

G R E U L I C H E T A T E N
U N D N Ü T Z L I C H E L E H R E N
Die Kalendergeschichte als "didaktische" Gattung

von Kurt Franz

Zweifellos sind Texte, die man der Gattung Kalendergeschichte zuordnet, in hohem Maße lehrhaft. Sie bereiten den Leser auf bestimmte Lebenslagen vor, helfen ihm aus Notsituationen und stehen als warnendes Exempel vor seinen Augen. Zweifellos auch gehören "Kalendergeschichten" seit knapp 200 Jahren mit zum festen schulischen Literaturkanon, und zwar in weit größerem Umfang, als es die Präsenz des Terminus in Stoff- und Lehrplänen, in Lesebüchern und Schulanthologien glauben machen könnte. Somit rechtfertigt sich die Verwendung des Adjektivs "didaktisch" als Beschreibungskategorie im doppelten Sinn, nämlich stiltypologisch und rezeptionsästhetisch. Die Gattungsbezeichnung "Kalendergeschichte" selbst wirft freilich einen ganzen Katalog von Fragen auf, und es bleibt offen, ob sich überhaupt in sinnvoller und berechtigter Weise Texte mit weitgehend gleichen Merkmalen als entsprechender Typus zusammenfassen lassen, denn die Komponente "didaktisch" allein reicht dafür nicht aus. Um den heutigen Diskussionsstand zu verstehen, muß man in die Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte der "Gattung" und ihres ursprünglichen Mediums, des Kalenders, zurückgreifen.

Vor mir liegen die letzten Ausgaben des Straubinger Kalenders, der in erstaunlicher Kontinuität 1985 schon im 389. Jahrgang erschien und damit, wie im Untertitel hervorgehoben, der älteste Heimatkalender Deutschlands ist. Zum Vergleich blättere ich in den Kalenderjahrgängen 1808–1819 des 'Rheinländischen Hausfreunds', die mit wenigen Ausnahmen Johann Peter Hebel redigiert hat. Natürlich handelt es sich um eine Faksimile-Ausgabe¹, Originale sind trotz der damals relativ hohen Auflagen – bis zu 40.000 Stück – heute eine bibliophile Seltenheit und deshalb fast unerschwingliches Sammelobjekt. So erzielten vor einigen Jahren ein paar dieser Hefte auf einer Auktion in München mit DM 35.000,– den höchsten Preis für eine Erstausgabe neuerer deutscher Literatur.

Trotz eines Zeitunterschieds von 170 Jahren ist die Parallelität ganz erstaunlich: Nach dem Kalendarium, das den katholischen, evangelischen und jüdischen Jahresablauf, Sonnen- und Mondfinsternisse u.ä.m. berücksichtigt, folgt ein großer Textteil mit Bildern, deren Anzahl 1985 allerdings durch eingestreute Anzeigen und Werbeseiten stark angeschwollen ist. Die vornehmlich ländliche Bevölkerung erfährt im Sinne der Volksaufklärungsbestrebungen des 18. Jahrhunderts hier wie dort etwas über Markttermine, wird zur Lösung von Rätseln angeregt, mit Sprüchen und Sprichwörtern normativ zum richtigen Lebenswandel angeleitet und vor allem durch zahlreiche Geschichtchen belehrend unterhalten und unterhaltsam belehrt. Ist es dort Hebels 'Husar in Neiße', so ist es hier 'Das Klopfen' von Hanns Haller, der sich auch an den "verehrten Leser" wendet. Mit der Maxime der Kalendermacher, der Kalender solle "ein Spiegel der Welt" (Hebel)², "ein Spiegel des Lebens" (Gotthelf)³ sein, wird die stoff-

liche und formale Vielfalt begründet. In ihr leben ältere Gattungstraditionen fort⁴, die noch weit vor Grimmelshausen, den bekanntesten Kalendermann des 17. Jahrhunderts, zurückreichen, und in ihr liegen so auch die Ursprünge des Gattungspluralismus und der heutigen Gattungsproblematik "Kalendergeschichte".

Der Terminus der Gattung, deren Genese man bis auf Oswald von Wolkenstein zurückführen möchte, ist also relativ jung. Selbst unser Hauptvertreter J.P. Hebel spricht undifferenziert von Aufsätzen, Erzählungen, Geschichten, Anekdoten. Natürlich hat gerade er mit seinen theoretischen Überlegungen, seiner praktischen Arbeit (rund 300 Kalenderbeiträge) und seiner Rezeptionsgeschichte der Literaturwissenschaft die härtesten Nüsse zum Knacken vorgelegt. Bevor er die alleinige Redaktion des 'Badischen Landkalenders' übernahm, hat er 1806 in zwei Gutachten⁵, heutigen Planern und Herausgebern von populären Zeitschriften vergleichbar, fast unglaublich modern anmutende Forderungen gestellt und gestalterische Vorschläge unterbreitet: größerer Umfang im ganzen, aber Übersichtlichkeit und Abwechslung im einzelnen, besseres Papier, Hervorhebungen durch rote Textstellen, schönere und größere Lettern, gerade für Kinder und ältere Leute, anregende und erläuternde Illustrationen, früheres Erscheinen des Kalenders, angemessener Preis, neuer ansprechender Name und anderes mehr. Besonders aufschlußreich sind dabei seine inhaltlichen Vorstellungen, die von einem tiefen Einblick in den Publikumsgeschmack der Zeit zeugen und die er alle selbst literarisch verwirklicht hat. Der Leser verlangt nach politischen Begebenheiten des vorigen Jahres ('Das Bombardement von Kopenhagen'), Mord- und Diebsgeschichten ('Wie eine greuliche Geschichte durch einen gemeinen Metzgerhund ist an das Tageslicht gebracht worden', 'Die drei Diebe'), Schatzgräber- und Gespensterspuk ('Merkwürdige Gespenstergeschichte', 'Tod vor Schrecken'), Feuersbrünsten ('Unglück der Stadt Leiden', 'Brennende Menschen', 'Große Feuersbrünste'), Naturerscheinungen ('Mancherlei Regen', 'Der Mensch in Hitze und Kälte'), edlen Handlungen ('Das fremde Kind', 'Einer Edelfrau schlaflose Nacht') und witzigen Einfällen ('Der vorsichtige Träumer', 'Mißverständ').

Hebel hat sich überhaupt öfter zum Leseinteresse geäußert; so leitet er die Ankündigung zweier Bücher im 'Rheinländischen Hausfreund' für das Jahr 1813 mit der verallgemeinernden Feststellung ein: "Der geneigte Leser liest fürs Leben gern Geschichten von Räuberbanden, grausamen Mordtaten und blutigen Hinrichtungen, wenn ein halbes Dutzend auf einmal abgetan werden."⁶ Mit all den genannten inhaltlich-stofflichen Kriterien ließe sich Hebels dichterisches Prosawerk hinreichend rubrizieren. Im ersten Gutachten präzisiert er aber noch seine schriftstellerische Absicht, die nichts anderes als die Frage nach dem Realitätsanspruch von Dichtung und die alte Dichotomie des "docere" und "delectare" aufgreift:

"Auch der Bauer mag gerne wissen, was außer seiner Gemarkung vorgeht, und will, wenn er unterhalten und affiziert werden soll, etwas haben, von dem er glauben kann, es sei wahr. Mit erdichteten Anekdoten und Späßen ist ihm so wenig gedient als mit ernsten Belehrungen, und wenn wir doch, wie billig, edlere Zwecke mit der Kalenderlektüre erreichen wollen, welches Vehikel wäre zu den mannigfältigsten Belehrungen geeigneter als Geschichte?"⁷

Hier erweist sich Hebel als typischer Theologe und Aufklärer, der offiziell in seinen theoretischen Ausführungen den Aspekt des reinen Genußlesens hintanstellen muß, während er diese Absicht in seinem erzählerischen Werk

löblicherweise weit weniger konsequent verfolgt und verwirklicht hat. Mit dem "studio placendi" hat er als Pädagoge im modernen Sinn seine Lehren maskiert und zum Wohlgefallen des Publikums immer versucht, seinen stofflichen Vorlagen "ein nettes und lustiges Röcklein" umzuhängen, wie er in der Vorrede zum 'Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes' (1811) betont. Gerade die Kunst, Belehrung im Gewande der Unterhaltung zu bieten und die Lehre möglichst zu verstecken, hat man an Hebel oft gelobt, obwohl man diesen Maßstab bestimmt nur partiell auf sein Kalenderschaffen anwenden kann. Entsprechende Texte werden dann, je nach Zeitgeschmack, wertend selektiert.⁸ Die "Latenz der Moral", wie ich das Phänomen einmal nennen möchte, ist also, auch verglichen mit anderer Literatur, nur sehr relativ zu sehen, doch trug sie entscheidend dazu bei, Hebels Geschichten zum oft kopierten, aber unerreichten literarischen Vorbild, zum vielbenutzten und bis heute bewährten pädagogischen Medium in Schule und Haus, bei jung und alt, für Gebildete und weniger Gebildete werden zu lassen. Nur daraus ist wohl Hebels Schaffen wie überhaupt eine wesentliche Komponente der Gattung "Kalendergeschichte" zu verstehen. Wie weit die Anwendung dieses Stilmittels bei Hebel in pädagogisch-didaktischer Intention oder in der notwendigen Rücksichtnahme auf politische Zensur gründet, dürfte nur im Einzelfall zu entscheiden oder zu vermuten sein.

Mit der konservierenden Zusammenfassung fast aller Kalenderbeiträge der Jahrgänge 1808–1811 und einiger früherer Texte in einer eigenen Buchausgabe, dem 'Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes' von 1811, wurde ein ganz entscheidender Schritt vollzogen, wenngleich die vielbeschorene "Literarisierung" der Kalendergeschichte in diesem Zusammenhang leicht mißverstanden werden kann. Denn literarisiert, im Sinne von aufgewertet, wurden nicht die einzelnen Geschichten; die wenigen Veränderungen waren oft mehr formal-technischer Art: Bezüge auf jetzt fehlende Bilder wurden getilgt, Querverweise auf andere Texte, Leseranreden und mundartliche Härtzen wurden reduziert. Literarisierung konkretisiert sich viel mehr im Verbreitungsgrad, in der Tradierung und Wirkung dieser Anthologie und damit auch der Einzelgeschichten. Paradoxerweise erfährt jetzt mit der Lösung des literarischen Gegenstandes aus dem originären Medium der Gattungsbegriff "Kalendergeschichte" seine notwendige Begründung und Verbreitung. Hebels 'Schatzkästlein' liegt bis heute in zahlreichen Gesamt- und noch weit mehr Auswahlausgaben vor, es wurde zur unerschöpflichen Quelle für Anthologisten und Lesebuchautoren.⁹ Viele bekannte Autoren wie Jeremias Gotthelf, Berthold Auerbach, Oskar Maria Graf, Bertolt Brecht u.a. sowie das Heer der poetae minores verleugnen nicht ihr großes Vorbild, ganz gleich ob in ihrem Kalenderschaffen oder in der literarischen Gestaltung der "Gattung" an sich.¹⁰

Wie sehr sich die Kalendergeschichte vom Medium Kalender absondern kann, verdeutlicht sehr aufschlußreich die kleine Geschichte 'Der Kalender', die anonym in einem Lesebuch für Mütter ('Frohe Fahrt durchs ganze Jahr', München 1947) abgedruckt ist: Eine Bauersfrau kauft einen Kalender vom vorigen Jahr, weil er noch wie neu aussieht und obendrein billiger ist; eine Praxis, die inzwischen, freilich in einem anderen Kontext, beim Erwerb teurer Kunstdkalender gang und gäbe ist.

Eine Entwicklungslinie, die in der bisherigen Diskussion völlig ignoriert wurde, ist — neben der offensichtlichen Kontinuität traditioneller Massen-,

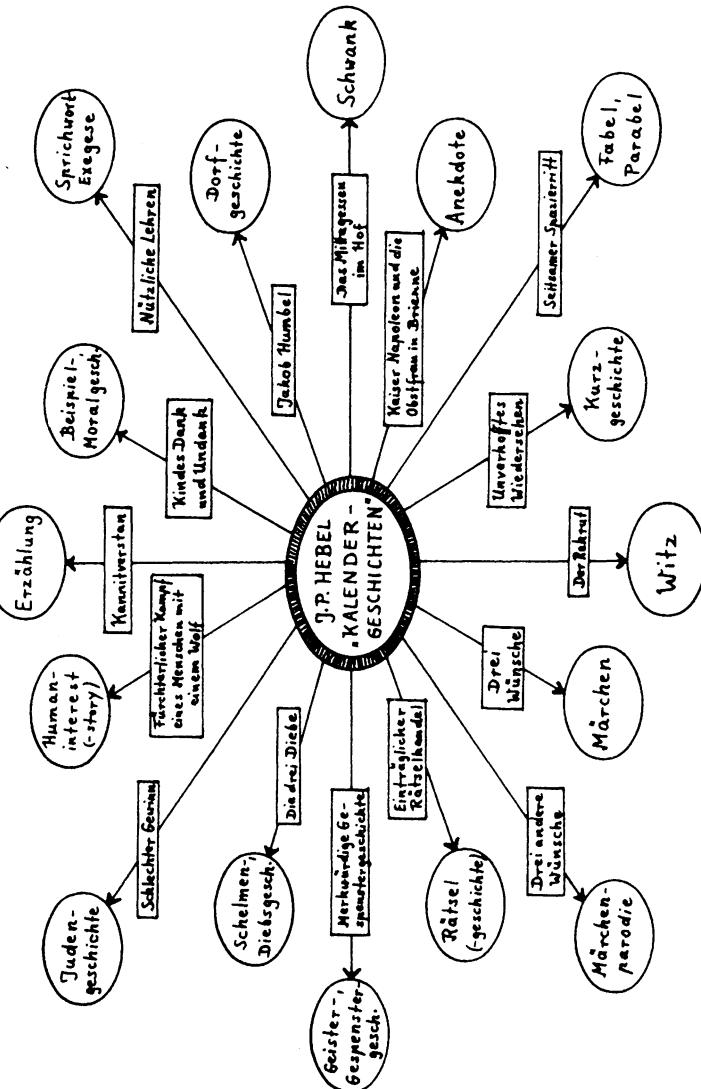
Heimat- und Arbeiterkalender – das "Absinken" der Gattung Kalendergeschichte zur Kinderliteratur. Vergleichbar anderen Gattungen, wie Märchen oder Fabel, ist sie auf dem Weg über die Schule, häufig in bearbeiteter Form, zur verbreiteten Kinder- und Jugendlektüre, aber auch zur Massenware geworden, wie zahlreiche Titel des 19. Jahrhunderts bezeugen. Man denke an Karl Stöbers 'Kalendergeschichten für alles Volk und alle Zeit' (1847) oder an Franz Hoffmanns 'Kalender-Geschichten' (1852)! Natürlich setzt auch bald Kritik an derlei Literaturproduktion ein. So moniert F. Schaubach, daß die Kalender zuviel Unterhaltung, dem seichten Geschmack des Volkes angepaßt, enthielten, nicht zuletzt "Anekdoten in der Weise der älteren Kalendergeschichten und des Hebelschen Schatzkästleins";¹¹ heraus komme dabei ein "italienischer Salat von Stoff".

Bis in die Gegenwart existiert die Gattungsbezeichnung nicht nur bei der Publizierung alter Geschichten und im literaturwissenschaftlichen Diskurs, sondern vermehrt auch im unmittelbaren Verwendungszusammenhang: 1983 hieß eine unterhaltsame Fernsehserie im Vorabendprogramm der ARD 'Kalendergeschichten'; 1977 edierte Barbara Bartos-Höppner das voluminöse Jugendbuch 'Kalendergeschichten unserer Zeit. Ein Hausbuch zum Jahreslauf', in dem sie auch über ihre Entwicklung zur "Kalenderfrau" berichtet; für 1986 liegt der Kinderkalender 'Erwin Moser's Kalendergeschichten' vor. Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen.¹² Andererseits ist es bis heute wohlbekannter Usus, ältere Geschichten wieder in ihr ursprüngliches Medium zu übernehmen. Auf der Rückseite des Märzblattes im Parabel-Kalender 1985 sind 'Zwei Kalendergeschichten von Johann Peter Hebel' ('Eine sonderbare Wirtszeche', 'Drei Wünsche') abgedruckt.

Daß eine solch inflationäre Entwicklung einer klaren Gattungsbeschreibung weder im präskriptiven noch im deskriptiven Sinn förderlich sein konnte, leuchtet ein. Sie mußte sogar zu einem stark indifferent geprägten Gattungsbewußtsein führen, obwohl sich literaturwissenschaftliches Bemühen, wie so oft, ohnehin überwiegend auf die "adelige", sprich literarästhetische, Linie der Kalendergeschichte beschränkt. Hebel kannte dieses spezifische Problem noch nicht, doch hat er, wie schon angedeutet, natürlich unbewußt den Grund dafür gelegt. Mit der Übernahme einzelner Geschichten in einen neuen Kontext, z.B. in das Kapitel eines Lesebuches oder eines anderen Sammelwerkes, sind immer auch neue Ein- und Zuordnungen gattungsmäßiger Art verbunden. Zu welchem Gattungpluralismus die Vereinzelung, Neueinordnung und Diskussion der Hebelschen Kalendergeschichten geführt hat, soll die nebenstehende Graphik an Beispielen verdeutlichen, wie sie terminologisch bisher tatsächlich auftreten – nur der modernem journalistischen Sprachgebrauch entlehnte Terminus "Human-interest-story", der den Darstellungstyp genau trifft, ist vom Verfasser aktualisierend eingefügt.

Diese Hebelsche "Gattungsuhr" soll vor allem das Bild der Diffusion vermitteln. Entsprechend vereint sie sehr verschiedenartige Kriterien, strukturelle, intentionale und rein stofflich-motivliche. Ebenso wenig kann sie Anspruch auf Vollständigkeit erheben, denn Texte von Hebel laufen auch unter Kürzestgeschichten (Apophthegmata), Beschreibungen, Berichten, Kriegs-, Lehrzeit-, Kindergeschichten u.a.m. Hinzu tritt ein weiterer Aspekt, der graphisch der Übersichtlichkeit halber noch gar nicht einbezogen ist: Ein und dieselbe Geschichte erscheint unter den verschie-

Beispiele für die diffuse Gattungszuordnung "Hebel'scher Kalendergeschichten"



densten Gattungsbezeichnungen; so wird der 'Seltsame Spazierritt' als Schwank, Fabel, Anekdote, Groteske, Satire, Parabel, Kurzgeschichte, Moral-, Schelmen-, Tier-, Kindergeschichte, einfach als Erzählung oder schließlich als Kalendergeschichte oder Kalenderschwank deklariert. Abgrenzungsversuche im einzelnen wurden sporadisch unternommen¹³, doch wird die Sache erheblich komplizierter, wenn gerade literarische Autoritäten, anstatt sich poetologischer Norm zu fügen, noch größere Verwirrung stiften, indem sie "Gattungsgesetze" negieren oder geradezu pervertieren. Oskar Maria Graf rät in einem Brief vom 4. Oktober 1963 Günter Grass er solle "Kurzgeschichten" schreiben, um darin Hebel u.a. zu übertreffen.¹⁴ Und gerade Bertolt Brecht hat in der Nachfolge Hebels einen eigenständigen Typus von "Kalendergeschichten" geschaffen.¹⁵ Selbst auf Geschichten, bei denen nach dem Vorbild Goethes die Gattungsbezeichnung zum Titel erhoben wurde, ist kein Verlaß. Trotzdem werden auch sie gerne als gattungspoetologisches Indiz ins Feld geführt.

Die Sorglosigkeit beim Umgang mit dem Terminus hat Max Frisch im Zusammenhang mit seiner im Tagebuch 1946-1949 veröffentlichten 'Kalendergeschichte' erläutert:

Der Text, den ich als Kalendergeschichte bezeichnet habe . . . , ist sicher nicht exemplarisch für die gleichnamige Gattung; warum ich diese Gattungsbezeichnung damals gewählt habe, ist mir selbst etwas rätselhaft. Eigentlich ist es doch eine kleine Novelle. Möglicherweise habe ich die Bezeichnung 'Kalendergeschichte' gewählt im Sinne eines Understatements, aber warum eigentlich?¹⁶

Viel weniger kompliziert erscheint da die obligatorisch komprimierte Gattungsbeschreibung in einem der neuesten Literaturlexika: "Kalendergeschichte, kurze volkstüm'l., meist realitätsbezogene Erzählung, oft unterhaltend und stets didaktisch orientiert; sie vereinigt mit wechselnder Gewichtung Elemente aus Anekdot, Schwank, Legende, Sage, Tatsachenbericht und Satire."¹⁷

Zweifellos sind die genannten Kennzeichen nicht falsch; trotzdem wird eine eindeutige Zuordnung in praxi immer schwerfallen. Die Kalendergeschichte wird gerne als sekundäre Gattung eingestuft, was heißen soll, daß sie im Gegensatz zu primären Gattungen wie Märchen, Fabel, Schwank, Anekdote u.a., die sich relativ leichter abgrenzen lassen, von verschiedenen anderen Gattungen vertreten werden kann, sobald diese nur deren Platz, etwa im Medium Kalender, und deren Funktion übernehmen. Hier handelt es sich also um den umstrittenen Aspekt der Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit, was den Gattungsanspruch der Kalendergeschichte natürlich entscheidend modifiziert. Von einer Auslegung, welche die Kalendergeschichte nicht als eigenständige Gattung mit spezifischen dominanten Textmerkmalen gelten läßt, ist man allerdings im allgemeinen abgekommen, da die Bindung an das Publikationsorgan Kalender real gar nicht mehr bestehen muß und diese auch nicht mehr als konstituierend angesehen wird.

Versucht man eine Synopse von Aussagen der wichtigsten Theoretiker, dann kommt man zu einer Häufung von Kriterien, die wiederum nur eine erstaunliche Formenvielfalt mit enger Verwandtschaft zu anderen Gattungen und fließenden Übergängen als ein Hauptkennzeichen der Kalendergeschichte manifestiert. Neben subdominante Merkmale (epische Kurzform, meist Prosa, z.T. seit Hebel und vor allem Brecht auch als Gedicht usw.), die ebenso für andere Gattungen konstituierend sind, treten einige,

die man eher als dominant sehen kann und die den spezifischen Charakter der Kalendergeschichte präziser beschreiben. Ausgegangen wurde ohnehin von der mehr oder weniger vordergründigen didaktischen Intention: Wissensvermittlung, Lehre, ja gesellschaftliche Normeinübung in motivierender und unterhaltsamer Form. Hervorgehoben wird weiter der dialogische Charakter. Partner sind dabei der Kalendermann, der Hausfreund, als Personifizierung des Kalenders, und der "geneigte Leser"; deshalb die kommentierende und komplimentierende Einschaltung des Erzählers und die häufigen Anreden an den Leser.

Nach Jan Knopf hat die Kalendergeschichte die Tendenz zur Historiographie, also zur Geschichtsschreibung, und zwar als "Geschichte des kleinen Mannes", im Gegensatz zum traditionellen Anekdotentyp, der bekannte Personen in den Mittelpunkt stellt. Thesen in Richtung Zeitbezug, der schon mit dem Bestimmungswort "Kalender-" im Kompositum unabdingbar vorgegeben ist, wird man weitgehend folgen können, doch muß man vor Einführung des Terminus "Geschichten zur Geschichte" für "Kalendergeschichte" eher warnen, solange nicht klare Trennlinien gezogen sind. Zu stark greift man damit in Geschichtsschreibung, Geschichtswissenschaft und -didaktik über, in Bereiche, die in der bisherigen Gattungsdiskussion noch kaum eine Rolle spielten. Die Irritation nimmt zu, wenn man an die narrative Gestaltung von geschichtlichen Ereignissen und Quellen denkt, speziell an die im Unterricht eingesetzte "Geschichtserzählung", deren Hauptvertreter jahrzehntelang Alois Cl. Scheiblhuber war. "Geschichten zur Geschichte" sind natürlich auch historiographisch und systematisch gestaltete Sagen- und Anekdotenanthologien wie Franz Hohlers 'Geschichte in Geschichten' (München 1976). Der unterschiedliche Grad der Literarizität dürfte kein Unterscheidungskriterium abgeben; auch Hebel hat weniger kunstvolle historiographische Texte geschrieben, wie überhaupt die Kalendergeschichte mit ihrem vielbeschworenen volkstümlichen Charakter und trotz ihrer "Steigerung ins Einfache" (Heidegger)¹⁸ fast immer ein eher subliterarisches Dasein geführt hat.

Hebels und später Brechts Kalendergeschichten wurden verständlicherweise bis in die Gegenwart nie unter historiographischen Intentionen für die Schule fruchtbar gemacht.¹⁹ Im Gegenteil, entsprechende Geschichten Hebels waren für derartige Zwecke geradezu verpönt, sie waren zu wenig vaterländisch und völkisch gestimmt und tauchen deshalb selbst nicht in geschichtlichen Kapiteln von Lesebüchern, geschweige denn im Geschichtsunterricht selbst auf. Man braucht gar nicht allein an das tabuisierte Extrembeispiel 'Andreas Hofer' zu denken!

Um der Wechselbeziehung "Geschichten und Geschichte" – so das Arbeitsthema eines literaturwissenschaftlichen Kolloquiums 1970 – auf die Spur zu kommen und um terminologische und gattungspoetologische Abgrenzungen vornehmen zu können, sollte man die Anregung Karlheinz Stierles aufgreifen, "das Wort 'Geschichte' in derselben Weise auf die Vielfältigkeit des mit ihm Gefäßten zu untersuchen, wie Wittgenstein das mit dem Wort 'Spiel' getan hat".²⁰ Mit Stierles Erweiterung der zweigliedrigen Textkonstitutionsrelation von "histoire" und "discours" zur dreigliedrigen von "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte"²¹ werden Kategorien der Beschreibung gewonnen, welche die Funktionen der narrativen und historiographisch orientierten Gattung Kalendergeschichte verdeutlichen könnten. Eine klare Abgrenzung zu verwandten Gattungen wie

Anekdoten oder speziell "Geschichtserzählung" im dargestellten Sinn ermöglicht sie allerdings auch noch nicht, vielmehr offenbart sie die Notwendigkeit, innerhalb der Relationsebenen – in diesem Fall 'Text der Geschichte' – wiederum zu differenzieren. Will man nicht nur in der weniger verbindlichen Kollektivform von "Kalendergeschichten" sprechen, sondern "Kalendergeschichte" als eigenständige Gattung begreifen, wird man sich weiterhin damit behelfen müssen, ihre Konstituierung in einer möglichst gezielten Bündelung bestimmter dominanter, noch mehr aber subdominanter Textmerkmale zu suchen und zu begründen, wobei auch der historische Stand jeweils mit beachtet werden müßte.

Anmerkungen

- 1) Mit einem Kommentarband, hrsg. von Ludwig Rohner, Wiesbaden 1981
- 2) Vgl. Kurt Franz: Didaktischer "Spazierritt" oder "seltsamer" Deutschunterricht. In: Literatur – Sprache – Unterricht. Bamberg 1984, S. 179
- 3) Brief v. 27.10.1840, in: Sämtl. Werke, Erg.-Bd.5, Zürich 1949, S. 89
- 4) Zu bestimmten Vorformen s. Th. Verweyen: Apophthegma und Scherzrede. Bad Homburg 1970; zum Gesamtüberblick L. Rohner: Kalendergeschichte und Kalender. Wiesbaden 1978
- 5) Abgedr. u.a. in: Johann Peter Hebel's Werke, hrsg. von W. Altweegg, 2 Bde., 2. durchges. Auflage, Zürich 1958; hier Bd. 1, S. 429-441
- 6) Werke, Bd. 2 (Anm. 5), S. 356f.; interessant ist die Ähnlichkeit der Äußerungen schon bei Chr. Fr. D. Schubart 1776 (vgl. W. Theiß: Kalendergeschichten, Stuttgart 1977/1983, S. 355).
- 7) Werke, Bd. 1, S. 433; gerade in der letzten rhetorischen Frage könnte man eine authentische Begründung für J. Knopfs Gattungskriterium "historiographisch" sehen (dazu s.u.).
- 8) Dgl. bei Ruth J. Kilchenmann: Lebensweisheit der Kalendergeschichte. In: Almanach 3 für Literatur und Theologie, Wuppertal 1969, S. 127-137
- 9) Zur Rezeptionsgeschichte Hebel's vgl. Kurt Franz: J.P. Hebel: Kannitverstan – Ein Mißverständnis und seine Folgen. München/Wien 1985
- 10) Umfassenden Einblick vermitteln L. Rohner 1978; W. Theiß 1977/1983; Jan Knopf: Die deutsche Kalendergeschichte. Frankfurt a.M. 1983
- 11) Zur Charakteristik der heutigen Volksliteratur. Hamburg 1863, S. 44
- 12) Auch im Erzähl- und Sachbuch 'Jahr und Tag' von Anne Faber (Stuttgart 1981) wird im Klappentext der Begriff als Gattungsbezeichnung für Sage, Legende und Sachtexte verwendet.
- 13) Vgl. etwa H. Pongs: Die Anekdote als Kunstrform zwischen Kalendergeschichte und Kurzgeschichte. In: DU 1 (1957), S. 5-20; J. Hein: Deutsche Anekdoten. Stuttgart 1976/1979; J. Knopf 1983 (s. Anm. 10); Leonie Marx: Die deutsche Kurzgeschichte. Stuttgart 1985; "Kalenderschwank" Hebel's bei Leander Petzoldt, Deutsche Schwänke. Stuttgart 1979, S. 397
- 14) Süddt. Zeitung 53/1984, S. 106
- 15) Dazu J. Knopf: Geschichten zur Geschichte. Kritische Tradition des "Volkstümlichen" in den Kalendergeschichten Hebel's und Brechts. Stuttgart 1973
- 16) L. Rohner 1978, S. 453
- 17) Metzler Literatur Lexikon. Stuttgart 1984, S. 220
- 18) Maria Lypp: Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur. Frankfurt a.M. 1984, definiert "Einfachheit" nicht im Sinne von "minderwertig", sondern mehr als relativ zu begreifenden Komplexitätgrad.
- 19) Als eine der wenigen Ausnahmen vgl. J. Knopf: Historische Differenzen. Thematisierung von Geschichte in Kalendergeschichten Hebel's und Brechts. In: Praxis Deutsch 39/1980, S. 50-53; vgl. hier auch den Basisartikel 'Literatur und Geschichte' von H. Rischbieter, S. 8-16; sowie W. Freund/M. Freund-Sporck: Weltgeschichte aus der Froschperspektive. Ein Versuch über die Anekdote in Theorie und Praxis. In: Literatur für Leser 2 (1979), S. 116-127
- 20) Geschichte als Exemplum – Exemplum als Geschichte. Zur Pragmatik und Poetik narrativer Texte. In: Geschichte – Ereignis und Erzählung, hrsg. von R. Kosellek W.-D. Stempel. München 1973, S. 347-375, hier S. 351; S. Quandt/H. Süßmuth (Hrsg.): Historisches Erzählen. Formen und Funktionen. Göttingen 1982
- 21) So der Titel eines Aufsatzes in: Text als Handlung. München 1975, S. 49-55

VOLKSMÄRCHEN ALS LITERATUR

von Hans E. Giehrl

Gut zwei Jahrzehnte, bevor die Wirren der Französischen Revolution den 'Contes des Fees' und ihrer Leserschaft ein tödliches Ende bereiten, beginnt in Deutschland eine literarische Entwicklung, die mehr als ein halbes Jahrhundert anhält und in deren Verlauf Deutschland zum Kernland europäischer Märchendichtung und Märchensammlung wird. Erst im Zuge dieser Entwicklung wird – wie später noch näher zu zeigen ist – eine literarische Gattung geschaffen, die den Begriff "Märchen" eigenartig ausfüllt und gegenüber anderen Gattungen der Literatur weitgehend abgrenzbar macht.

Christoph Martin Wieland und Johann Karl August Musäus stehen am Anfang dieses Prozesses in Deutschland. Wielands Streben war ganz wesentlich vom Wunsch getragen, der deutschen Literatur jene Leichtigkeit, Grazie und Souveränität zu geben, die er an der französischen bewunderte und die er unter anderem auch in den 'Contes des Fees' fand. Die elegantere Form, der leichte, anmutige Stil, die geistvolle, gelegentlich leicht frivole Darstellungsweise zogen Wieland an, während er für die Inhalte der französischen Feenmärchen weit weniger Interesse zeigte, ja eine gewisse Distanziertheit erkennen ließ. Er wollte sie weder nachahmen, noch gar einfache Volkserzählungen hochstilisieren. Seine oft zitierte Äußerung: "Ammenmärchen im Ammenton erzählt, mögen sich durch mündliche Überlieferung fortpflanzen; aber gedruckt müssen sie nicht werden" (Vorrede zu Dschinistan 1786/89) zeigt sehr deutlich, daß Wieland mit einfachen Erzählstoffen des Volkes nichts im Sinn hatte. Gut erzählte Märchen sollten seiner Meinung nach Vergnügen bereiten, aber auch die "Liebe zum Wahren" fördern, also lehrend, ja erziehend wirken. Märchen nach Wielands Geschmack waren dazu da, "gewisse Wahrheiten, die sich nicht gern ohne Schleier zeigen, in die Gesellschaft ein(zu)föhren". Wieland offenbart sich mit dieser Auffassung ganz als Kind seiner aufgeklärten Zeit, deren Wort- und Wahrheitsglaube sich auch ähnlich in der dazumal überaus beliebten Fabeldichtung äußert. Magnus Gottfried Lichtwer drückt z. B. in seinem Fabelgedicht 'Die beraubte Fabel' (1748) fast den gleichen Gedanken aus, wenn er die Fabel als die wohlbekleidete Wahrheit darstellt, deren Hüllen unverzichtbar sind, da die unverhüllte, also nackte Wahrheit den Menschen unerträglich ist.

In seinem Roman 'Don Sylvio von Rosalva' (1764) – und besonders in der darin enthaltenen Erzählung vom Prinzen Biribrinker – verwendet Wieland die Elemente der französischen Feenmärchen, um sie geistvoll zu parodieren. Ähnlich wie Miguel Cervantes im 'Don Quichotte' die Ritterromane ad absurdum führt, versucht Wieland hier die Feenerzählungen auf witzig-groteske Art zu relativieren. Mit einer Fülle überzeichneter Gestalten, Geschehnisse und Schauplätze macht er das traditionelle Feenmärchen fragwürdig und mit ihm den Geschmack und die Lebenshaltung der Leser dieser Geschichten. Bizar-frivol enttabuisiert er Verhaltensmuster, Einstellungen und Gewohnheiten und stellt bedenkenlos ihre erstarrte Hohlheit bloß.

Vom Märchenverständnis Wielands führt weder inhaltlich noch formal eine direkte Verbindung zu den KHM der Brüder Grimm, wohl aber zu manchen sog. Kunstmärchen der Romantiker. Wenigstens stofflich steht Johann Karl August Musäus den Grimms näher, greift er doch, anders als Wieland, auf deutsche Erzählstoffe zurück und nimmt auch die mündliche Tradition auf, wie er in seinem Vorbericht an den fiktiven Küster David Runkel ausdrücklich betont. Statt "des empfindsamen Gewinsels" soll das lesende Publikum "die 'Spiele der Phantasie', welche man Märchen nennt, zur Unterhaltung des Geistes" gebrauchen, und dem "Genius Verstand" soll die wohlgenährte Nymphe Phantasie zur Seite treten. "Im neuangebauten Felde der unterhaltenden Lektüre" will Musäus "ein eigenes Stückchen Acker eingeräumt haben, um unter den verschiedenen Gattungen von Märchen das Volksmärchen, auf dessen Kultur bisher noch kein deutscher Sribent verfallen war, zu bearbeiten."

Was versteht nun aber Musäus unter Volksmärchen? Im gleichen Vorbericht seines Buches 'Volksmärchen der Deutschen' (1782) versucht er, sie näher zu bestimmen:

"Volksmärchen sind keine Volksromane oder Erzählungen solcher Begebenheiten, die sich nach dem gemeinen Weltlaufe wirklich haben zutragen können . . . Ihre Gestalt ist mannigfaltig, je nachdem Zeiten, Sitten, Denkungsart, hauptsächlich Theogonie und Geisterlehre jedes Volkes auf die Phantasie gewirkt hat . . . Reichtum an Erfindung, Üppigkeit und Überladung an seltsamen Verzierungen zeichnen die morgänlichen Stoffe und Erzählungen aus; Flüchtigkeit in der Bearbeitung, Leichtigkeit und Flachheit in der Anlage, die französischen Feereien und Manufakturwaren; Anordnung und Übereinstimmung und handfeste Komposition die Gerätschaft der Deutschen und ihrer Dichtungen".

"Volksmärchen sind . . . keine Kindermärchen", fährt Musäus etwas später fort und betont, daß er "den Ton der Erzählung, soviel möglich nach Beschaffenheit der Sache und dem Ohr der Zuhörer, d. h. einer gemischten Gesellschaft aus groß und klein, zu bequemen bemüht gewesen" sei. Am Ende seiner Vorrede stellt Musäus schließlich fest:

"Übrigens ist keines dieser Märchen von eigener oder ausländischer Erfindung, sondern soviel ich weiß, sind sie insgesamt einheimische Produkte, die sich seit mancher Generation, bereits von Urvätern auf Enkel und Nachkommen durch mündliche Tradition fort gepflanzt haben. Im wesentlichen ist daran nichts verändert . . . Doch hat sich der Verfasser erlaubt, das Vage dieser Erzählungen zu lokalisieren und sie in Zeiten und Orter zu versetzen, die sich zu ihrem Inhalt zu passen schienen."

Wie der Bildhauer den Stein, so möchte Musäus die rohe Masse der volkstümlichen Erzählstoffe kunstvoll behauen, um sie als Kunstgebilde dann dem Leser zum Vergnügen werden zu lassen.

Musäus hat alles andere als Volksmärchen in der Art geschaffen, wie sie uns durch die KHM vertraut sind. Nicht daß er neben märchenhaften Erzählstoffen auch Sagen, Legenden oder Anekdoten verarbeitet hat – das haben die Brüder Grimm teilweise auch –, vielmehr geht es ihm um umfangreiche Ausgestaltungen volkstümlicher Erzählstoffe zum Zwecke der Unterhaltung, aber auch zur Überwindung der empfindsamen Modelektüre seiner Zeit. Spott, Satire und Ironie sind seine Mittel, mit denen er das "empfindsame Gewinsel" zurückdrängen möchte, indem er eine abenteuerliche Märchenwelt dagegensetzt. Seine Geschichten waren, wie Paul-Wolfgang Wöhrl richtig feststellt, "marktgerecht ausgeschmückte Nachdichtungen volkstümlicher Geschichten, die er an allen möglichen Quellen aufstöberte, waren witzig und geistreich erzählte Kunstmärchen, Gesellschaftssatiren und Rokoko-Idyllen nach dem Geschmack des 18. Jahrhunderts." (Wöhrl 1984, S. 55). Wenn Musäus das Vage und Unbestimmte von Ort und Zeit des Volksmär-

chens eliminiert, die Erzählstoffe wie das Rohmaterial eines Steinbruchs behandelt, um frei und zielpbewußt damit zu hantieren, bleibt außer der stofflichen Anlehnung keine Beziehung mehr zum Volksmärchen erhalten.

J. K. A. Musäus gebraucht – wie viele seiner Zeitgenossen – den Begriff Märchen auf sehr ungenierliche Weise. In dem vorhin zitierten Vorbericht zu den 'Volksmärchen der Deutschen' steht der Satz, daß "die Sprache der Phantasie, welche man Märchen nennt, zur Unterhaltung des Geistes" dienen und das hochlöbliche Publikum amüsieren soll. Eine bestimmte Gattung ist damit aber nicht beschrieben, und es gab auch keine klare Vorstellung von einer Gattung Märchen. Auch wenn man seit dem 18. Jahrhundert von Feen-, Zauber-, Geister-, Volks-, Ammen- und Kindermärchen redete, mit der Bezeichnung Märchen war nur etwas Vages gemeint, das auf Phantastisches, Wunderbares, Unglaubliches hinwies.

Auch zu Beginn der Romantik kann noch keineswegs von einem klaren Gattungsbegriff "Märchen" gesprochen werden. Weder Tieck noch Novalis, weder Wackenroder noch Brentano und Arnim verstehen unter Märchen das gleiche. Allerdings bilden sich allmählich immer größere Übereinstimmungen heraus, die sich nicht zuletzt auch aus den Auseinandersetzungen über Natur- und Kunstsprache, über Volks- und Dichtermärchen ergeben. Eine gewisse Klärung der Vorstellungen bewirkten auch die Meinungsverschiedenheiten, die im Verlauf romantischer Sammeltätigkeiten und vor allem im Vorfeld der Grimmschen Märchensammlung zwischen den Brüdern Jakob und Wilhelm und ihren Freunden Brentano und Arnim ausgetragen wurden. Insbesondere Jakob Grimm tat sich dabei als Anwalt der Volkspoesie hervor, die er mit jugendlich-ideologischem Eifer pries. Für ihn war sie ein aus sich selbst gemachtes Produkt, das dem Gemüt des ganzen Volkes entstammte. Volkslied und Volksmärchen, ebenso wie Mythen und Sagen, sah er als Schöpfungen aus geheimnisvollen Tiefen der Volksseele, an denen nichts geändert werden dürfe und für die jede Anpassung an Sprache und Gedankenwelt der Gegenwart ein Übel sei und eine wertlose Verfälschung bewirke. Weder Brentano noch Arnim konnten mit einem solchen Rigorismus einverstanden sein, auch wenn sie in vielen Grundanschauungen den Brüdern Grimm durchaus nahe standen. Anders als Wieland sahen Arnim und Brentano sehr wohl den Wert der alten Volksliteratur, und anders als Musäus war sie ihnen auch weit mehr als bloße Stoffquelle; einer so engen und puristischen Einstellung, wie sie Jakob Grimm gegenüber dem Volksmärchen vertrat, konnten sie aber nicht folgen, stand sie doch ihrer poetischen Gestaltungskraft und -lust rundweg entgegen.

Achim von Arnim hat Gedanken über das Märchen in einem Briefwechsel mit Jakob Grimm dargelegt und dabei seine Vorstellungen über Wesen und Form recht deutlich geäußert. Er weist dabei Jakobs scharfe Kritik an den Märchen Brentanos zurück und verteidigt dessen Recht, alte Stoffe neu zu gestalten. Arnim sieht die Bedeutung der mündlich tradierten Volksmärchen vor allem darin, "Erfindsamkeit" anzuregen, die Stoffe neu und zeitgerecht zu erzählen. Gegen Jakob Grimms Forderung einer endgültigen Fixierung der alten Erzählstoffe spricht er sich mit allem Nachdruck aus. "Fixierte Märchen würden endlich der Tod der gesamten Märchenwelt sein", schreibt er an einer Stelle und fügt hinzu: "Poesie ist weder jung noch alt und hat überhaupt keine Geschichte." (Steig 1904, S. 223 und 225). Für Arnim besteht so der Wert des Alten vornehmlich darin, daß es Neues anregt und keineswegs in seiner bloßen Bewahrung. Auch in Jakob und Wilhelm

Grimms Märchensammlung sieht er keine reine gelehrte Sammelarbeit, sondern sehr wohl dichterisches, gestaltendes Tun, für ihn sind also auch die KHM zeitgenössische, d.h. moderne Literatur.

“Ich möchte Dich nicht verwunde(r)n mit einer Behauptung und doch kann ich sie nicht vermeiden: Ich glaube es Euch nimmermehr, selbst wenn ihr es glaubt, daß die Kindermärchen von Euch so aufgeschrieben sind, wie Ihr sie empfangen habt, der bildende fortschaffende Trieb ist im Menschen gegen alle Vorsätze siegend und schlechterdings unaustilgbar” (a.a.O. S. 248).

Achim von Arnim hat hier ganz deutlich gesehen und ausgesprochen, wie sehr in den KHM nicht einfach mündlich Tradiertes festgeschrieben wurde, daß die Grimms vieles auch neugestalteten, ja daß die Brüder mit ihrem Werk eine ganz neue Art Literatur geschaffen haben, die 1930 André Jolles in seinem Buch ‘Einfache Formen’ schlicht und treffend als die “Gattung Grimm” bezeichnete (a.a.O. S. 219). Diese “Gattung Grimm” setzt bis zum heutigen Tag Maßstäbe für die geschriebene Märchenliteratur in aller Welt und prägt auch die wissenschaftlichen Bemühungen um die Gattung Volksmärchen immer noch nachhaltig mit.

Wie ist es nun zu dieser “Gattung Grimm” gekommen und welche Merkmale zeichnen sie charakterisierend aus? Als 1806/07 Jakob und Wilhelm Grimm begannen, Beiträge zur Sammlung ‘Des Knaben Wunderhorn’ aufzuspüren, suchten sie nicht allein nach alten Liedern und Gedichten, sondern, Arnims und Brentanos Wunsch gemäß, auch nach alten mündlich überlieferten Sagen und Märchen. Eine klare Vorstellung von der Beschaffenheit dieser Texte bestand aber nirgendwo, so daß sich Arnim und Brentano genötigt sahen, in Zeitschriften und im Anhang zum dritten Band des ‘Wunderhorn’ Beispiele zu geben, um die Sammler auf die richtige Fährte zu führen. Unter diesen Beispielen war auch als folgenreichstes Vorbild das Märchen ‘Von dem Machandelboom’, das 1808 in der Juli-Nummer der ‘Zeitung für Einsiedler’ veröffentlicht wurde. Zusammen mit dem zweiten von Ph. O. Runge stammenden plattdeutschen Märchen ‘Von dem Fischer un syner Fru’ wurde dieses Märchen zum Leitbild für die spätere Märchengestaltung, zum “Urmetter” der KHM, wie Heinz Rölleke es treffend ausdrückte. (Rölleke 1985, S. 52)

Beispiele also und nicht Definitionen standen am Anfang der Sammelarbeit volkstümlicher Erzählstoffe, bei der es den Sammlern zunächst wenig um theoretische Festlegungen, wohl aber um die Rettung eines vielfältigen Erbes ging, dessen Bestand man gefährdet glaubte. In ihrem Aufruf zum Sammeln der Volksliteratur von 1811 umrissen die Brüder Grimm ihre Vorstellungen von Volkspoesie und welche Art von Beiträgen sie wünschten. Da heißt es u.a.:

“... Wir gehen aus, alle mündliche Sage des gesamten deutschen Vaterlandes zu sammeln. ... Wir sammeln also alle und jede Traditionen und Sagen des gemeinen Mannes, mögen sie traurigen oder lustigen, lehrenden oder fröhlichen Inhalt haben, auch aus welcher Zeit sie seien, mögen sie in schlichter Prosa herumgehen, oder in bindende Reime gefaßt sein, ... mögen sie mit unserer Büchergeschichte übereinstimmen oder ihr ... straks zuwiderlaufen und gar in einem anderen Sinn sich als ungereinigt darstellen ... Wenn wir also hiermit ganz besonders die Märchen der Ammen und Kinder, die Abendgespräche und Spinnstubengeschichten gemeint haben, so wissen wir zweierlei recht wohl, daß es verachtete Namen und bisher unbeachtete Sachen sind, die noch in jedem einfach gebliebenen Menschengemüth von Jugend bis zum Tod gehaftet haben ... Dieses alles nun wünschen wir höchst getreu, buchstabengetreu aufgezeichnet, mit allem dem sogenannten Unsinn, welcher leicht zu finden, immer aber noch leichter zu lösen ist, als die künstliche Wiederherstellung, die man statt seiner versuchen wollte ... Sowohl in Rücksicht der Treue, als der trefflichen Auffassung wüßten wir kein besseres Beispiel zu nennen, als die von dem seligen Runge in der Einsiedlerzeitung gelieferte Erzählung

vom Wacholderbaum, plattdeutsch, welche wir unbedingt zum Muster aufstellen und woran man sehen möge, was in unserem Feld zu erwarten ist.“ (Rölleke 1985, S. 65).

In diesen Sätzen offenbart sich ein fundamentaler Widerspruch, der sich dann auch theoretisch und faktisch durch die KHM zieht: die Forderung nach volkstümlicher Treue, Einfachheit und Kunstlosigkeit und zugleich die Mustersetzung Rungescher Erzählvirtuosität, die mit all ihrem künstlerischen Raffinement das blanke Gegenteil darstellt. Die Spannung zwischen schlichter Wiedergabe des Vorgefundenen und der bewußten Ausgestaltung nach künstlerischen Gesichtspunkten hin zu einer erzählerischen Geschlossenheit und Wirkung hat auch die gemeinsame Arbeit der Brüder Grimm an ihrem Märchenwerk beeinflußt und letztlich dazu geführt, daß Jakob sich mehr und mehr davon zurückzog und Wilhelm die Ausgestaltung in Richtung auf eine geschlossene Gesamtformung übernahm.

In der Vorrede von 1812 schreiben die Brüder Grimm:

“ Wir haben uns bemüht, diese Märchen so rein als möglich war aufzufassen ... Kein Umstand ist hinzugedichtet oder verschönert und abgeändert worden, denn wir hätten uns gescheut, in sich selbst so reiche Sagen mit ihrer eigenen Analogie oder Reminiszenz zu vergrößern, sie sind unerfindlich” (F. Panzer, KHM-Urfassung, S. 61).

Hier wird deutlich eine Befangenheit sichtbar, die sich bis zur Selbststreuung steigert, wenn Wilhelm in einem Brief vom 12.7.1812 schreibt:

“Mein Bruder und ich sind eben im Begriff, eine Sammlung von Volks- und Kindermärchen drucken zu lassen ... Unsere einzige Quelle dabei ist die mündliche Überlieferung gewesen ...” (Gerstner, S. 59).

In der Vorrede zur zweiten Auflage von 1819 wird die bewußte, absichtsvolle Gestaltung der KHM viel deutlicher artikuliert. Der Wunsch, ein poetisches “Erziehungsbuch” zu erstellen, führt die Brüder Grimm dazu, “eine nichts Unrechtes im Rückhalt bergende Erzählung” zu schaffen und dabei “jeden für das Kindesalter nicht passenden Ausdruck ... sorgfältig” zu löschen. “Daher”, heißt es etwas später, “ist der erste Band fast ganz umgearbeitet, das Unvollständige ergänzt, manches einfacher und reiner erzählt, und nicht viel Stück werden sich finden, die nicht in besserer Gestalt erscheinen.”

Der hier erwähnte Gestaltungsprozeß der KHM hat sich durch alle Auflagen mehr oder weniger ausgeprägt fortgesetzt und letzten Endes zu jenem volkstümlichen und doch kunstvollen Stil geführt, der die Grimmschen Märchen zu einer eigenständigen Literaturgattung werden ließ, die vorbildlich weiterwirkte. Der Abstand zur mündlichen Tradition wurde aber von Auflage zu Auflage größer, zumal schriftliche und mündliche Quellen in einer Weise amalgamiert wurden, daß sie zu einem fast fugenlosen Ganzen verschmolzen, in dem der Ursprung der Teile nicht mehr erkennbar ist. Max Lüthi, Wilhelm Schoof, Heinz Rölleke u.a. haben an verschiedenen Märchen gezeigt, wie intensiv die Brüder Grimm, insbesondere Wilhelm, die Märchen zwischen 1810 und 1856 überarbeiteten und ihnen ihren eigenen, unverwechselbaren Stil aufprägten. Von Ph. O. Runge haben sie, wie Lüthi nachweist, eine ganze Reihe prägnanter Stilzüge übernommen: “die Vorliebe für aneinander gereihte Hauptsätze, für ‘und’ und ‘da’, für Steigerungen durch Wortwiederholung (‘weent un weent’) oder durch die Wendung ‘so recht’, für Lautspiele ... ebenso Anschaulichkeit und Humor”. Auch der formelhafte Anfang und Schluß, die szenische Anschaulichkeit durch Personalreduktion auf meist nur zwei gleichzeitig handelnde Personen, die Typenhaftheit der Figuren, die Verwendung der wörtlichen Rede und die Neigung zur situativen Komik sind schon bei Runge vorgegeben und von den Grimms

ebenso musterhaft übernommen worden wie die Selbstverständlichkeit des Wunderbaren und die epische Funktion einer dreigliedrigen Erzählstruktur. Gewiß hat auch Runge volkstümliche Erzähltradition aufgegriffen und beachtet; er hat sie aber mit hohem künstlerischen Gestaltungssinn verfeinert und vervollkommen und damit vorbildhaft werden lassen.

Die poetische Stilisierung der KHM zeigt sich auch bei der konsequenten Ersetzung mundartlicher Ausdrücke in den hochdeutsch erzählten Märchen (z. B. *Fetsche* = *Frosch*), bei der Vermeidung von Fremdwörtern (*Prinz* = *Königsohn*), in der immer stärker versuchten Detailschilderung z. B. von Örtlichkeiten, Festen und Vorgängen, bei der Anwendung von bestimmten Zahlen, Redensarten und Sprichwörtern, und nicht zuletzt auch zeigen die bewußt verwendeten Beiworter, Lautmalereien und Gegensatzpaare, wie kunstvoll die Gestaltung der Märchen vorgenommen wurde. Wilhelm Grimm hatte dabei besonders auch kindliche Leser im Auge, so daß er sorgfältig darauf achtete, alles Derbe und Obszöne auszumerzen.

Aus dem Konflikt zwischen Jakob und Wilhelm über die Darstellungsweise der Märchen ging letztlich Wilhelm als Sieger hervor; auf Kosten der von Jakob gewünschten Treue der Überlieferung räumte Wilhelm dem künstlerischen Gestaltungsprinzip den Vorrang ein und schuf so den klassischen Märchenstil, die "Gattung Grimm", die ihren Siegeszug durch die ganze Welt antrat. Man hat oft bedauert, daß für die wissenschaftliche Volkskunde durch Wilhelms Bearbeitung ein Verlust eingetreten sei, da die "Unmittelbarkeit und Urwüchsigkeit" (Schoof) der Märchen verloren gegangen sei. Dem kann man nur begrenzt zustimmen, zumal die jüngsten Forschungen eine stark veränderte Quellenlage bekunden, die die behauptete Unmittelbarkeit und Urwüchsigkeit ohnehin in Frage stellt. Die stilbildende Kraft und der ungeheure Erfolg der KHM lassen Wilhelms Vorgehen gerechtfertigt erscheinen. Es kann nicht geleugnet werden, daß durch ihn "viele Märchen inhaltlich gewonnen haben und im Aufbau der Handlung und der Darstellungsweise klarer und lebendiger geworden sind. Wilhelm Grimm hat bei der ihm eigenen Gabe, den rechten kindlichen und volkstümlichen Ton zu treffen, einen eigenen Märchenstil geschaffen, und diese Stilform hat die Grimmschen Märchen literaturfähig gemacht ..." (W. Schoof 1959, S. 179 f.)

An einem konkreten Beispiel soll nun Eigenart und Ausmaß der Märchengestaltung durch Wilhelm Grimm gezeigt und gleichzeitig dargelegt werden, wie sehr die Unterscheidung von Kunst- und Volksmärchen im Hinblick auf die Grimmschen Kinder- und Hausmärchen problematisch wird. Die 3. Auflage der KHM von 1837 enthält unter der Nr. 161 ein neues Märchen, das den Titel 'Schneeweißchen und Rosenrot' trägt. In den Anmerkungen teilt Wilhelm Grimm mit, daß er ein Märchen von Caroline Stahl als Quelle benutzt, es aber auf seine Weise erzählt habe. Von der baltischen Erzieherin Caroline Stahl erschien in Nürnberg 1818 ein Buch mit dem Titel 'Erzählungen, Fabeln und Märchen für Kinder', in dem auch das Märchen 'Der un dankbare Zwerg' enthalten ist, das W. Grimm als Vorbild diente. Da die Stahlsche Sammlung bis vor kurzem als verschollen galt, — W. Scherf gibt sie noch 1982 in seinem 'Lexikon der Zaubermärchen' als in deutschen Bibliotheken nicht greifbar an — war bisher ein Vergleich mit der Grimmschen Fassung nicht möglich. Die Quellenforschungen zur Kinderliteratur des 18. und 19. Jhd. brachten u.a. auch den Stahlschen Text wieder zum Vorschein. Hans Heino Ewers hat Beispiele daraus in seiner Textsammlung zur 'Kinder- und Jugendliteratur der Romantik' 1984 veröffentlicht. Der nun mögliche

Vergleich des Stahlschen Textes mit dem Grimmschen Märchen ist äußerst aufschlußreich für eine Analyse der Märchengestaltung durch Wilhelm Grimm.

Caroline Stahl erzählt ihr Märchen folgendermaßen:

Der undankbare Zwerg

Ein paar sehr arme Leute hatten viele, viele Kinder, welche sie nur mit Mühe ernähren konnten. Einst gingen einige dieser Kinder in den Wald, um Reisig zu suchen. Eines der Mädchen, mit Namen Schneeweißchen, verlor sich zufällig von den anderen und fand mit Erstaunen einen häßlichen Zwerg, der kaum eine Elle lang seyn möchte, in der größten Noth. Er hatte einen Baum, welcher gefällt, spalten wollen und auch wirklich eine tiefe Spalte hineingehauen, in welche er einen Pflock gethan. Dieser Pflock war, ich weiß nicht wie, wieder heraus gekommen, und indem sich die Spalte schnell schloß, hatte sie ein ziemliches Stück von seinem unermesslich langen Barte erwischet, und eingeklemmt, so daß der Zwerg gefangen da stand. Er rief das Kind um Hilfe an, und Schneeweißchen war auch gleich bereit ihm zu helfen; aber sie mochte es anfangen wie sie wollte, der Bart war nicht heraus zu bringen. Da erbot sich Schneeweißchen schnell nach Hause zu laufen und ihren Vater zu rufen; das verbot ihr aber der Zwerg, und befahl ihr eine Scheere zu holen, um den Bart abzuschneiden; sie gehorchte und lief fort. Bald kam sie wieder und befreite ihn durch das Abschneiden des gefangenen Stückes vom Barte! Hierauf zog der Zwerg einen großen Sack mit Geld unter dem Baum hervor, und ob es wohl schicklich gewesen, daß er seiner Befreierin höflich gedankt und ihr von seinem vielen Gelde auch reichlich mitgetheilt hätte, so that er doch weder das eine noch das andere, sondern schllich, murrend über seinen Unfall, wieder fort. Nicht lange nachher ging Schneeweißchen mit ihrer Schwester Rosenrothe an den Fluß, um zu angeln und zu krebsen: Siehe da war der Zwerg wieder, und diesesmal hatte sich der Faden der Angelrute in seinem Bart ganz verwickelt. Ein Fisch hatte unten angebissen und zog so mit der Angel das quäckende Zwerglein in das Wasser hinein. Die Mädchen ergriffen das Männchen, um es fest zu halten, aber es war unmöglich Schnur und Bart von einander zu wirren, und der große Fisch, viel größer als der Angler, zog immer fort. Da sprach Schneeweißchen zu ihrer Schwester, sie sollte stehen bleiben und den Zwerg fest halten, indes wolle sie nach Hause laufen und eine Scheere holen. Wie der Blitz lief sie hin und her und zerschnitt Angelrute, wobei aber auch ein Teil des Bartes verloren ging. Darüber murkte das Zwerglein sehr, ergriff einen Sack mit den schönsten Perlen und machte sich, wie das erstmal, undankbar und unhöflich davon. Die Kinder aber angelten und krebsen und dachten nicht mehr an das grobe Männlein. Da geschah es abermals, daß die Kinder weggeschickt wurden, um etwas aus der Stadt zu holen. Als die Mädchen über das Feld gingen, erblickten sie einen Adler, welcher das bekannte Zwerglein anpackte und mit sich fortnehmen wollte. Die beiden, Rosenrothe und Schneeweißchen, warfen den Vogel mit Steinen, und da das nichts half, faßten sie das Männchen an und zerrten sich mit dem Adler herum, und keins wollte die Beute lassen: Da schrie der böse Zwerg so jämmerlich, daß der Adler erschrock und ihn im Stich ließ. Diesesmal hatte er einen Sack mit Edelsteinen bei sich, und er ging wie das erstmal davon, ohne Sang und Klang. Wiederum nach einiger Zeit fanden die beiden Kinder den Zwerg unter den Tatzen eines Bären, der im Begriff stand ihn zu kämmen. Sie schriene laut auf vor Schrecken, und der Bär stutzte und sah nach ihnen hin. Da bat das Zwerglein: "Ach lieber, gnädiger Herr Bär, friß mich nicht! Ich will dir auch meine Säcke mit Gold, Perlen und Edelsteinen geben. Sieh! die beiden Kinder da, sind jung und fett und zart, an ihnen wirst du einen besseren Bissen finden, als an mir; nimmt und friß sie." Die Mädchen waren starr vor Schrecken über den undankbaren Bösewicht, der Bär aber kehrte sich an sein Gerede nicht, sondern fraß ihn brummend mit Haut und Haar, und ging seiner Wege. Die Mädchen fanden nun die Säcke mit Perlen, Gold und Edelsteinen, welche sie mühsam genug, denn sie waren schwer, den Eltern hinschleppten. Da waren sie nun mit einem male so reich, wie die reichsten Fürsten, und kauften sich schöne Schlösser und Landgüter, und Schneeweißchen und Rosenrothe, so wie ihre Geschwister, konnten nun recht viel lernen, und bekamen schöne Kleider und Sachen. Das garstige Zwerglein aber bedauerte Niemand, denn es hatte sein Schicksal gar zu wohl verdient.

Beim Stahlschen Text handelt es sich um eine schlichte, teilweise sogar etwas unbeholfene Erzählung. Die einfache, lineare Handlung berichtet ohne Umschweife vom vierfachen Zusammentreffen der Kinder mit dem undank-

baren Zwerg, von dessen bösem Ende und vom Schatzfund der Kinder, der aus den armen Leuten reiche Schloß- und Gutsbesitzer werden läßt, die ihre Kinder bestens ausstatten und gut erziehen lassen können. Das wunderbare Glück am Ende ist vor allem ein Verdienst des klugen und schicklichen Verhaltens der Kinder, das kontrastiv dem unhöflichen, unschicklichen und undankbaren Benehmen des kleinen Bösewichts gegenübergestellt ist. Die pädagogische Grundhaltung der Erzählerin ist ebenso unübersehbar wie die Moral, daß gute Taten Lohn bringen.

Was macht nun Wilhelm Grimm aus dieser Vorlage? Zunächst erzählt er das Märchen sehr viel ausführlicher und erfindet ganze Episoden neu hinzu. Grimms 'Schneeweißchen und Rosenrot' ist vom Umfang rund dreieinhalb mal länger als das Stahlsche Märchen und von Grund auf verändert. Aus der kurzen, zweizeiligen Einleitung Caroline Stahls: "Ein paar sehr arme Leute hatten viele, viele Kinder, welche sie nur mit Mühe ernähren konnten", wird eine 120 Zeilen umfassende Vorgeschichte von eigenem Gewicht. Ohne auf eine erkennbare Quelle zurückzugehen, zeichnet Wilhelm Grimm eine Biedermeier-Idylle reinster Art. Schauen wir uns den ersten Satz an:

"Eine arme Witwe, die lebte einsam in einem Hütchen, und vor dem Hütchen war ein Garten, darin standen zwei Rosenbäumchen, davon trug das eine weiße, das andere rote Rosen; und sie hatte zwei Kinder, die gleichen den beiden Rosenbäumchen, und das eine hieß Schneeweißchen und das andere Rosenrot."

In dieser häuslichen Idylle leben die beiden ganz idealtypisch gezeichneten Mädchen, "so fromm und gut, so arbeitssam und unverdrossen, als je zwei Kinder auf der Welt gewesen sind." Freilich versäumt es Wilhelm Grimm nicht, sie auch ein wenig zu unterscheiden, indem er Schneeweißchen als das stillere, sanftere, häuslichere und lesefreudigere, Rosenrot aber als das lebhaftere, naturnächere, nach außen gewandtere Kind darstellt.

Die häusliche Idylle setzt sich unvermindert auch im Wald fort, wo die Tiere den Mädchen aus den Händen fressen und ein Schutzengel sie begleitet, um sie vor Gefahren und Abgründen zu bewahren. Einen Höhepunkt erreicht diese betuliche romantische Idylle schließlich in der Schilderung des reinlichen Hütchens, mit dem Blumensträußchen am Bett, dem glänzend geputzten Geschirr, der vorlesenden Mutter, den spinnenden Mädchen und den freundlichen Tieren Lamm und Täubchen daneben. Dieses traute Zusammensein wird dann jäh gestört, als ein Bär in die Hütte Einlaß begeht. Der erste Schreck der Bewohner wird sofort durch die Anrede des Bären beseitigt, der mit der vertrauten Wendung "Fürchtet euch nicht" zu sprechen beginnt und seine Sorgen den guten Leuten mitteilt. Die Furcht verfliegt, und der Bär wird zum Spielgefährten der übermüdeten Kinder, bis er nach langen Wintermonaten zum Frühjahr die Hütte verläßt. Die Verse des Bären, die aus einem Volkslied stammen,

"Schneeweißchen, Rosenrot,
schlägst dir den Freier tot"

und das unter dem Fell schimmernde Gold lassen hier schon das Motiv vom Tierbräutigam erkennen, das schließlich der Schluß bestätigen wird.

Bis hierher hat Wilhelm Grimm die Handlung wohl frei erfunden, freilich mit der erkennbaren Absicht, die sprechenden Namen der Mädchen anschaulich zu machen und den Bären als den späteren Tierbräutigam, der in der Stahlschen Geschichte nicht vorkommt, sinnvoll einzuführen und sein Verhältnis zum bösen Zwerg zu erläutern. Manches wirkt wie eine kausale und psychologische Fundierung.

Der folgende Ablauf des Märchens stimmt dann weithin mit der Vorlage

überein. Allerdings finden wir auch hier eine Reihe kleinerer Veränderungen, die als freie Zutaten Wilhelm Grimms anzusehen sind. Sie bewirken, neben den stilistischen Umarbeitungen, daß auch dieser Teil des Märchens etwa doppelt so umfangreich ist wie die entsprechende Stahlsche Erzählung. Ein Beispiel kann das verdeutlichen:

Bei Caroline Stahl beginnt die dritte Begegnung der Mädchen mit dem undankbaren Zwerg folgendermaßen:
Da geschah es abermals, daß die Kinder weggeschickt wurden, um etwas aus der Stadt zu holen. Als die Mädchen über das Feld gingen, erblickten sie einen Adler, welcher das bekannte Zwerglein anpackte und mit sich fortnehmen wollte.

In den KHM lautet die gleiche Stelle: "Es trug sich zu, daß bald hernach die Mutter nach der Stadt schickte, Zwirn, Nadeln, Schnüre und Bänder einzukaufen. Der Weg führte sie über eine Heide, auf der hier und da mächtige Felsenstücke zerstreut lagen. Da sahen sie einen großen Vogel in der Luft schweben, der langsam über ihnen kreiste, sich immer tiefer herabsenkte und endlich nicht weit bei einem Felsen niederstieß. Gleich darauf hörten sie einen durchdringenden, jämmerlichen Schrei. Sie liefen herzu und sahen mit Schrecken, daß der Adler ihren alten Bekannten, den Zwerg, gepackt hatte und ihn forttragen wollte."

Der Vergleich der beiden Darstellungen zeigt, um wie viel anschaulicher, konkreter, lebendiger, ja spannender Wilhelm Grimm sein Märchen erzählt. Die Dinge werden beim Namen genannt, der Satzbau sorgfältig als Ausdrucksmittel benutzt und die Worte im Dienste sinnlicher Vorstellbarkeit und erzählerischer Dynamik verwendet. Das zeigt sich ganz besonders auch bei der Verwendung der direkten Rede und dialogischer Gestaltungsmittel. Während Caroline Stahl fast durchweg die indirekte Rede benutzt und nur ein einziges Mal zur direkten Rede greift, als der Zwerg den Bären mit den Worten "Ach, lieber, gnädiger Herr Bär, friß mich nicht! ..." um sein Leben anfleht, gebraucht Wilhelm Grimm das lebendige Wechselgespräch als häufiges Stilmittel und erzielt damit eine weit intensivere Wirkung auf den Leser. Auch die Verwendung von Schimpfwörtern verlebendigt die Grimmsche Erzählung ungemein. Während es bei Caroline Stahl wiederholt nur heißt, daß das Zwerglein sich murrend und unhöflich davonmacht, nennt Grimms Zwerg die Mädchen alberne glatte Milchgesichter, wahnsinnige Schafsköpfe, ungehobeltes Volk, Lorche, täppisches Gesindel, Maulaffen und gottlose Mädchen. Man denkt bei solchen Schimpfkanonaden fast an Basiles drastische Wortkaskaden, wenn freilich Wilhelm Grimm, der kindlichen Leser eingedenkt, keinerlei unflätige oder allzu derbe Ausdrücke verwendet.

Diese Vergleiche zwischen Caroline Stahl und Wilhelm Grimm zeigen bei aller Kürze, wie bewußt und kunstvoll, wie eigenständig und phantasiereich Wilhelm Grimm viele seiner Märchen ausgestaltet hat. Elemente alter Erzähltadtion wurden von ihm souverän mit eigenen Gestaltungswünschen verbunden und ein neues, eigenartiges Gebilde daraus geformt, eben die "Gattung Grimm". Ihre Etikettierung als "Volksmärchen" war freilich eine Fiktion, der die Brüder guten Glaubens selbst erlagen. Friedemar Apel hat wohl recht, wenn er schreibt:

"Eine Erzählform, die ihr eigentliches Leben in jenen Zeiten hatte, als das wunderbare und die Magie im Bewußtsein der Zuhörer noch unbezweifelte Realität hatten; eine Erzählform, die sich mit der Veränderung des Bewußtseins immer auch selber veränderte, wurde bei den Brüdern Grimm festgeschrieben und als gestalteter Text einer Welt konfrontiert, die den Glauben an Wunder weitgehend verloren hatte... Was den

Brüdern Grimm als unverfälschte Natur erschien, wurde in dieser Fixierung zum künstlichen Produkt einer der Wirklichkeit entgegengesetzten Phantasie: Fiktion nicht nur vom Darstellungsinhalt, sondern auch von der Darstellungsweise her. Denn der angebliche Volkston enthüllt sich bei näherem Hinsehen als kalkuliertes Stilmittel, die erzählerische Darbietung als Konstrukt, das sich literarischen Darstellungswegen nur scheinbar entgegensezten, während tatsächlich der Unterschied zwischen den sogenannten Volksmärchen und dem literarischen, dem Kunstmärchen, geringer ist, als die Brüder Grimm wohl meinten.“ (F. Apel, in: *Das Kabinett der Feen*, München 1984, S. 5 f.)

Jakob und Wilhelm Grimm haben durch die Gestaltung der KHM einen Märchenstil geprägt, der nun für fast zwei Jahrhunderte die Vorstellung von der Gattung Volksmärchen bestimmt hat. Ihre zeitlose und räumlich ungebundene Darstellungsweise ließ ihre Märchen generationenlang als etwas fast naturhaft Unveränderbares erscheinen; erst in jüngster Vergangenheit entstand in größerem Umfang ein gewisses Gefühl des Ungenügens, ein Verlangen nach neuen Fassungen für diese wunderbaren alten Geschichten. Aber alle Parodien von Joachim Ringelnatz bis Iring Fetscher und alle Versuche, die Märchen neu zu erzählen, von Erich Kästner bis Janosch, haben nicht im entferntesten die Qualität und den Erfolg der Grimmschen Märchen erreichen können. Auch wenn die Brüder Grimm einer Fiktion vom volksnahen Märchenerzählen erlegen sind, haben sie doch mit ihrer genial-naiven Erzählkunst eine Literatur geschaffen, die auch bei einer veränderten Betrachtungsweise ihrer Herkunft und ihrer Eigenart nicht den Wert verloren und ihren Zauber wohl auch noch in künftigen Zeiten behalten wird.

Literatur

- Apel, Friedmar/Müller, Norbert (Hrsg.): *Das Kabinett der Feen. Französische Märchen des 17. und 18. Jahrhunderts*. München 1984
- Bolte, Johannes/Polívka, Georg: *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*, 5 Bde. Hildesheim 2/1963
- Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteratur der Romantik. Eine Textsammlung*. Stuttgart 1984
- Brüder Grimm: *Kinder- und Hausmärchen*. 3 Bde. hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart 1980
- Die Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Vollständige Ausgabe in der Urfassung, hrsg. von F. Panzer. Wiesbaden o.J.
- Jolles, Andre: *Einfache Formen*. Darmstadt 2/1958
- Henning, Dieter/Lauer, Bernhard (Hrsg.): *Die Brüder Grimm. Dokument ihres Lebens und Wirkens*. Kassel 1985
- Karlinger, Felix: *Grundzüge einer Geschichte des Märchens im deutschen Sprachraum*. Darmstadt 1983
- Klotz, Volker: *Das europäische Kunstmärchen*. Stuttgart 1985
- Lüthi, Max: *Märchen*. Stuttgart 7/1979
- *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Bern 7/1981
- Musäus, Johann Karl August: *Volksmärchen der Deutschen*. Frankfurt a.M. 1965
- Rölleke, Heinz: *Die Märchen der Brüder Grimm*. München 1985
- Scherf, Walter: *Lexikon der Zaubermärchen*. Stuttgart 1982
- Schoof, Wilhelm: *Zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen*. Hamburg 1959
- Seitz, Gabriele: *Die Brüder Grimm. Leben – Werk – Zeit*. München 1984
- Steig, Reinhold: *Achim von Arnim und Jakob und Wilhelm Grimm*. Stuttgart 1904
- Wege der Märchenforschung, hrsg. von Felix Karlinger. Darmstadt 1973
- Wöhrl, Paul-Wolfgang: *Das deutsche Kunstmärchen*. Heidelberg 1984