „[…] ein ewiges Hin und Her wie bei der Katze vom Herrn Basil, die einmal weint und einmal lacht, [...]“. Seite 126, oben.	Sprecher: Iacovuccio „[…] come **la gatta** del signor Basile [...]“, Neapolitanisch „de messé Vasile“ (S. 260f., Versabschnitt 725/730).
2. Tag, 2. Unterhaltung Verde Prato	Metaphorischer Vergleich: Der Orco ist lüsterner nach Menschenfleisch als u.a. die Katze nach Fischlein. Seite 143, 1. Absatz.	Insgesamt 5 Tiervergleiche, auch Bär, Esel, Schaf und Zeisig: „[…] **la gatta** dei pesciolini [...]“ (S. 304f.).
2. Tag, 3. Unterhaltung Viola	Vergleich: Viola sprang wie eine Katze zum Zimmer hinaus. Seite 146, 3. Absatz.	„[…] lesta come **una gatta** sgusciò fuori dalla camera [...]“ (S. 312f.).
2. Tag, 4. Unterhaltung Cagliuso	Erzählfigur/Handlung: Anrede der Kätzin mit „Ihrer Katzlichkeit“, Seite 152, sowie „Liebes Miezchen“, Seite 153. Ansonsten konsequent „Kätzin“ für „gatta“.	Im Originaltext dankt Cagliuso „[...] ringraziò **Sua Gatteria/Gattaria Soia** [...]“ (S. 326f.) und redet sie später schmeichelnd mit „**Cara Gattina**“ an. Hier unterscheidet sich das Neapolitanische gewaltig: „**Mosce mia** [...]“ (S. 328f.). Ansonsten konsequent „gatta“ und eben einmal auch „Füchsin“: „volpe/vorpe“ (S. 328f.).

2. Tag, 5. Unterhaltung Die Schlange	Kommentar zur Erzählfigur: „Die arme Kätzin wurde über alle Maßen bemitleidet, [...]“ Seite 156.	„La povera gatta [...]“ (S. 337), bezieht sich noch auf die Vorgeschichte von Cagliusos Kätzin.
2. Tag, 7. Unterhaltung Die Taube	Metaphorischer Vergleich: Die Orca kletterte „wie eine Katze“ an der Stange hoch. Seite 180, 1. Absatz. Redewendung: Taube spricht zum Prinzen: „Hast du Katzenhirn gegessen, mein lieber Prinz, dass du die Liebe zu Filadoro so rasch vergessen hast?“ Seite 181, 2. Absatz.	Im Originaltext „come **una gatta**“ (S. 385). Die Redewendung verwendet die weibliche Form: „Hai mangiato **cervello di gatta,** principe, e ti sei dimenticato detto fatto dell’affetto di Filadoro?“ (S. 389). Rak bezieht sich zur Giftigkeit von Katzenhirn in seiner Fußnote Nr. 30 (S. 395f) auf die dämonologische Schrift Bodins aus einer venezianischen Ausgabe von 1598.
2. Tag, 8. Unterhaltung Die kleine Sklavin	Redewendung: Er fragte alle Bewohner des Hauses, ohne selbst die Katze zu übergehen. Seite 186, letzter Absatz.	Im Originaltext wird Plural verwendet, im Neapolitanischen feminin „[...] pe fi’ a li **gatte**, [...]“, der in der Übersetzung ins Italienische maskulinisiert wird zu „[...] persino ai gatti [...]“ (S. 402f.).
2. Tag, 9. Unterhaltung Der Riegel	Metaphorischer Vergleich: „[...] so wie bei der Katze, die ihrem Schwanz Befehle gibt, [...]“ schieben die Schwestern den Auftrag der Mutter jeweils an die andere ab. Seite 190, 1. Absatz.	Im Originaltext „come **la gatta**“ (S. 413).
2. Tag, 10. Unterhaltung Der Gevatter	Metaphorischer Vergleich: „[...] ließ die Augen rollen wie eine wilde Katze [...]“. Seite 195, 1. Absatz.	Im Originaltext ist von einer Waldkatze die Rede: „gatta selvatica/**gatta forastera**“ (S. 422f.)
Zweite Ekloge Die Färberei	Redewendung: „[...] ein Handwerk – wenn es eine Küchenschabe zurichtet, siehst du eine Katze! [...] wird ein Halunke zum gewitzten Mann [...]“. Seite 201, Mitte.	Sprecher: Cola und Ambruoso „[…] arte che, se lavora uno scarafaggio, quello ti sembra **un gatto** [...]“ (S. 436f., Versabschnitt 45).
3. Tag, 1. Unterhaltung Cannetella	Handlung:	Im neapolitanischen Originaltext wird der feminine Plural „li cane ed a le gatte“ verwendet (S. 474f.) und in der

	„[...] sogar die Hunde und die Katzen. Sie packten den Orco und machten Thunfischsalat aus ihm [...]“. Seite 220, letzter Absatz.	italienischen Übersetzung maskulinisiert. Hunde und Katzen werden hier als Einheit verstanden.
3. Tag, 2. Unterhaltung Penta – ohne Hände	Metaphorischer Vergleich: „[...] aufgeregt wie eine Magd, die der Katze das Fleisch stibitzt hat [...]“. Seite 222, letzter Absatz.	„[...] confuso come la serva che si è fatta portare via la carne **dalla gatta**“ [...]“ (S. 480f.).
3. Tag, 3. Unterhaltung Viso	Redewendung: „[...] der Grausame es aber zu Hund und Katze wandelte!“ Seite 236, Mitte.	Plural feminin: Neapolitanisch „li comme cane e gatte“ (S. 474f.). Während in der Geschichte Cannetella (3/1) Hund und Katze gemeinsame Sache machen, ist hier der klassische Kontrast gemeint. (Vgl. Cesare Ripa 1603, *Iconologia:* Contrasto).
3. Tag, 9. Unterhaltung Rosella	Redewendung: „Es kam aber die Jahreszeit, in der die Katzen hitzig werden [...]“. Seite 274, letzter Absatz.	Plural feminin: „Ma, arrivata la stagione in cui **le gatte** vanno in calore [...]“ (S. 600f.)
3. Tag, 10. Unterhaltung Die drei Feen	Erzählfigur/Handlung: „Darauf plauderte die **Tigerkatze**, die in der Asche schlummerte, wieder Erwarten los: ‚Miau. Miau. Miau, ins Faß gesteckt ist deine Frau.‘“ (Ein Kater als Retter, bzw. gute Fee: **Soríano-Katze**) Seite 289, 1. Absatz oben.	„Ed ecco che un **gatto soriano**, che dormiva nella cenere, tirò fuori inaspettatamente queste parole: ‚Gnao, gnao, tua moglie è stata chiusa dentro la botte-gnao!‘“ Im Neapolitanischen phonetisch perfekt abgestimmt: „E ecco che no gatto soriano, che covava la cennere, sparai contra tiempo na voce: ‚**Gnao, gnao**, mogliereta è drinto la votte ‘ntompa**gnao**!‘“ (S. 628f.).
Dritte Ekloge 4. Tag, 1. Unterhaltung Der Stein des Gockels	Handlung: „[...] weil man ihn für einen Spion der Katzen hielt [...]“ (im Königreich der Mäuse), Seite 307, Mitte. „[...] noch eine Katze ihnen Schaden zufügen und auch kein Arsen ihnen das Leben vergällen möge.“ Seite 309, Ende.	Plural maskulin: **gatti** (S. 671). Aber nachfolgend Singular feminin: „[...] mai **gatta** gli facesse danno [...]“ (S. 673).
4. Tag, 2. Unterhaltung Die beiden Brüder	Redewendung: „[...] denn in der Hast kratzt die Katze ihren Jungen die Augen aus.“ Seite 312, 2. Absatz	Mutterkatze: „[...] perché la **gatta** per la fretta fa i figli ciechi.“ (S. 681).

4. Tag, 8. Unterhaltung Die sieben Täublein	Erzählfigur/Handlung: Cianna muss stets alles zur Hälfte mit der Katze des Orco teilen, Seite 368, 2. Absatz unten bis Seite 369, oben. Als Cianna das Teilen einmal vergisst, pisst die Katze ihr ins Feuer. Eine Maus erbittet dann Rat, um sich von der Tyrannei der Katzen zu befreien, Seite 370, 3. Absatz. Dieser Rat ist, der Katze eine Glocke ans Bein zu binden. Seite 372, 1. Absatz. Redewendung (Erzählversatzstück): Die Brüder als Tauben sprechen zu Cianna: „Hast du denn Katzenhirn gegessen, liebe Schwester, dass dir unsere Warnung so ganz und gar aus dem Gedächtnis entschwunden ist?“ Seite 376, 1. Absatz.	Beim Orco lebt diesmal eine weibliche Katze: „aveva faceva parti da buon compagno con la **gatta**“ (S. 793). Wiederholung aus der Erzählung *Die Taube* (2/7): „cervello di gatta“ und im Neapolitanischen „cellevriello de gatta“, (S. 796f.).
Vierte Ekloge 5. Tag, Einführung Neapolitanische Villanella der Zoza	Redewendung: „Geh, da die Katzen schon alles begriffen, Die Grillen es pfiffen, Hoffnung laß fahren [...]“ Seite 416, 3. Strophe.	Im Originaltext sind kleine Kätzchen gemeint: „Vai, hanno aperto gli occhi anche i **gattini** si son svegliati i grilli e se non dai speranze [...]“ und im Neapolitanischen wieder „**gatille**“ (S. 884f.). Wortwörtlich übersetzt „sogar die Kätzchen haben schon die Augen geöffnet“ im Sinne von „Gib auf! Schon die Dümmsten haben alles durchschaut.“

Tabelle VI: Filmographie zum Gestiefelten Kater

Jahr	Regisseure	Herkunft	Kategorie	Titel
1903	Lucien Nonguet und Ferdinand Zecca	Frankreich	Stummfilm	Le chat botté*
1908	Albert Capellani	Frankreich	Stummfilm	Le chat botté*
1917	Guy McDonell	USA	Stummfilm	Puss in boots*
1922	Walt Disney	USA	Zeichentrick	Puss in boots*
1934-35	Lotte Reiniger	Deutsches Reich	Silhouettenfilm	Der Graf von Carabas+
1935-38	Kurt Stordel	Deutsches Reich	Zeichentrick	Der gestiefelte Kater (Graf Habenichts)A
1934	Ub Iwerks	USA	Zeichentrick	Puss in boots*
1935	Alfons Zengerling	Deutsches Reich	Realfilm	Der gestiefelte Kater
1938	Valentina und Zinaida Brumberg	UDSSR	Zeichentrick	Кот в сапогах++
1939-40	Ferdinand Diehl	Deutsches Reich	Puppenanimation	Der gestiefelte KaterD
1953-54	Lotte Reiniger	BRD	Silhouettenfilm	Der gestiefelte Kater+
1955	Herbert W. Fredersdorf	BRD	Realfilm	Der gestiefelte KaterB
1958	Alexander Rou	UDSSR	Realfilm	Кот в сапогахE
1966	Monika Anderson	DDR	Puppenanimation	Der gestiefelte Kater#
1968	Valentina und Zinaida Brumberg	UDSSR	Zeichentrick	Кот в сапогах++
1969-72	Kimio Yabuki	Japan	Zeichentrick	Nagagutsu o Haita Neko
1982	John Clark Donahue und John Driver	USA	Realfilm	Puss in boots*
1983	Shunmao	VR China	Zeichentrick	Der gestiefelte Kater (Tao Tao)+++
1988	Eugene Marner	USA/Italien	Realfilm	Puss in boots*

1986	Walter Flemmer	BRD	Puppenanimation	Der schwarzgestiefelte Kater++++
1989	Hank Saroyan	USA	Puppenrealfilm	Puss'n boots'n babies (Muppet Babies)C
1993	Leonard und Rodney Lee	Australien	Zeichentrick	Puss in boots*
1995	Garri Bardin	Russland	Knetanimation	Кот в сапогах*
1999	Gerhard Hahn und Chris Doyle	BRD	Animationsfilm	Simsala Grimm
1999	Phil Nibbelink	USA	Animationsfilm	Puss in Boots*
2008	Pascal Hérold	Frankreich	Animationsfilm	La véritable histoire du chat botté*
2009	Christian Theede	BRD	Realfilm	Der gestiefelte Kater
2011	Chris Miller	USA/Indien	Animationsfilm	Puss in boots
2011	Darrell van Citters	USA	Animationsfilm	Puss in boots: A Furry Tail
2013	Torsten Künstler	Deutschland	Realfilm	Aschenbrödel und der gestiefelte Kater
2015-18	Chris Miller et al.	USA	Animationsfilmserie	Der gestiefelte Kater: Abenteuer in San Lorenzo (78 Episoden/6 Staffeln)

Legende (Filmographie/Gestiefelter Kater):

* Zipes 2011, *The enchanted screen*, S. 416 unter Puss in Boots

A Zipes 2011, *The enchanted screen*, S. 404 unter Kurt Stordel; eine andere Quelle gibt 1935-36 an mit dem Titel „Graf Habenichts", Giesen und Storm 2012, *Animation under the Swastika*, S. 188; da der Film anscheinend nur über das Dt. Filmmuseum zugänglich ist, konnten die Angaben nicht überprüft werden.

B Schmitt 1993, *Adaptionen klassischer Märchen* (...), S. 548 unter BRD, Realfilme, Kinofilme der 50er Jahre

C Zipes 2011, *The enchanted screen*, S. 402 unter Jim Henson Studio

D Giesen und Storm 2012, *Animation under the Swastika*, S. 186

E Zipes 2011, *The enchanted screen*, S. 424 unter Russian Fairy-Tale Films

\+ Zipes 2011, *The enchanted screen*, S. 404 unter Lotte Reiniger (1899-1981)

++ Zipes 2011, *The enchanted screen*, S. 401 unter Valentina Brumberg (1899-1975) and Zinaida Brumberg (1900-1983)

+++ Schmitt 1993, *Adaptionen klassischer Märchen* (...), S. 557 unter China, Zeichentrickfilme
++++ Schmitt 1993, *Adaptionen klassischer Märchen* (...), S. 552 unter BRD (mit Griechenland), Puppenspiele (Kleine Bühne)
# Zipes 2011, *The enchanted screen*, S. 397 unter DEFA Shorts and Cartoons

Tabelle VII: Sequenzprotokoll zu Walt Disneys *Puss in Boots* 1922

TZ = Textzeichen/Textueller Verweis unterteilt in

A = Sprechblasen/Äquivalent mit Text/Bild,
B = Text auf schwarzem bildschirmfüllendem Hintergrund,
C = Alle anderen Textformen, z.B. Plakate, Schilder, Magazine, Beschriftungen jeglicher Art etc.

Makrosequenz		Sequenz		Subsequenz		Zeit
0.	Vorspann		Titel		TZ – B	00:00
I.	Exposition			2	TZ – B Märcheneröffnung „Once upon a time“.	00:13
		1	Puss	3	Kätzin mit Sonnenschirm und Handtasche.	00:17
		2	Young man	4	Erweiterung des Kamerafokus auf jungen Mann mit Blumen in der Hand, der vor ihr her läuft (Kätzin folgt ihm).	00:27
		3	Girl	5	Junge Frau auf einer Hollywoodschaukel	00:29
II.	Paare	4	Couple 1	6	Junger Mann und junge Frau: Liebespaar	00:34
		5	Tomcat	7	TZ – C „King’s Garage“ Schild; weiße Katze mit Kappe kniet am Auto: Chauffeur-Kater	00:44
		6	Couple 2	8	Kätzin kommt von hinten, nimmt Spiegel aus der Handtasche und schaut hinein, steckt dann Schirm und Spiegel in die Handtasche und steckt dann die Handtasche in ihre seitliche Felltasche (ähnlich einer Hosentasche, so dass die Requisiten verschwinden) und hält dann dem Kater die Augen zu; er dreht sich um und sie rennen hintereinander mehrfach um einen Baum und spielen und küssen sich	00:56
		7	Couple 1	9	Junger Mann und junge Frau: er kniet vor ihr nieder.	01:24
III.	Störfaktor	8	King	10	König erscheint und ihm fliegen die Überkleider weg; er tritt den jungen Mann von hinten und jagt ihn kreuz und quer durch den Garten bis er ihn mit einer Schleuder erwischt und der junge Mann umfällt.	01:33

		9	Treppenwurf	11	TZ – A (King) „Don't let me catch you here around again"; der König wirft zuerst den jungen Mann und danach die Kätzin eine große Eingangstreppe hinunter; TZ – A (King) „And you too!"	02:03
		10	Erste Hilfe	12	Kätzin bleibt am Boden liegen und weiße Katzen mit Flügeln kommen aus ihrem Körper; der junge Mann zögert nur kurz und greift dann eine entweichende weiße Katze und stopft sie zurück in den Körper; die Kätzin reckt sich und setzt sich auf; TZ – A (Man) „What's the matter? Miss your step?" TZ – A (Puss) „No, I hit em all." Junger Mann verlässt die Szene, Kätzin folgt ihm.	02:30
IV.	Lösungsanbahnung	11	Schuhladen 1	13	TZ – C „Booterie" Schild über Ladengeschäft und Schild im Schaufenster „Bargain $5 Boots now $4,99"; junger Mann und Kätzin kommen von rechts ins Bild vor den Laden; er lehnt sich an die Laterne und die Kätzin formt mit ihrem Schwanz ein Fragezeichen. TZ – A (Puss) „What's the trouble?" TZ – A (Man) „The king don't like me." TZ – A (Man) Er denkt an die junge Frau; TZ – A (Puss) Sieht sich in Stiefeln den Chauffeur-Kater beeindrucken; TZ – A (Puss) „Buy me a pair of boots", TZ – A (Man) „Nothing doing"; junger Mann verlässt die Szene, Kätzin folgt ihm.	03:02
		12	Im Kino: Film im Film	14	TZ – C „Kingsville Theatre" Schild über einem Kinokassenhäuschen; junger Mann steht mit der Kätzin vor dem Kino, das links und rechts Plakate anzeigt, die sie anschauen; der Schwanz der Kätzin formt ein Herz; sie gehen ins Kino; hier beginnt ein Film im Film mit Orchesterbegleitung vorne: TZ – C (TZ – B Replika) „Throwing the bull starring Rudolph Vaselino"; der Blickwinkel wechselt zwischen den beiden Protagonisten als Publikum und ihren deutlichen Emotionen (Hopsen, Klatschen, Lachen) und dem Filmgeschehen auf der Leinwand: ein sich küssendes Paar zu Beginn und Ende, einen Stierkampf; zwischendurch schmiegt sich die Kätzin liebevoll an den jungen Mann, indem sie ihren Kopf auf seine Schulter legt und ihn streichelt; am Ende verlassen beide das Kino; TZ – A (Puss): „Idea" und „I know	03:51

					how you can win the king's favor", TZ – A (Man): „How?", TZ – A (Puss): „Buy me those flapper boots and I'll tell you", junger Mann nickt mehrfach.	
		13	Schuhladen 2	15	TZ – C „Booterie" Schild über Ladengeschäft und Schild im Schaufenster; beide gehen direkt auf das Geschäft zu und verschwinden im Laden	05:25
				16	TZ – B „As the time flies"	05:31
V.	Der Stierkampf	14	Vorbereitung	17	TZ – C „Big Bull Fight" Plakate, Kätzin verteilt in Stiefeln Flugblätter;	05:34
				18	Der König liest über den Stierkampf in der TZ – C „Kingsville Gazette Extra Extra" (sic!) und „Kingsville Arena" und denkt TZ – A „Hot dogs"	05:57
				19	TZ – B „The day of the fight"	06:09
				20	Überfüllter fahrender Bus auf dem steht TZ – C „To the Bull Fight"	06:15
				21	Der König steigt mit Tochter ins Auto	06:27
				22	Menschen strömen in die Arena TZ – C „Tickets for Sale" und „Bull fight" Plakate am Eingang der Arena	06:40
				23	Kätzin zeigt die Maschine TZ – A (Puss) z.T. unleserlich „ ...all see" TZ – C „Radio-Hypnotizer" steht auf der Maschine	06:47
				24	Straßenbahn hält vor der Arena, die mit Autos zugeparkt ist; Leute strömen hinein	06:56
		15	In der Arena: Show in der Show	25	TZ – C „King's Box" Der König und seine weiße Katze essen Popcorn; Tochter sitzt daneben; Blickwinkelwechsel zwischen der King's Box als Publikum, dem allgemeinen Massenpublikum, und dem jungen Mann in der Arena mit einer Maske	07:04
				26	TZ – B „On with the fight"	07:31
				27	TZ – C „Danger Bulls" Stalltür entlässt den Stier, der den jungen Mann jagt; Publikum lacht	07:34

				28	Der junge Mann stoppt, sieht zur Tochter hoch, jagt dann den Stier; Massenpublikum und King's Box (Kater, König, Tochter) zeigen deutliche Emotionen (Hopsen, Klatschen, Lachen, Wedeln mit Krone/Hut) bis sich ein Knäuel in der Arena formt	07:58
				29	Der Stier steht auf dem jungen Mann TZ – A (Man) „Puss!"	08:32
				30	Szenenwechsel zur Kätzin an der Maschine TZ – C „Radio-Hypnotizer" TZ – A (Man) „Help" Kätzin schaut durch ein Fernrohr und betätigt sofort die Maschine	08:35
		16	Sieg	31	Stier bekommt eine Betäubungskugel vor den Kopf, wird dann vom jungen Mann herumgewirbelt; Massenpublikum und King's Box (Kater, König, Tochter) zeigen deutliche Emotionen (Hopsen, Klatschen, Lachen, Wedeln mit Krone/Hut)	08:42
				32	Der besiegte Stier verformt sich zu einem Bettvorleger und fliegt davon; Hüte landen in der Arena; Kätzin kommt: TZ – A (Puss) „The king wants to see you"	08:54
VI.	Finale	17	Wiedererkennen	33	TZ – C „Stage door" König, Tochter, Kater warten bis der junge Mann mit Kätzin herauskommt; TZ – A (King): „Young man you may marry my daughter" und „Who are you?" Der junge Mann nimmt die Maske ab. TZ – A (King): „You!" Alle vier laufen weg vor dem König.	09:11
		18	Flucht	34	Die vier besteigen das Auto des Königs, fahren los, der König rennt hinterher, die Pfote des Katers drückt das Pedal mit TZ – C „Gas" nieder, das Auto beschleunigt und verschwindet am Horizont der Allee; der König bleibt zurück	09:30
	Ende			35	TZ – B Märchenende „They lived happily ever after." Zwei gezeichnete Herzen fassen sich an der Hand und tanzen unter dem Text.	09:45
						09:51